
(DES)ORIENTARSE EN LA PLASTICIDAD DE UN MAPA SIN DISTANCIAS: RIZOMA, PALIMPSESTO, DERIVAS E (IM) POSIBLE CARTOGRAFÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ricardo González-García

Universidad de Cantabria. Dpto. Educación

Resumen

Asumiendo el complejo mundo sin distancias que establecen los nuevos 'espacios' del siglo XXI donde nos desenvolvemos, cuya modalidad esencial es el 'exceso', es cómo, dentro de este laberíntico y barroco presente, quizá podremos acercarnos a establecer ciertas bases conceptuales para la generación de una posible cartografía del arte contemporáneo, como consiguió Alfred H. Barr, en 1936, al realizar un diagrama que explicaba los orígenes y las derivas de algunos movimientos artísticos del siglo XX. Con dicho objetivo, y teniendo en cuenta la determinación tecnológica del metamedio digital en los modos de comunicación y producción contemporáneos, se abordan en el presente artículo fundamentos como el concepto de 'rizoma', el de 'palimpsesto' o la teoría de la deriva a fin de servir como sustento en la plástica configuración diagramática de tautológicos mapas del arte contemporáneo. Una estrategia cartográfica que, en función de su estética propia, también en ocasiones se vuelve recurrente cuando determinados/as artistas acometen expresivos 'viajes interiores' en atención a sus propias impresiones o intimidades de carácter subjetivo.

Palabras clave: ARTE CONTEMPORÁNEO; CARTOGRAFÍA; RIZOMA; PALIMPSESTO; DERIVAS

(MIS)ORIENTED IN THE PLASTICITY OF A MAP WITHOUT DISTANCES: RHIZOME, PALIMPSESTS, DRIFTS AND (IM) POSSIBLE CARTOGRAPHY OF CONTEMPORARY ART

Abstract

Assuming the complex world without distances established by the new 'spaces' of the 21st century where we live, whose essential modality is 'excess', is how, within this labyrinthine and baroque present, we can perhaps approach establishing certain conceptual bases for the generation of a possible cartography of contemporary art, as was achieved by Alfred H. Barr, in 1936, when he made a diagram that explained the origins and drifts of some artistic movements of the 20th century. With this objective, and taking into account the technological determination of the digital metamedia in contemporary modes of communication and production, fundamentals such as the concept of 'rhizome', that of 'palimpsest' or the theory of drift to end' are addressed in this article. to serve as support in the plastic diagrammatic configuration of tautological maps of contemporary art. A cartographic strategy that, depending on its own aesthetics, also occasionally becomes recurrent when certain artists undertake expressive 'inner journeys' in attention to their own subjective impressions or intimacies.

Keywords: CONTEMPORARY ART; MAPPING; RHIZOME; PALIMPSEST; DRIFTS

González-García, Ricardo. 2022. "(Des)orientarse en la plasticidad de un mapa sin distancias: Rizoma, palimpsesto, derivas e (im)posible cartografía del arte contemporáneo". *AusArt* 10 (2): 61-75. DOI: 10.1387/ausart.23925

De espejos y mapas: Introducción al laberíntico mapa-espejo del mundo actual y a su reflejo en el espejo-mapa del arte contemporáneo

Es tal la pluralidad de circunstancias y hechos que ocurren a un tiempo, tal número de intervenciones e interacciones que se pueden efectuar, tal cantidad de información y datos a los que podemos acceder actualmente debido al determinismo tecnológico del metamedio digital que, aunque inconscientemente nos adaptemos al flujo constante que supone toda esa serie de relaciones y conocimientos, en buena medida representan ahora la base que va conformando nuestro principio de realidad. Ante esta laberíntica situación neobarroca que propone el globalizado capitalismo avanzado, en coalición inevitable con sus intrínsecas crisis (financieras, ecológicas, de valores...), todo lo que ahí se pueda contemplar parte de un primer paradigma, el de la complejidad. La teoría de la complejidad, en ese sentido, se enfrenta a la incertidumbre que el sistema, con sus contradicciones o desequilibrios, puede desencadenar para tratar de integrar extremos antagónicos y establecer una organización del conocimiento que ayude a la comprensión de distintos fenómenos actuales. Y para que esto sea posible, se vuelve necesario desenmarañar otros marcos que definen la realidad social, política o económica. Ámbitos que difunden, a través de los medios de comunicación, cierta “estética de la crueldad” de la que, en cierta medida, somos cómplices (Castro 2019), y que no podremos obviar a la hora de establecer correspondencias con el arte contemporáneo en tanto que reflejo de este enmarañado presente. Correspondencias, como itinerarios en potenciales mapas, que, a partir de síntesis diagramáticas, abogan por acortar distancias y ayudan en la comprensión del ‘exceso’ de hechos y acontecimientos que definen la sobremodernidad (Augé [1992] 2000, 36).

Así, desde el objetivo que supone establecer posibles orientaciones dentro de este confuso ‘territorio’, partiremos de la ‘estrategia del espejo’ para llegar a una ‘estrategia del mapa’ que nos permita situarnos. De modo comparativo, dentro del lenguaje visual y sus grados de iconicidad, es fácil ver cómo cada configuración, de la más naturalista a la más abstracta, responde o se acerca más a una o a otra de estas estrategias. Son, por tanto, estrategias de representación. Si la primera se ayuda de la mimesis y sus tácticas de simulación para, desde el ilusionismo, tratar de sustituir a la realidad tangible e inducir al engaño; la segunda se encarga de ofrecer información esquemática del mundo (físico o virtual) para establecer unas referencias que nos ayuden a saber dónde nos encontramos, o un sentido preciso de aquello que nos disponemos a contemplar, estudiar o analizar. Así, la ‘estrategia del espejo’, auspiciada ahora por los soportes digitales, llega a momentos álgidos de hiperrealismo cuando nos acercamos a conceptos como ‘realidad aumentada’, realidad virtual’ o ‘metaverso’, en tanto que espacios que ya están definiendo nuestras formas de comunicarnos y producir, transformando igualmente nuestros modos de vida. Y aunque también podamos encontrar simulaciones cartográficas en estos mundos,

fundiéndose ambas estrategias, no podemos olvidar cómo esta segunda ‘estrategia del mapa’ a la que se alude, es recurrente a la hora de aclarar cuestiones analíticas de lo visual para, por ejemplo, conllevar una correcta interpretación semiótica y simbólica, o, desde esa misma lectura signica e interpretación alegórica, propiciar una taxonomía estilística o temática de las obras de arte, en nuestro caso. A fin de cuentas, se muestran estas como dos estrategias que no solo son complementarias en la práctica de la representación artística, sino extrapolables u orientables hacia un enfoque conceptual general del tema aquí tratado.

Si asumimos, según lo mencionado, la dislocación espacio-temporal a la que nos arrastran las simulaciones digitales, precisamente culpables de ese acortamiento de distancias que experimentamos, también podemos determinar que, paradójicamente, las experiencias de lo real acaben por tornarse ‘indisponibles’ (Rosa 2020, 13-14), o de segunda mano, ya sentidas, como explica Mario Perniola (2002) al desarrollar su ‘sensología’. Esta simulación en forma de hiperrealidad, por tanto, hace que los mapas del presente se hallen en entredicho, porque quizá tanto el mapa como el espejo se han fundido ahora para ir, poco a poco, sustituyendo a lo real e incitando a la confusión. Esta es la idea a la que recurre Jean Baudrillard ([1978] 2006, 9) cuando, retomando una fábula borgiana donde unos cartógrafos de un Imperio “trazan un mapa tan detallado que llega a recubrir con toda exactitud el territorio”, explica esta situación actual donde la fundamental referencialidad necesaria, como certero *cogito* cartesiano, se ha esfumado sin dejar apenas rastro. Pues:

la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real. (Ibíd., 9-10).

Por esta circunstancia que experimentamos, se vuelve esencial volver sobre el concepto de mapa, en tanto que una superestructura sin territorio precedente que, ahora, se superpone a lo real volviéndose principio y causa. En esa línea, mientras la inercia del sistema capitalista auspiciado por la tecnología digital se empeña en ofrecernos simulacros de ‘mundos’ cada vez más sofisticados, como si fueran duplicados de una realidad otra para propiciar así nuestra ‘pérdida’, un mapa, aunque también pueda inducir a la confusión, contrariamente debiera de estar pensado para situar al usuario;

ayudarle al análisis del 'territorio' y dirigirle a su rumbo. No obstante, por mucha fidelidad que se persiga al describir un 'territorio', "un mapa –como asegura Arthur C. ([1981] 2002, 54-55) a partir de Lewis Carroll– no puede ser un duplicado del territorio, porque si estamos perdidos en uno, estamos perdidos en el otro". Claro, un mapa responde a una visión simplificada respecto a unas métricas que, en algunos casos, pueden ser arbitrarias. De hecho, lo que creemos que es un duplicado de nuestro planeta en forma del mapamundi, no es más que la visión eurocentrista y acomodada de Gerardus Mercator, con polos distorsionados y países empequeñecidos alrededor del ecuador también por la necesidad de trasladar al plano un mundo que no lo es. Por otro lado, representando nuestros itinerarios vitales sobre esta esfera las trazas invisibles de nuestra existencia, surge aquí el dilema al pensar comparativamente el arte: ¿Es la vida el mapa que ha de orientar la producción artística de cada momento? O ¿es el arte, a fuerza de volverse gaseoso e inundar los modos de vida (Michaud 2013), el que se ha convertido en un mapa que guía ahora nuestra existencia vital?

Aunque pudiéramos pensar, a partir de las preguntas formuladas, una correspondencia simétrica, y a pesar de que una se inmiscuya en el otro y viceversa, volviéndose imposible establecer fronteras que delimiten cada espacio, bien sabemos que nunca existirá ahí una correspondencia exacta y que, aunque algún tipo de arte se base en la mimesis, siempre se hace necesario recurrir a un marco referencial que a veces se propone también arbitrariamente. Un ámbito que, desde cierta síntesis conceptual propuesta por lo que supone el sistema del arte contemporáneo, podemos comprender

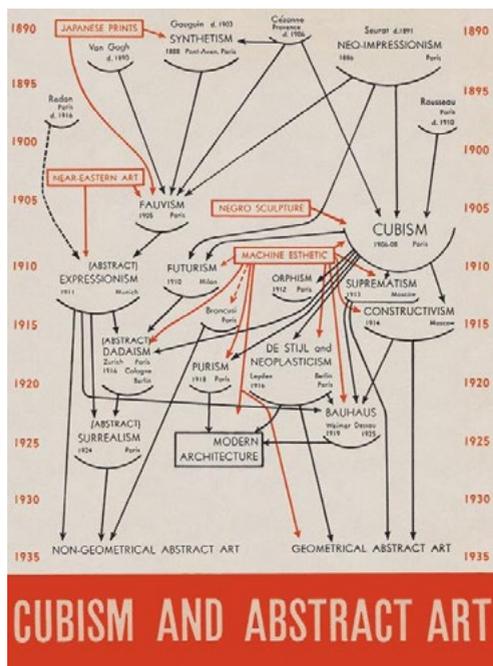


Fig. 1. Alfred H. Barr, portada del catálogo *Cubism and Abstract Art*, MoMA, 1936

como un mapa-guía a fin de ‘situarlo’, o poder entender el porqué de cada una de sus manifestaciones al recurrir a engarces genealógicos. Esto mismo es lo que, dentro del contexto artístico, vio necesario hacer Alfred H. Barr para, dentro de la diversidad de movimientos que se generaron a principios del siglo XX, encontrar las genealogías, relaciones y distintas derivaciones de aquellos movimientos que se volvieron objeto de su estudio, en 1936, con la exposición *Cubism and Abstract Art* (Fig. 1), en el MoMA de Nueva York.

Existe una relación dependiente, pero a su vez distante, donde el arte se aferra al marco de actuación que determina su propio sistema, aunque sus soluciones estéticas se acaben disolviendo activadas más allá de sus fronteras. Y aunque la estética mantenga una relación especial con la economía política que, en parte, comanda esos itinerarios vitales que realizamos y una gran parte del propio arte, nunca podrá reducirse este a todos los caprichos del hegemónico sistema neoliberal. Según comenta Steven Shaviro (2017, 167):

La política, la ética, la epistemología, e incluso la ontología, todas están sujetas a una ‘determinación en última instancia’ por las fuerzas y relaciones de producción. O, mejor, si la ontología no está del todo así determinada, es precisamente en la medida en que la ontología es ella misma fundamentalmente estética. Si la estética no se reduce a la economía política, sino que curiosamente subsiste de forma paralela, es porque hay algo espectral, y singularmente insustancial, acerca de la estética.

Desde esta perspectiva, se tornará el arte, y su inherente teoría estética, un ‘bien’ necesario para un ‘escapismo’; un ‘lugar’ que suplanta ‘la posibilidad real de escapar’ (*Ibíd.*, p. 168), de fugarse de nuestro mapa vital, de los vestigios del desierto de lo real, o de la opresión del propio sistema capitalista, para soñar una desaceleración del mismo u otros mundos posibles. Un espacio ‘onírico’ el del arte, en definitiva, que, inclusive amenazado por, y subsumido en, ese otro que establece el capitalismo, se rebela antes de ser controlado y optimizado dentro de una sociedad 24/7 (Crary, 2015). Empero, este “proceso de subsunción real demanda la valoración, y la evaluación, de todo: aun de lo que es espectral, epifenoménico y exento de valor” (Shaviro, 2017, p. 172). De ahí la importancia que supone para nuestro ámbito de estudio otorgar marcos de referencia, en forma de mapas o diagramas, que den cuenta de toda esa ‘espectralidad’ que, en principio, genera el arte contemporáneo en su continua emergencia expresiva. Acción de cartografiar que, para guiarnos dentro de este acelerado espejo astillado en mil pedazos, ha de apoyarse en los fenómenos, los acontecimientos o los movimientos, en tanto que recurrencias al pasado más o menos reciente, como esos gestos que pueden vaticinarnos una especie de futuro-presente continuo. Y esto supone, en definitiva, un ejercicio arqueológico de lo reciente que ha de posibilitar ‘diagramas de flujo’, lo cual puede representar

arborescente de la ciencia. Una red abierta a la conexión entre nodos, pero también repleta de rupturas, sería la figura que mejor lo representa. Tener esto en cuenta para contemplar todos los datos que pueden ser susceptibles de inclusión en un concienzudo mapa, no cabe duda que nos llevaría a un esquizoanálisis desbordante de las prácticas tardomodernas, o como quiera que se llame lo encontramos más allá de una modernidad o de una posmodernidad cuyos límites temporales son difusos debido al compendio de denominaciones alternativas surgidas para el momento presente, a saber: Sobremodernidad, Segunda Modernidad, Modernidad tardía, Modernidad líquida, Ultramodernidad, Altermodernidad, Hipermodernidad, Automodernidad, Digimodernidad, Performatismo, Remodernismo, o Metamodernidad. Una situación que, si pretende ofrecer una visión holística, puede conducir a una inevitable paranoia. Pues, dentro de un mundo icónicamente denso como el actual donde la teoría (hiper)textual avanza transversalmente, siempre partimos de la dicotomía lenguaje-razón *versus* imagen-locura (Catalá 2016, 367-369), como cierto 'bicefalismo' a batallar dentro de la persecución de pormenorizadas y científicas indagaciones que, desde el ámbito de la representación artística, puedan llegar a resolverse también de la manera más poética que confieren los salvíficos 'viajes interiores', en tanto que faros-guía de nuestra sensibilidad que la misma capacidad regenerativa de un antropológico arte alumbraba.

Así, una red rizomática que avanza dinámica tomando en cuenta la multitud de potenciales conexiones, en tanto que itinerarios que acabarán por superponerse al ser útiles según para qué tipos de usuarios, en su concepción global nos conduce directamente a la noción de 'palimpsesto'. Una superposición de posibles construcciones de mapas e itinerarios que, en su conjunto, conllevan intrínsecamente su tendencia a volverse indescifrables. Una visión de conjunto que es en sí misma muy poética e, incluso, nos puede llevar a una idea de 'república', en tanto que *res-publica*, o "complejidad de la subjetividad en las sociedades contemporáneas" (Moraza 2014, 5). Una problemática que Juan Luis Moraza trató en su exposición con título homónimo, en tanto que categoría de pensamiento. Muestra que recibía al público con una habitación-pizarra (espacio de la 'omnipotencia') donde el/la espectador/a era invitado/a a manifestarse, suponiendo ya ese primer umbral un palimpsesto. Centrado en la crisis de la representación desde dos vertientes: representatividad (institución simbólica y monumental) y 'representalidad' (subjetividad y cuerpo), Moraza cuestiona los dispositivos artísticos estableciendo para ello su propia cartografía, tal y como también hizo a la hora de analizar, como comisario, el arte vasco en la exposición *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (2007), en el Museo Guggenheim Bilbao. Asimismo, en *República* presenta un mapa como si fuera una obra más, pero que sirve, en este caso, para que el/la espectador/a pueda moverse, orientarse y comprender un planteamiento expositivo que procura un ordenamiento de la complejidad que origina la dicotomía que aborda (Fig. 2).

Así, si queremos trabajar cartográficamente y acometer el *maremágnum* que supone la actualidad y su reflejo en el arte, debemos de estar dispuestos a conllevar una investigación que nos conduzca a descifrar rastros significativos y rescatar huellas imperceptibles entre la acumulación de capas estratificadas y nodos interconectados de la red que representa el hipertextual presente. Para establecer, de este modo, alguna señal orientativa dentro de esta espesa niebla. Todo ello sin olvidar que este proceso será consustancial a, e inseparable de, una lógica teoría de la deriva que, aunque tengamos en cuenta una rigurosidad científica de carácter taxonómico en aquello que analicemos, también nos hará tender hacia inevitables ‘desvíos’ originados por la voluntad inconsciente que imprime nuestros deseos. Aún contando con esas potenciales ‘derivadas’, no cabe duda de que la representación cartesiana del mapa supone, no obstante, un excelente medio epistemológico que se puede aplicar a la investigación artística. Una ‘diagramatología’ que, según William J. T. Mitchel (1981), nos ayuda a abordar sistemáticamente ‘las relaciones entre elementos concretos en las construcciones gráficas, su representación e interpretación’. Así, en su desarrollo, esta forma de proceder llega a desembocar en todo un “giro diagramático del pensamiento” (Schmidt-Burkhardt 2019, 32) que, tanto desde la Teoría del arte como desde el ámbito de las prácticas artísticas, cada vez se hace más recurrente.

El arte contemporáneo y el objetivo de trazado cartográfico sobre este y en este, desde la pérdida referencial que provoca el aceleracionismo y la simulación

Siendo el primer tipo de trazado más analítico y taxonómico, se vuelve más pragmático confiar en una arqueología genealógica para, a partir de ahí, definir los comportamientos artísticos actuales, teniendo en cuenta que muchos de estos responderán a hibridaciones y mestizajes cuyo origen puede hallarse en parentescos estilísticos lejanos que es necesario acercar. No cabe duda que, en ese terreno, la situación se torna confusa y tormentosa, tal y como trata de reflejar el mapa de Ward Shelley (Fig. 3). En gran parte de su obra, este artista en cuestión intenta organizar toda una masa de hechos interrelacionados que, heredamos de la historia e inscritos en un solo mapa o diagrama –como reducción sintética y radical–, resuelve como si fuera una pintura o ilustración. De esta forma, un/a espectador/a puede hacerse una idea de todo lo que ha pasado durante el devenir de las manifestaciones culturales hasta nuestros días. En el caso del presente ejemplo, realiza un anexo o adenda a aquel diagrama que realizara Barr para, siguiendo una lógica similar, reflejar gran parte de los movimientos fundamentales que se han ido sucediendo en el arte contemporáneo desde entonces. Esta intersección entre lo artístico y lo esquemático, por su parte, no responde tampoco a un caso aislado, sino que existen publicaciones,

como “*Painted diagrams: Bauhaus, art, and infographics*” (2019), que analizan este fenómeno creativo al contemplar la obra de artistas como: Karl-Heinz Adler, Shusaku Arakawa, Gerd Arntz, Frank Badur, Horst Bartnig, Willem Besselink, Katja Berlin, Max Bill, Böhler & Orendt, Hartmut Böhm, Christian Cap, Ariamna Contino / Alex Hernández, Jochen Flinzer, José Heerkens, Channa Horwitz, Nick Copenhagen, Margaret Camilla Leitz, Richard Paul Lohse, Mark Lombardi, Frank Maier, Lucía Simón Medina, Vera Molnár, Hermann J. Painitz, Andreas Siekmann / Alice Creischer, Jorinde Voigt y Stephen Willats.

Este tipo de concepciones representan casos de mapas tautológicos que refieren a las distintas vías que ha ido adoptando el arte contemporáneo

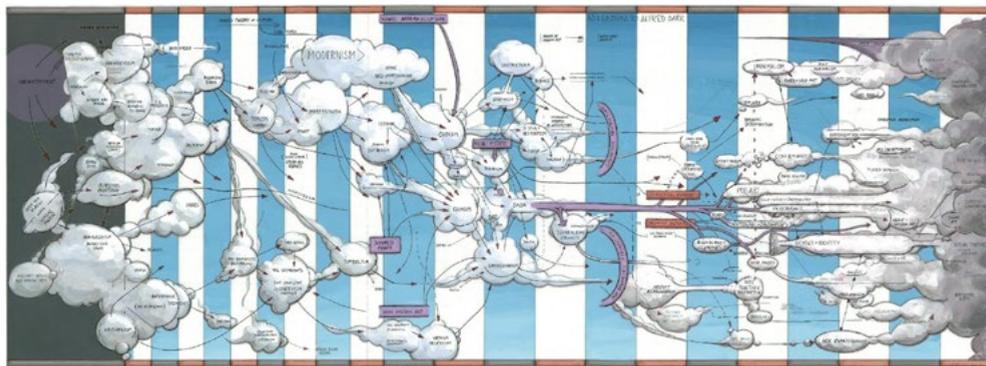


Fig. 3. Ward Shelley, *Narrativa extendida*, adenda a Alfred Barr, versión 1, 2014



Fig. 4. Nam June Paik, *Fluxus Island in Dé-coll/age*, 1963.



Fig 5. Grayson Perry, *Island of Bad Art*, 2013.

con la diversidad de sus manifestaciones y relaciones heterogéneas. Pero, no cabe duda que a cada nodo de esos mapas, bien pudieran añadirse capas de datos que enriquecen la información que, de cada movimiento, se puede llegar a obtener. Y este proceder rizomático de una obra en proceso, abierta a la revisión y modificación, ya implica, también, esa comentada idea

de palimpsesto. Conformaciones que, en su avance por llegar a diferentes pormenores, más allá de autores concretos o manifestaciones muy localizadas, igualmente pueden llegar a contemplar cuestiones relativas a emociones o sensaciones que entrañan la aplicación de la teoría de la deriva. Esto último conduciría, por otro lado, a la constitución de mapas que escapan ya de hechos históricos o fehacientes para caminar hacia una concepción que refleje acercamientos de carácter psicogeográfico. Respecto a este tipo de pormenores que ahí se pueden recoger, una vez que se enfoca concretamente un movimiento o una manifestación del arte contemporáneo, se muestran dos ejemplos que aparecen como si fueran islas. Una centrada en el movimiento *Fluxus* y otra que analiza el *Bad Art* (Figs. 4-5).

Cartografías del arte contemporáneo presentadas como obras-mapa de ‘viajes interiores’

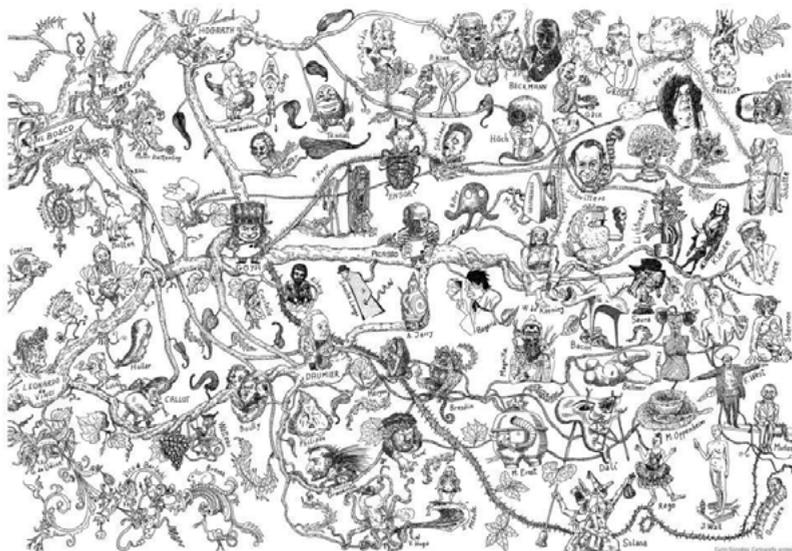


Fig. 6. Curro González, *Cartografía del factor grotesco*, 2012

Después de este sintético recorrido que nos sitúa en las atractivas posibilidades que ofrece la diagramática del arte contemporáneo, es cuando podemos asegurar que recurrir a la estética del mapa, además, no solo sirve, como hemos visto, de forma tautológica para estudiar las diferentes relaciones expresivas que en este encontramos, sino que también sirve estrategia representativa para ofrecer reflexiones o conclusiones, más visuales que textuales, que avancen esta pequeña investigación artística planteada. Responder, así, de un modo no convencional a ese ‘disturbio de la razón’ defendido por Gerard Vilar (2015). Comprobando que esta forma de

proceder, aplicada a la realidad artística, establece síntesis que nos ayudan a navegar dentro del proceloso mar de movimientos y denominaciones que ahí se establecen. Pero también, como muestra la obra de Curro González (Fig. 6), a la hora de realizar estudios categoriales dentro de ese contexto. Como, en su caso, supone aquel que pretende analizar la categoría artística de lo grotesco; una indagación muy personal y de carácter rizomático que posee el objetivo de establecer relaciones entre todo un elenco de artistas de diferentes épocas. Correspondencias entre artistas que, si se contemplaran desde otra óptica, puede que no tengan nada que ver entre sí.

No obstante, mientras todos los mapas mostrados hasta el momento recurren a la Historia del Arte para su configuración, o a determinadas cuestiones de carácter institucional que tienen que ver con el espacio donde el arte es mostrado, como en el caso de Moraza, también existen otros, como contrapunto a estos, que toman la estética cartográfica en aplicación a obras que nos hablan de la intimidad del artista, o de cómo establecer poéticamente diferentes relaciones con el afuera a partir de aquello que se acota para ser recorrido. Tal es el caso de Mateo Maté (Fig. 7), para quien las arrugas producidas por la sábana que cubre un cuerpo representan todo un subjetivo mapa orográfico. De esta forma, hace “éxtimo” todo un “viaje” que, desde lo privado, cercano y conocido de una habitación, realiza sin salir de casa para poder llegar a conocimientos de calado universal.



Fig. 7. Mateo Maté, *Viajo para conocer tu geografía*, 2003

Existen, pues, muchas más tácticas creativas que, a modo de ‘suturas poéticas’, relacionan lo público y lo privado, o diferentes recorridos por el territorio más allá de lo conocido o acostumbrado. A esto último es a lo que recurre, como último ejemplo que corrobora tal hecho, Ignasi Aballí en la propuesta titulada *Corrección*, presentada este mismo año en el pabellón español de la 59 Exposición Internacional de Arte/Bienal de Venecia. Esta ‘corrección’ a la que alude Aballí, no solo se aplica a la arquitectura del propio pabellón español de partida, sino que, como estrategia añadida, se establece al proponer otro tipo de turismo al visitante de Venecia. A partir de un mapa repartido a la entrada del pabellón español, donde la representación cartográfica de Venecia aparece vacía, se señalan ahí únicamente seis puntos donde el/la visitante, más allá del citado pabellón, puede encontrar seis libros de artista donde se amplía información acerca de sus conceptuales proyectos. Estamos hablando, por tanto, de una propuesta que se extiende, por medio de ese mapa, más allá de las fronteras de la pieza central al recurrir, mediante la búsqueda de dichos libros, a una guía-otra de una ciudad tan caracterizada por sus pintorescos itinerarios turísticos. Pero a partir de un filtrado que el mismo Aballí propone desde su trabajo, en tanto que “aspectos vinculados a obras anteriores” (Borja-Villiel en Aballí 2022, 110). Así, a diferencia de las reglas decantadas de la misma institución Arte, en su intento clasificatorio de movimientos o al mostrar sus obras de forma ordenada mediante un recurso diagramático, se ingresa con este último apunte en un ‘territorio’ más íntimo que se ha denominado como ‘viaje interior’, pues las ‘reglas’ o ‘métricas’ planteadas en este tipo de mapas responden ya a cuestiones de carácter muchísimo más subjetivo al intentar que lo privado se establezca como vía de conocimiento y alcanzar, así, lo universal. Normas impuestas por el/la propio/a artista, al sustentarse en la estrategia representativa del mapa, como interesante ‘ejercicio emancipatorio’ que, se estima, ha de ser también recogido en este breve recorrido aquí efectuado. De este modo, contemplando las dos vías ofrecidas: la del estudio analítico y la de la intimidad del ‘viaje interior’, se constata que la estrategia cartográfica supone un excelente recurso a aplicar no solo en multitud de campos del conocimiento o esferas sociales, sino también desde las prácticas artísticas a fin de conocer lo que ha sucedido en la deriva de sus manifestaciones; de saber cómo funcionan sus mecanismos; estudiar la evolución de sus propias categorías; o como un medio de llegar, desde la dimensión emocional o subjetiva, a un conocimiento holístico de la realidad.

Referencias bibliográficas

- Aballí Sanmartí, Ignasi. 2022. "Conversación con Manuel Borja-Villel". En *Corrección* [Correction], La Biennale di Venezia 59 Esposizione Internazionale d'Arte; textos de Bea Espejo et al. Madrid: Turner
- Ángel Molla Román. Barcelona: Paidós
- Augé, Marc. (1992) 2000. *Los no lugares: Espacios del anonimato; Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción, Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa
- Baudrillard, Jean. (1978) 2016. *Cultura y simulacro*. Traducción, Antoni Vicens & Pedro Rovira. Barcelona: Kairós
- Castro Flórez, Fernando. 2019. *Estética de la crueldad: Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Madrid: Fórcola
- Català Domènech, Josep Maria. 2016. *La gran espiral: Capitalismo y paranoia*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil
- Crary, Jonathan. 2015. *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*. Traducción, Paola Cortés-Rocca. Barcelona: Ariel
- Danto, Arthur C. (1981) 2002. *La transfiguración de un lugar común: Una filosofía del arte*. Traductor,
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. (1972) 2002. *Mil pesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos
- Michaud, Yves. (2003) 2007. *El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Traducción de Laurence Le Bouhellec Guyomar. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Mitchell, William John Thomas. 1981. "Diagrammatology". *Critical Inquiry* 7(3): 622-633
- Moraza, Juan Luis. 2014. *República*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 14 octubre 2014-2 marzo 2015. Comisario, João Fernandes. Madrid: MNCARS
- Perniola, Mario. (2002) 2008. *Del sentir*. Traducción de César Palma. Valencia: Pre-Textos
- Rosa, Hartmut. 2020. *Lo indisponible*. Traducción de Alexis Gros. Barcelona: Herder
- Schmidt-Burkhardt, Astrid. 2019. "El arte del diagrama". En *Genealogías del arte, o La historia del arte como arte visual*, catálogo de exposición, Manuel Fontán del Junco, José Lebrero Stals & María Zozaya Álvarez,

eds.; textos de Manuel Fontán del Junco et al. Madrid: Fundación Juan March

Shaviro, S. 2017. "Estética aceleracionista: Ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real". En *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Franco "Bifo" Berardi et al.; Armen Avanesian & Mauro Reis, comps. Buenos Aires: Caja Negra

Tufte, Edward R. 2006. *Beautiful evidence*. Cheshire CT: Graphics Press

Vilar Roca, Gerard. 2015. "Cuatro conceptos de Investigación artística". *Deforma* 5: 16-27

(Artículo recibido: 24-09-22; aceptado: 03-11-22)

