

L'ART DE TRANSFORMAR LA VIDA EN UN ESPECTACLE

Bernat Lladó Mas

Departament de Geografia. Universitat Autònoma de Barcelona

Introducció

En el text que segueix, el lector o la lectora hi trobarà una història cultural de la cartografia que dona voltes i més voltes sobre si mateixa per acabar comentant un mapa que no és un mapa. Començant per la primera representació geogràfica, aquella que realitzà Anaximandre, descobrirem, seguint a Franco Farinelli, les conseqüències que això tingué sobre allò que hem convingut a anomenar “realitat”; posteriorment, amb Gunnar Olsson i alguns acompanyants més, argumentarem quina és al nostre parer la principal limitació de la cartografia entesa com a representació mimètica de la realitat. Finalment, i després d'un breu comentari sobre perquè la història de la cartografia hauria d'obrir les portes a les pràctiques artístiques que tenen algun motiu cartogràfic (un fet que, d'altra banda, ja té lloc avui), exposarem breument algunes de les idees relatives a l'art, la cartografia, l'espai, l'urbanisme i l'espectacle en general d'aquell corrent artístic i teòric anomenat Internacional Situacionista, amb Guy Debord al capdavant, que entre deriva i deriva escrivia coses com “*Sous les pavés, la plage*”, i que podem traduir (trair) com “sota els signes cartogràfics, la vida”.

Rigor Mortis

1. Un dels autors que més ha pensat les implicacions filosòfiques i geogràfiques produïdes amb el naixement de la representació cartogràfica ha estat el geògraf Franco Farinelli. Aquest autor manté que durant el Renaixement i posteriorment durant la Il·lustració, la cartografia es transformà gràcies al redescobriment a la Florència del segle XV de l'obra del geògraf i astrònom Claudio Ptolomeo (FARINELLI, 2005, p. 42; HARVEY, 1998, p. 271). Abans però de seguir la interpretació que Farinelli en fa d'aquest fet, i seguint no obstant el seu relat general, hem de centrar-nos en la primera representació geogràfica de la Terra coneguda a Occident, aquella que realitzà Anaximandre en el segle sisè abans de Crist (FARINELLI, 1994, p. 12-13). I és que el *pinax*, el disc o la taula d'Anaximandre, suposà una ruptura no només en l'imaginari geogràfic, sinó en les formes del saber i el coneixement grec en general. En efecte, l'acte d'Anaximandre, el seu “atreviment”, consisteix “per primera vegada en fixar, i per tant matar, amb la seva escultura filosòfica [el *pinax*], la naturalesa, que per definició era pels grecs evolució i moviment perpetu; en haver sacrificat per tant la vida del món en funció del coneixement (del domini) del mateix món, en haver introduït doncs l'equivalència entre rigor científic i rigor (rigidesa) de mort – únicament el *rigor mortis* permet mesurar allò que neix viu” (FARINELLI, 2007, p. 12). Però no només això.

Amb el gest silenciós d'Anaximandre – el coneixement geogràfic ja no es transmet de viva veu, oralment, sinó per mitjà d'una representació gravada en una tableta -, aquell reduí el món a la imatge de les “coses-que-són”, és a dir, a mers “simulacres, a signes que [...] acaben per ocultar definitivament les coses, substituint-les per la única versió humana cognoscitiva possible. D'aquesta manera, ja a l'inici del coneixement occidental, a la cosa en sí de Kant la substitueix el fenomen, al ser de Heidegger, l'ens.” Així doncs, segueix Farinelli, la primera conseqüència d'aquell fet és que d'aleshores

ençà, ja “no podem conèixer les coses i encara menys les coses-que-són, sinó tan sols les imatges d’aquestes últimes”; no podem o no som capaços d’anar més enllà de l’aparença de les coses, és a dir, de la seva imatge i representació. En qualsevol cas, “l’art d’endurir la vida en un sistema de signes neix amb la producció de la primera taula geogràfica, del primer mapa, de la primera representació geogràfica del món” (FARINELLI, 2005, p. 48-50). Per tot això, Farinelli critica l’opinió de Jean Baudrillard segons la qual la postmodernitat és l’època del predomini del simulacre sobre la realitat; en altres paraules, del mapa sobre el territori, ja que aquest predomini és una constant no només en l’època moderna, sinó que es troba en l’origen mateix del coneixement occidental. La postmodernitat, contràriament al diagnòstic de Baudrillard, és precisament l’època en la qual el món ja no és la còpia del mapa sinó la impossibilitat mateixa de representar el territori i la geografia seguint els patrons de la cartografia moderna, i això en el doble sentit empíric i epistemològic (FARINELLI, 1994, p. 27; FARINELLI, 2001, p. 240)

Empíric perquè l’actual lògica del sistema capitalista, aquest *universal concret* que sobredetermina totes les formacions socials particulars del planeta, en paraules de Slavoj Žižek, “és altament selectiva i, per tant, necessàriament discontinua; fragmentària i no homogènia; ja que es diferencial i, per sobre de tot, caracteritzada per l’absència d’un centre singular; fonamentada, de fet, en la mateixa existència d’una pluralitat de possibles centres virtuals [...]” (FARINELLI, 2001, p. 245-246). Per tant, la lògica de l’acumulació capitalista és avui en dia difícil d’expressar seguint el model de la cartografia moderna, basada al seu torn en una concepció euclidiana de l’espai (homogeneïtat, continuïtat i isotropia). Però també perquè l’epistemologia positivista, el context científic - l’*episteme* - d’on sorgeix la cartografia moderna, ha estat fortament criticada i revisada per la postmodernitat (*postpositivisme*) (ANDREWS, 2005; HARLEY, 2005a).

Aquesta reducció del món a la seva imatge cartogràfica, que comença tímidament durant l’època d’Anaximandre, assoleix en efecte una veritable revolució durant el Renaixement. Durant aquesta època, la recuperació de la “descripció del món” de Ptolomeo es tradueix en el sorgiment de la perspectiva lineal que tant hauria de transformar les representacions de l’art i la cartografia, així com l’organització i planificació del territori. Ara bé, Farinelli ressalta un detall important en la història de la perspectiva. Durant el Renaixement, la perspectiva de Ptolomeu – és a dir: “la descripció del món en un pla, amb mesures proporcionades i corresponents a allò que es fa en un cercle o de forma esfèrica” – passa a denominar-se tècnicament “projecció”. I aquest terme, segons informa Farinelli, provindria de l’alquímia; la projecció és la Gran Obra que transforma “els metalls vulgars en or”. Amb això asseyla Farinelli que ja els primers en usar la tècnica de la perspectiva – la *projecció cartogràfica* – eren conscients que a través d’aquesta té lloc una “veritable transformació ontològica, relativa no a la simple forma (com ingènuament segueixen pensant els geògrafs), sinó sobre la naturalesa mateixa de les coses, del món [...]”. I continua Farinelli: “[...] la perspectiva transforma no els trets sinó la essència, no els accidents sinó la substància de tot allò que cau dintre del seu espai, de tot allò que captura” (FARINELLI, 2005, p. 43-46). Aquesta transformació, conclou Farinelli, “equivaleix a una cosificació literal”: “en la mutilació mecànica del representat, que coincideix [...] en l’abolició de la pregunta mateixa sobre l’essència de les coses, i de la reducció de l’existència – de l’únic nivell possible en què la realitat és aplanada – a pura i simple presència, desprovista de qualsevol ressonància ontològica. Reducció del real a simple presència (a forma

fenoménica, si es vol) que es precisament la tercera i suprema regla de l'acte cartogràfic.” (FARINELLI, 2007, p. 15-16).

Fins aquí hem plantejat la qüestió de les transformacions ontològiques que tenen lloc sobre allò que el mapa representa: la realitat. Una realitat que d'ara en endavant, des del Renaixement, es redueix al mapa; fins a tal punt que aquest s'erigeix com a autoritat geogràfica per excel·lència: el real és la representació, el simulacre, la metàfora. I com a tal, cada vegada més és el territori mateix qui ha d'imitar la imatge cartogràfica (el cas paradigmàtic seria, per Farinelli, la formació de l'Estat-nació), i no a l'inversa. Però les implicacions d'aquesta “revolució” cartogràfica no es limiten al terreny d'allò representat; per Farinelli, el subjecte modern, aquest subjecte que ja no es guia més per l'experiència sinó per la representació gràfica del territori, és també el resultat de la projecció cartogràfica. Així les coses, la “subjectivitat – com a equivalent simètric de l'objectivitat [del mapa] – és també un producte de la “raó cartogràfica” (FARINELLI, 2001, p. 243). El subjecte modern, que “neix a Florencia sota el Pòrtic dels Innocents de Brunelleschi”, ha de respectar determinades condicions perquè “el truc de la perspectiva funcioni, ha de restar quiet, contemplar-ho tot d'una sola mirada i amb un únic ull. Però sobretot i abans que res, i això és una cosa que fins ara se'ls hi ha escapat als exàgetes, ha de restar en silenci” – de la mateixa manera que Anaximandre en el moment de representar la primera taula geogràfica. Així les coses, continua Farinelli, el subjecte modern no és “l'*homo viator*, el viatger, com fins aquí se'ns ha fet creure, sinó un ser immòbil i silenciós, a més de cec [...]” (FARINELLI, 2005, p. 46 i 56). Immòbil si vol copsar d'una vegada per totes la totalitat de la imatge que se li presenta davant dels seus ulls; en silenci, ja que el coneixement geogràfic ja no és el resultat d'una narració viscuda; cec, perquè per més que s'hi esforcí allò que veu és tan sols la realitat d'un simulacre: pur espectacle. D'aquí que el subjecte epistemològic de la modernitat estigui per Farinelli també en crisi; sobretot i principalment, apunta, com a conseqüència de la “crisi dels models cartogràfics del món” (FARINELLI, 2001, p. 243).

2. El geògraf Gunnar Olsson ha identificat el gran problema que ha suposat per l'art i la ciència la seva assimilació amb el reduït concepte grec de *mimesis*; escriu: “Inherent a aquesta noció de *mimesis* és [...] que tant les arts com les ciències són una imitació de la realitat. Però ni la connotació artística ni el rol hegemònic es satisfan amb la mera imitació de l'aparença real dels fenòmens. Nosaltres voldríem palpar el seu esperit.” (OLSSON, 1989, p. 160). D'aquesta manera, l'art i la ciència, a qui originàriament se'ls hi hauria atribuït l'interès per representar d'una forma mimètica la naturalesa, busquen no obstant anar més enllà d'aquesta comesa, vers la recerca d'un sentit més profund que rep el nom, entre d'altres, d'esperit. Ara bé, així com l'art s'hi ha compromès d'una forma més ferma, la ciència dita moderna, empírica, ha reduït el coneixement als aspectes sensibles de la realitat, a la seva aparença. “Amb el seu tradicional èmfasi sobre l'espai – escriu Olsson -, la mesura i el paisatge visual, la geografia s'ha compromès ella mateixa amb les característiques superficials de l'extern. Com que l'extern està més en les coses que no pas en les relacions, hem produït estudis reificats en els quals l'home, la dona i l'infant són inevitablement tractats com a coses i no com a éssers humans sensibles i constantment evolutius que som. Els nostres conceptes professionals estan aparentment ben definits i les identitats són tan estables com qualsevol autoritat normativa podria demanar. Quan nosaltres conseqüentment recolzem els nostres plans i accions sobre tal coneixement, estem segurs de produir gent “cosificada” obedient a qualsevol autoritat social” (OLSSON, 1978, p. 117-118). La cartografia moderna, en aquest sentit, representa coses; i les coses no tenen vida.

La paraula *esperit* etimològicament significa “aire”, “exhalació”. Per trobar-ne el seu sentit precís, però, hem d’anar al relat bíblic; ho fem seguint la particular interpretació que en fa del mateix el filòsof Peter Sloterdijk. En el llibre del Gènesis (2, 4-7) s’escriu: “Llavors Déu, el Senyor, formà a l’home de la pols de la terra, exhalar en els seus narius una alè de vida, i l’home es convertí en un ser vivent” (SLOTERDIJK, 2003, p. 40). En un primer moment, el Creador, el “Senyor del Gènesis” convertit en terrissaire, manufactura un recipient argilós de formes i proporcions humanes; una “escultura buida”, només forma, que no *acull* encara cap vida. Per entrar definitivament al regne dels vius, el “recipient adàmic” ha d’esperar l’exhalació d’un alè, una “plusvàlua pneumàtica decisiva”. Només per mitjà d’aquest segon gest diví, a la figura freda i rígida d’argila s’hi instal·la la vida. D’aquesta manera, conclou Sloterdijk: “El relat bíblic de la primera exhalació reproduïx la visita originària de l’esperit a un medi que li dona acollida” (SLOTERDIJK, 2003, p. 39-44). I fent-nos nostre aquest relat, despullant-lo de qualsevol connotació teològica, podríem dir: cartògraf/a és aquell/a qui construeix un recipient sense vida, el demiürg d’un espai fet d’argila que no ha previst cap canal de ventilació; un espai per on l’aire no hi circula.

Si l’esperit ha servit per donar nom a la vida, no ens estranyarà que la història urbana d’occident hagi intentat imaginar per mitjà de metàfores espirituals i atmosfèriques similars el ser de la ciutat. Com pensar – es preguntarien durant l’Edat Mitja – allò que es propi de la vida urbana, allò que la fa qualitativament diversa de la de l’espai circumdant? En altres paraules: què és allò que fa que una ciutat sigui una ciutat? O per seguir el fil de l’exposició: quin és l’esperit de la ciutat, allò que l’anima i li dona vida? “Avui en dia – escriu Richard Sennett - el visitant pot veure a sobre de les portes de les ciutats que formaven part de la Hansa el lema *Stadt Luft macht frei* (l’aire de la ciutat allibera).” (SENNETT, 2002, p. 167). Si prenem literalment aquest lema medieval, allò que allibera als ciutadans no és la forma material de la ciutat sinó quelcom que es respira, que és present però no és veu, que flota però no es palpa. I aquesta metàfora de l’esperit, de la qual en tenim notícia com a mínim des de l’edat mitja, ens ha arribat fins als nostres dies; vegem sinó el següent passatge de Pablo Fernández Christlieb:

“[...] com a llocs buits que han de ser, les places i els carrers estan poblats d’aire: l’aire del pensament. I efectivament, una altra vegada les etimologies tenen raó, perquè tan “l’anima” com “l’esperit” signifiquen, ni més ni menys, “aire”. L’aire de l’espai pensant, que avui en dia està fet de gent, de converses, conglomeracions, de la traça de la ciutat, de sorolls i vehicles i més d’un accident causat per aquests últims, de treball, de periòdics i anuncis, de façanes i contaminació, que per ser comprès es requereix d’alguna espècie de geografia del pensament, arquitectures dels sentiments, una ecologia dels símbols, alguna psicologia col·lectiva, una psicologia política. L’anima col·lectiva passeja com l’aire pel carrer i inspira als ciutadans que poden aspirar, expirar i respirar-la, el que vulguin. El pensament corre lliure per la ciutat i no clausurat en la consciència dels individus.” (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, 2004, p. 10).

També la geografia econòmica ha fet ús d’aquesta metàfora atmosfèrica per explicar el dinamisme – la “vitalitat” – d’alguns espais com són els “districtes industrials”. En aquest sentit, escriu Becattini: “Des del punt de vista de l’interès general del districte, l’especialització del treballador – que pot ser particular de la empresa o el districte – no es perd totalment quan passa d’una empresa a una altra, ja que continua formant part d’aquest bé públic que Marshall qualifica “d’atmosfera ambiental”. Quan, per citar a

Marshall, “els secrets de la indústria estan en l’aire que es respira”, la transmissió de les competències adquirides de manera tradicional (escoles professionals i formació en l’empresa) es troba completament integrada en un procés d’intercanvi i reorganització espontània dels coneixements i de les opinions, gràcies a les relacions personals i de convivència que molt sovint permet la vida quotidiana en el sí del districte” (BECATTINI, 1994, p. 45).

I recollint tots aquests exemples, podem dir que el gran fracàs de la cartografia moderna ha estat el de la incapacitat per representar i fixar l’aire de la ciutat, el seu esperit, allò precisament que l’anima i li dona vida, que constitueix la seva essència, la seva definició més enllà d’una forma que només n’anuncia la seva aparença i materialitat. O pitjor encara: una cartografia que se’ns ha presentat precisament com això, com la identitat exacta de l’aparença i la materialitat, i no també com una idea de la ciutat, un punt de vista representatiu que no esgota totes les possibilitats de representar i experimentar la ciutat. La cartografia no pot representar allò que es “respira”, que “flota”, que es “pensa”, que es “transmet”, que es “reorganitza” de forma espontània; ni tampoc la ciutat opinada, transitada, practicada, experimentada. La cartografia és, finalment, el dibuix d’una forma-recipient sense vida.

L’art de cartografiar la vida

1. Creiem que l’interès recent de la historiografia cartogràfica per alguns dels corrents artístics que d’alguna manera o altra han fet ús dels mapes es pot entendre a la llum de tot allò que hem exposat més amunt. Aquest interès, però, adopta formes diverses. Per una banda, els historiadors postestructuralistes de la cartografia (especialment J.B.Harley) han sostingut que qualsevol representació cartogràfica, per més objectiva i neutral que es pressuposi, conserva un nucli poètic, retòric. “Els passos en el traçat d’un mapa, escriu Harley, (selecció, omissió, simplificació, classificació, creació de jerarquies i simbolització) són inherentment retòrics” (HARLEY, 2005a, p. 201). D’aquí que s’hagin adoptat metodologies per l’estudi de la cartografia pròpies de la història de l’art, com poden ser anàlisis iconogràfics i semiòtics (ANDREWS, 2005; HARLEY, 2005b, p. 74). Per altra banda, però, també la història de la cartografia s’ha interessat per aquelles pràctiques artístiques concretes que d’una forma més o menys explícita tenen per objecte la cartografia (COSGROVE, 2005a; COSGROVE, 2005b, p. 32; BONNETT, 1989; BONNETT, 1992). En qualsevol cas, creiem que ambdues postures són el resultat, per una banda, de la crítica recent a la cartografia – els elements generals de la qual ja han estat exposats -, i per altra, de la influència de la *deconstrucció* en geografia.

Hem vist la crítica que Gunnar Olsson feia a la idea de l’art i la ciència (cartogràfica) com a *mimesis*, és a dir, com a àmbits d’una representació idèntica a la realitat. Doncs bé, el postmodernisme en geografia es pot entendre com una crítica a aquest concepció mimètica de la ciència. En primer lloc, perquè nosaltres, científics i científiques, no ens conformem – o no ens hauríem de conformar – amb la imitació de l’aparença real dels fenòmens; com apunta Olsson, hauríem de percebre el seu esperit. Però també perquè el concepte de *mimesis* pressuposa una realitat objectiva i externa; una realitat que el subjecte que representa tan sols ha de transcriure: com més segueixi les regles de la projecció, més idèntica a la realitat serà la imatge cartogràfica. És en aquest punt on la *deconstrucció* intervé: “Utilitzaré precisament un mètode deconstruccionista per trencar el suposat vincle entre la realitat i la representació que ha dominat el pensament

cartogràfic [...]”; amb aquestes paraules l’historiador de la cartografia J.B. Harley iniciava un programa que el portaria a “impulsar un canvi epistemològic en la manera d’interpretar la naturalesa de la cartografia” (HARLEY, 2005a, p. 186-188).

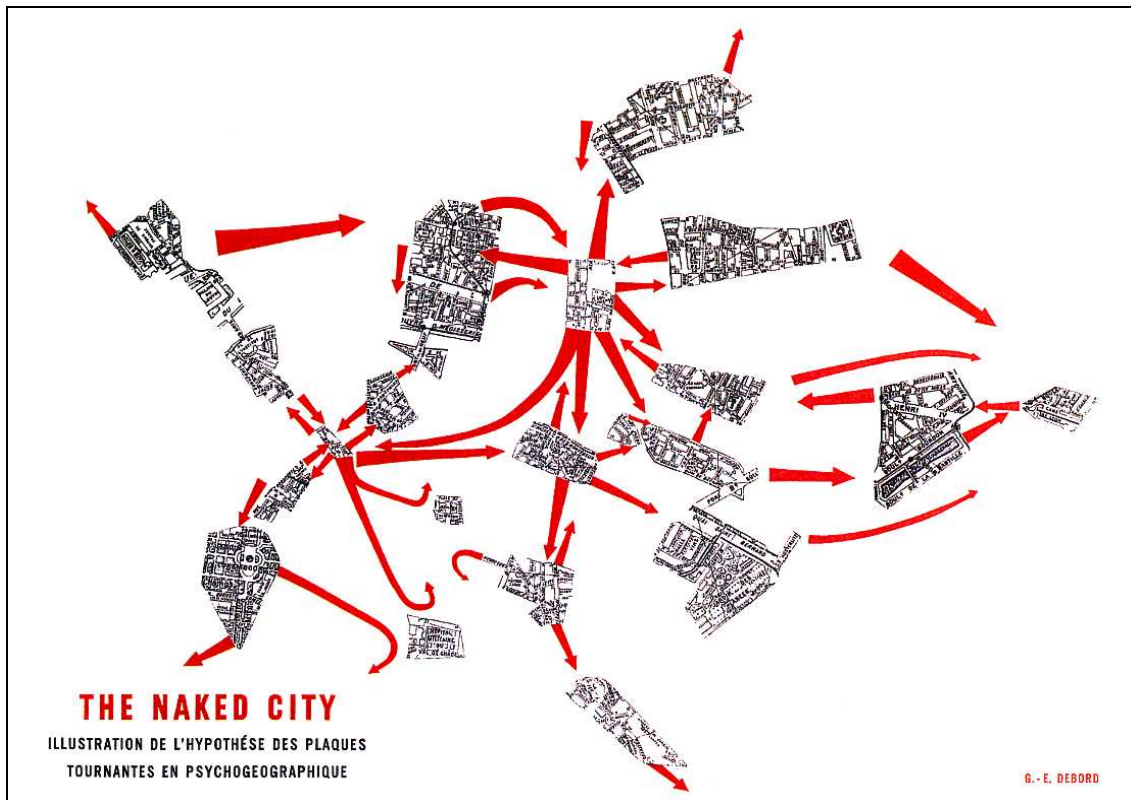
En efecte, el vincle entre realitat i representació ja no és més un vincle transparent i immediat; per dir-ho de forma postmoderna: la representació ja no és el “mirall” (objectiu i neutral) de la naturalesa. Per tant, la idea segons la qual la història de la cartografia és la història progressiva de les millors tècniques que permeten una forma de representació cada vegada més ajustada a la realitat, és una idea que com a mínim s’ha de revisar. Però això té igualment un altre efecte. Si aquest vincle entre realitat i representació es desfà, després és més difícil sostenir la hegemonia de la cartografia moderna com a màxima autoritat en la representació del territori. És en aquest context que s’han d’entendre les paraules de Denis Cosgrove en relació al projecte del mateix J.B. Harley i David Woodward de realitzar una veritable història de la cartografia: aquest treball, escriu Cosgrove, “ha ampliat radicalment l’abast de la història dels mapes, primer de tot ampliant la definició de mapa per incloure ‘les representacions gràfiques que faciliten una comprensió espacial de coses, conceptes, condicions, processos, o esdeveniments en el món humà’, i en segon lloc per mitjà d’iniciar estudis seriosos de les històries cartogràfiques [*mapping*] de les diferents cultures [...]”. D’aquesta manera, continua Cosgrove, l’obra de Harley i Woodward tracta l’elaboració de mapes [*mapping*] “com una activitat cultural que és present d’una manera o altra en totes les societats com a expressió del seu interès per registrar, representar i comunicar el saber sobre l’espai. La tradició cartogràfica occidental, centrada en l’escala espacial basada en la geometria i la raó, en la classificació i l’assignació, és revela així tan sols com un mode particular de representació, culturalment específica, més que no pas una tècnica atemporal i universal de comunicació gràfica”(COSGROVE, 2005a, p. 29).

Crisi de representació; no només perquè des del seu inici amb el *pinax* d’Anaximandre la representació només és possible a través de fixar una naturalesa que d’altra banda és sempre mòbil, fluida i múltiple (*rigor mortis*); o perquè l’expressió cartogràfica redueix el món a la imatge de les “coses-que-són”, és a dir, a la seva presència a canvi, però, d’amagar-ne la seva essència (*esperit*); sinó perquè el mapa no es pot considerar més el reflex fidel de la naturalesa. Per tot això, considerar el mapa com un “text” és, per Harley, una metàfora millor que la de “imatge” o “reflex de la naturalesa”: “Els mapes són textos culturals” (HARLEY, 2005a, p.196). I si els concebem així, continua Harley, estarem més preparats per descobrir-ne les seves “qualitats narratives”, les “intencionalitats” i les seves “conseqüències socials”. Però també i al mateix temps, estarem més receptius a l’hora d’estudiar i acceptar altres formes gràfiques de representar i imaginar el territori.

2. L’historiador de la Grècia clàssica Jean-Pierre Vernant, en un text dels anys cinquanta sobre *els orígens del pensament grec*, escrivia que “de la mateixa manera que [els jònics] dibuixen sobre una carta, sobre un *pinax*, el pla de la terra sencera, col·locant davant dels ulls de tots la figura del món habitat, amb els seus països, els seus mars i els seus rius, així també construeixen models mecànics de l’univers, com aquella esfera que Anaximandre, segons alguns, hauria fabricat. Fent “veure” el cosmos d’aquesta manera, en fan d’ell, en el sentit ple de la paraula, una *theòria*, un espectacle” (VERNANT, 1992, p. 134). Aquest fragment ens permet finalment relligar en aquest darrer punt algunes de les idees avançades anteriorment amb un dels moviments artístics i teòrics que d’una manera més clara reivindicà una nova manera de pensar la

cartografia, l'anomenat Internacional Situacionista; en especial, un dels seus components, el francès Guy Debord. En efecte, a través d'aquest autor poden veure en primer lloc una crítica a la cartografia que en molt punts s'assimila a la crítica que nosaltres hem realitzat fins ara, sobretot en el seu llibre *La Société du spectacle*; seguidament, veurem quin model cartogràfic alternatiu pot sorgir d'una crítica com aquesta. D'aquesta manera, contradiem en part l'afirmació de Peter Wollen segons la qual el llibre de Debord "és una obra teòrica sense pretensions artístiques", ja que per nosaltres, vist retrospectivament, sí que es pot relacionar amb algunes de les pràctiques artístiques de Debord, en especial amb els anomenats mapes psicogeogràfics (WOLLEN, 2006, p. 134).

Mapa 1. Guy Debord, *The Naked City*, 1957.



L'Internacional Situacionista hereta dels moviments d'avant-guarda anteriors (especialment el dadaisme i el surrealisme) l'interès per superar l'art com una esfera autònoma i allunyada de la vida, és a dir, l'art com una activitat contemplativa i desinteressada. Per fer-ho, però, primer han de subvertir la idea d'art com una representació mimètica de la realitat; així les coses, escriu Careri, "a partir de les visites de Dada [pels llocs banals de la ciutat] i de les posteriors deambulacions dels surrealistes, l'acte de recórrer l'espai serà utilitzat com a forma estètica capaç de substituir la representació i, consegüentment, tot el sistema de l'art." (CARERI, 2002, p. 70). Això és especialment cert per l'Internacional Situacionista en general, i per Guy Debord en concret. Superar l'art implica al mateix temps "sortir al carrer" – *recórrer l'espai* –, i trencar amb la representació; una representació que, en el cas del mapa de Debord que comentarem, actua tan sols com a "índex d'una experiència viscuda" (LEVIN, 1996, p. 117). Perquè es tracte d'això, de viure i experimentar amb la ciutat primer, per transformar-la i actuar-hi després. Si l'art surt al carrer, a l'espai de la vida quotidiana, abandonant així museus i galeries (*mercantilització de l'art*), i a més és un

art crític, no ens sorprendrà que el debat situacionista es centrés en la crítica de l'urbanisme i la ciutat contemporànea, però també i sobretot, de les seves representacions dominants, que es dediquen ara “a la manipulació de la percepció col·lectiva” i a la apropiació de la “memòria i de la comunicació social” (AGAMBEN, 1996, p. 74).

Ja en el primer capítol del llibre, Debord comença amb la següent cita de Feuerbach: “La nostra època, sense dubte, prefereix la imatge a la cosa, la còpia a l'original, la representació a la realitat, l'aparença al ser [...]”; i, seguidament, en l'aforisme inicial de Debord, aquest ratifica: “Tot allò directament experimentat s'ha convertit en una representació” (DEBORD, 2005, p. 37). La representació que es sobreposa a la realitat rep el nom d'espectacle. Espectacular és, si seguim les indicacions de Farinelli i Vernant, la forma gràfica de representar la terra com a mínim des de l'època d'Anaximandre; ara bé, el moment en el qual això és més evident, on aquesta equivalència assoleix un màxim històric, és en l'època moderna. Per això pensem que ens pot ser útil revisar la teoria de la societat de l'espectacle de Debord – val a dir: ella mateixa també un espectacle.

És cert que Debord només utilitza en una ocasió la metàfora cartogràfica per referir-se a l'espectacle: “l'espectacle és el mapa d'aquest nou món, un mapa que cobreix íntegrament el seu territori” (DEBORD, 2005, p. 49); però si llegim atentament el seu text, hi veurem el reflex de la crítica a la cartografia realitzada fins ara. Vegem-ho. L'espectacle - escriu Debord - “és una visió del món objectivada”, i la seva manera concreta de ser “és precisament l'abstracció” (DEBORD, 2005, p. 38 i 48). No és aquesta també la funció cartogràfica, esborrar la singularitat de la seva visió per mitjà d'uns instruments i una tècnica d'objectivació i abstracció? Continuem. L'espectacle, en una societat com la nostra, esdevé fins a tal punt autoritari que ja no només representa la realitat, sinó que directament la produeix: “[...] la realitat sorgeix en l'espectacle, i l'espectacle és real” (DEBORD, 2005, p. 40); i més endavant: “Allà a on el món real es transforma en meres imatges, les meres imatges es converteixen en éssers reals, i en eficaces motivacions d'un comportament hipnòtic.” (DEBORD, 2005, p. 43). Seguim; així com el mapa redueix la realitat a la imatge de les “coses-que-són”, en paraules de Farinelli, també “l'espectacle és l'afirmació de l'aparença”; una afirmació que per Debord amaga un aspecte normatiu, a saber: “allò que apareix és bo, allò que és bo apareix”, que traduït al llenguatge de la cartografia podria sonar així: tot el que no apareix en el mapa és dolent. I finalment: l'actitud del subjecte que contempla l'espectacle recorda el gest silenciós necessari d'algú davant d'un mapa modern (“perquè el truc de la perspectiva funcioni”). Així les coses, escriu Debord: “La actitud que per principi exigeix [l'espectacle] és aquesta acceptació passiva que ja ha obtingut de fet gràcies a la seva manera d'aparèixer sense rèplica, gràcies al seu monopoli de les aparences” (DEBORD, 2005, p. 41). L'espectacle és la contemplació passiva (*especulació*) d'un espectre (*simulacre*); l'ordenació d'un coneixement basat en la pura visualitat. I un coneixement així produeix, per Debord, un espectador alienat (també en podem dir *cosificat*): “com més contempla, menys viu; com més accepta reconèixer's en les imatges dominants de la necessitat, menys entén la seva pròpia existència i el seu propi desig” (DEBORD, 2005, p. 49).

Per tot això, hem d'entendre un dels mapes psicogeogràfics més coneguts de Debord – i una de les icones dels primers anys del moviment, en paraules de McDonough (T. F. McDONOUGH, 1994, p. 60) -, *The Naked City*, com una crítica a la representació

moderna espectacular de la ciutat i, al mateix temps, a la idea d'espai inscrita en tal representació. Així les coses, *The Naked City* és, en primer lloc, l'indici no d'un espai abstracte o projectat, sinó d'un espai viscut i experimentat a través d'allò que els situacionistes anomenaven deriva (*dérive*), que és el trànsit aleatori i ocasional per les diferents zones de la ciutat a fi de captar els “efectes psíquics del context urbà” (PERNIOLA, 2008, p. 25); el moviment imprevisible que busca extraviar-se pels “llocs estranys” de la ciutat. En aquest sentit, alguns autors han utilitzat el laberint com a metàfora espacial de la deriva; metàfora que alguns dels representants de l'Internacional Situacionisme intentaren portar a la pràctica (LAMBERT, 1996; PERNIOLA, 2008, p. 26). El fonament de la deriva, escriu Perniola, “no és altre que l'intent de superar la geometria euclidiana, que dona peu a una visió exclusivament quantitativa de l'espai” (PERNIOLA, 2008, p. 26). D'aquí en part la fragmentació del mapa de Debord, que d'aquesta manera subverteix als atributs de continuïtat i homogeneïtat de l'espai euclidià.

La deriva, també ha escrit Cosgrove, “era un desafiament conscient al mapa urbà aparentment omniscient, desencarnat [*disembodied*] i totalitzador que havia esdevingut l'instrument principal pel planejament urbà i el ‘desenvolupament integral’ durant els anys de la post-guerra” (COSGROVE, 2005b, p. 39; T. McDONOUGH, 1996, p. 58; PINDER, 2003, p. 181). I allò que per mitjà de la deriva es representa en el mapa, els diferents segments urbans que s'hi observen, no corresponen als límits administratius de la ciutat, sinó a les seves “unitats d'ambient” (les *situacions*); “la clara divisió d'una ciutat en zones de diferent atmosfera psíquica” (PINDER, 1996, p. 415). Fixem-nos-hi bé. De nou, la metàfora atmosfèrica; per mitjà de la deriva, Debord cerca allò que, seguint el fil del text, es “respira”; per tant, allò que no es pot aprehendre només per mitjà d'un coneixement purament visual; allò que fa que una zona o un barri sigui qualitativament diversa de les altres. No tan sols l'aparença sinó l'esperit de la ciutat; no la representació espectacular sinó l'experiència viscuda.

Val a dir que és també en aquest punt on comença la crítica situacionista a l'urbanisme de la post-guerra (*funcionalisme*); crítica que serveix igualment en l'actualitat. En efecte, els arquitectes segueixen urbanitzant les perifèries de les grans ciutats a partir tan sols d'un “coneixement cartogràfic”: tracen carrers i avingudes, subministren enllumenat i aigua corrent, aixequen cases i pisos, però són incapaços de reproduir la vida urbana, de restituir l'atmosfera ciutadana. Promotors i gent de l'*espectacle* (*especuladors*) construeixen recipients sense vida (el primer gest diví); “projecten i omplen de coses” aquells espais metropolitans que, més aviat, s'haurien “de comprendre i omplir de significats” (CARERI, 2002, p. 27). D'aquí la proposta dels situacionistes d'un *urbanisme unitari*; un urbanisme que integri l'art i la tecnologia, que sigui el resultat d'una “profunda investigació de les relacions entre espais i sentiments, entre forma i estat d'ànim” (LEVIN, 1996, p. 115); en definitiva, un urbanisme que no segueixi construint “cementiris de formigó armat on grans masses de població són condemnades a avorrir-se fins a la mort”, sinó “ambients i modes de vida integrals” inseparables “de la recerca de formes d'existència revolucionàries, com són el joc, el nomadisme [i] l'aventura.” (PERNIOLA, 2008, p. 26-27).

Conclusions

Que en els darrers anys hagi canviat la manera d'entendre la cartografia i els mapes ho expressa bé el títol d'aquest congrés; concebre el “mapa com a llenguatge” vol dir que

el mapa ja no pot entendre's més com una imatge que calca la realitat, que mantén una relació d'identitat amb ella, sinó que aquell co-produeix la realitat que representa. Val a dir, amb tot, que això obre les portes d'un futur imprevisible i, per tant, esperançador; perquè si tot just ara comencem a reconèixer que el llenguatge de la cartografia ja no és un llenguatge sense història, també ara és el moment d'apropiar-se'l a fi de transformar la vida (*fer* història). Ara que la cartografia comença a sortir del cercle viciós de la representació mimètica, i pren consciència de la seva condició de discurs *performatiu* i representatiu alhora, justament ara podem començar a pensar en grafismes alternatius. “La dimensió essencialment revolucionària del llenguatge – escriu Perniola – es fonamenta en que aquest constitueix la possibilitat mateixa de la teoria crítica de la societat, la qual ha d'inventar les seves pròpies paraules, destruir el sentit dominant de les altres paraules i portar noves posicions al món dels sentits que es corresponguin amb una nova realitat en gestació” (PERNIOLA, 2008, p. 82). D'aquesta manera, la geografia futura, si vol formar part d'aquesta teoria crítica de la societat, haurà de començar – o continuar – revisant el seu llenguatge, el llenguatge cartogràfic, a fi d'inventar noves paraules, destruir el sentit dominant de les representacions hegemòniques i començar a trobar el sentit d'una realitat per venir. Ara bé, si vol tancar definitivament l'escissió que l'espectacle ha introduït a la societat, haurà d'abandonar tota representació per passar a l'acció, és a dir, a l'experiència conscient i viscuda de la pròpia geografia i el seu temps.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (1996). “Violència i esperança a l'últim espectacle”. In L. ANDREOTTI, & X. COSTA (Eds.), *Situacionistes. art, política, urbanisme*. (pp. 73-81). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- ANDREOTTI, L., & COSTA, X. (Eds.) (1996). *Situacionistes. art, política, urbanisme*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- ANDREWS, J. H. (2005). “Significado, conocimiento y poder en la filosofía de los mapas de J.B. Harley”. *La nueva naturaleza de los mapas* [The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography] (L. GARCÍA CORTÉS, J C RODRÍGUEZ Trans.). (pp. 21-57). México: Fondo de Cultura Económica.
- BECATTINI, G. (1994). “El distrito marshalliano: Una noción socioeconómica”. In G. BENKO, & A. LIPIETZ (Eds.), *Las regiones que ganan. distritos y redes. los nuevos paradigmas de la geografía económica* [Les régions qui gagnent. Districts et réseaux: les nouveaux paradigmes de la géographie économique] (J. SALOM Trans.). (pp. 39-57). València: Edicions Alfons el Magnànim.
- BONNETT, A. (1989). “Situationism, geography, and poststructuralism”. *Environment and Planning D: Society and Space*, 7 131-146.
- BONNETT, A. (1992). “Art, ideology, and everyday space: Subversive tendencies from dada to postmodernism”. *Environment and Planning D: Society and Space*, 10 69-86.
- CARERI, F. (2002). *Walkscapes. el andar como práctica estética* [Walkscapes. Camminare come pratica estetica] (M. Pla Trans.). Barcelona: Gustavo Gili.
- COSGROVE, D. (2005a). “Mapping/Cartography”. In D. ATKINSON, P. JACKSON, D. SIBLEY & N. WASHBOURNE (Eds.), *Cultural geography. A critical dictionary of key concepts*. London: I.B. Tauris.
- COSGROVE, D. (2005b). “Maps, mapping, modernity: Art and cartography in the twentieth century”. *Imago Mundi*, 57 35-54.

- DEBORD, G. (2005). *La sociedad del espectáculo* [La Société du spectacle] (J. L. PARDO Trans.). València: Pre-textos.
- FARINELLI, F. (1994). "Squaring the circle, or the nature of political identity". In F. FARINELLI, G. OLSSON & D. REICHERT (Eds.), *Limits of representation* (pp. 11-28). Munich: Accedo.
- FARINELLI, F. (2001). "Mapping the global, or the metaquantum economics of myth". In C. MINCA (Ed.), *Postmodern geography. theory and praxis*. (pp. 238-254). Oxford: Blackwell Publishers.
- FARINELLI, F. (2005). "El mundo, el globo, el mapa: Los orígenes de la modernidad". *El mundo de los mapas*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- FARINELLI, F. (2007). "La razón cartográfica, o el nacimiento de Occidente". *Revista De Occidente*, 314-315, 5-18.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, P. (2004). *El espíritu de la calle. psicología política de la cultura cotidiana*. Rubí (Barcelona): Anthropos.
- HARLEY, J. B. (2005a). "Hacia una deconstrucción del mapa". *La nueva naturaleza de los mapas. ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HARLEY, J. B. (2005b). "Textos y contextos en la interpretación de los primeros mapas". *La nueva naturaleza de los mapas. ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HARVEY, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. [The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change.] (M. EGUÍA Trans.). Buenos Aires: Amorrortu.
- LAMBERT, J. (1996). "Constant i el laberint". In L. ANDREOTTI, & X. COSTA (Eds.), *Situacionistes. art, política, urbanisme* (pp. 95-109). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- LEVIN, T. Y. (1996). "Geopolítica de la hibernació: La deriva de l'urbanisme situacionista". In L. ANDREOTTI, & X. COSTA (Eds.), *Situacionistes. art, política, urbanisme* (pp. 111-164). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- MCDONOUGH, T. F. (1996). "La deriva i el París situacionista". In L. ANDREOTTI, & X. COSTA (Eds.), *Situacionistes. art, política, urbanisme* (pp. 54-66). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- MCDONOUGH, T. F. (1994). "Situationist space". *October*, 67 58-77.
- OLSSON, G. (1978). "Of ambiguity or far cries from a memorializing mamafesta". In D. Ley, & M. Samuels (Eds.), *Humanistic geography: Prospects and problems*. London: Croom-Helm.
- OLSSON, G. (1989). "Transformación e identidad del centro histórico". *Revitalització urbana, econòmica i social*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- PERNIOLA, M. (2008). *Los situacionistas. historia crítica de la última vanguardia del siglo XX* [I situazionisti] (Á Garcia-Ormaechea Trans.). Madrid: Acuarela & A. Machado.
- PINDER, D. (1996). "Subverting cartography: The situationists and maps of the city". *Environment and Planning A*, 28 405-427.
- PINDER, D. (2003). "Mapping worlds. cartography and the politics of representation". In A. BLUNT, P. GRUFFUDD, J. MAY, M. OGBORN & D. PINDER (Eds.), *Cultural geography in practice*. London: Arnold.
- SENNETT, R. (2002). *Carne y piedra. el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* [Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization] (C. Vidal Trans.). Madrid: Alianza Editorial.



- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas, I. burbujas. microesferología*. [Sphären, I (Mikrosphärologie). Blasen] (I. Reguera Trans.). Madrid: Siruela.
- VERNANT, J. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego* [Les origines de la pensée grecque] (M. AYERVA Trans.). Barcelona: Paidós.
- WOLLEN, P. (2006). “La internacional situacionista. acerca del tránsito de unos cuantos durante un periodo de tiempo bastante breve”. *El asalto a la nevera. reflexiones sobre la cultura del siglo XX* [Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture] (C. Piña Trans.). (pp. 129-167). Madrid: Akal.