



Angie Bonino
José Luis Bravo
Andrea Díaz Mattei
Jesús García
Nasheli Jiménez
Teresa Lenzi
Federica Matelli
Diana Padrón
Rafael Pinilla
Olga Sureda
Arola Valls
Felipe Vaz
Pep Vidal

Diseño: Nasheli Jiménez del Val

15 de febrero ◦ 19:00 a 22:00 hrs. ◦ Club Cronopios ◦ Fernandina 16, Barcelona

PERDER EL NORTE

[tentativa #2]

Colabora:
Club Cronopios, Art Globalization Interculturality y LiminalB



ART
GLOBALIZATION
INTERCULTURALITY

LiminalB
LIMITADA ASOCIACIÓ CULTURAL

PERDER EL NORTE [tentativa #2]

Pep Vidal · José Luis Bravo · Teresa Lenzi · Jesús García · Angie Bonino · Felipe Vaz

15 febrero 2014

Textos:

Rafael Pinilla, Diana Padrón Alonso, Arola Valls Bofill, Andrea Díaz Mattei, Federica Matelli, Olga Sureda Guasch

Diseño del cartel:

Nasheli Jiménez

Con la colaboración de:

Club Cronopios, Art Globalization Interculturality, LiminalB

"The beyond is neither a new horizon, nor a leaving behind of the past...", *Beyond the pale*, Homi Bhabha (1993)

Más allá de una cierta tendencia en incluir los márgenes a través de un mapa sospechosamente integrador, se necesitan nuevas estrategias para generar una zona de encuentro donde identidad y alteridad puedan permanecer en estado de potencia y resistir al sometimiento de lo hegemónico. Si como indica Jean-François Lyotard, únicamente el disenso es capaz de evitar la subordinación (Lyotard 1988), para generar una experiencia de emancipación, se hace estrictamente necesario resituarnos en el mapa más allá de lo pactado, resituarnos en el mapa perdiendo el norte.

Perder el Norte es una iniciativa de disenso frente a las políticas de representación hegemónicas, que se articula a través de una serie de actividades discontinuas organizadas desde el beneficio de la periferia, y que persigue habilitar una perspectiva crítica para imaginar un futuro que no haya sido pactado. *Perder el Norte [tentativa #2]* pretende generar un espacio para la discusión a través de diferentes propuestas que exploren estas cuestiones.

Perder el norte (sin perder el norte)

En “El hombre que fue Jueves” se lleva a cabo una de las más brillantes apologías del orden; un orden cuya defensa, paradójicamente, irá llevando al mundo hacia la anarquía más desquiciante. Chesterton — implacable azote de la modernidad— lo tenía claro; el “milagro de que el tren llegue a su hora” presenta implicaciones metapolíticas que se le escapan al poeta-anarquista y su individualismo libertario *ad hoc*. La lección chestertoniana debería ser de obligatoria lectura en los tiempos que corren: sobretodo para recordar a ciertos militantes que algunas oposiciones que manejan no son más que mala cháchara.

En cualquier caso, uno se podría preguntar: ¿qué pasa hoy con los “poetas”? Pasan muchas cosas, desde luego. Por ejemplo, se podría decir que la mayor parte de prácticas artísticas que aún no se han reconciliado con la autorreferencialidad solipsista, apuestan por la crítica generalizada de la “realidad institucional” y su larga lista de excesos. Ni que decir tiene que en términos políticos dicha realidad es susceptible de asociarse a múltiples ordenamientos, regímenes, o discursos; y a éstos se les tiende a oponer —como no podía ser de otra manera— otros tantos ordenamientos, regímenes o discursos. Toda una demostración de que “el concepto de lo político” de Schmitt también se actualiza en las arenas donde no corre la sangre.

Al margen de antagonismos, el nominalismo de lo obvio prolifera: se nombra lo sabido mediante todo tipo de formatos y narrativas para que la audiencia de turno tome nota. Evidentemente, también están los que además de nombrar deciden ir algo más lejos para intervenir (¿participar?) donde buenamente puedan. Y claro, la mayor parte de las veces sólo pueden intervenir-participar en los sitios asignados; aunque de vez en cuando se las ingenien para negociar su “afuera” particular. Seguramente todo muy razonable desde un punto de vista funcional. O dicho de otra manera: todo muy razonable para que el “milagro del arte” —ese tren que siempre “llega a su hora”— pueda partir con sus pasajeros apoltronados en el orden de las cosas.

Partiendo de este escenario más o menos hegemónico, convendría explorar cierto margen de maniobra. Y si de lo que se trata es de pensar las cosas desde otra perspectiva, el asunto pasa —no queda más remedio— por transitar en dirección a otros órdenes que impugnen a ese engrasado ordenamiento donde se circula a velocidad constante para llegar al consabido destino. Por eso mismo, cambiar de destinación es una opción viable; se subvierten las coordenadas para emprender un trayecto que ya no lleve a la secuencia de estaciones que a diario pasan delante de nuestros ojos. Esto es; se pierde el norte y a ver dónde se llega: como aquellos ariscos situacionistas nos enseñaron.

Pero cuidado con el viaje; proponer determinadas derivas nunca nos llevará a ningún sitio. Y ya que se habla de trayectos y destinos recordemos “El tunel” de Dürrenmatt: el viaje sin referencia alguna a una posible destinación es ahí alegoría del nihilismo. Por lo tanto, de lo que se trata es de perder el norte sin perder el norte; algo que, dadas las circunstancias resulta demasiado simple y demasiado difícil. Un poco como quisieron proponer las obras de este proyecto; todas ellas de una manera u otra decidieron transitar por coordenadas dispares; lo mismo que el lugar que las acogerá durante un breve tiempo. Queda por saber si el recorrido llevará a algún sitio; si no es así, ese viaje resulta necesario continuarlo: porque queremos transitar por otro mundo.

Nunavut o la utopía de la variante

“Tal vez sean ‘polos Norte y Sur’ dislocados, que marcan lugares periféricos, regiones polares de la mente fijas a la materia prosaica, polos que se han desprendido de los páramos geográficos del eje terrestre; puntos centrales que evaden la centralidad.”

Robert Smithson, 1968

Asumir un pacto hegemónico como verdadero implica otorgarle una supuesta naturaleza inherente. Este convencimiento con pretensiones universalistas deviene en un sometimiento de la imaginación e imposibilita la sorpresa del cambio. Si perseguimos generar un espacio para imaginar un futuro alternativo, nuestra estrategia debería consistir en saber detectar una suerte de variantes sobre ciertos modelos establecidos.

En la actualidad, el polo norte magnético está situado a unos 1600 km del polo norte geográfico, cerca de la isla de Bathurst, en la parte septentrional de Canadá, en el territorio de Nunavut. Este lugar, paradigma de la variante geomagnética, coincide momentáneamente con la referencia norte, que se desplaza a la velocidad de un kilómetro por día alrededor de la Tierra. Mediante esta condición efímera se nos brinda la posibilidad de lo imprevisible como si de una nueva utopía se tratara: un territorio hasta entonces desapercibido, escenario de las fuerzas terrestres, que amenaza con perder el norte de manera inminente.

Pep Vidal nos acerca hasta ese lugar insólito apropiándose de una imagen, para actualizar el paisaje romántico en clave de una nueva sublimidad contemporánea anti-antropocéntrica. A modo de cita, disponemos de un mapa de 1972 de la Ordnance Survey de Southampton donde encontramos un gráfico sobre los desplazamientos geomagnéticos producidos en la Tierra y la respectiva disconformidad entre el norte geográfico (*True North*) y el norte magnético (*Magnetic North*).

Este descubrimiento nos anima a cuestionar la perpetuidad de un único modelo geográfico de referencia, bajo el que subyacen determinados criterios ideológicos y con el que se justifica la continuidad indiscutible de un sistema de subordinación, hasta el punto de situarnos ante la paradoja de que resulte más fácil que se produzca un cambio magnético, que un cambio de poder.

Con motivo de esta *tentativa #2*, se solicitó al artista que realizara una investigación específica sobre la posibilidad de perder el norte magnético desde una perspectiva científica. Tras un periodo de indagación, la respuesta del artista fue que de hecho, el norte magnético se pierde constantemente porque es efímero¹. Partiendo de este nuevo paradigma, se procedió a localizar el punto norte magnético actual, situado en el territorio de Nunavut; incorporando una imagen digital extraída del repertorio online.

Pep Vidal investiga sobre cambios infinitesimales y sistemas de interacción que permitan transformaciones constantes y visibles. Formado en ciencias exactas, desarrolla su práctica artística mediante procesos científicos que permiten desbordar la idea del arte como conocimiento disciplinado.



En la actualidad, el polo norte magnético está situado a unos 1600 km del polo norte geográfico, cerca de la isla de Bathurst, en la parte septentrional de Canadá, en el territorio de Nunavut, Pep Vidal, Barcelona 2014

Imagen digital 62 x 46 cm – 180 dpi

Cortesía del artista

¹Entre otros documentos, el artista ha consultado la edición de D. M. Preece & H. R. B. Wood *Foundations of Geography*, University Tutorial Press LTD, London, 1976. Esta publicación fue presentada junto a la imagen de Nunavut, mostrando el citado mapa de 1972 de la Ordnance Survey de Southampton, que incluye en su reverso.

Revisitando las ruinas

«Ce précieux monument, comme tant d'autres, tombe pierre à pierre; bientôt il disparaîtra comme les générations qui l'ont habité; mais grâce à la photographie, il restera tel qu'il est encore, dans ce dessin tracé par la lumière. Tous ces vieux débris d'un autre âge, si précieux pour l'archéologue, pour l'historien, pour le peintre, pour le poète, la photographie les réunit et les rend immortels.»²

Ernest Lacan, 1856

Toda imagen es fruto de su tiempo. Cuando el francés Desiré Charnay se propuso “explorar las ruinas americanas”³ en 1857, auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública, su concepción de la fotografía formaba parte de la mentalidad positivista (“es visible en la fotografía, luego es verdad”) que reside en la base de gran parte de las prácticas fotográficas del siglo XIX. A medio camino entre la exploración arqueológica y la investigación etnográfica⁴, Charnay concebía el uso de la imagen fotográfica como un recurso visual imprescindible y neutral que acompañaría la narración detallada de todas las excavaciones. El álbum *Cités et ruines Américaines*, en el que reunió 49 fotografías, fue la primera de sus publicaciones dedicadas a México.

Más de un siglo y medio más tarde, el mexicano José Luis Bravo parte de este referente para regresar a su país de origen y capturar imágenes en la misma zona con una cámara construida, a medio camino entre la sofisticación de las herramientas digitales (un ordenador captura por medio de un *scanner* la luz proyectada por una lente) y el principio básico de gran parte de los experimentos pre-fotográficos: la *camera obscura*. En *Paysages avec ruines* Bravo utiliza la experiencia decimonónica de Charnay para replantear el potencial del medio fotográfico como herramienta de aprehensión y construcción de una determinada imagen del mundo y de una memoria ligada a la misma. Sin embargo, si bien Charnay se había situado bajo el

paraguas de una pretensión objetivista para la imagen fotográfica, *Paysages avec ruines* supone una renuncia a esta posibilidad para la que Roland Barthes reconoce un alto componente utópico: “la condición puramente «denotativa» de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su «objetividad», es algo que corre el riesgo de ser mítico.”⁵ El trabajo de Bravo es en sí mismo una revisión del acto creativo, acto que deja de consumarse en la simple caza de la imagen perfecta y, más allá de la acción de apretar el botón, instituye un sistema de trabajo que requiere nuevos tiempos de reflexión y materialización.

En una segunda etapa del proyecto, José Luis Bravo invierte los roles originales del explorador y lo explorado y regresa a Europa con la misma cámara utilizada en la zona maya para capturar en esta ocasión restos arqueológicos romanos en Francia, creando un camino de ida y vuelta entre ambos países, entrecruzado por prácticas coloniales con más de un siglo de por medio. La monumentalidad de las ruinas y de la herencia cultural francesa ha quedado transfigurada por unas imágenes que proponen una estética alejada de la retórica de la imagen digital y del documento mismo.



Paysages avec ruines [Xlapac], José Luis Bravo
México 2009 – Barcelona 2011
Placa de fotograbado enmarcada, 37 x 42 cm.
Firmada y fechada al reverso, pieza única
Cortesía del artista

² Ernst Lacan, *Esquisses Photographiques*, Paris, Grassart, 1856, p. 29. (consultado online: [Google libros](http://books.google.es). 03/11/08. <http://books.google.es>)

³ Keith F. Davis, *Desiré Charnay. Expeditionary photographer*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981, citado en Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 144.

⁴ Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 144.

⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1986, p. 15-17.

Qué importa quién mira. Alguien ha dicho qué importa quién mira.

En *Bestiario panóptico ¿Qué ha sido de nuestras cosmovisiones?* la artista abre la pregunta sobre la mirada y las imágenes infinitas, ubicuas y desataviadas que nos rodean. En efecto, el trabajo de Teresa Lenzi intercepta la mirada del espectador con imágenes apropiadas de la publicidad y medios de comunicación que circulan por internet. Este particular archivo creado por la artista nos interroga – en tanto espectadores- con imágenes de cuerpos femeninos y con palabras extraídas de un *vocabulario femenino feminista*, conformando una iconografía de la representación que adquiere el cuerpo femenino –y la mujer- en ciertos discursos y medios. Cuerpos desnudos, semidesnudos, eróticos y artísticos demarcan una visualidad epocal que sostiene –de manera activa- significados ideológicos de la categoría de mujer y de ciertos ideales de feminidad. Mujer estereotipada, fetichizada, trasladada a signo de intercambio, a primera vista obliga al espectador a ubicarse en una posición voyeurista.

Sin embargo, para un ojo más advertido la obra no sólo nos trae a esa posición que obedece el orden patriarcal y androcéntrico, puesto que combina unos desnudos artísticos que muestran *otra* belleza del cuerpo femenino. Aquel cuerpo que se muestra sin vergüenzas, que no obedece a morales ni credos, sino que se debe al deseo, al placer, al placer de ser mirado y de gozar del cuerpo. En este montaje azaroso de imágenes paganas la obra cuestiona posiciones extremas explorando los límites. Los límites entre la moralidad (también patriarcal), el derecho a gozar de nuestro cuerpo y la objetivación de la mujer por parte de un sector de la sociedad occidental. Es más, casi imperceptiblemente, quiebra una cosmovisión panóptica, introduciendo una mirada femenina. De hecho, el trabajo concierta visiones posibles de presentación del cuerpo feménil, donde el espectador puede leer esta aparente dicotomía como una contradicción subjetiva propiamente humana dentro de un orden guiado por la Estrella Polar.

En definitiva, la obra expone un malestar contemporáneo, y –sin ánimos de tener la respuesta- arroja interrogantes sobre regímenes cerrados y totalizantes, sobre la imagen y sus límites en cuanto al

intento de estabilizar posiciones de masculinidad y femineidad, sobre ideologías y deseo. Surge la pregunta latente: qué importa quién mira. Alguien ha dicho qué importa quién mira. Pues habrá una historia, Teresa Lenzi nos cuenta *una* historia.

Teresa Lenzi (1961, Itaqui/Rio Grande do Sul, Brasil), artista y profesora en el *Instituto de Letras e Artes* de la Universidad Federal do Rio Grande, estudió artes plásticas en su país natal y se doctoró en Arte e Investigación por la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, España. Actualmente, realiza su pos-doctorado en la Universidad de Barcelona desde donde continúa su trayectoria de observar y ser observada por las imágenes que invaden el mundo actual. Mientras compagina su actividad docente, investigadora y artística, no deja de cuestionar la perpetua posibilidad de reproducción y repetición de ciertas iconografías que pueblan nuestra visualidad contemporánea. Como si de un acontecimiento se tratara, fotografía y registra imágenes de lo cotidiano –ese que se invisibiliza por su propia insistencia y constante presencia. Con gran lucidez, su práctica archivista explora el paisaje urbano y mediático que (ya) conforma parte de nuestro psiquismo.



Bestiario Panóptico ¿Qué ha sido de nuestras cosmovisiones? Teresa Lenzi, Barcelona 2013
Videoinstalación – monocanal (loop), 24'
Cortesía de la artista

Angie Bonino. Más allá del documento⁶

En distintos contextos los históricos y críticos de arte han remarcado el valor político del trabajo de muchos artistas contemporáneos, posicionando su labor cerca de diversas acciones de índole social y de resistencia micropolítica: Chantal Akerman, Ann-Sofi Sidén, Andrea Zittel, Nan Goldin, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Bruce Nauman, Cindy Sherman, Larry Clark, Valie Export, Mike Kelley, Yayoi Kusama, Paul McCarthy, Annette Messager, Hélio Oiticica, Gina Pane, son solo unos pocos y heterogéneos ejemplos extraídos de “épocas” disímiles. En el panorama sobre citado, emerge como muchos de ellos utilizan todos los medios que están a su alcance, trabajando en dirección de la multidisciplinaridad, sin cerrarse en un género específico, con una frecuente constante: *el documento*.

Angie Bonino hace parte de esta nueva escena del arte contemporáneo. Su trabajo tiene una fuerte componente multidisciplinar, política y documental. Al lado de todo esto no se puede obviar de mencionar otro aspecto focal de su estética: la perspectiva multicultural y poscolonial, que desemboca en una sólida crítica al centralismo estadounidense y europeo en la cultura global contemporánea, marcado por su interesante historia personal, además de profesional.

Angie fue una de las artistas pioneras del videoarte peruano y la primera mujer en dedicarse al arte con nuevas tecnologías en Perú. Su trayectoria se desarrolla a partir de final de los años noventa a través de una intensa actividad creativa y curatorial, que la ve utilizar las artes plásticas, el audiovisual, *la performance*, la instalación y la plataforma de Internet. En su producción artística podemos individuar tres etapas principales, que por lo general marcan el desarrollo de su carrera desde la estética más “localista” y cercana a su país nativo de los primeros años, hacia una apertura en sentido más transnacional de la última década.

A lo largo de veinte años de enérgica carrera artística, y en sus distintas fases, **Angie Bonino** se ha preocupado constantemente, con una auténtica actitud humanitaria y honestamente empeñada, para poner luz sobre las injusticias que los territorios periféricos o las partes más indefensas de la sociedad global reciben bajo las semblanzas de mejora proporcionada por los avances tecnológicos y económicos. Así nos ha dejado un legado cultural y crítico de gran valor político, intelectual y humano, que hace de ella una de las artistas más importantes de Perú y una de las más destacadas entre los video-artistas y las video-artistas de todo Latinoamérica.



Performance comisariada por LiminalB, Angie Bonino
Galería H2O en ocasión de H2OHfm#17 / Screen Festival
Barcelona 2012
Cortesía de LiminalB

⁶ Para la presente edición se incluye un resumen del texto *Angie Bonino. Más allá del documento*. Para consultar el texto completo acceder a: <http://www.liminalb.org/pages/investigacion/AngieBonino.Beyondthedocument.htm>

Tripartito

Estado de partidos manifiesta, duda y critica una forma oligárquica de gobierno en la que unos pocos partidos políticos mantienen secuestrada la libertad de acción, de opinión en algunos casos, y de vida, en otros, de la sociedad civil española. La esperanzadora Constitución Democrática Española, a lo largo de los años, se ha traducido en una crisis hegemónica y de representación del grupo dominante, del poder, que se abate sobre una sociedad que habla, se manifiesta, sale a la calle, opina, teme el presente y el futuro, reflexiona. De una sociedad que no confía ni en el estado ni en los partidos y que sólo entiende que ha sido burlada por aquellos que están ahí, en esa pantalla tripartita en la que también está la sociedad pero en cuadros que aparentemente, y en realidad, nunca coinciden. A través de su tríptico sonoro y visual, Jesús García nos sitúa, pues, ante la realidad de la política española, una política endogámica y plasmática.

Plantea cómo en España – e igual ocurriría en otros países- un modelo de estado de partidos, descrito y sistematizado como tal, y definido implícitamente - por sus atributos- en la Constitución, deja de ser una democracia representativa. Una opción de convivencia descrita por la ciencia política como un “estado”, el de los “partidos”, antihegemónico que si en algún momento pensamos que era como el mundo del tríptico del Jardín de las delicias del Bosco ha pasado a ser el tríptico del Juicio Final. Un juicio final con todas sus desgracias, con todos sus castigos, pero en realidad, sin juicio.

Podríamos interpretar las tres zonas del video como representación de las tres crisis actuales: la política, la

económica y la social, ya que yendo más allá del concepto de Biopolítica de Foucault, el origen de la situación insostenible actual se basa en la interconexión absoluta y, absolutamente negativa, que se da en estos tres mundos. Jesús García nos plantea un estado de los partidos en el que sus líderes reclaman la colaboración de los ciudadanos, de las víctimas, para salvar a los verdugos, a ellos mismos. Tan sólo los ciudadanos tienen la solución, tan sólo con su voto se puede salir adelante: sólo ellos (los ciudadanos), nos salvarán a nosotros (los políticos). Absurda situación que hace pensar que la tarea de imaginar nuevas gramáticas y herramientas sociales políticas se ha de traducir en la creación y construcción de alternativas que huyan de lo hegemónico.

Mediante la confrontación visual y verbal, Jesús García impulsa la necesaria tensión entre los protagonistas: los políticos, los ciudadanos y la calle que, hablando de los mismos conceptos, están sumergidos en mundos absolutamente distintos. El proyecto Estado de Partidos va más allá de la denuncia inmediata, plantea una perspectiva crítica que nos invita a imaginarnos otras vías de actuación, un futuro que no haya sido pactado, un futuro podríamos decir...mejor?

Jesús Pérez García es Licenciado en Filosofía e Historia del Arte por la Universidad de Murcia, con Máster en Gestión y Dirección del Patrimonio Histórico-Cultural. Realizador que trabaja en el tránsito entre las áreas audiovisual y textual.



Estado de Partidos, Jesús García, Madrid – Barcelona 2013
Video-loop, 9'50"
Cortesía del artista

Huella del futuro

Untitled (Patética) consiste en una acción, una pieza sonora, y una instalación basada en la Sonata n.º 8 de Beethoven. La acción reside en romper metódicamente una grabación en vinilo de esta interpretación en pequeños trozos, y su posterior reorganización en un nuevo objeto, siguiendo un método establecido con anterioridad.

La pieza sonora ha sido elaborada asimismo mediante un proceso sutil de reorganización de la pista de registro donde se superpone un sistema dinámico, incorporando las frases originales, pero reordenadas de *pianissimo* a *fortissimo*. Como resultado, las tensiones creadas por la interpretación de esta pieza romántica quedan desactivadas y se sustituye por un *crescendo* que va desde el principio hasta el final.

La instalación consta de este objeto de vinilo reconstruido en el suelo de la sala, mientras puede escucharse la reproducción de la pieza sonora. Dado que los asistentes no conocen previamente el método utilizado para la reorganización de los fragmentos, ni el método para la organización de la banda sonora, el objeto visual resultante es también la clave de lo que está pasando ante sus oídos.

Sin bien la acción nos remite a un primer estadio donde tiene lugar una transgresión explícita del objeto que simboliza la tradición blanca occidental, en términos de lo que Jacques Derrida llamaría el *etno-falo-logo-fonocentrismo*⁷; una segunda lectura nos permite articular una crítica más profunda en relación a la huella que el *vencido* deja en el *vencedor*⁸.

Esta cicatriz que queda tanto en el objeto como en la pista de sonido que se reproduce, no ha ganado la batalla, pues la sonata volverá a sonar, pero ya no lo hará de la misma manera, permitiendo recordar el desacuerdo; así como profetizar una ruptura pendiente, una suerte de capacidad de anticipación premonitora que bien podría entenderse como una *huella del futuro*.

Felipe Vaz está graduado en Elementos de Arte Sonora y realiza una maestría en Arte Sonoro por la Universitat de Barcelona donde investiga infrasonido y otros fenómenos sonoros e instalaciones cinéticas.



Sin título (Patética), Felipe Vaz, Barcelona 2013- 2014
Acción, pieza sonora (7'39") e instalación (medidas variables)
Cortesía del artista

⁷ J. Derrida. *El mundo de las luces por venir (Excepción, cálculo y soberanía)*. [conferencia] Universidad de Niza, 27 agosto de 2002, publicada en *Votous. Deux essais sur la raison*, Galilée, Paris, 2003.

⁸ Ver W. Benjamin, *Tesis sobre Filosofía de la Historia*, 1959

Mapas de la *différance*

Con la llegada de las inclemencias del invierno, el oso nativo se desplazaba hasta el oeste para la hibernación y la espera a la llegada de la época de reproducción. Cuando las comunidades *ojibwe* aún controlaban las tierras de sus ancestros, el norte conocido (hoy norte de Estados Unidos y sur de Canadá) era habitado por la etnia roja mientras que al sur, este y oeste, confluían pueblos provenientes de otras tierras. Los *ojibwe* quisieron imaginar así su territorio, reproduciéndolo en escudos de piel y membranas de tambores, que recuerdan hoy la posibilidad de otros mapas.

Las convenciones cartográficas adoptadas progresivamente en occidente, permitieron estandarizar una visión geográfica del mundo. Este desarrollo derivó en lo que Bruno Latour llamaría un 'móvil inmutable': un dispositivo de poder transportable en el espacio y estable con el paso del tiempo, que facilitó el proyecto de la colonización y posibilitó el triunfo de la expansión capitalista⁹.

Contaba Jorge Luis Borges que la adicción a la perfección cartográfica derivó en una progresiva inutilidad: en algún momento se olvidó su función profética para convertirse en mero objeto de representación. Pero partiendo de la noción del polo heterogéneo de Georges Bataille, frente al polo homogéneo dedicado a la producción; *al perder el norte* nos situamos en el lugar de la pulsión y la locura, un polo imposible de simbolizar o normalizar. Es justo en este territorio donde tiene lugar la *différance* de Derrida, donde el símbolo es imposible porque desborda la propia representación¹⁰.

Este territorio-otro, donde la diferencia aún permanece en estado de potencia, puede convertirse en el escenario donde tomar consciencia de nuevas referencias para guiar nuestro rumbo.

El **American Indian Movement Museum-Barcelona** fue fundado por el activista indígena norteamericano Robert Eugene Robideau, que después de una vida de lucha contra el Gobierno de Estados Unidos, pasó sus últimos años en Barcelona

dedicados a la pintura. Hoy su viuda Pilar Compos Robideau mantiene expuestas sus pinturas.



Mapas *ojibwes*, copias de original anónimo
Acrílico sobre piel, 52 x 52 cm.
Cortesía American Indian Movement Museum-
Barcelona

⁹ Ver B. Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, 1987

¹⁰ Ver J. Derrida, *La Différance*, 1968

