

14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio

Non-place cartography. Emotional understandings of the territory

_Alberto Taboada Molina

Los mapas en la historia. La representación tradicional del territorio

Desde que el ser humano fue consciente del entorno en el que vivía, buscó la manera de representar lo que había a su alrededor. Los mapas surgieron como una reafirmación de la posición de las personas en el territorio, y una decodificación de la geografía para aprender a recorrerla y vivir en ella. A través de instrumentos gráficos se plasmaban recorridos, hitos, o datos relevantes, para transmitir la información a otras personas. Ya en la Roca de Bedolina, uno de los mapas topográficos más antiguos de los que se tiene constancia, se pueden apreciar las diferentes relaciones entre elementos propios del territorio y de la vida en época prehistórica. Representar el entorno físico era una herramienta más para conocerlo, y un valor añadido en el ámbito de la supervivencia. La realidad era algo desconocido para el ser humano, y en su proceso de evolución buscó maneras de poder interpretarla y expresarla gráficamente. [1]

Esta búsqueda no se limitó exclusivamente a contar realidades físicas, sino también mentales, emocionales y culturales. El choque entre lo objetivo y lo subjetivo generó todo un imaginario en torno a las cartografías, convirtiéndose en relatos gráficos de una realidad, una cultura, y una época. La precisión en los mismos era necesaria hasta cierto punto, pero era más importante albergar una gran cantidad de información y transmitirla lo más intuitivamente posible. Se buscaba conseguir luchar contra el espacio abstracto de la geometría y que esta se convirtiera en un mero soporte material, sobre el que quedaran plasmados matices y valores cualitativos de los diferentes lugares. Los mapas medievales del *Atlas* de Cresques Abraham, datado en torno a 1375, mostraban una representación no solo de elementos tangibles del medio geográfico, sino también historias sobre lugares peligrosos, simbologías comerciales, simbologías náuticas, o relieves topográficos. Se plasmaba de esta manera la complejidad detrás de todo lo que se entendía como representación de los territorios, y los aspectos que confluyen en la percepción de los mismos. A pesar de ser antiguos, la riqueza que puede apreciarse en estos mapas transmitía una idea del complejo entramado que acaba configurando los países y territorios, donde el aspecto geográfico es uno de tantos otros que lo esculpen. [2]

En su libro *Kitab-i Bahriye –El Libro de las Materias Marinas–*, Piri Reis describe detalladamente ciudades y lugares a lo largo de la costa del mar Mediterráneo dibujando mapas a gran escala. En ellos perfilaba todos los detalles de la costa, mostraba una manera particular de representar los bordes marítimos, y de entender el territorio a través de sus elementos más característicos. Un texto en verso acompañaba a cada una de las representaciones, dando detalles sobre navegación o cosmografía, y buscando de esta manera plasmar toda la información posible sobre el Mediterráneo en lo que pretendía ser un manual para navegantes. Esta manera de estructurar un atlas era muy diferente al de los atlas italianos de la época, cuyos mapas eran más generales y menos completos. Planteamientos como los de Cresques o Reis superaron la visión tradicional de sus tiempos sobre cartografías, y consiguieron mostrar una manera diferente de entender el territorio en su conjunto. ^{1,2} [3]

[1]



[2]



Resumen pág 16 | Bibliografía pág 24

Universidad de Granada.

Grado en Estudios de Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada (2018).

Estudiante del Máster Habilitante de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Colaborador en el II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, "La casa: espacios domésticos y modos de habitar", celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada (2019).

albertotaboadamolina@hotmail.com

Palabras clave

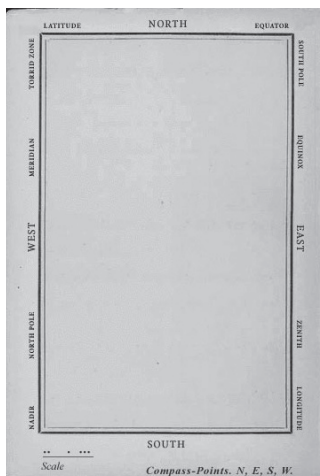
Cartografía, territorio, paisaje, arte, land art, representación, emocional
Cartography, territory, landscape, art, land art, illustrate, emotional

Método de financiación

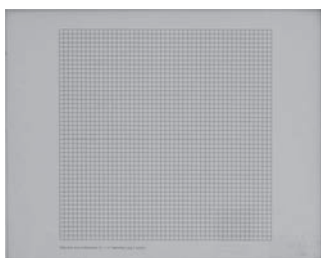
Financiación propia

[1] Calco del grabado encontrado en la Roca 1 de Bedolina, de origen prehistórico, que forma parte del complejo petroglifo del Valle Camonica en los Alpes, Región de Lombardia. En él aparecen representadas parcelas de cultivo, caminos de montaña y pueblos. Fuente: BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Los grabados rupestres de Bedolina (Valcamonica)*, trabajo contenido en el *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici – Vol III*, 1972, p. 123, <http://www.cesp.it/web/INFOCCSP/bcsp/bcsp08.html>. Fecha de actualización 27/12/2018.

[2] Lámina que incluye las tierras conocidas en el siglo XIV desde los 10° a los 60° de latitud Norte, en la que se plasman los conocimientos e intereses de las regiones marítimas hacia las obligadas rutas continentales. Fuente: <http://www.vallenajerilla.com/glosas/catalan.htm>; Fecha de actualización 07/01/2017.



[4]



[5]

[3] Lámina que muestra la costa de Egipto y la ciudad de El Cairo en torno al río Nilo. Fuente: Kitab-I Bahriye, propiedad del Walters Arts Museum, siglos XV-XVI.

[4] HOLIDAY, Henry. *Map of Nothing*, ilustración del poema *Hunting of the Snark* de Lewis Carroll. Fuente: CARROLL, Lewis, *Hunting of the Snark*, Macmillan Publishers, 1876.

[5] *Art and Language*, *Map of an area of dimension 12"x12" indicating 2.304 1/4" squares*, 1967. Fuente: <https://www.ekimetrics.com/news/map-itself-or-map-area-dimension-12-x-12-indicating-2304-1-4-squares-1967-art-language>. Fecha de actualización 02/06/2014.

[6] BROUWN, Stanley, *This Way*, 1961. Fuente: <https://iedecodiseno.blogspot.com/2013/07/cartografias.html>. Fecha de actualización 07/2013



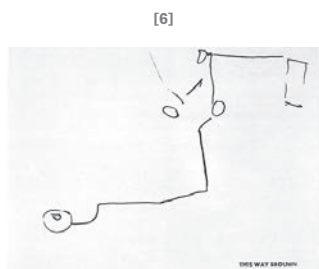
[3]

De lo objetivo a lo subjetivo. La lectura del territorio desde el arte

Desde el siglo XVII hasta finales del XX, las cartografías evolucionaron hasta convertirse en un instrumento científico, donde los datos precisos y estadísticos se combinaban con representaciones fieles y objetivas de la realidad. Con los avances tecnológicos de finales del siglo XX y principios del XXI, potenciados principalmente por los satélites, la información bruta que se podía obtener del territorio era inmensa, instantánea, y prácticamente a tiempo real, algo que terminó de cambiar la concepción tradicional de las cartografías. Hoy en día, la precisión y la cantidad de datos que se generan constantemente dibujan un mapa objetivo de la realidad, donde el aspecto subjetivo, personal y enriquecedor de los matices y los detalles se está perdiendo, engullido por una información masiva y sin procesar. Este proceso acelerado y brusco de toma de contacto con todo ese volumen de información, sumado al crecimiento masivo de los flujos y lo dinámico propiciado por internet, ha puesto en crisis el papel del ser humano como intérprete del mundo que le rodea. El territorio ha dejado de ser algo que explorar, dándose por sentado que todo cuanto se puede aprender del mismo está plasmado en una foto o en un mapa de dicho entorno ³.

A lo largo de las últimas décadas, numerosos artistas se han propuesto poner en crisis las cartografías entendidas como sistemas de representación, confrontando lo objetivo y lo subjetivo, poniendo en cuestión las representaciones, o bien utilizando sistemas gráficos de relación para establecer otra serie de relaciones. Germen de esta idea de poner en tela de juicio los mapas, Lewis Carroll proponía en su poema *The Hunting of the Snark* (1874) una carta náutica que toda la tripulación del barco entendía, pero que carecía sin embargo de dibujos o indicaciones más allá de una hoja en blanco con anotaciones cardinales en sus bordes. [4] Probablemente inspirados en esa idea de jugar con la sintaxis y la gramática de los mapas, Art and Language crearon *Map of Itself* (1967), donde representaban una gran cuadrícula sin información añadida. De este modo expresaban lo frío y neutro de un soporte cartográfico que cobra todo el protagonismo y se impone sobre los valores culturales y personales, tanto del intérprete del mapa como del autor del mismo. ⁴ [5]

Buscando generar un aparente sinsentido de su propia lógica, Stanley Brouwn mostraba en su obra *This Way* (1961) indicaciones esbozadas en una hoja en blanco, representando recorridos sin un inicio o final concreto. [6] Esta serie de dibujos fue realizada a partir de indicaciones que varios transeúntes dieron a Brouwn cuando él preguntaba sobre diversas localizaciones, plasmándolas después en el papel. Reduciendo la cartografía a su interacción más básica, conseguía despertar inquietudes acerca de la propia medida de las cosas: las distancias que los peatones le indicaban, los pasos que él contaba, o incluso la manera de anotar las



[6]

longitudes a lo largo de los recorridos. Sus sobrias representaciones de recorridos por la trama urbana sirvieron para cuestionar cómo nos relacionamos con el mundo, cómo lo recorremos, cómo lo percibimos realmente. El entusiasmo de Brouwn por los procesos participativos marcaría el camino para el arte relacional en 1990. Su arte mostró una manera de estar en el mundo que invitaba al observador a sentirse en armonía con el lugar, el tiempo y la intención.⁵

Otra interpretación posible de los mapas sería a través de las experiencias vitales y los recuerdos, trazando a partir de hechos cotidianos, miedos y esperanzas, una mezcla que definiría una cartografía de nuestra vida. En este ámbito las emociones diluyen las fronteras entre lo sentido y lo real, y permiten comprender la dimensión de nuestro paso por el mundo. Con *Autogeography* (1966), Saul Steinberg plasmó su vida en un dibujo sobre un paisaje abstracto, donde los lugares que él asociaba con emociones aparecen repartidos en torno a un río, que representaba su propio paso por la vida. Con esta manera de presentar fragmentos de su historia personal, transmite una visión en conjunto y a la vez caótica de las experiencias que gobiernan su memoria.⁶

Habitar el territorio es otra manera de entenderlo, pasando de este modo a formar parte de un sistema de relaciones en el que el ser humano se convierte en un elemento más del mismo y, por tanto, en cierta consonancia con él. Los artistas del *Land Art* adoptaron una postura crítica respecto a la desvinculación del arte y las personas con la naturaleza y el territorio, y propusieron visiones cruzadas que generaran nuevas relaciones y discursos donde conceptos como materialidad, entorno y paisaje pasaban a ser piezas clave de sus obras. Carl Andre defendía que “no tiene sentido que el artista cree su entorno, puesto que ya disponemos de un entorno a nuestro alrededor en todo momento. Todo organismo vivo tiene un entorno. El emplazamiento es un lugar dentro de un entorno que ha sido modificado de tal manera que hace que el entorno resulte llamativo. Todo es entorno, pero un emplazamiento está relacionado tanto con las cualidades generales de su entorno como con las características particulares del trabajo realizado.”⁷

Richard Long se caracterizó por trazar mapas directamente sobre el terreno. A través de líneas artificiales construidas caminando o recolocando piedras del entorno, fue capaz de generar una cierta tensión o desequilibrio en parajes naturales, donde un trazo recto y decidido contrastaba con lo topográfico y lo moldeado del terreno. Pasear e interactuar de manera sencilla con elementos del paisaje le permitió producir obras muy efímeras y a la vez con una gran fuerza visual. Las piedras que colocaba formando trazos pasaban desapercibidas como elemento artificial, puesto que pertenecían al sitio en el que se encontraban. Se convertían de este modo en una señal simbólica de la presencia de Long, su relación con el paisaje, y las emociones producidas. “La hora del día, la climatología y el lugar tienen a este respecto la misma importancia que el peso, la forma y el color de las piedras, en cuya ordenación formal tiene también una innegable influencia el estado físico del artista durante su excursión.”⁸ [7] [8]

Al contrario que en las obras de Long, donde el artista interviene en el propio lugar, Robert Smithson teorizó la posibilidad de transformar un emplazamiento físico real, un *site*, y convertirlo en una obra transportable, o *non-site*, produciéndose una contradicción espacial que buscaba expresar las tensiones entre espacios interiores y exteriores. El propio Smithson explicaba que “el no-emplazamiento es una imagen lógica tridimensional y abstracta que, sin embargo, representa un emplazamiento real. Gracias a esta metáfora tridimensional, un lugar puede representar otro lugar al que no se asemeja.”⁹ En sus obras denominadas *non-site* –no-emplazamiento–, el espectador podía encontrar la ausencia de un emplazamiento real. A través de materiales contenidos en cajas o contenedores, y de mapas o dibujos que hablen del lugar real al que están referenciados, se produce una reducción de la escala en lugar de una ampliación de la misma. Es la ausencia la que cobra fuerza, provocando una inercia incompleta hacia el emplazamiento físico, y dotando asimismo al no-emplazamiento de la capacidad de reflejar aquello a lo que está vinculado, como si de un espejo conceptual se tratase.¹⁰ [9]

Cartografías abstractas. Los procesos experimentales en la arquitectura

En la arquitectura, las corrientes posmodernistas que derivaron hacia el deconstructivismo plasmaron una realidad fragmentada y difícil de clasificar o encasillar, en oposición a la globalización y la uniformidad. Romper con las rigideces y buscar un nuevo significado a conceptos valorados como absolutos permitieron a los arquitectos deconstructivistas, a través de procesos experimentales, conseguir lecturas mucho más transversales que superponían varias disciplinas. Peter Eisenman se caracterizó por intersecar volúmenes, a



[7]



[8]



[9]

¹ REIS, Piri. *Kitab-ı Bahriye*. Versión digitalizada del Walters Arts Museum, sSiglos XV-XVI, pp. 160-161.

² SOUCEK, Svat. "Piri Reis, His uniqueness among cartographers and hydrographers of the Renaissance", *Comité Français de Cartographie (CFC)*, n° 216, 2003, pp. 135-144.

³ BOERI, Stefano. "Atlas Ecléticos", VV.AA. *Lo ordinario: Compendios de Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 177-201.

⁴ "Cartografías contemporáneas: Dibujando el pensamiento", exposición organizada por el CaixaForum Madrid, 2012. Fuente: https://prensa.lacaixa.es/obrasocial/view_object.html?obj=816,c,17243; Fecha de actualización 20/11/2012.

⁵ RUSSETH, Andrew. *Stanley Brouwn, whose works examine measurement and memory, dies at 81*, <http://www.artnews.com/2017/05/22/stanley-brouwn-whose-works-examine-measurement-and-memory-dies-at-81/>. Fecha de actualización 22/05/2017.

⁶ Saul Steinberg Foundation, "Over a plain meanders the river of Steinberg's life, weaving among dozens of place names sized and sited according to the vagaries of fond or bitter memory", en *A view of the World from the 9th Avenue & Steinbergian Cartography*. Fuente: <http://saulsteinbergfoundation.org/essay/view-of-the-world-from-9th-avenue/>

⁷ LAILACH, Michael; GROSENICH, U. ed. *Land Art*, Colonia, Alemania: Taschen, 2007, p.13.

⁸ *Ibidem*, p.70.

⁹ *Ibidem*, p.72.

¹⁰ *Ibidem*, p.86.

¹¹ FRAMPTON, Kenneth. "Eisenman Revisited: Running Interference", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998, pp. 58-69.

¹² EISENMAN, Peter, "Cannaregio Town Square", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998, pp. 14-15.

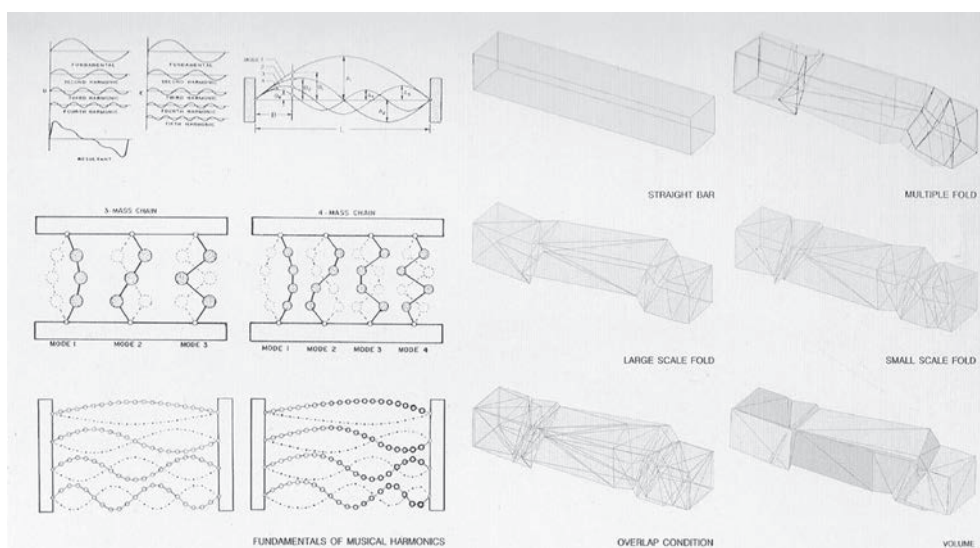
¹³ EISENMAN, Peter, "Centro de Artes Escénicas en la Universidad de Emory", *El Croquis*, n° 83, 1997, pp. 98-111.

veces incluso programas funcionales enteros, como una forma muy inicial de abandonar los dogmas establecidos. Durante años promulgó una arquitectura que trascendiera los conceptos tradicionales. Elementos como la columna o la escalera, alteraban su concepción y se convertían en componentes de un lenguaje arquitectónico nuevo y complejo que diluía su aspecto formal. La gran mayoría de sus *Experimental Houses* jamás llegaron a construirse, pero sembraron el germen que daría lugar a su posterior forma de pensar como arquitecto y a su manera de proyectar.¹¹

Del afán de Eisenman por transgredir conceptos considerados como absolutos, nació el proyecto residencial en el Cannaregio, donde el arquitecto estadounidense inventó un lugar y un programa propios. Abstrayéndose de la Venecia histórica para no imitarla, estableció los límites del proyecto en otra Venecia construida de manera ficticia. Tomando como base la estructura malla del proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier, originalmente diseñada para ese lugar, la fijó como un pasado ficticio, una arqueología inventada que se asentaba sobre el contexto irregular de Venecia. El lugar quedó marcado de esta forma por la ausencia, con una serie de vacíos en el suelo, que actuaban a modo de metáforas para el desplazamiento del sujeto de su posición como instrumento central de medida, y que generaban una arquitectura que se convertía en modelo de sí misma.¹² En otra de sus obras, el Centro para las Artes de la Universidad de Emory, en Atlanta, Eisenman enfrentó los órdenes armónicos musicales, con la topografía del terreno, buscando la correlación entre ambos aspectos de un proyecto que iba a estar compuesto de cuatro auditorios vinculados entre sí. La superficie continua de las cuatro barras longitudinales sobre las que quedó dispuesto el programa, quedaba comprimida y deformada por los esquemas de las ondas armónicas, plegándolas y consiguiendo una gran variedad de resultados.¹³ [10]

También en los terrenos de la experimentación conceptual y gráfica trabajó Daniel Libeskind. En sus procesos de proyecto no existía jerarquía espacial alguna, sino trazos independientes que dibujaban una realidad distinta, al margen de patrones conocidos. "Ilustraciones de procesos mentales", "una manera de escribir" o "composiciones musicales amorfas y espaciales" son algunos de los apelativos con los que maestros de Libeskind describían sus dibujos.¹⁴ En su libro *Micromegas*, alteraba los parámetros con los cuales se entendía la realidad, la visión explotaba, y recreaba instrumentos lingüísticos consiguiendo una perspectiva completamente nueva. [11] [12] El dibujo se convertía en una herramienta experimental, suscitando la percepción del entorno como una multiplicidad infinita de espacios difusos. Estos procesos experimentales le llevaron a desarrollar un pensamiento propio, y un mecanismo para integrar sus dos grandes pasiones, la música y la arquitectura. En el Museo Judío de Berlín, Libeskind consiguió transformar lo abstracto en realidad arquitectónica, a través de procesos e inspiraciones que demostraron cómo su arquitectura se nutre de numerosas disciplinas intelectuales y técnicas. La música, la memoria del holocausto y la cruz de David fragmentada emergían como líneas invisibles, que se encontraban y servían de inicio para el proyecto, generando formas cuyos límites y contornos estaban difícilmente definidos.¹⁵

[10]



[7] LONG, Richard, *A line made by walking England*, 1967. Fuente: *Land Art*, Colonia, Taschen, 2007.

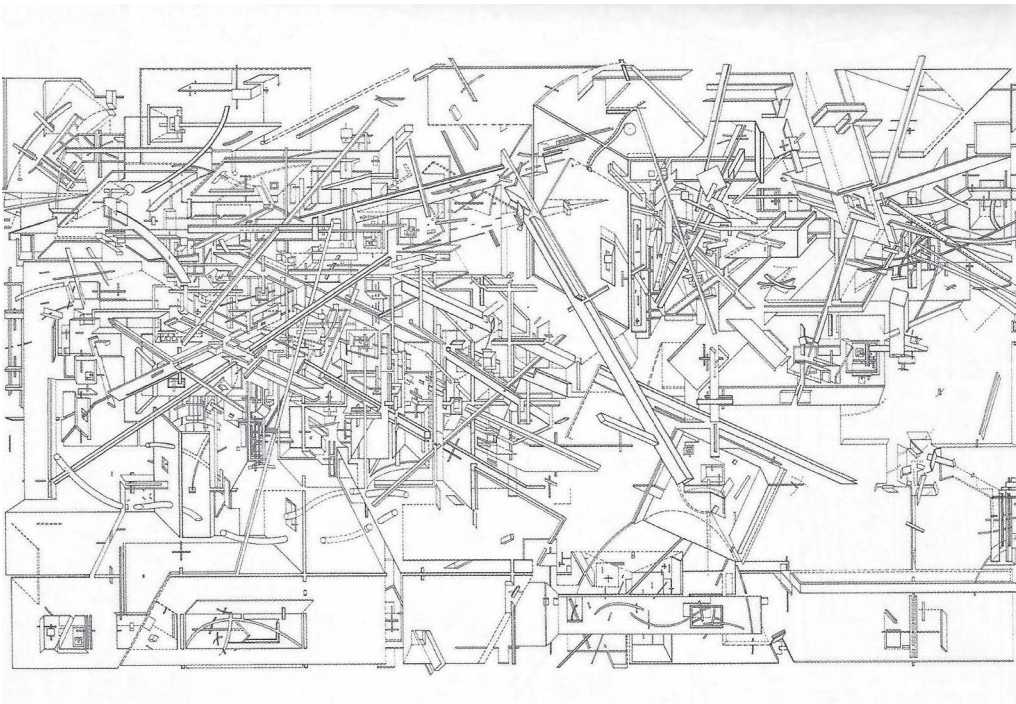
[8] LONG, Richard, *A line in the Himalayas*, 1975. Fuente: LAILACH, Michael, *Op. cit.*

[9] SMITHSON, Robert, *Nonsite, Oberhausen, Germany*, 1968. Fuente: LAILACH, Michael, *Op. cit.*

[10] Esquemas y dibujos del proceso de diseño del Centro para las Artes Escénicas de la Universidad de Emory en Atlanta (Georgia) de Peter Eisenman, a partir de ciclos armónicos y volúmenes prismáticos. Fuente: *El Croquis*, 83, Peter Eisenman 1990-1997, 1997, p.100.

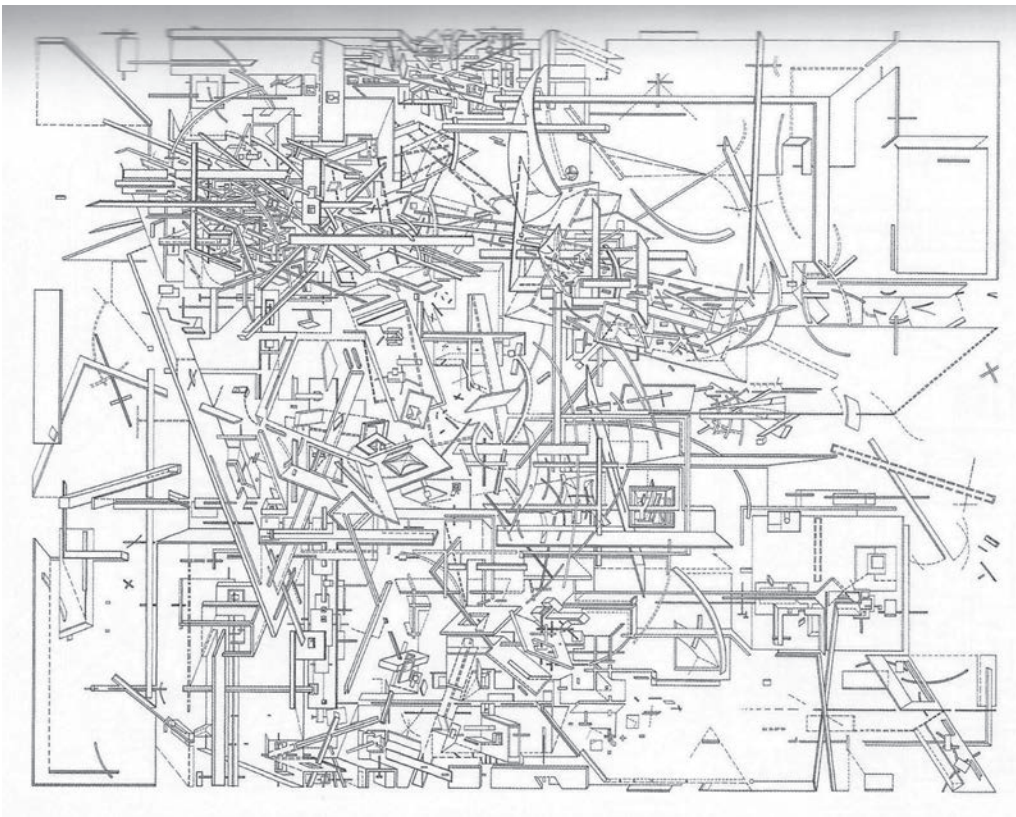
[11] LIBESKIND, Daniel, *Leakage*, dibujo como parte de su libro *Chamber Works: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*. Fuente: SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds., *Op. cit.*, p. 30-31.

[12] LIBESKIND, Daniel, *Little Universe*, dibujo como parte de su libro *Chamber Works: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*. Fuente: SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds., *Op. cit.*, p. 30-31.



[11]

[12]



Una interpretación personal del paisaje. Las cartografías emocionales

El enfoque personal como método de interpretación del territorio ofrece la posibilidad de aportar valores añadidos que enriquezcan las cartografías, al tiempo que permite destilar los detalles más característicos y relevantes que dibujan un retrato del propio paisaje. Las emociones se convierten de esta forma en una herramienta versátil y creativa a la hora de representar, haciendo posible generar un resultado mezcla de lo literal y lo subjetivo, que transmite las impresiones y las inquietudes que puedan surgir de la experiencia del encuentro entre la persona y el lugar.

La artista Elizabeth Coyne ha desarrollado gran parte de su obra pictórica a partir de un lenguaje propio basado en imágenes y símbolos extraídos del mundo natural. Dicho lenguaje recoge relaciones e imágenes mentales de la pintora, nacidas de la lógica de los materiales con los que trabaja. Sus pinturas acaban siendo reflejo de una visión muy personal de aquello que la rodea y de los materiales que emplea para la realización de sus obras, construyendo una lente única e individual a través de la que entender el mundo. En palabras de Coyne: “Este mundo que creo en cada cuadro, describe lugares abstractos y es un proceso físico de interpretación, donde cada pintura es una síntesis de la mente. Una imagen está compuesta de diferentes aspectos, tanto productos de mi imaginación como transcripciones basadas en mis percepciones”.¹⁶ En cuadros como *The Cartography of Silence* (2014), la artista se vale de líneas que definen una composición similar a una vista esquemática en planta de una ciudad, pero generando al mismo tiempo un fondo confuso y errático, buscando transmitir las sensaciones asociadas a un concepto como el silencio a través de una representación que resulte fácil de asociar con algo conocido. [13]

En el extremo opuesto, dentro de las cartografías generadas desde las emociones, encontramos a Cristian Nold, cuyo trabajo se ha centrado en el denominado *biomapping*, buscando dibujar mapas a partir de procesos participativos que promuevan experimentar y percibir la ciudad. Este enfoque personal y a la vez colectivo permitió registrar una manera de ver y entender las ciudades desde las experiencias de sus habitantes. En 2007, Nold recogió las emociones de 98 personas durante 5 semanas al recorrer la ciudad de San Francisco, gracias a un sensor GSR (*Galvanic Skin Response*) que recogía sus reacciones, y un GPS que situaba a las personas en el mapa. Procesados esos datos, su *Emotional Map of San Francisco* quedó como un reflejo de numerosas experiencias y situaciones vividas, desde paseos por parques o monumentos hasta interacciones sociales en un café o fortuitas. Esta serie de “eventos” o “situaciones” permiten reconocer más en conjunto el habitar en la ciudad, ya que muestran una percepción colectiva y no individual, y podrían ayudar a entender mejor tanto la cultura y los aspectos sociales urbanos como los hábitos y las maneras de utilizar la ciudad en la actualidad.¹⁷ [14]

Mezclando mapas de carreteras y dibujo artístico, Matthew Cusick consigue generar pinturas sugerentes que alteran la percepción que el observador tiene de ellos. Partiendo de los mapas como base de su trabajo, es capaz de crear cuadros dinámicos a la vez que únicos, que parecen ser el destino de las propias carreteras. Es el proceso de reconocer e interpretar los planos lo que actúa como catalizador para las obras de Cusick, permitiéndole encontrar la inspiración en el vagar a través de los trazos de lo existente. El artista encontró en los mapas cualidades propias de una pincelada: el matiz, la densidad, la línea, el movimiento y el color. Se convertían de este modo en mecanismos cognitivos para interpretar nuestro entorno. Según Cusick, “Yo dejé de lado mis pinceles y decidí ver a dónde me llevaban los mapas. Creo que el collage es un medio perfectamente adecuado para las complejidades de nuestro tiempo. Habla

[13] COYNE, Elizabeth, *The Cartography of Silence*, pintura conceptual al óleo en lienzo, 135 cm x 180 cm, 2014, representación abstracta de algunas de las correlaciones que estableció la artista entre los recuerdos, los paisajes y los lugares en los que vivió varias de sus experiencias. Fuente: http://www.elizabethcoyne.com/Current_Work.html. Fecha de actualización 27/12/2018.

¹⁴ SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds. *Daniel Libeskind: Inspiration and process in architecture*. Italia: Moleskine, 2015, p. 78. Traducción del autor.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24-40.

¹⁶ COYNE, Elizabeth, Biografía de la artista en su página web, <http://thelaffergallery.com/elizabeth-coyne-artist-statement-bio>. Fecha de actualización 27/12/2018. Traducción del autor.



[13]



[14]

de una sociedad que está saturada con información visual fragmentada. Intenta poner orden en el caos y hacer algo permanente desde los deshechos de lo temporal. Recupera aquello que había sido descartado. Un collage debe confiar en algún tipo de alquimia; debe combinar elementos comunes para formar algo extraordinario." ¹⁸ [15]

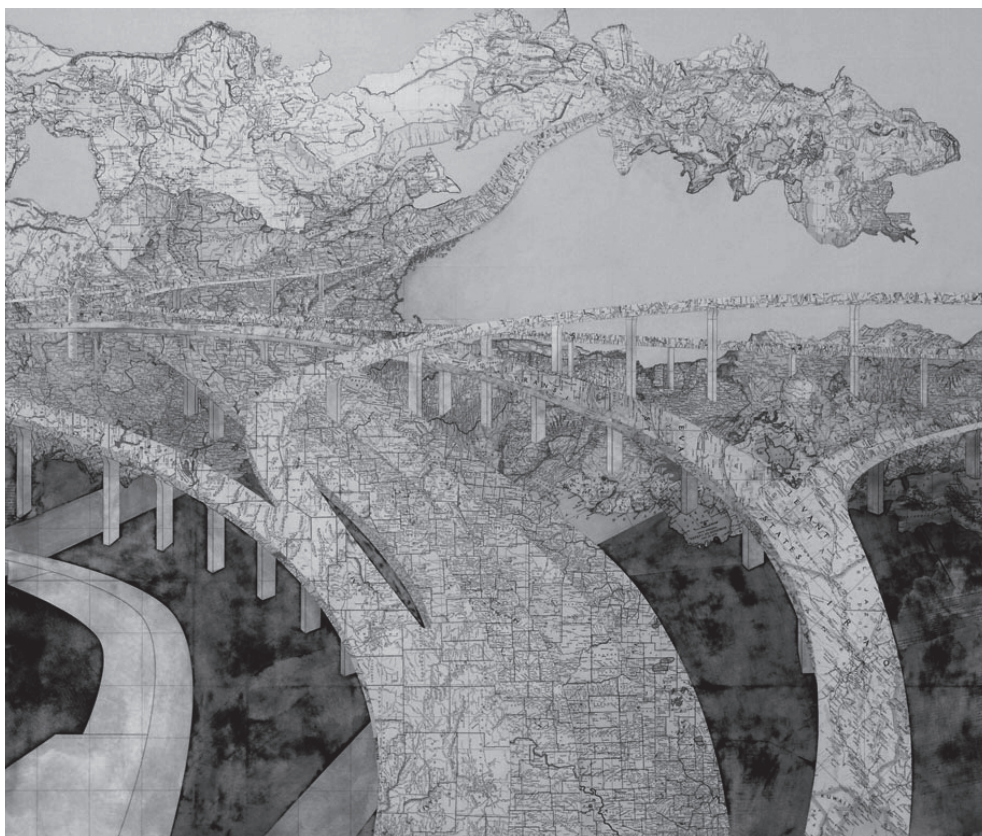
Mezclando *collages* y pintura, Mark Bradford mezcla en sus obras aspectos de la abstracción modernista y elementos de entornos urbanos, de los que extrae sus materiales. El artista utiliza los materiales descartados por la vida urbana, a menudo restos de economías surgidas de la necesidad, y los combina gracias a la fuerza y la energía que destila de la vida en la propia ciudad, creando cuadros que condensan elementos sociales y artísticos. ¹⁹ Con una composición de cuadrícula Bradford creó *Kryptonite* (2006), una representación compleja de arquitectura y detalles que se solapan representando un hirviente microcosmos de actividad, la dispersión de una megalópolis. [16] Inspirado por Piet Mondrian, el pintor interpreta la visión del modernismo de una utopía ordenada y la traslada a la contemporaneidad, intercambiando los bordes definidos y los planos armónicos por formas independientes y no definidas en una turbulenta guerra por el territorio. Transforma su superficie en una topografía con infinidad de texturas, utilizando los gestos y el detalle para enmarcar la disonancia y el dinamismo del paisaje metropolitano. ²⁰

Abordando el territorio desde diferentes enfoques, es posible generar nuevas posibilidades en el ámbito de la interpretación y la representación del entorno. Los paisajes resultantes de la mezcla entre la información bruta del lugar y las reflexiones humanas ligadas a la percepción del mismo, configuran una imagen multidimensional donde el espacio, el tiempo, la experiencia y las emociones son catalizadores de un material gráfico que trasciende la cartografía o la pintura y se convierte en un lenguaje complejo y único estrechamente ligado con la arquitectura. Dibujar aquello que rodea al ser humano se convierte en un ejercicio personal de volver a entender su entorno, recordar experiencias, plasmar sentimientos y reinventar percepciones.

[14] NOLD, Cristian, *Emotional Map of San Francisco*, mapa emocional creado en 2007 a partir de experiencias participativas de varias personas en un caso de estudio en la ciudad de San Francisco. Fuente: NOLD, Cristian ed., *Emotional Cartography, technologies of the self*, Creative Commons, 2009.

[15] CUSICK, Matthew, *Chasing the Dragon*, mapas superpuestos y acrílico en papel, 101 pulgadas x 162 pulgadas, 2006, pintura representando lo que parece ser un dragón a partir del collage entre mapas de carreteras y la abstracción de dichos mapas. Fuente: <https://www.mattcusick.com/paintings-collage/map-works/1>. Fecha de actualización 02/01/2019.

[16] BRADFORD, Mark, *Kryptonite*. Collage y pintura en papel, 249 cm x 301 cm, 2006, pintura sobre elementos urbanos de una gran metrópolis a partir del collage y de la pintura, aplicados con una composición de cuadrícula. Fuente: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/mark_bradford_kryptonite.htm. Fecha de actualización 03/01/2019.



[15]



[16]

¹⁷ GARCÍA, Miriam, "Cartografías de los valores intangibles del paisaje". *Paisea*, n° 23, 2012, pp. 96-103.

¹⁸ CUSICK, Matthew, entrevista concedida a Alice Yoo para *My Modern Met* en 2011. Traducción del autor. Fuente: <https://mymodernmet.com/more-magnificent-map-collages/>. Fecha de actualización 26/03/2011.

¹⁹ Detalles sobre Mark Bradford y su obra en *The Broad*. Fuente: <https://www.thebroad.org/art/mark-bradford>. Fecha de actualización 03/01/2019.

²⁰ Detalles sobre *Kryptonite*, de Mark Bradford. Fuente: https://www.saatchigallery.com/artists/mark_bradford.htm. Fecha de actualización 03/01/2019.

14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio _Alberto Taboada Molina

Las cartografías, entendidas como una interpretación gráfica del territorio, son una de las herramientas principales para la comprensión de los lugares y uno de los puntos de partida del proyecto arquitectónico. Tradicionalmente un elemento que recogía tanto datos literales como subjetivos, desde finales del siglo XX se produjo una escisión entre los mapas que plasmaban grandes cantidades de información geográfica, y las representaciones del paisaje con una interpretación mucho más abstracta. En contraposición a la cartografía no procesada, tanto el arte como la arquitectura buscaron procesos creativos que consiguieran recuperar los valores que se destilaban del territorio, para generar discursos mucho más ricos y profundos. Estas representaciones estaban cargadas de subjetividad y elementos que se hacían eco de aspectos personales de los artistas o los arquitectos, que influyeron en su lectura del paisaje. Este artículo busca hacer un recorrido a través de diversas maneras de entender y representar el territorio, donde las obras y proyectos son un reflejo de la capacidad de interpretar un lugar de diferentes maneras, dependiendo de la percepción, la cultura, e incluso las experiencias personales.

14 | Non-place cartography. Emotional understandings of the territory _Alberto Taboada Molina

Cartographies, understood as a graphic interpretation of the territory, are one of the main tools to comprehend places and one of the starting points in the architectural project. Traditionally an element that gathered literal data as well as subjective data, since the late of the 20th century a split appeared between maps that brought out great amounts of geographic information, and the landscape depictions with a much more abstract interpretation. In contrast to raw cartography, both art and architecture have looked for creative processes that could recover the worths that can be drawn from the territory, to produce more substantial and more profound speeches. These displays were full of subjectivity and elements that talked about personal aspects of the artists and architects, which were relevant in their landscape reading. This article shows a journey through diverse ways of understanding and pictures the territory, where the works and projects are a reflection of the ability to read a place in different ways, depending on the perception, the culture, or even the personal experiences.

14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio _Alberto Taboada Molina

- AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BOERI, Stefano. "Atlas Eclécticos", VV.AA. *Lo ordinario: Compendios de Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- DOMINGO SANTOS, Juan. "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", VV.AA. *Arquitectura y ciudad contemporánea*. Madrid: Abada, 2010.
- EISENMAN, Peter. "Cannaregio Town Square", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998.
- EISENMAN, Peter. "Centro de Artes Escénicas en la Universidad de Emory", *El Croquis*, n° 83, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. "Eisenman Revisited: Running Interference", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998.
- GARCÍA, Miriam. "Cartografías de los valores intangibles del paisaje". *Paisea*, n° 23, 2012.
- LAILACH, Michael; GROSENICH, U. ed. *Land Art*, Colonia, Alemania: Taschen, 2007.
- REIS, Piri. *Kitab-I Bahriye*. Versión digitalizada del Walters Arts Museum, Siglos XV-XVI.
- RICCIUTI, Valentina. "Scrittura Architettoniche", *Lotus*, n° 127, 2006.
- SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds. *Daniel Libeskind: Inspiration and process in architecture*. Italia: Moleskine, 2015.
- SOUCEK, Svat. "Piri Reis, His uniqueness among cartographers and hydrographers of the Renaissance", *Comite Français de Cartographie (CFC)*, n° 216, 2003.