

TRADUCCIÓN

ARTE Y CARTOGRAFÍA*

Catherine D'Ignazio

Ciencias Urbanas y Planificación en el Departamento de
Estudios Urbanos y Planificación del MIT

ignazio@mit.edu

The Institute for Infinitely Small Things, Waltham, MA, USA

© 2009 Elsevier Ltd. Todos los derechos reservados.

Traductor: Juan Gabriel Giraldo Ceballos

Traductor independiente

arrieroslv@gmail.com

Glosario

Deriva. Término acuñado por la Internacional Situacionista para referirse a un modo de comportamiento experimental o a una forma de transitar los espacios urbanos. En la práctica, las derivas son a menudo formas de caminar que intentan investigar, mediante la observación directa o la experiencia individual, diferentes facetas del entorno espacial.

* El presente texto es una traducción del original en inglés publicado por la autora en 2020 y que se puede encontrar en el siguiente enlace: <http://www.kanarinka.com/wp-content/uploads/2021/01/DIgnazio-2019-Art-and-Cartography.pdf>, al cual el lector puede acceder para observar las obras nombradas en esta traducción. Este texto se publica con la expresa autorización de la autora.

Desvío (*Détournement*). Término acuñado por la Internacional Situacionista para referirse a un proceso que sacaba de su contexto original símbolos culturales y elementos mediáticos (pintura, literatura, cine, palabras y gestos), para recrearlos en un nuevo contexto, a menudo con el propósito de realizar una crítica social y política.

Psicogeografía. Comprende el estudio de las leyes precisas y efectos específicos del entorno geográfico, conscientemente organizado o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos.

Introducción

En el último siglo, particularmente en los últimos 30 años, los artistas han creado y alterado mapas, realizado itinerarios, imaginado territorios, refutado fronteras, trazado lo invisible, y pirateado espacios físicos, virtuales e híbridos en nombre de la cartografía. Son muchos los nombres sugeridos para las diferentes corrientes de esta intersección: “psicogeografía”, “medios locativos”, “geografía experimental”, “arte para un lugar específico”, “nuevo género de arte público”, “cartografía crítica” (ligeramente distinto de las versiones académicas) y “práctica espacial crítica”. ¿Cómo hemos llegado a este punto?

Situar la intersección del arte y la cartografía cien años atrás no significa que debamos ignorar los logros de artistas como Vermeer o los trabajos de la *Galería de los mapas geográficos* del Vaticano, comisionados por el papa Gregorio XIII. Sin embargo, previo al siglo xx, los mapas se encontraban en el fondo de las pinturas, y las pinturas eran recuadros o ilustraciones en los mapas. El arte y la cartografía se relacionaron entre sí por medio de indicios visuales tales como recuadros y diminutas representaciones que hicieron perceptible la separación entre ellos.

Fue a principios del siglo xx, justo después de una ola de globalización (1870-1914), que los artistas comenzaron a involucrarse de distintas maneras con la cartografía. De hecho, la globalización desempeña un papel importante en el “giro espacial” contemporáneo de las artes, así como el ideal, la temática artística y la condición profesional de un campo caracterizado por la rápida proliferación de bienales internacionales, conferencias y ferias de arte. La vertiginosa acumulación y circulación de capitales, conflictos y personas alrededor del planeta es un fenómeno que requirió (y aún requiere) sociedades diversas que desarrollen mecanismos visuales y culturales que permitan su articulación con el mundo “entero” —un mundo que, en términos económicos y tecnológicos, es cada vez más accesible—.

En aras de la claridad, este artículo discute tres pulsiones cartográficas que, como telón de fondo de los cambios socioeconómicos de la vida cotidiana provocados por la guerra y la globalización, atraviesan los siglos xx y xxi, y caracterizan las prácticas contemporáneas de mapeo artístico. Se trata aquí de clasificaciones libres con numerosas superposiciones, más que de categorías rígidas. Para representar estas pulsiones, se han escogido varios artistas de un campo al que se han afiliado cientos de practicantes durante los últimos cien años.

1. Saboteadores de símbolos: artistas que usan la iconografía visual del mapa para remitir a lugares personales, ficticios, utópicos o metafóricos.
2. Agentes y actores: artistas que hacen mapas o se involucran en actividades situadas y locativas para desafiar el *statu quo* o cambiar el mundo.
3. Cartógrafos de datos invisibles: artistas que usan metáforas cartográficas para visualizar territorios informáticos tales como el mercado bursátil, la internet o el genoma humano.

Saboteadores de símbolos: artistas que usan la iconografía visual del mapa para remitir a lugares personales, ficticios, utópicos o metafóricos

Como resultado de los avances tecnológicos en la impresión y reproducción de imágenes a mediados del siglo xix, los mapas y los globos terráqueos se volvieron algo cotidiano en los Estados nación de Occidente. Atlas como el *Imperial Atlas of Modern Geography* (1860), de Blackie, fueron habituales en la educación infantil de finales del siglo xix. El globo terráqueo del salón de clase sirvió para enseñar a los alumnos la forma de su nación y su papel en el espacio geopolítico mundial. En la primera mitad del siglo xx, los mapas turísticos auspiciados por anunciantes acompañaron el auge del automóvil. Entre los años veinte y los sesenta, solo en estaciones de gasolina de Estados Unidos se repartieron cerca de 5 mil millones de mapas. A principios del siglo xx, con la creciente disponibilidad y precisión en los datos del Sistema de Información Geográfica, servicios en línea como Map-Quest y GoogleEarth ofrecían bases de datos gratuitas con millones de imágenes de mapas satelitales en las que se podía realizar búsquedas. Denis Wood estima que el 99,99 % de la totalidad de los mapas se han hecho en los últimos cien años.

La ubicuidad del mapa como medio para determinar la propia ubicación con respecto al resto del mundo creó una oportunidad única para que los artistas explotaran el lenguaje, los símbolos y las estrategias cartográficas. Las fronteras políticas se convirtieron en formas icónicas, marcadores visuales legibles de identidad y pertenencia, propicios para la distorsión artística, la subversión, y la reimaginación.

La obra *A Bourgeois Precision Brain Incites World Movement*, de Raoul Hausman (1920), también conocida como *Dada Triumphs!*, es un claro ejemplo de la pulsión de los saboteadores de símbolos. En esta pieza, el artista reclama el mundo entero como imperio del efímero movimiento dadaísta. El movimiento fue informal y de organización internacionalista. Su período, aproximadamente entre 1916 y 1923, coincidió con la Primera Guerra Mundial y rechazó la lógica capitalista, la eficiencia y la estética en favor de la celebración del caos, la destrucción y el antiarte. En *Dada Triumphs!*, las letras “DADA” se extienden a lo largo de un mapamundi en la parte superior del fotomontaje. En un gesto utópico, absurdo, Hausman usa las formas reconocibles de los continentes y el poder dictatorial de dar nombre a estas formas para apropiarse de todo el hemisferio norte con el imperio internacional de un diminuto movimiento de arte.

Las ambiciones territoriales y de títulos de la imagen sugieren un llamado a la revolución, aunque esta revolución pareciera haber tenido lugar en nombre del sinsentido. No obstante, este acto de conquista imaginaria pone el foco en las convenciones de denominación en la cartografía y el modo en que un mapa recrea el mundo.

La artista contemporánea Nina Katchadourian trabaja directamente con mapas impresos para subvertir y distorsionar su iconografía. En su serie de mapas recortados, remueve todo a excepción de las carreteras en los mapas de Austria (1997), Finlandia (*Finland's Longest Road*, 1999) y las líneas del metro de Nueva York (*Handheld Subway*, 1996). Estos trabajos dejan un frágil y desordenado embrollo de papel, perturbando tanto la legibilidad del mapa como nuestra tendencia a confundir los símbolos del mapa con la realidad. Más que remitir de forma naturalista a las carreteras representadas, el objeto resultante apunta hacia sus orígenes materiales de artefacto diseñado, construido e impreso, sujeto a la transformación y el disenso.

Dada la ubicuidad de los mapas en el marco educacional, las fronteras nacionales por sí solas proveen una rica fuente icónica para la interrogación artística. En el caso de Estados Unidos, existen numerosas reconfiguraciones de su forma con relación a cómo es comúnmente entendida en la proyección del mapa geopolítico Mercator del salón de clase. Por ejemplo, en 1991, Kim Dingle les pidió a unos jóvenes de Las Vegas que dibujaran el mapa de su país, y luego pintó los resultados (*United Shapes of America, Maps Drawn by*

Las Vegas Teenagers). A través de sus similares, pero ligeramente diferentes protuberancias y apéndices, los dibujos de los jóvenes señalan la ubicuidad de la forma de un país en nuestra concepción de lugar. Al mismo tiempo, la multiplicidad de formas sugeridas desafía la noción de representaciones “adecuadas” y “erróneas” de lugar.

También existe una rica historia de artistas que usan el lenguaje de la cartografía para trazar territorios emocionales, interpersonales o imaginarios. Estos artistas usan la simbología de los mapas de carreteras o geopolíticos con fines metafóricos; como metodología para ubicar a cada individuo dentro de los vastos territorios psicológicos e interpersonales, o para trazar paralelos geográficos entre la vastedad de la Tierra y el alcance de la psique humana. Ya desde el año 1772 existe un mapa del amor (*New Map of the Land of Matrimony*, artista desconocido) que muestra el “Océano del Amor”, la “Bahía de la Novia” y la “Tierra del Matrimonio”. En obras contemporáneas similares, se encuentran cuarenta mapas de Wim Delvoye que aluden a la anatomía humana y muestran territorios imaginarios tales como “Izuch”, “See de FioXanilla”, “Gnody” y “Golfo de Doj” (tomado del *Atlas I*, 1992).

Por último, hubo una explosión a finales del siglo XIX y en el siglo XX de cartografías de paisajes literarios, entre ellas la Tierra Media de Tolkien y el condado Yoknapatawpha de Faulkner, un fenómeno lo suficientemente extenso como para merecer una investigación por separado.

Agentes y actores: artistas que hacen mapas o se involucran en actividades situadas y locativas para desafiar el *statu quo* o cambiar el mundo

En el siglo XX, especialmente durante la destrucción, el caos y la sacudida global de la Primera Guerra Mundial, los artistas de vanguardia comenzaron no solo a hacerse cargo de la iconografía del mapa, sino también a autopercebirse como cartógrafos, es decir, capaces de aprovechar la autoridad del mapa para cambiar la forma del mundo.

La Gran Guerra dejó millones de muertos, causó la desintegración de cuatro imperios, creó nuevas naciones —entre ellas Yugoslavia y Checoslovaquia—, permitió la independencia de otras (los países bálticos, Canadá, etc.) y revivió antiguas naciones, entre ellas Polonia. Durante este replanteamiento de fronteras, Tristan Tzara, un organizador principal del movimiento artístico dadaísta, escribió:

El mundo se ha vuelto loco; el artista se mofa de la locura —una actitud muy cuerda, por cierto—. Desecha las viejas reglas. Manipula tu destino. ¡El dadaísmo es un microbio virgen que solo entrará a los lugares de tu mente donde lo convencional no está presente!

El dadaísmo reafirma el proyecto artístico de vanguardia que había comenzado 50 años atrás: concebir nuevos futuros, utopías políticas y alternativas espirituales radicales distintas al orden establecido. En los ideales que profesaban, los proyectos de vanguardia daban valor a lo nuevo, criticaban las formas establecidas (la creación artística, la política, la forma de gobierno, la cultura, las clases sociales), a la vez que buscaban unificar o transformar el arte y la “vida cotidiana” en distintos aspectos. En sus múltiples manifestaciones, desde la época del dadaísmo, los proyectos de vanguardia han sido absorbidos consistentemente por los círculos artísticos y vistos como ejemplo de arte refinado, pero a la vez han sido criticados por considerarse intentos simbólicos, burgueses y homogéneos de cambio social y revolución.

Los artistas llamados “agentes y actores” retoman los proyectos vanguardistas y utilizan la cultura para generar un cambio social. Aquellos usan la cartografía desde un punto de vista crítico, es decir, son conscientes del poder de los mapas y la ventaja estratégica de su autoridad para reformar al mundo desde un punto de vista social, político o cultural.

Los artistas que usaron mapas en sus trabajos en la primera mitad del siglo xx a menudo los hicieron para criticar u opinar sobre la guerra, la desigualdad y otras realidades geopolíticas. La artista dadaísta Hannah Hoch, por ejemplo, usó mapas en sus fotomontajes, en los que combinó fotos, ilustración y tipografías tomadas de medios de comunicación. La obra de Hoch, *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer Belly Epoch of Germany* (1919-20) incluye el recorte de un mapa —de los países europeos que planearon darle a la mujer el derecho al voto— en la esquina inferior derecha del trabajo entre íconos de la modernización industrial, líderes de la República de Weimar, e imágenes de mujeres modernas, como poetas y atletas. La obra de Max Ernst, *Europe After the Rain I* (1933) representa la forma de una Europa abstracta destruida por la guerra. Asimismo, Picasso usa mapas incrustados y papel pintado en *Women at Their Toilette* (1938), donde se muestra una mujer hecha en *collage* que lleva un vestido elaborado con las formas de los continentes. Los críticos han interpretado esta pieza como una alegoría al mundo *ad portas* de la Segunda Guerra Mundial.

Las figuras contemporáneas continuaron con esta tradición de comentario geopolítico y crítica. El proyecto de Lize Mogel, *The Privatization of War* (basado en una investigación de Dario Azzellini), cartografía geográficamente relaciones entre las guerras contemporáneas de Irak y Colombia, los militares privados que contrataron para combatirlos, y los países, casi siempre pobres, de los que estos mercenarios son reclutados. En este escueto mapa en blanco y negro, el territorio es representado con células segmentadas ocupadas por corporaciones. El propósito del mapa es periodístico: instruir al público sobre el flujo de capital geográfico y mano de obra involucrada en la guerra de Irak.

De manera similar, Joyce Kozloff, reconocido por el uso de estrategias cartográficas en su obra, creó el proyecto *Targets* (2000), un gran globo al que se podía entrar y que estaba tapizado con mapas detallados, propiedad del ejército de Estados Unidos, de varios países “enemigos”, entre ellos Sudán, Libia y Camboya. *Targets* no solo problematiza la cartografía como herramienta de conquista y dominio, sino que también se involucra de manera crítica con una historia de globos de tamaño natural en exhibiciones internacionales —desde el globo de Wylde en la Gran Exhibición de Londres en 1851 hasta el *Unisphere* en la Feria Mundial de Nueva York en 1964-1965—. Mientras estos últimos están hechos para deleitar los espectadores con un mundo visible, el globo de Kozloff intimida por su gran tamaño y amenaza global de violencia militar.

Pero los cartógrafos activistas de los últimos 100 años también usan el humor y la inversión, juegan a desnaturalizar la cartografía y a provocar estratégicamente a sus espectadores. *Mapa surrealista del mundo* (1929) muestra el mundo sin muchas de las potencias mundiales (Estados Unidos, Francia, Canadá y Gran Bretaña). La Isla de Pascua es más grande que Australia, París pertenece a Alemania y el Medio Oriente está ausente por completo. *El mapa invertido*, de Joaquín Torres-García (1943), se convirtió en un ícono para la Escuela del Sur. Muestra el continente sudamericano invertido, con la cola del extremo sur en la parte superior del mapa y la línea ecuatorial en la parte inferior, en un gesto que desafía las relaciones jerárquicas Norte-Sur: “el Norte está ahora abajo”, dijo Torres-García. *El mapa invertido* propone una ruta a muchos otros artistas, geógrafos, educadores, entre otros, para que cuestionen la orientación y la proyección establecida del mapamundi, en particular, *Dymaxion Air-Ocean World Map* de Buckminster Fuller y la pintura homónima de Jasper Johns de 1967.

Los mapas de Fluxus ofrecían un giro político adicional, porque pedían al espectador/lector que “completara” la trama del mapa. Yoko Ono creó muchas versiones de *Map Piece* que contenían instrucciones tales como: “Dibuje un mapa para perderse” (1964) y “Dibuje el mapa imaginario de sus sueños” (2001). Una versión temprana de 1962 pedía a los lectores dibujar un mapa imaginario y usarlo para navegar por las calles de un pueblo real. El *Map Piece* hace eco en las prácticas contemporáneas de la Internacional Situacionista (IS). Basándose en la obra *You Are Not Here* (2006), un proyecto colaborativo creado por Thomas Due, Kati London, Dan Phiffer, Andrew Schneider, Ran Tao y Mushon Zer-Aviv, en el que un guía lleva a los turistas a caminar por las calles de la ciudad de Nueva York con audioguías de una Bagdad azotada por la guerra. Los participantes usan mapas impresos con las calles de Nueva York en un lado y las de Bagdad en el otro. En este caso, la poética de Fluxus de utilizar un lugar para navegar otro está lleno de urgencia política, es decir, la necesidad de entender, mediante la experiencia,

el alcance de la destrucción humana en una era donde las imágenes de guerras remotas se asemejan a las consolas de videojuegos.

A pesar de que en su producción no abundan los mapas, fue la IS —un grupo engendrado por el surrealismo tardío que se desprendió del movimiento francés el letrismo— quien tuvo la influencia más significativa en la utilización de mapas en los siguientes 50 años. Guy Debord, líder de la IS, acuñó los términos “psicogeografía”, “deriva”, y “*détournement*” para señalar prácticas de espacios críticos que podían ser usados por un individuo para confrontar y cambiar el entorno urbano racionalizado y “la sociedad del espectáculo”. Junto a Asger Jorn, Debord creó *The Naked City* (1957), un mapa de París que concebía sus espacios en relación con las energías psicogeográficas, las atracciones y las repulsiones. Pero la IS abandonó el arte creativo alrededor del año 1962 y, desde entonces, dedicó sus energías a proyectos políticamente explícitos y cumplió un papel clave en las manifestaciones francesas de 1968. La contribución clave de la IS, con relación a la cartografía, la política y el arte, es que ellos prepararon el camino para el “mapeo” como una actividad que puede ser “actuada” por cuerpos humanos en acción en sitios públicos, tales como calles, parques y plazas. No solo eran artistas apropiándose del papel de cartógrafos, sino también de topógrafos, de fotogramétricos y de recopiladores de datos —aunque de manera iconoclasta e idiosincrásica—.

Si bien muchas de las prácticas cartográficas performativas y activistas que han seguido al movimiento IS tienen numerosas influencias y operaron sin conocer el movimiento, muchas de estas se pueden conectar conceptualmente con la pregunta originalmente planteada por la IS acerca de los entes individuales o colectivos confrontados a los espacios políticos y sociales. Estos proyectos van desde lo contemplativo hasta lo explícitamente político e intervienen no solo espacios urbanos, sino también suburbanos, rurales y paisajes inhabitados. Una práctica que aún hoy continúa es la necesidad de mapear lo “radicalmente específico” —lo extremadamente pequeño, lo hiperpersonal o las facetas ignoradas del entorno—.

Las prácticas artísticas de Richard Long (de finales de 1960 a la fecha), por ejemplo, consisten en caminatas solitarias en distintos lugares alrededor del mundo. Él considera las caminatas como “esculturas” y las documenta mediante textos cortos, fotografías e instalaciones en galerías, usando materiales naturales que contrastan la presencia temporal del individuo con un vasto paisaje.

De igual forma, en *Choreography of Everyday Movement* (2001), de Teri Rueb, los bailarines llevaban receptores del sistema de posicionamiento global o GPS durante sus actividades cotidianas, creando un dibujo en internet en tiempo real basado en el movimiento diario de cada persona. Luego, el

artista pinta estos dibujos en acetato y los pone entre láminas de vidrio, superponiendo un día encima del otro para que los espectadores puedan ver cómo cambió el recorrido diario por la ciudad de una persona en particular. En los últimos años, esta práctica de lo radicalmente específico ha llevado a proyectos de investigación de un año en los que se mapea una sola manzana de la ciudad de Nueva York (*One Block Radius*, por Glowlab, 2004), un mapa de calabazas en los porches del barrio Boylan Heights, NC (*Boylan Heights pumpkin map*, por Denis Wood, 1982) y un mapa de lugares silenciosos en Londres (*Silent London*, Simon Elvins, 2005). De manera discreta, estos proyectos defienden una postura política que desafía la autoridad, el sistema de valor intrínseco y la aparente utilidad del mapa, mediante el desplazamiento de nuestra atención hacia cosas que son claramente pequeñas, cotidianas y personales.

Una segunda práctica contemporánea influenciada por la Situacionista puede ser llamada “geografía experimental”, un término acuñado en 2002 por el artista y geógrafo Trevor Paglen, en la Universidad de California, y el título de una exhibición curada por Nato Thompson para la Internacional de Curadores Independientes (2008). Con una orientación abiertamente política y social, estos proyectos se inspiraron en el uso de las representaciones de la Situacionista y las estrategias de participación de Fluxus para mapear los territorios complejos de un mundo globalizado e informatizado. Los proyectos de Paglen consisten en una investigación multifacética a largo plazo dentro del “mundo negro” en la Agencia Central de Investigación: un inframundo sombrío de prisiones secretas, torturas ilegales y operaciones clasificadas. Las exhibiciones de esta obra muestran artefactos recogidos en sus viajes de investigación alrededor del mundo: firmas de personas que no existen en lugares específicos, logos de compañías falsas con direcciones falsas y fotos de planos que se supone no deberían estar donde él los encontró. La obra de Paglen desafía la noción, popularizada por GoogleEarth, de que el mundo entero es ahora visible, palpable y conocible. Él grafica justamente esos sitios geográficos que son deliberadamente escondidos al público.

Otros proyectos cuestionan el uso de la tierra, la propiedad, la desigualdad, las fronteras y las nociones diaspóricas de *identidad y pertenencia*. En 2006, Lauren Rosenthal creó un nuevo atlas de Estados Unidos, titulado *Political/Hydrological: A Watershed Remapping of the Contiguous United States*, que reimagina las fronteras de los estados en función de los sistemas de agua dulce. En esta visión ecocéntrica, las divisiones de las cuencas actúan como fronteras terrestres y permiten a los ciudadanos ubicarse ellos mismos dentro de los sistemas fluviales de los que dependen. En el proyecto *Where We Come From* (2001-03), la artista palestino americana Emily Jacir invitó a palestinos que vivieran en el exterior, y que tuvieran acceso limitado o denegado a su patria, y les preguntó: “Si yo pudiera hacer algo por usted, en algún lugar de Palestina, ¿qué sería?”. Luego, usó su pasaporte americano

para cumplir con las peticiones, que iban desde jugar fútbol con niños hasta poner flores en la tumba de una madre. La exhibición consiste en una colección móvil de fotografías y textos que documentan estas experiencias.

Otros proyectos de arte contemporáneo que caen dentro de la categoría de “geografía experimental” adoptan la forma de herramientas. El Instituto para la Autonomía Aplicada creó *iSee* (2001-presente), una aplicación informática en línea que puede trazar “la ruta menos vigilada” para atravesar la ciudad de Nueva York. Los usuarios solo tienen que ingresar las coordenadas del punto de partida y de llegada de su recorrido por Manhattan, y la aplicación genera un mapa, para imprimir, que lleva al viajero por la ruta con menor número de cámaras de vigilancia. Muchos artistas, grupos comunitarios y activistas han creado mapas de autoría conjunta con herramientas de mapeo gratuitas provistas por compañías de internet tales como Google y Flickr. Este programa mapea todo, desde lugares románticos y expediciones de Greenpeace, hasta sitios internacionales de grafiti.

Existen muchos proyectos orientados a la acción en los confines de la cartografía que, aunque no usan directamente el lenguaje visual de los mapas, consisten en colecciones de lugares geográficos con un enfoque específico (un proceso de “mapeado”). En *The Pansy Project* (2005-presente), Paul Harfleet planta pensamientos en los lugares donde la gente había reportado ser víctima de acoso homofóbico físico o verbal, una forma de remitirse tanto el término homofóbico “pansy” (maricón) como a la ubicación geográfica del trauma o abuso. Usando su cuerpo, Alex Villar representa *Temporary Occupations* (2004) de lugares privados que limitan con espacios públicos de Nueva York. El video muestra una serie de clips del artista saltando con gallardía las cercas y traspasando los límites de áreas privadas adyacentes a las aceras de las calles de Nueva York, poniendo en duda el propósito de estas líneas de demarcación. El proyecto del colectivo spurse: *Mapping the Working Coasts of Maine* (2005) fue diseñado para cuestionar los cambios en la demografía, en los ecosistemas y en las industrias de la costa de Maine, puesto que cada vez más personas viajan allí por turismo o para vivir permanentemente. Para ello, el colectivo viajó a la costa de Maine en un bote (su “laboratorio”) para entrevistar a los trabajadores del litoral y a los residentes, y para pedirles que dibujaran mapas psicogeográficos de los cambios sociales, culturales y en los paisajes naturales a su alrededor.

En muchos de los proyectos de mapeo orientados al proceso, la conversación pública, el diálogo y la construcción comunitaria son inherentes al arte. De hecho, muchos de estos proyectos usan acciones anómalas e idiosincrásicas (plantar pensamientos, saltar cercas, poner un laboratorio de conversación en un bote, etc.) para lograr que el público interactúe, generar conciencia sobre los problemas actuales y, en última instancia, catalizar acciones transformativas y colectivas.

Cartógrafos de datos invisibles: artistas que usan metáforas cartográficas para visualizar territorios informáticos tales como el mercado bursátil, la internet o el genoma humano

El siglo xx fue testigo de muchos cambios sociales y tecnológicos; las personas desarrollaron nuevas formas de percibir el mundo, de comunicarse entre sí, de matarse unos a otros y de acercarse a la paz. Estos cambios ayudaron a generar lo que podría llamarse “territorios informáticos” —“espacios” virtuales, invisibles, infinitamente pequeños o grandes, multidimensionales, temporales, e incluso políticos y culturales—. La internet, el mercado bursátil, el genoma humano, el espectro electromagnético y el poder corporativo mundial sirven todos como paisajes de datos que pueden ser extraídos, visualizados y experimentados de diferentes maneras. Edward Tufte rastreó las representaciones gráficas de la información cuantitativa hasta el siglo xix, aunque la metáfora cartográfica —la idea de información como “espacio” y la creación de relaciones visuales con fenómenos no visuales tales como el “mapeo”— llegó más tarde y se ha popularizado y acentuado en los últimos años.

Lo que los “cartógrafos de datos invisibles” tienen en común es que usan terminología cartográfica, comúnmente reservada para hablar de la superficie de la Tierra, y la aplican metafóricamente a estas “fronteras” informáticas. Un principio operativo, proveniente de la teoría informática, la cibernética y la cultura computacional popular, es que el mundo entero puede ser tratado como información, listo para ser seleccionado, categorizado, visualizado y revisualizado una y otra vez. Esto, por supuesto, desemboca en una “nueva política” de mapeo de información que se asemeja mucho a las políticas actuales de cartografía geográfica: ¿qué información se cartografía? ¿Qué información se excluye? ¿Quién realiza la cartografía, para quién y con qué propósito?

Algunos proyectos que cartografían “lo invisible” superponen los datos en paisajes físicos o virtuales, y están claramente vinculados a los intereses cartográficos de maneras similares. Por ejemplo, el proyecto a largo plazo de Gunther, *Worldprocessor* (1988-2005), es una serie de más de 300 globos terráqueos que presentan diferentes puntos de vista de la Tierra mediante conjuntos de datos ingeniosamente superpuestos en la superficie. El conjunto de datos de cada globo es cuidadosamente seleccionado para visualizar el mundo con un propósito diferente. Por ejemplo, *Landlocked Nations* muestra solo aquellos países que no limitan con ningún océano o mar, mientras el texto analiza el impacto económico y social de la ausencia de un cuerpo de agua. Otros conjuntos de datos incluyen la expectativa de vida, el mundo según la geografía china y *Statistical Challenges*, que cartografían cualidades elusivas e invisibles, tales como la “felicidad”, la “cantidad de bromas por

año” y la “intensidad de los sueños”, en un globo en blanco sin divisiones políticas. Cada uno de estos conjuntos de datos tiene un globo asociado, que es iluminado desde adentro.

Muchos proyectos están completamente disociados de las concepciones geográficas de espacio físico y se preocupan más por la visualización de otros espacios. En el *Genome Valence* (2000), Ben Frye mapea la información genética en una infografía delicada y esférica en la que se puede buscar y hacer zum. Técnicamente, *Genome Valence* es una visualización del algoritmo BLAST, la forma más común que tienen los científicos para navegar a través de la información genómica y comprobar si alguna secuencia de letras en particular se encuentra en los genes de otros organismos. Frye llama a esta serie de obras “cartografía genómica”.

Los artistas también han mapeado la distribución mundial del poder para usarla como su propia forma de espacio informacional. En *They Rule* (2001), Josh On creó una aplicación interactiva en línea que permite al usuario mapear las relaciones que se tejen entre los individuos que dirigen distintas corporaciones mundiales. Usando información pública obtenida en la Comisión de Bolsa y Valores, documentos y sitios web corporativos, la aplicación muestra la poco sorprendente superposición entre las juntas directivas empresariales y cuestiona el poder establecido por una clase elitista de ciudadanos.

Desde mediados de los años noventa y tras la introducción del “ciberespacio” en la imaginación colectiva, la internet ha inspirado muchas visualizaciones artísticas. Inspirada en una cita de Jorge Luis Borges, en *1:1 Interface. Every* (1999), Lisa Jevbratt visualiza el conjunto de datos de las direcciones de protocolo de internet o IP (todo desde 000.000.000.000 hasta 255.255.255.255) en los colores codificados de la red sin importar si están siendo usados por un sitio web real. Los resultados de este proceso son reproducidos en una enorme impresión del tamaño de un tablero, algo no solo bello físicamente, sino también abrumador. Martin Wattenberg, un artista e investigador de interfaz en IBM, creó visualizaciones de la historia del arte en internet (*Idea Line*, 2001) y la base de datos completa, después de un tiempo, de Wikipedia, el proyecto de enciclopedia colectivo (*History Flow*, 2003).

Por último, el mercado bursátil, como fuente de información, ha servido de inspiración a numerosos artistas. Money.com le encargó a Wattenberg la realización de *Map of the Market* (1998), una interfaz en línea que muestra una enorme cantidad de información acerca del comportamiento de las acciones en tiempo real en una sola gráfica interactiva. No obstante, esta fuga de información del ciberespacio, el mercado bursátil y el poder corporativo no pertenecen a la geografía física, sino que toman prestadas metáforas espaciales para representar fenómenos de información compleja.

Conclusión

Aunque el arte y la cartografía siempre han estado en contacto, los últimos 100 años constituyen una verdadera explosión de obras de arte que utilizan los mapas y el mapeo para criticar, subvertir, re-imaginar o simplemente imaginar territorios gráficos e informacionales. Existen tres clasificaciones libres de pulsiones cartográficas importantes que han caracterizado la apropiación artística de las estrategias cartográficas, literal y metafóricamente, desde comienzos del siglo xx hasta hoy: “los sabotadores de símbolos”, “agentes y actores” y “cartógrafos de datos invisibles”.

Tanto el proyecto Ilustración de la cartografía como forma de acceso a verdades fundamentales sobre la realidad, como el más reciente proyecto cartográfico crítico en el que las representaciones visuales son construidas para transformar el mundo, constituyen una inspiración poderosa para los artistas. La cartografía —la idea de que podemos, debemos y tenemos que mapear el mundo de maneras particulares— sigue siendo una influencia en constante crecimiento para la imaginación artística. Esto es particularmente cierto en un mundo caracterizado por la complejidad, la desigualdad, la guerra y la globalización. Vivimos en un mundo donde el concepto de *lugar* es complejo y donde los mapas (analíticos, impugnativos, pirateados, tecnológicos e imaginarios) son más importantes que nunca.

Lecturas complementarias

Abrams, J. y Hall, P. (2006). *Else/where: Mapping new cartographies of networks and territories*. University of Minnesota Design Institute.

Berry, I., Bender, S., Possidente, B. y Gallery, F. Y. T. T. M.a. A. (2001). *The world according to the newest and most exact observations: Mapping art and science*. Tang Teaching Museum.

Careri, F. (2005). *Walkscapes. El andar como práctica estética (land and scape)*. Editorial Gustavo Gili.

Cosgrove, D. (2003). *Apollo's eye: A cartographic genealogy of the Earth in the western imagination*. The Johns Hopkins University Press.

Debord, G. (1995). *The society of the spectacle*. Zone Books.

Dziewior, Y. y Montmann, N. (2005). *Mapping a city*. Hatje Cantz Publishers.

Harmon, K. (2003). *You are here*. Princeton Architectural Press.

- Hopkins, M. E. y Buscher, M. (1999). *Language of the land: The Library of Congress Book of literary maps*. Library of Congress.
- Kanarinka. (2006). *42 or 363 Definitions of Cartography*. Waltham, MA: Free Press/Sal Randolph.
- Kozloff, J. y Kushner, R. (2003). *Boys' art*. Charles Rivers Publishing Co.
- Kygier, J. y Wood, D. (Eds.). (2006). Special Issue on Art and mapping. *Cartographic Perspectives, Journal of the North American Cartographic Information Society* 53.
- Long, R. y Hooker, D. (2005). *Richard Long: Walking the line*. Thames and Hudson.
- Wollen, P. (1989). *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972 (Inst of Contemporary Art, Boston)*. The MIT Press.
- Wood, D. y Fels, J. (1992). *The power of maps (Mappings)*. Guilford Press.

Páginas web pertinentes

- Critical Spatial Practices. A blog run by Nicholas Senn. <http://criticalspatialpractice.blogspot.com>
- Glowlab. A Brooklyn-based bimonthly psychogeography magazine and annual festival. <http://www.glowlab.com>
- Space and Culture Blog. A cross-disciplinary journal of cultural studies. <http://spaceandculture.org>
- The Map Room. A blog about maps. Category: Art. <http://www.mcwetboy.net>
- Para citar este artículo:** D'Ignazio, C. (2022). Arte y cartografía (J. G. Giraldo Ceballos, Trad.). *Artes La Revista*, 21(28), 166-179.