

Universidad de Barcelona
Facultad de Bellas Artes
Máster en Producción e Investigación en Arte
Línea Arte y Tecnologías de la Imagen

*“Heterotopías y espacialización del tiempo.
Espacio, archivo y simbolismo en la
arquitectura, en el arte de archivo y en internet”*

Tesina de máster

Nombre: Marc O'Callaghan Selva
DNI: 46412042C
Email: ocallaghanmarc@gmail.com

Tutora: Laura Baigorri

Curso académico 2017-2018

Abstract

En esta investigación interrogamos las nociones de espacio, archivo y simbolismo acerca de como se relacionan, ampliándolas mediante una serie de otros términos cercanos. Con el marco conceptual que de ello resulta, analizamos los contextos de la arquitectura, el arte-archivo e internet. De cada contexto extraemos un caso de estudio que confirma la certeza de estas relaciones.

Palabras clave

Espacio, archivo, simbolismo, heterotopía, memoria, correspondencias, arquitectura, internet.

Índice

Introducción

Hipótesis de trabajo

Metodología de investigación

1. Espacio, archivo y simbolismo

1.1. Marco terminológico

1.1.1. Términos principales: espacio / archivo / simbolismo

1.1.2. Términos que profundicen: heterotopía / memoria / arquetipos

1.1.3. Términos que abran campo: ciberespacio / *wunderkammer* / correspondencias

1.2. Marco conceptual

1.2.1. Relaciones verticales entre los términos de cada eje

1.2.2. Relaciones horizontales entre los términos de cada sección

1.2.3. Conceptos específicos

1.3.1. Superposición de capas

1.3.2. Campo operatorio

1.3.3. Espacialización del tiempo

2. Contextos

2.1. Arquitectura

2.2. Arte de archivo

2.3. Internet

3. Casos de estudio

3.1. Caso 1 (extraído de la arquitectura) — La Catedral de Barcelona

3.1.1. Superposición de capas en la Catedral de Barcelona

3.1.2. La Catedral de Barcelona como “campo operatorio”

3.1.3. Espacialización del tiempo en la Catedral de Barcelona

3.2. Caso 2 (extraído del arte) — *Un siglo en un año* de Hanne Darboven

3.2.1. Superposición de capas en *Un siglo en un año*

3.2.2. *Un siglo en un año* como “campo operatorio”

3.2.3. Espacialización del tiempo en *Un siglo en un año*

3.3. Caso 3 (extraído de internet) — *They Rule* de Josh On

3.3.1. Superposición de capas en *They Rule*

3.3.2. *They Rule* como “campo operatorio”

3.3.3. Espacialización del tiempo en *They Rule*

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Esta investigación parte de la hipótesis de que existe una relación entre las nociones de espacio, archivo y simbolismo. La voluntad de corroborarla proviene, sencillamente, del deseo de aclarar la sospecha de que tal relación existe. A su tiempo, esta sospecha resulta de la fascinación que profesamos por un tipo determinado de lugares cuya lógica particular intuimos clave para comprender el funcionamiento del mundo. Nuestra hipótesis plantea que analizando esta relación, daremos con “eso” que nos explicará la sospechada importancia de estos lugares.

Estamos hablando de lugares constituidos por una marcada estructura interna con un orden determinado. Lugares que albergan series de compartimentos con contenidos específicos, que a su tiempo se dividen en más subcompartimentos y/o se agrupan en diversos conjuntos. Y en los que cada uno de estos compartimentos-receptáculos se *corresponde* con alguna cosa de orden referencial y no necesariamente espacial. Por ejemplo, una biblioteca puede ser uno de estos lugares: está estructurada en una serie de compartimentos cada uno de los cuales se corresponde con una categoría para los libros que contiene, cada una de las cuales se estructuraría a su tiempo en los sucesivos espacios que cada libro ocuparía, que a su tiempo se ordenarían por orden alfabético. En un cementerio tendríamos una lógica similar: el espacio se divide en una serie de compartimentos cada uno de los cuales alberga el cadáver de una persona con su nombre y apellidos. En el caso de una iglesia católica, tendríamos la serie de capillas en su interior, cada una de las cuales contendrá uno o varios santos o advocaciones; pero por otro lado también tendremos las distintas campanas en su tejado, cada una de las cuales tendrá su nombre y sus horas de sonar. Así, en el caso de la iglesia ya se pueden percibir distintos conjuntos de compartimentos: las capillas, las campanas, pero también los vitrales, los capiteles, y todo el largo etcétera que se quiera considerar. Pero estos lugares no tienen por qué ser físicos, también pueden existir solamente en nuestra mente, como por ejemplo una lista de la compra, la lista de nuestros compañeros de clase y su disposición en el aula, o el árbol genealógico de cada familia. Cualquier red social en internet también podría ser vista como uno de estos lugares: cada página de usuario sería un compartimento y todos sus *posts* serían subcompartimentos, y a su tiempo los distintos grupos de contactos podrían ser conjuntos que se solapan entre sí.

Podríamos seguir probando de analizar tipos y más tipos de lugares bajo esta perspectiva estructural y nos daríamos cuenta de que todos —o casi todos— cumplen los requisitos para ser vistos de esta manera. Concretaremos entonces que no se trata realmente de un tipo de lugares que se diferencien de la mayoría, sino más bien de un modo de percibir los lugares. Pero era necesario hablar de “un tipo de lugares” para introducir esta idea de una manera rápidamente comprensible. La “lógica particular” a la que nos referíamos no es particular de los lugares en general, sino en todo caso de cada uno de ellos; pero sobretodo de nuestro modo de aprehenderlos. Así, la finalidad de esta investigación es proponer un método de análisis, una manera de percibir las cosas.

A la luz de esta propuesta metodológica, lo que todos los lugares tienen en común es que son analizables como espacios, como archivos y como sistemas simbólicos. Como espacio, por la

aplastante razón de que la categoría de lugar, físico o no, se basa por definición en la dimensión espacial. Como archivo, porque todos los lugares contienen cosas, siguiendo una u otra lógica de ordenación, y por lo tanto pueden ser interpretados como archivos en un sentido más o menos estricto del término. Como sistema simbólico, porque en tanto que objetos culturales, todos los lugares y sus contenidos tienen implicaciones simbólicas ya sean más esotéricas o más contextuales.

Es cierto que de la misma manera que hemos elegido estas tres dimensiones de análisis podríamos haber elegido otras, pero la intuición que nos ha llevado hasta aquí nos dice estos son las tres nociones clave a tener en cuenta para poder poner sobre la mesa esta manera ver el mundo — esa es nuestra propuesta.

Estas relaciones posibilitan una configuración arquetipal del mundo, de la que la cultura occidental se ha servido para ejercer su poder. Lo que en última instancia esta tesina quiere sugerir es que la reapropiación y el replanteamiento de esta configuración arquetipal del mundo pueden conducir a la redistribución del poder.

Hipótesis de trabajo

Como decíamos, la primera hipótesis que esta investigación se propone corroborar es la de que existe una relación entre las nociones de espacio, archivo y simbolismo. Para corroborarla nos preguntamos acerca de qué términos son los fundamentales para acotar un marco que englobe estas tres nociones, así como cuáles son las relaciones entre estos términos.

La segunda hipótesis, se deriva de la anterior y afirma que el terreno del arte es el más adecuado para ilustrar esta relación. Concretamente, los contextos que afirmamos que son los más elocuentes son tres: la arquitectura, el archivo e internet. Para corroborarla nos preguntamos de qué manera se hacen efectivas estas relaciones en estos contextos específicos, qué casos son los más representativos dentro de cada uno, y qué similitudes hay entre estos casos.

Así, cuando hayamos acotado los términos fundamentales podremos establecer el marco teórico de sus relaciones, cuando tengamos este marco podremos identificar como se manifiesta en los contextos específicos mencionados, cuando hayamos identificado los modos de manifestación podremos seleccionar cual es la más relevante en cada contexto, y cuando tengamos las tres manifestaciones podremos realizar un estudio de caso para cada una de ellas.

Metodología de investigación

En la primera fase de esta investigación, hemos llevado a cabo una revisión bibliográfica de referentes teóricos que aportaran información sobre los contextos que hemos decidido.

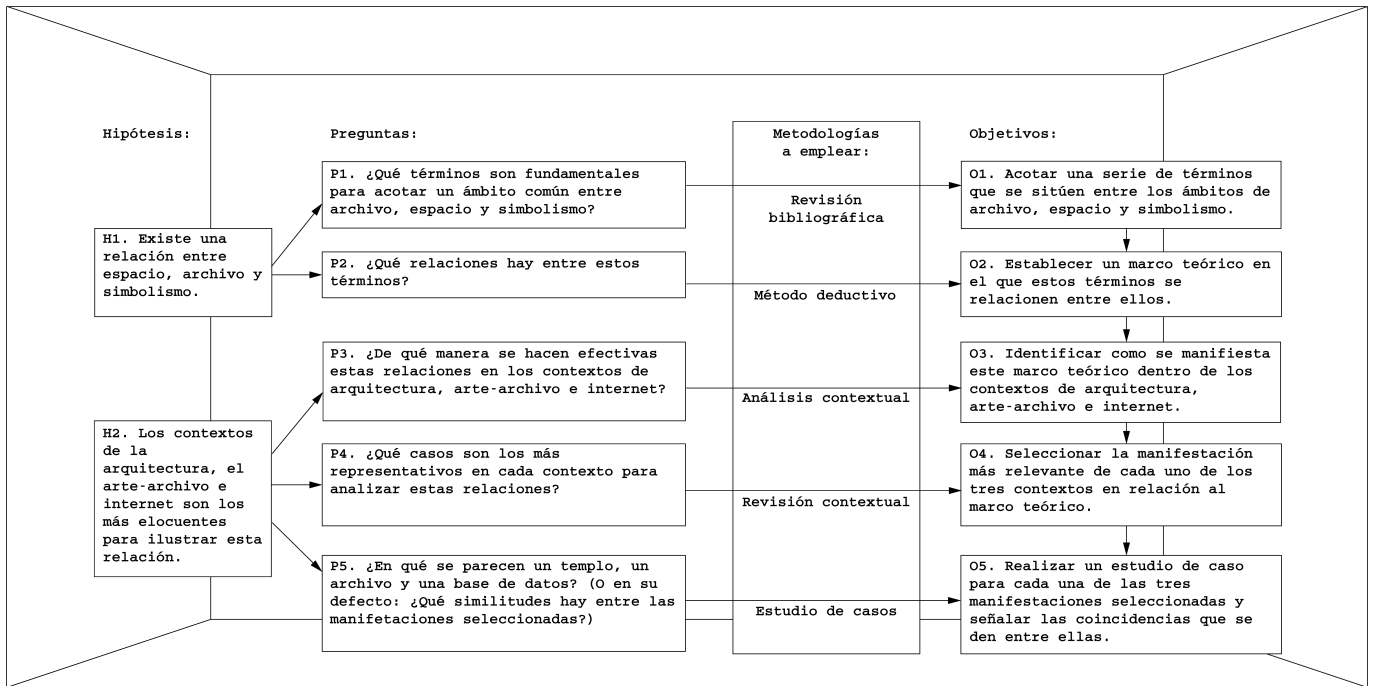


Figura 1: Diagrama que sintetiza el diseño de la presente investigación.

Fuente: elaboración propia.

Disponble en: http://marcocallaghan.com/defensa_tfm/diseño_de_la_investigación

Algunos de estos referentes se pueden considerar más académicos y provienen de áreas como la filosofía, la crítica de arte contemporáneo, la antropología, la psicología o la historia del arte; pero por otro lado también los hemos complementado con otros autores quizá más inusuales a nivel académico por situarse en áreas un poco más lejanas al paradigma vigente, como son el simbolismo, la historia de las religiones, la etnografía musicológica o el esoterismo tradicional perennialista. Aunque liminales, estas últimas áreas requieren ser tenidas en cuenta por ser voces fundamentales en la perspectiva teórica que nos hemos propuesto abordar.

Mediante la aplicación de un método analítico, a partir de esta revisión hemos acotado un marco terminológico. Se trata de una recopilación de términos que dibujan un territorio conceptual en el que las tres nociones de archivo, espacio y simbolismo se confunden y se solapan en un continuum. Primero hemos analizado los tres términos mencionados, y a continuación hemos hecho lo mismo con dos secciones más de términos cada una, que respectivamente profundizan y abren campo a los tres principales, quedando un total de nueve términos (Fig. 2).

En una segunda fase, aplicando un método deductivo sobre esta recopilación de términos, hemos identificado un conjunto de relaciones entre estos. Para hacerlo hemos procedido a interrogar cada una de las tres posibles combinaciones por parejas dentro de cada una de las tres secciones. Estas relaciones establecen un marco teórico transdisciplinar que ha permitido corroborar la primera hipótesis (Fig. 1). Este marco teórico se consolida con la emergencia de tres conceptos muy específicos —superposición de capas, campo operatorio y espacialización del tiempo— que posteriormente nos habrán servido como puntos de referencia para las siguientes fases de la investigación.

En la tercera fase, hemos llevado a cabo un análisis de los tres contextos que hemos propuesto en la segunda hipótesis —arquitectura, arte-archivo e internet— a la luz de cada uno de los tres conceptos específicos de nuestro marco teórico, con el fin de identificar el modo en que éste se manifiesta en cada uno de los tres contextos. Para este análisis nos hemos servido de la revisión de fuentes bibliográficas relativas a los tres contextos en cuestión, así como también mediante la propia práctica artística que implica la experimentación con materiales de archivo.

Una vez analizados, se ha confeccionado para cada contexto una lista de ejemplos cuyo estudio hemos considerado pertinente para ilustrar los conceptos específicos del marco teórico. Para acercarnos al rigor con el que hubiéramos deseado realizar esta investigación, nos hubiera gustado tratar mínimamente cada uno de estos ejemplos para explicar los incentivos que estos tienen como potenciales casos de estudio en este marco teórico, pero debido a la restricción de longitud que nos viene dada por las directrices del presente trabajo, nos hemos visto forzados a prescindir de ello.

Finalmente, en la cuarta fase hemos elegido un ejemplo de cada una de las tres listas, y hemos procedido a analizarlo como caso de estudio (Fig. 3). Para hacerlo nos hemos centrado en revisar fuentes documentales relativas a cada uno de los casos, y en el primero —que es la Catedral de Barcelona— incluso hemos realizado un trabajo de campo *in situ*, buscando las fuentes en el propio

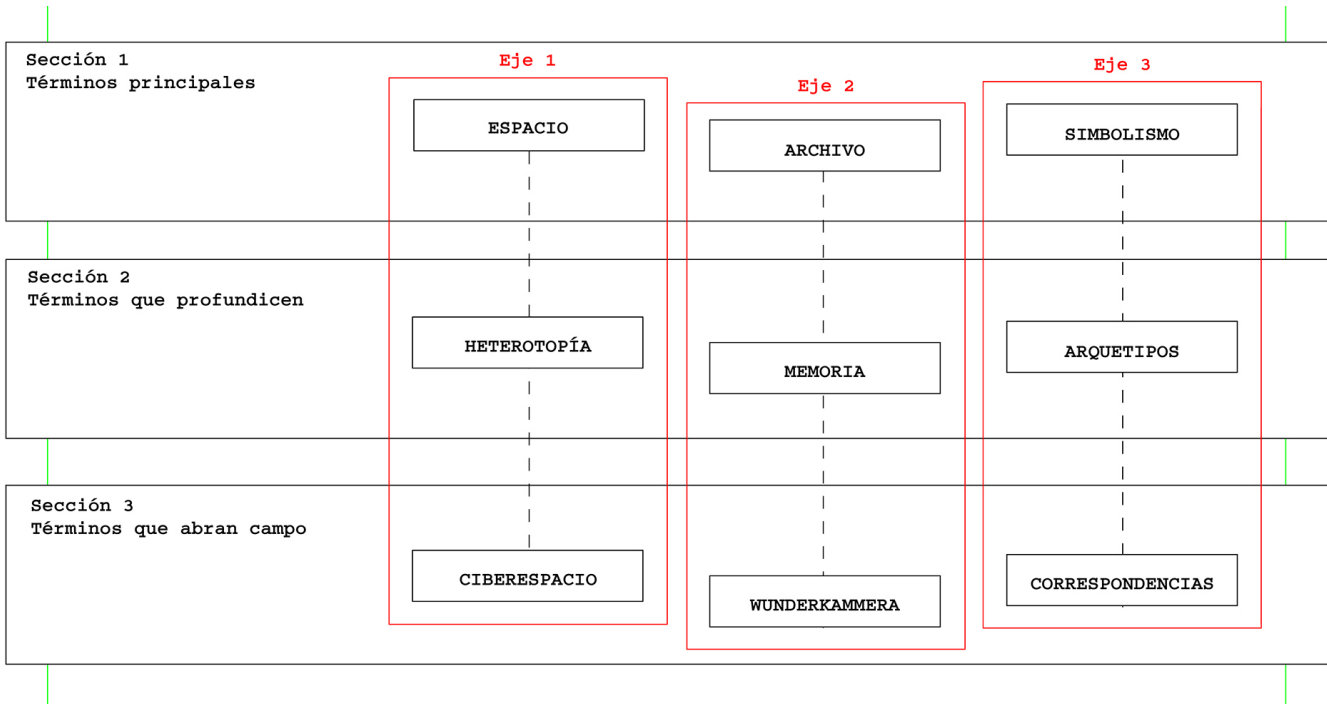


Figura 2: Diagrama que esquematiza el marco terminológico.

Fuente: elaboración propia.

Disponible en: http://marcocallaghan.com/defensa_tfm/marco_terminológico

archivo capitular y también experimentando el espacio presencialmente. En los dos otros casos esto último no es posible, ya que el segundo se trata de una obra en formato instalación que solo existió en un momento histórico particular, y el tercero se trata de una pieza de *net.art* que solo existe en su dimensión virtual. Nos hemos esforzado en analizar cada uno de estos casos desde el punto de vista que determinan los tres conceptos específicos del marco teórico, poniendo de relieve sus coincidencias y corroborando así la segunda hipótesis.

1.1. Espacio, archivo y simbolismo

1.1. Términos

Como primer paso hacia corroborar nuestra primera hipótesis, ahondaremos en los términos que mejor sirvan para dejar claro de qué estamos hablando. Empezaremos por los tres términos que hacen referencia a las tres nociones principales, luego proseguiremos con otros términos que sirvan para estudiar con mayor profundidad los tres anteriores, y finalmente con otros que abran campo hacia posibles maneras de entenderlos de una manera más transversal. Analizaremos cada uno de ellos desde diferentes perspectivas ciertamente heterogéneas, para aproximarnos a una visión transdisciplinar suficientemente versátil como para poder moldear estos conceptos y encajarlos entre ellos de múltiples maneras que nos acerquen a vislumbrar esta hipotética relación.

1.1.1.1. Espacio — Experiencial / Social / Metafísico

Uno de los distintos puntos de vista específicos desde los que podemos abordar el espacio sería desde lo "experiencial", observándolo tal y como lo percibimos individualmente desde nuestra subjetividad. En su acepción más cotidiana, el espacio experiencial es analizado por escritor oulipiano Georges Pérec (2003) en su libro *Especies de Espacios*, en el que con prosa costumbrista va reflexionando sobre su relación con los distintos tipos de espacios de menor a mayor: empieza hablando de la página, continúa con la cama, la habitación, el apartamento, el inmueble, la calle, el barrio, la ciudad, el campo, el país, el continente, el mundo y finalmente el espacio exterior. Una progresión fractal, como de muñecas rusas, que no puede sino remitirnos a la problemática micro-macrocosmos que tan ocupado ha tenido al el pensamiento humano a lo largo de la historia.

Otro sería el espacio en su acepción social. En *La Producción del Espacio* (2013), el filósofo post-marxista Henri Lefebvre nos habla de la idea del espacio como dimensión en la que tienen lugar las luchas entre poderes, y a través de una serie de exposiciones ideológicas y metafísicas propone la reconciliación entre lo que él llama espacio mental y espacio social. En ese contexto de pensamiento, el filósofo señala el modo en que el espacio se *produce* como cualquier otro objeto en la economía de mercado, privilegiando las intenciones políticas de las fuerzas interesadas en llevar a cabo dicha producción.

Siguiendo en la misma perspectiva, en *El espacio público como ideología* el antropólogo Manuel Delgado (2011) nos explica cómo el término "espacio público" aparece con el advenimiento de las corrientes políticas que tienden a buscar la reconciliación entre estado y sociedad civil obviando todas

las problemáticas de opresión inherentes al capitalismo. Junto con ese sujeto abstracto que es "el ciudadano" y esa estrategia conciliadora que es "la mediación", el "espacio público" viene a completar la caja de herramientas de legitimación neoliberal con un la noción de lugar ideal —un terreno de juego— en el que todo está regulado y los individuos autónomos y libres se relacionan entre ellos según este orden. Para mantener este espejismo, la ideología ciudadanista se procura toda una "nueva teología" que reafirma estas nociones como valores pretendidamente universales (Delgado, 2011: 34).

Sean legítimamente universales o no, la idea de los valores universales nos lleva entonces a la posibilidad de pensar el espacio como expresión de lo metafísico o como expresión simbólica de realidades arquetípicas. Existe una extensa y compleja tradición común a todas las culturas antiguas en la que unos mismos elementos espaciales, ya sean arquitectónicos o naturales, han sido usados como símbolos para referirse a las mismas cosas o para darle los mismos usos. En su *Diccionario de Símbolos*, el poeta y crítico de arte Eduardo Cirlot (1997: 195) nos explica que "el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos", en el sentido de que el caos sería el desorden primigenio desde el que se crean los mundos y el cosmos sería el orden ideal y divino hacia el que la vida se dirige. También nos apunta que todos los simbolismos espaciales tienen en cuenta las seis direcciones posibles (derecha, izquierda, adelante, atrás, arriba y abajo), cada una de las cuales tiene sus implicaciones: el este es donde nace el sol y el oeste donde muere, el norte se asocia al centro y el sur a la periferia, y el eje vertical representaría "lo alto y lo bajo" en términos morales (Cirlot, 1997: 196).

En *Lo sagrado y lo profano*, el antropólogo Mircea Eliade (1998) señala la diferenciación entre estas dos realidades en múltiples aspectos, siendo el aspecto espacial el primero en ser analizado. Nos explica que para el ser humano religioso, el espacio de la existencia se estructura en partes claramente diferenciadas cualitativamente según su mayor o menor sincronización con el cosmos. En cambio para el profano, el espacio es neutro y homogéneo, estructurándose únicamente según su dimensión cuantitativa. El espacio sagrado es una imagen del mundo, y como tal requiere de una consagración fundacional que "reactualice" los mitos de la creación según la tradición específica a la que pertenezca (Eliade, 1998: 29).

1.1.1.2. Archivo — Psicoanálisis / Arqueología / Arte

De una manera transversal a través de múltiples áreas, la noción de archivo ha adquirido una progresiva omnipresencia durante la última mitad de siglo. Se podría decir que sencillamente nos hemos dado cuenta de que el proceder archivístico es subyacente a la idiosincrasia del pensamiento occidental contemporáneo, tal y como se ha ido explicitando en diversos ámbitos.

En un repaso que Ana María Guasch lleva a cabo en su libro *Arte y archivo, 1920-2010*, nos explica que históricamente el archivo se diferencia de la biblioteca por no basarse en un orden temático de los documentos sino por mantener un "principio de procedencia" (Guasch, 2011: 16) que respetara la concordancia entre el orden en el que los documentos fueron encontrados y el orden en el que estos son dispuestos en el archivo.

Guasch nos explica que, desde una perspectiva psicoanalítica, Derridá¹ sugiere que debería tenerse en cuenta otra manera de interpretar la noción de archivo, más bien como si fuera una teoría de la memoria según la cual las impresiones se inscriben en la psique, siendo esta última una suerte de tabla o pizarra preparada para recibir los trazos de un cierto tipo de escritura (Guasch, 2011: 17).

Derridá señala que la concepción psíquica del archivo obviaría el mencionado "principio de procedencia", porque prescindiría del "lugar de consignación" que éste requeriría. Esta concepción psíquica se correspondería así con lo que él llama la "fiebre de archivo", una pulsión destructiva más bien irracional que se opondría a la pulsión de conservación inicial del archivo. Así, desde esta perspectiva, el deseo archivístico en sí mismo vendría a explicarse como contraofensiva impulsiva frente a la amenaza de olvido (Guasch, 2011: 19).

Pero tal y como sintetiza Miguel Morey (2005) en *El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo*, la clave para entender la importancia del archivo es a partir de su contraposición epistemológica con la biblioteca. Como hemos dicho, el archivo y la biblioteca representan dos maneras antagónicas de gestionar la información del mundo: la biblioteca presupone un orden interno, arbóreo, a partir del cual se pueden interpretar los objetos a través de las asociaciones preestablecidas por los distintos campos del saber, y por lo tanto se puede decir que su lógica es la de la hermenéutica. En cambio, el archivo no pretende "interpretar" los objetos sino que solamente se dedica a interrogarlos tal y como se los ha encontrado, sin juicios de valor, y por lo tanto se puede decir que su lógica es la de la arqueología (Guasch, 2011: 48). Sobre este último hecho reflexiona Michel Foucault en su *Arqueología del saber*, apuntando precisamente la certeza de que la biblioteca ya ha desaparecido, o de que en todo caso se ha convertido en archivo (Morey, 2005).

En el contexto del arte, continua explicándonos Ana María Guasch que durante la época del auge del llamado "arte conceptual"—entre los años 60 y 80—, se extiende la noción de archivo como un tipo de gramática que subyace en muchas obras de artistas, una especie de "modelo generalizado cuyas reglas se relacionan con los discursos que ayudan a formular" (Guasch, 2011: 45). Estos discursos son los propios de un momento en que se remarca la importancia de la información como materia prima, produciéndose así un cierto tipo de "arte de la información" que empieza a echar mano de recursos archivísticos como los inventarios, las taxonomías y las tipologías. En sintonía con el paradigma arqueológico del archivo tal y como lo postuló Foucault, las obras de este tipo de arte "huyen de los relatos del humanismo tradicional y abrazan las estructuras descentradas o las multiplicidades de datos que producen sentido sin rehuir contradicciones o inconsistencias" (Guasch, 2011: 45).

1.1.1.3. Simbolismo — Tradición esotérica / Psicología / Antropología

¿A qué nos referimos exactamente cuando hablamos de simbolismo? Según las doctrinas esotéricas tradicionales, los símbolos son transmisores de verdades trascendentes cuyo origen se remontaría a la

¹La autora apoya esta afirmación con la referencia: Derridá, J. (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta: Madrid.

divinidad misma, y como tales son herramientas de acceso a esta última. En *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*, René Guénon lo expresa afirmando que "en primer lugar, el simbolismo se nos muestra como un modo especialmente adaptado a las exigencias de la naturaleza humana, la cual no es simplemente intelectual, sino más bien muestra su necesidad de una base sensible para elevarse hacia esferas más altas" (Guénon, 1995: 17).

En *El Libro de Adán*, Charles d'Hoogvoorst (2002) nos desgana la etimología del término, cuyo significado es "signo de reconocimiento", derivado del verbo griego *symbollo*—"juntar"—. Nos explica que originalmente este término hacía referencia a un objeto partido cuyas mitades conservaban dos personas que se separaban, para volverlas a juntar cuando se reencontraran y así "reconocerse".

Otra definición de "símbolo" que nos brinda un autor igualmente perteneciente a la escuela perennialista—nombre con el que también se designa a aquellos que reconocen la existencia de una "tradición primordial" ininterrumpida desde la creación del mundo hasta nuestros días— es la del etnomusicólogo Marius Schneider, que en *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas* nos dice que "el símbolo es la manifestación ideológica del ritmo místico de la creación" (Schneider, 2010: 15). Una definición un tanto más sensorial que ya nos prefigura la correspondencia entre proporciones numéricas—ritmos— e ideas.

Juan Eduardo Cirlot nos lo traduce a términos más artísticos cuando explica que una de las razones de su interés por los símbolos es "el enfrentamiento con la imagen poética; la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad" (Cirlot, 1997: 13). No obstante, Guénon nos recuerda con su característico rigor que "el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en la que las fantasías individuales puedan tener libre curso" (Cirlot, 1997: 11). Con palabras más suaves, Cirlot nos viene a decir lo mismo cuando se esfuerza en señalar que "el dominio de la interpretación, más que propiamente simbólico, es psicológico, y obvio es decir que puede inducir a [...] cierta reducción que las doctrinas espiritualistas niegan" (Cirlot, 1997: 12).

A medio camino entre la ortodoxia perennialista y las perspectivas más psicológicas o antropológicas tendríamos a Carl Gustav Jung, que reconcilia ambos extremos con la noción de "arquetipos", a la cual volveremos más adelante.

En un ámbito mucho más racional, podemos entender el simbolismo como un hecho puramente contextual o lingüístico. Sin desplazarnos del ámbito de lo psicológico, tenemos el caso de Jacques Lacan, que considera "lo simbólico" como uno de los tres principales regímenes de realidad. En *El Seminario 5, Las Formaciones del Inconsciente*, afirma que "lo simbólico es el registro psíquico que se origina en el lenguaje y la instancia del Gran Otro" (Lacan, 2007: 165).

En la antropología tenemos otros ejemplos de cómo se usa el término en sentidos puramente contextuales, como cuando Levi-Strauss se sirve de la noción de "eficacia simbólica" con el propósito de explicar el chamanismo, o cuando Baudrillard explica la "magicización" de la sociedad de consumo y

sus objetos en tanto que colección de maniobras de seducción desplegadas sobre un presunto "universo simbólico" (Delgado, 1992: 16-17).

1.1.2. Términos que profundicen en los principales

1.1.2.1. Heterotopía — Contraespacio / Heterotopología / Yuxtaposición

Para profundizar en el concepto de espacio hacia la dirección que nos interesa, nos hemos fijado en el término *heterotopía*, acuñado por Foucault para referirse a "lugares otros"; ya sean lugares que contienen otros lugares, o lugares que en sí mismos son "otros lugares", o los lugares de *la otredad*. Para definirlos empieza por diferenciarlos de las *utopías*, que serían emplazamientos que carecen de lugar real (Foucault, 2010: 69), precisamente por pertenecer al reino de lo ideal. En cambio las heterotopías sí que tienen lugar real físico y tangible, realizado o realizable. El filósofo francés las cataloga como *contraespacios*, por ser lugares destinados a ser diferentes a todos los demás y a cumplir funciones problemáticas que no pueden cumplir los demás. Lugares que son "la anomalía necesaria que garantiza la continuidad del resto", como los escondites, los asilos o los prostíbulos (Foucault, 2010: 20). Para estudiar esta noción con una exactitud que permitiera su articulación en múltiples áreas, Foucault postula cinco principios que configuran la ciencia de las heterotopías, la "heterotopología".

El primer principio señala que las heterotopías son una constante del comportamiento humano, ya que no hay sociedad que no invente las suyas. Así, se podrían distinguir las heterotopías de crisis —lugares para que determinados sujetos pasen una etapa problemática que tienen que pasar, como el servicio militar o las casas de menstruación— de las heterotopías de desviación —lugares para aislar a los individuos cuyo comportamiento excede la norma, como los psiquiátricos o las cárceles—, siendo las de desviación las que han reemplazado a las de crisis (Foucault, 2010: 72).

El segundo principio se refiere a las posibles lógicas de reabsorción, desaparición o reorganización que las heterotopías son susceptibles de sufrir según el momento histórico, variaciones funcionales que se dan según la sincronía de la cultura en la que se encuentren (Foucault, 2010: 73). Por ejemplo, los cementerios siempre habían estado en el centro de las ciudades, hasta que por múltiples razones se trasladaron a la periferia.

El tercer principio es que las heterotopías suelen yuxtaponer en un mismo lugar real diversos espacios que normalmente deberían ser incompatibles, como cuando en el escenario de un teatro se superpone la ficción de la obra con la realidad del contexto; o como en los jardines antiguos, que funcionaban como espacios sagrados en los que se reproducía la estructura arquetipal del universo con sus cuatro secciones cardinales y su centro, lo cual ejemplificaría un tipo de "heterotopía universalizante" de la cual los zoológicos derivarían (Foucault, 2010: 76).

El cuarto principio tiene que ver con su relación fragmentaria con el tiempo. Cada heterotopía tiene su

ritmo, así como sus momentos de uso dentro de la totalidad del tiempo general. Hay algunas en las que “el tiempo se acumula al infinito, como las bibliotecas o los museos”; y otras en las que el tiempo no parece consumirse, “como las fiestas o los pueblos de vacaciones”, produciéndose “una ruptura con el tiempo tradicional” (Foucault, 2010: 77).

El quinto principio especifica un sistema de apertura y cierre, a veces a modo de purificación higiénicorreligiosa, “que las aísla del espacio circundante”. Otras veces es un código oculto, en lugares aparentemente abiertos en los que en realidad solo están presentes los iniciados (Foucault, 2010: 29).

Un último rasgo concluyente sería que las heterotopías están destinadas a encarnar “la impugnación de todos los otros lugares”, ya sea creando una ilusión que denuncia lo ilusorio del resto de realidad, o ya sea creando un espacio real tan perfecto y ordenado que ponga en evidencia el desorden del resto de espacios, tal y como pretendieron la mayoría de proyectos coloniales (Foucault, 2010: 79).

1.1.2.2. Memoria — Retórica / Método de Loci / Imágenes percutivas

Para ampliar la noción de archivo en la dirección que nos interesa, vamos a analizar el concepto memoria desde sus orígenes. Tal y como nos ha llegado a través de un tratado anónimo de la Roma precristiana titulado *Ad Herennium*, en la antigüedad clásica la memoria era —junto con la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y la *pronuntiatio*— una de “las cinco operaciones pertenecientes a la retórica” (Pujante, 2007), que se enseñaba como disciplina que toda persona erudita debía dominar. Este tratado es la fuente más antigua existente que trate sobre esta disciplina, siendo luego reescrito hasta la saciedad por un sinnúmero de autores de los siglos posteriores.

La historiadora Frances A. Yates (2011) nos lo explica en su célebre *El Arte de la Memoria*, en el que hace un repaso al largo recorrido de esta facultad humana desde la Grecia antigua hasta los inicios del racionalismo cartesiano. En los tiempos de Cicerón, el ejercicio y uso de la memoria con fines retóricos se servía de la correspondencia entre los contenidos a recordar y lugares reales o imaginarios que el recordador ya conociera (Yates, 2011: 18). Así, mediante esta asociación, la persona que deseara recordar por ejemplo un largo discurso sólo tenía que recorrer mentalmente los lugares conocidos, habitualmente arquitectónicos, a los que previamente hubiese asociado las distintas partes del discurso en cuestión. Esto es lo que se conoce como “método de *loci*”. Adicionalmente a los lugares mentales, el siguiente nivel en el arte de la memoria consistía en asociar los contenidos con “imágenes percutivas” que fácilmente dispararan la información con solo visualizarlas (Yates, 2011: 30). De tal manera que los lugares mentales determinaban el orden, mientras que las imágenes que había dentro determinaban los contenidos. En estos tratados se recomendaba constantemente que las imágenes debían ser lo más dramáticas y llamativas posible, ya fuera por su belleza o por su repulsión, para acentuar su poder de evocación.

Al llegar la Edad Media y cambiar el paradigma, la memoria como disciplina quedó en un segundo plano, aunque como tantos otros conocimientos quedó resguardada en el ámbito eclesiástico. Esto

sucedió en parte gracias a que Alberto Magno y Tomás de Aquino rescataron la idea de las cuatro virtudes cardinales del *De inventione* de Cicerón, tratado en el cual se dividía la virtud de la prudencia en tres partes, una de las cuales era la memoria (Yates, 2011: 39). Así, todos los conceptos que luego se desarrollaron en plena era cristiana siguieron estructurándose en base a este tipo de operaciones asociativas entre lugares, imágenes y contenidos, tal y como se puede ver en toda la producción artística de este periodo. Con la llegada de la reforma protestante y el humanismo moderno, hacia el final de la edad media el arte de la memoria volvió a caer en decadencia. Para esta nueva mentalidad, todo esto de las imágenes expresivas tenía algo de excesivo, cercano a la idolatría y a la barbarie del mundo antiguo, que había que evitar a toda costa (Yates, 2011: 150).

Pero el arte de la memoria sufriría una nueva transmutación en su uso y su razón de ser en el momento en que se inaugurara el movimiento neoplatónico a finales del siglo XV, que recuperaba el interés por las tradiciones procedentes de las religiones antiguas, y en su empeño de fundar un “nuevo cristianismo hermético” —en el sentido de Hermes, dios griego del lenguaje— reactualizaron el arte de la memoria, con todas sus correspondencias entre lugares e ideas, dándole una nueva funcionalidad trascendente (Yates, 2011: 151).

1.1.2.3. Arquetipos — Concretos universales / Inconsciente colectivo / Magia

Indagando un poco más a fondo en el mismo hilo temático que hemos abierto previamente con el simbolismo, nos encontramos con que los arquetipos son aquellas ideas esenciales y universales — presentes de distintas formas en todas las culturas— que los símbolos expresan. Si el término símbolo tiene que ver con la “unión”, aquello que los símbolos “unen” son los arquetipos con la realidad fenoménica. En ese sentido, los arquetipos serían otra manera de referirnos a las célebres “ideas” de las que habla Platón: realidades absolutas que existirían por sí mismas en el mundo cuasi divino de lo ideal. Partiendo de la correspondencia universal=abstracto por un lado, y mundano=particular por el otro, con la voluntad de ayudar a comprender esto a las mentes más materialistas sugerimos pensar los arquetipos en clave hegeliana y asimilarlos a lo que el filósofo alemán llamó “concretos universales”.

Pero volviendo al meollo de la cuestión, el autor que propuso toda una teoría y práctica alrededor de la noción de arquetipo fue el psicólogo Carl Gustav Jung. Las “imágenes arquetípicas” serían todas aquellas imágenes oníricas y fantasías que “correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Se tratarían de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos del llamado inconsciente colectivo” (Young-Eisendrath & Dawson, 2003: 444). En *Sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo*, Jung (2002: 65-66) especifica que “no se trata, pues, de *representaciones* heredadas, sino de *posibilidades* heredadas de representaciones. Tampoco son herencias individuales, sino, en lo esencial, generales”. Es decir, que las realidades universales que los arquetipos encarnan son algo mucho más sutil, son las esencias cuya omnipresencia subrepticial en el subconsciente colectivo luego se representa o manifiesta fenoménicamente de distintas maneras según el contexto.

Teniendo todo eso en cuenta, se podría decir que los arquetipos son “la materia prima” en la que se

basa toda práctica que pueda ser llamada “mágica”. Pero ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de “magia”? Desde una perspectiva antropológica, Manuel Delgado (1992: 13) nos la define como “el conjunto de creencias y prácticas basadas en la convicción de que el ser humano puede intervenir en el determinismo natural, bien completándolo o bien modificándolo, mediante la manipulación o el encarnamiento de ciertas potencias, accesibles a través de aptitudes, conocimientos o técnicas especiales”. Pues bien, estas “ciertas potencias” no son otra cosa que los arquetipos a los que aludimos.

Desde una perspectiva quizás menos académica —pero pertinentemente elocuente en tanto que expresión de la cultura popular posmoderna—, en el contexto de esta corriente de magia anti-tradicional que es la *chaos magick*, la utilización funcional y desmistificada de los arquetipos se revela como herramienta central. En un artículo introductorio a la práctica mágica, el heterodoxo guionista de cómics Grant Morrison (2003: 21) da instrucciones precisas sobre como invocar a deidades para impregnarnos de sus cualidades. Empieza diciendo: “acepta esto por un momento; hay grandes ideas en el mundo. Ya eran grandes antes de que nosotros nacióramos y seguirán siendo grandes mucho después de que hayamos muerto. La IRA es una de esas grandes ideas y el AMOR es otra de ellas. También están el MIEDO o la CULPA”. Estas “grandes ideas” apuntarían directamente a los arquetipos universales, que en las mitologías se expresaban en forma de dioses: “Pongamos que desees invocar la gran idea COMUNICACIÓN en la forma del dios Hermes para que te brinde un pico de oro. Hermes es la personificación griega de la rapidez de ingenio, del arte y el habla, y las cualidades que representa fueron corporeizadas por los antiguos mediante el símbolo de un joven calzado con pequeñas alas y vestido sólo con el viento”.

1.1.3. Términos que abran campo

1.1.3.1. Ciberespacio — Ciencia ficción / Transhumanismo / Tecnomaterialismo

Ahora nos volvemos a situar en el eje temático que viene del análisis del término espacio y de la noción de heterotopía, pero abriendo campo hacia nuevas latitudes. Desde la popularización de internet a nivel de usuario, el término “ciberespacio” se ha extendido con multiplicidad de usos en múltiples contextos. Se podría decir que la instrumentalización del término ejemplifica uno de estos casos en los que una imaginativa noción procedente de la ciencia ficción se introduce en el vocabulario cotidiano hasta llegar al punto en que su significado convencional tiene más que ver con el nuevo uso que con su sentido original. Tal y como explican Baigorri y Cilleruelo en su tesis *Net.art: una aproximación crítica a la primera década de arte online*, el término “ciberespacio” procede de la novela *Neuromante* de William Gibson² —en la que dicho espacio es una suerte de mundo paralelo tan o más tangible que el real, en el que el protagonista navega literalmente conectado de una realidad a otra a través de dermatodos—, produciéndose un contraste entre el carácter fantástico de la novela frente a la tediosa realidad de lo que hasta ahora ha venido siendo la experiencia de conectarse a internet y “navegar” metafóricamente desde una pantalla a través de hipervínculos (Baigorri y Cilleruelo, 2006: 12).

² Las autoras lo apoyan con la referencia Gibson, W. (1989) *Neuromante*. Minotauro: Barcelona.

Pero tal y como se está poniendo de manifiesto cada vez con mayor evidencia, con los años cada vez nos vamos acercando más a estas maravillas futuristas de la realidad virtual que la ciencia ficción nos prometía: la hipersimultaneidad, los dispositivos móviles, la realidad aumentada, la economía colaborativa, los algoritmos del *big data*; incluyendo sus correspondientes lados oscuros. En cualquier caso todo ello parece acercarnos cada vez más hacia la concepción del ciberespacio como una realidad paralela que lo impregna todo y que a su tiempo es cada vez más autónoma, hasta tal punto que algunos no podemos sino interceptarla como la efectiva realización de “los mundos sutiles” de los que tantas las espiritualidades han hablado desde los albores de los tiempos. En una entrevista a Dora García, la artista opina acerca de esto diciendo que “es curioso ver el aire místico con el que algunos envuelven el ciberespacio. Hay casos en los que escribir el *log-in* es como llamar a las perlas puertas del paraíso. Esto me hace pensar que muchos de los padres de la realidad virtual fueron hippies de los sesenta y setenta que habían consumido considerables cantidades de ácido lisérgico y para los que la realidad virtual debía de tener mucho de *déjà vu*” (Baigorri y Cilleruelo, 2006: 97).

Es precisamente desde la espiritualidad desde donde han habido anticipaciones parecidas cuya realización parece ser la existencia del ciberespacio. El caso más paradigmático es el del padre Teilhard de Chardin, un teólogo francés que propuso una teoría evolucionista en la que como paso consecutivo lógico después de la geosfera, la biosfera y la tecnosfera, desarrolló la noción de “noosfera” como la esfera de las ideas. Desde la corriente de pensamiento que se conoce como transhumanismo —que aboga por el destino del ser humano en *trascender* su condición como tal (Aguilar, 2008)— se han interpretado las teorías de Teilhard de Chardin como prefiguraciones de un mundo futuro en el que una red intangible de pensamiento controle totalmente las demás esferas de la realidad, un ideal al que el ciberespacio cada vez se acercaría más (Steinhart, 2008).

Pero no todo son promesas utópicas, puesto que algunas voces nos recuerdan que detrás de toda ilusión de un mundo inmaterial siempre hay una cruda realidad física que lo sustenta. En su comentario acerca del tecnomaterialismo como uno de los pilares del xenofeminismo, Helen Hester nos señala que este último quiere “corregir el malentendido de que el mundo informacional sea tan flotante y descorporeizado como se suele representar”, y que “depende de unos requisitos infraestructurales y de la fisicidad de sus usuarios y productores”, incluyendo “esos trabajadores atados en cadenas de montaje de electrónica en puestos repetitivos y mal pagados”³ (Hester, 2018: 7).

1.1.3.2. *Wunderkammer* — Poder / Microcosmos / Categorización

Siendo ahora el turno del eje que viene del archivo y de la memoria, vamos a centrarnos en los llamados gabinetes de curiosidades o cámaras de las maravillas, ya que tal y como prueba el renovado interés que estos han vuelto a despertar en el mundo de arte en las recientes décadas, éstos se nos presentan como un tipo de objeto cultural de alta significancia cuya capacidad “microcosmificadora” resulta de evidente pertinencia en la presente investigación.

3 Traducción del autor.

Los gabinetes de curiosidades o *wunderkammern* eran espacios en los que se acumulaban grandes cantidades de objetos de muy variada índole, en una disposición meticulosamente planeada por su propietario o gestor. Esta tendencia fue muy común a partir de finales del siglo XVI entre personajes de renombre de las altas esferas. Poseer una *wunderkammer* era una manera de ostentar poder y riqueza materiales, pero también lo era para ostentar un cierto capital simbólico que pusiera de manifiesto las hazañas o inquietudes de los propietarios. La historiografía existente especula sobre la posibilidad de que su origen partiera sencillamente de la fascinación por aquellos objetos extraños que no se pudieran clasificar, y por el goce natural de poderlos contemplar todos dispuestos al alcance de la mano. En ese sentido también se podría decir que era una forma performática de reafirmar el poder sobre “lo otro”.

A su manera, estos lugares seguían una lógica parecida a la del cerebro humano tal y como se concebía en aquella época, tal y como sugiere el hecho de que el filósofo John Locke en 1690 comparara el amueblamiento de uno de estos gabinetes con la creación del intelecto humano, en el sentido de que “las ideas se introducían en un vacío mental, se nombraban, se caracterizaban y se estructuraban, dando lugar a un discurso” (Castán y Sagaste, 2015: 251). De la misma forma que el pensamiento humano de la ilustración, la ordenación de los objetos de las *wunderkammern* se basaba “en el establecimiento de similitudes entre el abundante y dispar material expuesto, fundamento en la comparación y la analogía, que el visitante establecía entre unos y otros objetos” (Castán y Sagaste, 2015: 252), algo que en cierta manera nos enlaza con el siguiente término que analizaremos: las correspondencias. Pero no nos anticipemos.

La historiografía existente ha comprobado que solía haber un programa teórico detrás de la configuración de estas cámaras, que a su tiempo siempre era consecuencia de una visión política muy específica que tenía que ver con educar a los nobles para que aprendieran a gestionar el mundo. Así, la *wunderkammer* “era un microcosmos en el que se destilaba el macrocosmos, un mecanismo como el *theatrus mundi* clásico, para ver, recordar observando y entender la realidad” (Castán y Sagaste, 2015: 253). Este programa teórico quedaba reflejado en la categorización de los distintos tipos de objetos en distintas secciones, denominadas por nombres en latín que sintetizaran su contenido. La clasificación más extendida incluía la *artificialia* —objetos creados o modificados por la mano humana—, la *naturalia* —animales disecados u objetos naturales—, la *exotica* —plantas y animales exóticos—, la *scientifica* —instrumentos científicos—, o la *mirabilia* —objetos asombrosos— (Von Schlosser, 1988).

Con el tiempo, la intención de estos espacios pasó a ser más divulgativa y menos ostentoria, aunque se mantuvo igual de política en tanto que la divulgación “pedagógica” de una cosmovisión determinada siempre refuerza el *statu quo* que se tenga interés en reforzar. Su declive hacia el siglo XIX vino a consecuencia de su normalización, que al tiempo dio lugar a concepción de museo tal y como nos ha llegado hasta nuestro tiempo. A pesar de ello, en el arte del siglo XX ha persistido la idea de *wunderkammer* como modelo de formalización, desde el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el *Merzbau* de Kurt Schwitters, la casa-taller de Hanne Darboven, o la casa-museo y el teatro-museo de Salvador Dalí entre tantos otros.

1.1.3.3. Correspondencias — Pensamiento por relaciones / Folklore / Sinestesia

Desde las similitudes categóricas de las *wunderkammern* y entroncando con el eje del simbolismo y los arquetipos, llegamos a aquello que lo conecta todo: las correspondencias. Con este término nos queremos referir a las conexiones simbólicas, sinestésicas y/o analógicas que se dan entre elementos pertenecientes a distintos órdenes de realidad.

¿Por qué unos colores se asocian a unos u otros estados de ánimo? ¿Por qué los días de la semana tienen nombres relativos a deidades antiguas? Nosotros sostenemos que la respuesta está en los arquetipos, cada uno de los cuales se manifestará de distintas maneras según el contexto en el que lo haga. Las múltiples manifestaciones de un mismo arquetipo conformarán un grupo de elementos que se *corresponderán* entre ellos.

Cirlot nos dice que “la teoría de las correspondencias es uno de los fundamentos de la tradición simbolista”, y que parte de la base de que “todos los fenómenos cósmicos son limitados y seriales, aparecen en planos particulares, donde constituyen gamas; pero esta situación no es caótica ni indiferente, sino que existen conexiones entre los elementos de una y otra gama, fundados en nexos internos de esencia y de sentido” (Cirlot, 1997: 151) .

El crítico de arte y comisario Georges Didi-Huberman (2011), en un ensayo que acompaña el catálogo de la exposición *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas*, nos habla de un tipo de “pensamiento de las relaciones” en el que la imaginación tiene un papel crucial como la capacidad humana que permite establecer o reconocer estas conexiones. Para explicarlo, el texto invoca una cita de Baudelaire⁴ en la que el poeta lo expresa diciendo que “la imaginación es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías” (Didi-Huberman, 2011: 16).

Todas las tradiciones antiguas, desde las doctrinas de cada religión hasta las expresiones más folklóricas están plagadas de estas relaciones misteriosas entre las cosas, y su transmisión por inercia a través de la historia es lo que ha ido consolidando los símbolos. Continúa Cirlot: “ya los atributos de las antiguas deidades no eran sino inconfesadas correspondencias” como el caso de Venus —arquetipo de la feminidad— cuyos atributos simbólicos tradicionales eran “la rosa, la concha, la paloma, la manzana, el ceñidor o el mirto” (Cirlot, 1997: 152).

Cirlot (1997: 153) nos recuerda que “la teoría de las correspondencias implica el deseo de llevarlas a su extremo límite, en lo concreto, con el peligro de transformar los símbolos en signos o convenciones”. Pero las conexiones —por más extrañas que parezcan— suelen tener un origen factual, en algunos casos de fácil o difícil comprensión. “Es evidente que existen correspondencias de sentido y de situación en el mismo mundo físico” continua Cirlot (1997: 152), “por ejemplo, el sonido es tanto más

4 El autor apoya esta cita con la siguiente referencia: Baudelaire, C. (1999) *Edgar Allan Poe*. Antonio Machado Libros: Madrid.

agudo (elevado) cuanto rápido el movimiento, e inversamente; luego la rapidez corresponde a la elevación y la lentitud a la caída, en un sistema binario”. Otro ejemplo parecido sería que “si los colores fríos son retrocedentes, frialdad se corresponde a lejanía; calor a cercanía”.

1.2. Marco conceptual

Hasta aquí hemos analizado un total de nueve términos que nos han servido para identificar conceptos útiles de cara a la corroboración de la primera hipótesis de esta investigación, la de que existe una relación funcional entre espacio, archivo y simbolismo. Lo hemos hecho en tres secciones de tres: la de los tres términos principales, la de tres términos que profundizan en los principales, y la de tres términos que abren campo. En las tres secciones se ha mantenido una correspondencia por ejes transversales: el primer término de cada sección ha establecido un primer eje que parte del espacio, pasa por las heterotopías y llega al ciberespacio; el segundo término de cada sección ha establecido un segundo eje que parte del archivo, pasa por la memoria y llega a la *wunderkammer*; y el tercer término de cada sección ha establecido un tercer eje que parte del simbolismo, pasa por los arquetipos y llega a las correspondencias (Fig. 2).

Para corroborar nuestra primera hipótesis, ahora nos disponemos a interrogar las relaciones entre los nueve términos desde dos enfoques combinatorios distintos. Por ejes (vertical) y por secciones (horizontal).

Primero interrogaremos los tres términos de cada eje en sus tres posibles combinaciones por parejas, con el fin de descubrir como se relacionan entre ellos. En el primer eje, las tres posibles parejas que surgen son: espacio + heterotopía, espacio + ciberespacio, y heterotopía + ciberespacio. En el segundo: archivo + memoria, archivo + *wunderkammer*, y memoria + *wunderkammer*. Y en el tercero: simbolismo + arquetipos, simbolismo + correspondencias, y arquetipos + correspondencias.

Después interrogaremos los tres términos de cada sección aplicando la misma lógica combinatoria que con los ejes, con el fin de descubrir como se relacionan entre ellos los términos en cada una de las secciones. En la sección de términos principales, las tres posibles parejas que surgen son: espacio + archivo, espacio + simbolismo, y archivo + simbolismo. En la de términos que profundicen: heterotopías + memoria, heterotopías + arquetipos, y memoria + arquetipos. Y en la de términos que abran campo: ciberespacio + *wunderkammer*, ciberespacio + correspondencias, y *wunderkammer* + correspondencias.

1.2.1. Relaciones verticales

1.2.1.1. Primer eje — Espacio / Heterotopías / Ciberespacio

En este primer eje los tres términos se relacionan entre ellos por inclusividad descendiente: el ciberespacio es un tipo de heterotopía, y la heterotopía es un tipo de espacio.

Espacio + Heterotopías. Las heterotopías son un tipo de espacio. Como hemos visto previamente, están destinadas a impugnar a todos los demás espacios y en sí mismas contienen varios espacios superpuestos. Por lo tanto, de aquí extraemos que entre estos dos términos existe una ambivalente y paradójica relación de inclusión-exclusión. De inclusión porque la heterotopía está incluida en el espacio, pero el espacio también puede estar incluido junto con otros espacios en una misma heterotopía. De exclusión porque una heterotopía debe ser lo contrario de un espacio y como tal no puede estar contenida en el espacio sino fuera de este.

Espacio + Ciberespacio. El ciberespacio es un tipo de espacio. Asumiendo la perspectiva transhumanista que hemos mencionado anteriormente, el ciberespacio sería la esfera de las ideas —la “noosfera”— que sucedería a las previas estratificaciones en la evolución del planeta. Por lo tanto se podría decir que ambos términos mantienen una relación de consecución temporal: el espacio que viene después del espacio es el ciberespacio. Por otro lado, a la luz de la perspectiva tecnomaterialista a la que también hemos aludido previamente, el ciberespacio requiere del espacio para existir, en tanto que el espacio constituye el “soporte” material y tecnológico sin el cual el mundo virtual no podría sobrevivir. Por lo tanto también se podría decir que ambos conceptos mantienen una relación de dependencia, en la que es el espacio el que mantiene al ciberespacio.

Heterotopías + Ciberespacio. El ciberespacio es una heterotopía. Podría incluso decirse que es la heterotopía más heterotópica que jamás haya existido: entendiendo que cada sitio web es un lugar —el propio nombre “sitio web” no puede ser más elocuente a este respecto—, al contemplar el ciberespacio como una infinidad de lugares conteniéndose los unos dentro de los otros en sus infinitas permutaciones combinatorias que la lógica virtual permite, y autogenerándose y multiplicándose en la abundancia del automatismo, se puede comprender claramente como el ciberespacio realiza entonces el principio de yuxtaposición heterotópica llevado a su extremo cuantitativo. El ciberespacio es la apoteosis —el colmo— de las heterotopías.

1.2.1.2. Segundo eje — Archivo / Memoria / *Wunderkammer*

En este segundo eje los tres términos se relacionan por gradación entre modelos opuestos: el archivo y la memoria estarían en polaridades antagónicas y la *wunderkammer* en el punto medio.

Archivo + Memoria. En un sentido, el archivo y la memoria representan lógicas opuestas de ordenar el mundo. Como ya hemos visto, el archivo funciona según el paradigma de la arqueología, en el que se respeta el “principio de procedencia” de los objetos que contiene sin ordenarlos con ninguna intención de construir discursos. Por el contrario, la memoria en tanto que “arte de la memoria” que se basa en los vínculos entre lugares, imágenes e ideas, operaría por una lógica hermenéutica que está más en sintonía con la biblioteca, la cual se opone al archivo. Esta oposición histórica entre paradigmas la desgrana David Pujante (2007: 3-4) contraponiendo los ejemplos de la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert con el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo. Éste último consistía en una especie de armario de madera con un sinfín de cajoncitos y compartimentos que, estructurados según un orden

microcósmico de inspiración cabalística y basado en correspondencias simbólicas, tenía la ambición de contener todo el saber de todos los mundos. El *Teatro de la Memoria* “representa en el Renacimiento uno de los últimos intentos por conseguir que en la mente limitada del hombre se contuviera el ilimitado saber del universo” (Pujante, 2007: 4). Por el contrario, la Enciclopedia encarna un enfoque totalmente opuesto para ordenar la información, disponiéndola arbitrariamente según el orden alfabético de los nombres. Así se comprende que el modelo enciclopédico estaría más próximo al del archivo, que es el modelo que finalmente acabó por imponerse en la historia del conocimiento: “el triunfo definitivo de la razón en el proyecto cultural de Occidente conlleva el descrédito de la memoria como fundamental apoyo de la consecución de conocimiento” (Pujante, 2007: 3). En otro sentido, el de la perspectiva psicológica, el archivo no deja de necesitar a la memoria, como motor para lo que Derridá llamaría la “consignación” de sus contenidos (Guasch, 2011: 41).

Archivo + *Wunderkammer*. El archivo y la *wunderkammer* mantienen una relación de cercanía ambivalente. Se podría decir que la *wunderkammer* es un modelo que estaría a medio camino entre el mencionado modelo arqueológico y el de la biblioteca. Ese “estar a medio camino” es literal en el tiempo, puesto que la existencia y desarrollo de las *wunderkammern* se superpone históricamente en medio del cambio de un paradigma a otro (Castán y Sagaste, 2015), por eso no es sorprendente que se trate de un caso híbrido en este sentido. Por un lado, las *wunderkammern* solían disponer los objetos tal cual habían sido encontrados, intentando manipularlos al mínimo para poder mantener al máximo la prueba feaciente de su pequeña historia y así reforzar la función propagandística del conjunto, y en ese sentido se parecería al archivo. Pero por el otro, como hemos apuntado previamente, la disposición de los objetos en las *wunderkammern* solía obedecer a un programa teórico, que tenía la voluntad de expresar una cosmovisión determinada que reforzara el relato legitimador del poder de sus propietarios, y en ese sentido se parecería más a una biblioteca.

Memoria + *Wunderkammer*. De la misma forma que con el archivo aunque desde el lado opuesto, la *wunderkammer* mantiene una relación de cercanía relativa con la memoria. En tanto que orden que expresa un relato y en tanto que distribución temática por lugares, la *wunderkammer* está cerca del paradigma de la memoria y de la biblioteca; pero en tanto que disposición arbitraria de los objetos tal como han sido encontrados, estaría más cerca del archivo.

1.2.1.3. Tercer eje — Simbolismo / Arquetipos / Correspondencias

En este tercer eje los tres términos se relacionan entre ellos gramaticalmente. El simbolismo sería el *quien*, los arquetipos el *qué*, y las correspondencias el *cómo*: el simbolismo expresa los arquetipos mediante correspondencias.

Simbolismo + Arquetipos. El simbolismo y los arquetipos mantienen una relación “expresiva”. El simbolismo es la ciencia de los símbolos, y lo que los símbolos expresan son las realidades arquetipales. Cada símbolo expresa entonces un aspecto de entre los múltiples aspectos de un determinado arquetipo.

Simbolismo + Correspondencias. El simbolismo y las correspondencias mantienen una relación de mecanismo. El mecanismo por el cual funciona el simbolismo y sus símbolos son las correspondencias.

Arquetipos + Correspondencias. Los arquetipos y las correspondencias mantienen una relación “expresiva” y de mecanismo a la vez. Las correspondencias son al mismo tiempo la expresión y la lógica por la cual funcionan los arquetipos. La manera por la cual los arquetipos se corresponden entre ellos también es la manera por la cual los arquetipos se manifiestan.

1.2.2. Relaciones horizontales

1.2.2.1. Sección de términos principales — Espacio / Archivo / Simbolismo

Espacio + Archivo. El archivo es un modo de gestión que tiene en cuenta el espacio ya sea a nivel literal o metafórico.

Espacio + Simbolismo. El espacio es uno de los medios a través del que se expresa el simbolismo.

Archivo + Simbolismo. Podemos afirmar que el simbolismo es un archivo de arquetipos.

1.2.2.2. Sección de términos que profundizan — Heterotopía / Memoria / Arquetipos

Heterotopía + Memoria. El llamado “método de *loci*”, en el cual se basa el arte de la memoria (Yates, 2011), es una heterotopía en la que coexisten diversos espacios: el real, el de la arquitectura imaginaria, el de las “imágenes percutivas”, y el de las ideas a recordar.

Heterotopía + Arquetipos. Una heterotopía que contenga expresiones arquetipales es un “campo operatorio”.

Memoria + Arquetipos. El arte de la memoria funciona mediante el uso de arquetipos.

1.2.2.3. Sección de términos que abran campo — Ciberespacio / *Wunderkammer* / Correspondencias

Ciberespacio + *Wunderkammer*. ¿Como sería una *wunderkammer* en el ciberespacio? Todos los espacios virtuales en los que se acumulan objetos —entendiendo objetos en su amplia acepción de formatos, incluyendo imágenes, textos, vídeos, sonidos, etc— puede ser concebido como un gabinete de las curiosidades. ¿Acaso no se trata exactamente de eso cuando vemos estas páginas de Tumblr en las que los usuarios coleccionan imágenes *reblogueadas*, muchas veces de origen desconocido, que a pesar de su heterogeneidad, en su conjunto responden a un mismo matiz de gusto estético? ¿No es esto parecido a lo que sucede en las carpetas de imágenes de las cuentas de Facebook, o las cuentas

de Instagram, o de Pinterest?

Ciberespacio + Correspondencias. Si tratamos de imaginar como pueden manifestarse las correspondencias en el ciberespacio podemos hacerlo de dos maneras: atendiendo a su contenido —a aquello que *se corresponde*— o a su funcionamiento —al mismo hecho de *corresponder*—. Cuando decimos “atender a su contenido” nos referimos a cuando encontramos documentos específicos que nos dan información sobre determinadas correspondencias —simbólicas, sintestésicas, referenciales—, normalmente en forma de textos, diagramas o imágenes que la mayor parte de las veces tienen un origen externo a la red. Escaneos de tratados esotéricos antiguos, textos académicos, ilustraciones, etc. Incluso a menudo se dan los casos de *memes* —esos fotomontajes anónimos que circulan viralmente de usuario en usuario, que suelen comunicar una idea mediante la ironía y la contraposición de imágenes y texto— que expresan relaciones de correspondencia entre elementos insospechados —como por ejemplo cuando nos encontramos un *meme* con el árbol cabalístico de los Sefirót, pero con *emojis* en cada esfera⁵. Pero en cualquiera de estos casos, las correspondencias solo están ahí a modo de información que se nos transmite, pero no están vivas, no están poniéndose en práctica. En cambio, “atendiendo al funcionamiento” de las correspondencias, a su propia lógica, nos daremos cuenta de que lo más parecido que existe en el ciberespacio es el propio mecanismo del hipertexto. Aunque la mayor parte de las veces no exprese ningún contenido simbólico relativo a ningún arquetipo ni a nada esotérico, el simple gesto de clicar en un link y que el navegador nos lleve de un sitio a otro —igual que en una estación de transbordo de una línea de metro—, este hecho es por sí mismo una correspondencia, una conexión entre distintos planos de realidad.

Wunderkammer + Correspondencias. Cuanto más estricta sea la clasificación propuesta por una determinada *wunderkammer*, más se basará en la disposición de unos objetos en base a unas correspondencias u otras. Tal sería el caso del *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo (Yates, 2011: 153).

1.3. Categorías clave

Después de agotar todas las posibilidades combinatorias entre los términos, nos disponemos ahora a señalar y analizar las tres categorías clave que se han ido dibujando y auto-revelándose poco a poco a lo largo de este rompecabezas. Consideramos que estas tres categorías sintetizan de alguna manera toda la construcción teórica que hemos ido desarrollado hasta ahora, y que llegados a este punto, es hora de ponerlas sobre la mesa para que nos puedan ser de utilidad de cara al “escaneo contextual” que llevaremos a cabo en el siguiente apartado.

1.3.1. Superposición de capas

La perspectiva desde la cual se pueden analizar los espacios y los objetos en tanto que acumulación de capas o niveles superpuestos ha ido apareciendo tímidamente a lo largo del repaso terminológico que

⁵ Publicado en la página de Facebook *I Fucking Love Chaos Magick* el 27 de diciembre de 2017, aunque su autoría es desconocida.

hemos desarrollado. Esto se ha expresado con mayor evidencia cuando hemos hablado del concepto de heterotopías propuesto por Foucault (2010: 29), concretamente en su aspecto determinado por el “quinto principio de la heterotopología”, que es el principio de yuxtaposición. Si las heterotopías son “lugares otros”, es entre otras cosas, porque contienen en ellas varios lugares o realidades a la vez. Por ejemplo, en un parque público cada categoría de usuarios que lo transita funciona a una frecuencia distinta y paralela que determinaría realidades separadas pero superpuestas: las personas mayores que pasean por las mañanas cohabitando con personas realizando compraventa de sustancias ilegales o con personas sin techo que duermen en el parque.

Otra referencia a la realidad por capas proviene de la obra de Lefebvre que hemos citado al hablar del término espacio. En ésta, el autor parte de la necesidad de una «teoría unitaria» cuyo propósito sería “descubrir o confeccionar la unidad teórica entre «campos» considerados de forma separada”, que serían el *físico*, el *mental* y el *social* (Lefebvre, 2013: 72). Esta estructuración por capas de distintos órdenes nos resulta harto significativa precisamente porque explicita a un nivel visual la metodología de análisis de lugares que nos encaminamos a proponer en los casos de estudio.

Esta superposición no debe entenderse solamente como un modo estructural de leer espacios físicos determinados, puesto que tal y como ya está implícito en la «teoría unitaria» de Lefebvre, también es aplicable a otros “espacios” intangibles como por ejemplo el psicológico. En la concepción freudiana que Derridá nos propone en su *Mal de archivo*, nos habla de la idea de la psique como *wunderblock* —el “bloc mágico” en el que las trazas de memoria de las percepciones se van acumulando una encima de la otra—, aunque con la particularidad de que en la memoria las capas más profundas se van hundiendo difuminándose desde el consciente hacia el inconsciente. Según sostiene Freud, “la escritura es un sistema de «relaciones» entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo” (Guasch, 2011: 18). Son estas mismas “relaciones íntimas y secretas de las cosas” que mencionaba Baudelaire hablando de la imaginación (Didi-Huberman, 2010: 16), que serían los hilos invisibles que sostienen el entramado de “correspondencias” que conforman la red de conexiones entre el micro y el macrocosmos.

Pero donde hay superposición también hay verticalidad, puesto que la acumulación de unas capas encima de las otras implicará forzosamente una jerarquía. Desde el simbolismo tradicional hemos visto que la dimensión vertical implica una polaridad moral en la que lo bueno está arriba y lo malo abajo (Ciriot, 1997: 196). Pero desde la perspectiva más “cibersocial” de Hito Steyerl, esta polaridad se traduce en control, ya que “la soberanía vertical divide el espacio en capas horizontales apiladas” y “la vista elevada es una metonimia perfecta de la verticalización más general de las relaciones de clase en el contexto de una guerra intensificada desde arriba” (Steyerl, 2014: 26).

1.3.2. Campo operatorio

Este término no ha aparecido todavía en ningún momento de esta investigación, pero como veremos expresa una idea a la que la combinación de todos los anteriores términos ya apuntaban. Además, la

idea de los “campos operatorios” ha estado muy presente en el proceso personal de fascinación por esos “lugares especiales” que han inspirado la inquietud de realizar esta investigación.

En el ya citado ensayo de Didi-Huberman (2010: 40), el crítico de arte recupera este término del antropólogo Leroi-Gourhan, el cual usa para referirse a estos lugares en los que, como puertas interdimensionales, varias realidades se conectan mediante correspondencias. Estamos hablando de templos, de altares, de lugares sagrados en general, de mesas rituales para operaciones mágicas en las que todo tiene el justo y exacto sentido simbólico. Así, la noción de campo operatorio incluiría la anteriormente mencionada “superposición de capas” como condición implícita. Para ilustrarlos, Leroi-Gourhan se sirve de dos ejemplos alejados en el espacio y el tiempo pero muy parecidos en cuanto a función: uno era el “hombre zodiacal” —esa figura extendida en occidente durante el Renacimiento en la que los doce signos del zodiaco se distribuyen a lo largo de un cuerpo humano en función de su correspondencia simbólica— y el otro era una estatuilla polinesia con sorprendentes similitudes. Para definir con exactitud la noción de campo operatorio, Didi-Huberman dice que “se trata de un lugar determinado —encuadrado como *templum* en cualquier extensión posible, el cielo, el mar, una piedra plana, un hígado de carnero...— capaz de hacer coincidir ordenes de realidad heterogéneos y de construir después ese encuentro como lugar de *sobredeterminación*” (Didi-Huberman, 2010: 40).

Ese “encuentro” entre órdenes de realidad distintos es de alguna manera habilitado mediante las correspondencias entre los objetos que lo configuran: “se trata de una «mesa» donde decidimos reunir algunas cosas dispares, cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer, un área que posea sus propias reglas de disposición y transformación para vincular cosas cuyos vínculos no resultan evidentes” continua Didi-Huberman, sugiriendo que se trata de un comportamiento inherente al ser humano que reproducimos constantemente en todas las épocas y contextos, “para convertir dichos vínculos, una vez exhumados, en paradigmas de una relectura del mundo” (Didi-Huberman, 2010: 40). Así, podemos observar que un “campo operatorio” es un espacio heterotópico, pero con un orden interno que se rige por reglas simbólicas —heredadas o no—, parecidas a las que podrían determinar las conexiones entre compartimentos e “imágenes percutivas” del “arte de la memoria” (Yates, 2011).

1.3.3. Espacialización del tiempo

Esta idea tampoco ha sido nombrada hasta ahora, y la consideramos causa y a la vez consecuencia de todo lo que hemos desarrollado. Si el espacio y el tiempo son las dos dimensiones que de una manera más absoluta e inesquivable configuran nuestra percepción de la realidad, la transformación de una en la otra en un continuum supone la culminación de esa *sobredeterminación* a la que apuntaba Didi-Huberman al hablarnos de los “campos operatorios”. Además, la sola idea de concebir esta continuidad, nos acerca a la comprensión de que aquello que llamamos “realidad” es poco más que el conjunto de datos perceptivos *ordenados* según nuestro intelecto.

El tiempo manifestándose en forma de espacio está por todas partes a nuestro alrededor: los relojes y

los calendarios serían su expresión más cotidiana, pero todas las civilizaciones han tenido sus construcciones de “tiempo espacializado”. Desde Stonehenge hasta el Vaticano y pasando por las pirámides egipcias o mayas, son innumerables los ejemplos de lugares en los que la disposición de los elementos físicos está en sintonía con las duraciones y medidas que los astros reflejan —empezando por el Sol— y que los seres humanos descodificamos expresándolas con este constructo matemático al que llamamos tiempo. Una sintonía que evidentemente apunta a la omnipresencia de los arquetipos manifestándose simultáneamente en diferentes niveles de realidad, como los dos solsticios y dos equinoccios con sus correspondientes puntos cardinales, a su tiempo operando cada uno con la “frecuencia” de uno de los cuatro elementos.

En *El Reino de la Cantidad y los Signos de los Tiempos*, René Guénon (1997) nos habla de ese “tiempo convertido en espacio” en términos apocalípticos. Según las doctrinas tradicionales, el ciclo de la manifestación a través de las eras se desarrolla en una progresiva aceleración en la que el tiempo erosiona al espacio —que con tanta elocuencia expresa el mito arquetipal de Saturno devorando a sus hijos— y también a sí mismo. Cuando por fin se agote —el famoso “fin de los tiempos”— solo quedará espacio y la realidad será simultánea (Guénon, 1997: 145) Esa “hipersimultaneidad” que de hecho ya estamos viviendo de pleno ahora mismo con la omnipresencia del ciberespacio; y esa “aceleración” de la que actualmente se habla desde posiciones que en lo teórico se oponen al perennialismo pero que paradójicamente parecen coincidir en cuanto a enfoque práctico⁶.

En otros textos que aparecen en el *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*, el mismo Guénon (1995) nos habla también del “simbolismo de la manifestación cíclica”, refiriéndose con ello a una serie de ejemplos de culturas tradicionales en las que el tiempo cíclico se expresa con particular evidencia a través de festividades anuales o correspondencias astrológicas con la estructura de las ciudades y los templos.

Raimón Arola, en *Simbolismo del templo* nos señala la relación entre *templum* y *tempus*: “la etimología de *templum* se fue ampliando, en un proceso natural, de la significación de un espacio dividido de una determinada manera, a la de *tempus*, tiempo, al relacionarse con una determinada zona del cielo (por ejemplo: oriente) con una determinada hora del día (por ejemplo: la mañana); de esta significación se pasó a la concepción general del *tiempo*” (Arola, 2001: 31). Esta concepción de las edificaciones como reflejo del cosmos nos va perfecta para enlazar con lo que será la primera parte del siguiente apartado: el ámbito de la arquitectura.

⁶ Nos referimos al punto de vista que expresan los autores de los textos compilados en Avanesian, A. y Reis, M. (comps.) (2018) *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra: Buenos Aires.

2. Contextos

La segunda hipótesis de esta investigación afirma que la arquitectura, del arte-archivo y de internet, son los contextos que mejor pueden ilustrar la primera hipótesis —que como hemos visto y corroborado, afirma que existe una relación entre espacio, archivo y simbolismo.

Para corroborar la segunda hipótesis, en este apartado nos disponemos ahora a realizar un breve análisis de cada uno de los contextos mencionados, señalando como se manifiestan en cada uno de ellos las categorías clave que hemos identificado al final del anterior apartado (superposición de capas, campo operatorio y espacialización del tiempo). En cada uno de los tres contextos, listaremos una serie de ejemplos que consideramos significativos en relación al análisis hecho, y finalmente, elegiremos uno de los ejemplos de cada contexto que luego servirán como casos de estudio en el siguiente apartado.

2.1. Arquitectura / Urbanismo

Análisis

Tal y como hemos visto en la última parte del apartado anterior, el contexto de la arquitectura —y por extensión el del urbanismo— es de los más poblados de ejemplos de espacialización del tiempo, lo cual también implica que es de los más idóneos para ilustrar la relación entre espacio, archivo y simbolismo.

Podríamos identificar una serie de tendencias “espacializadoras del tiempo” comunes en gran parte de la arquitectura antigua, como por ejemplo el hecho de que las iglesias estén orientadas con la puerta al noroeste y el altar al sureste, señalando así un recorrido que se contrapone al habitual transcurso del sol que va de la mañana al atardecer —de la vida a la muerte— para simbolizar el tránsito inverso de la muerte a la resurrección —de la noche al día— análogo a la restauración espiritual que la religión propone con el paso de la vida profana a la vida cristiana (Eliade, 1998: 22).

Por lo general, los templos y las iglesias son los objetos arquitectónicos en los que de una forma más evidente se reflejan todas las particularidades ontológicas que hemos ido repasando a lo largo de todo el marco terminológico y conceptual. Tal y como nos explica Fulcanelli (2006) en *El misterio de las catedrales*, las iglesias góticas son libros escultóricos que mediante el lenguaje de los símbolos dispuestos espacialmente, encarnan un compendio de capas y capas de conocimientos iniciáticos herméticos —en el doble sentido de “hermético” como críptico pero también relativo a Hermes, el dios guardián de los saberes alquímicos y numerológicos— que funcionarían como *wunderkammern* en el sentido intermedio que hemos analizado anteriormente.

De una forma parecida, las antiguas ciudades hindúes estaban distribuidas en cuatro partes iguales, en cada una de las cuales habitaba una de las cuatro castas existentes, que a su tiempo se correspondían con las cuatro estaciones del año, con los dos solsticios y dos equinoccios, y con las cuatro edades de la humanidad (Guénon, 1997). Una costumbre que pervivió en la estructuración de las ciudades

romanas manteniéndose hasta la Europa medieval, como es el caso de la Barcino romana con sus cuatro cuadrantes.

Asimismo, existe una larga tradición de organizar los jardines de un modo que reflejen la estructura simbólica del universo. Como nos explicaba Foucault (2010: 75) al hablar de las heterotopías, uno de los casos más antiguos que constan de esta tendencia eran los antiguos jardines persas, en los que se mediante las correspondencias simbólicas de sus plantas, sus estatuas o su estructura acentuaba la división cuaternaria del mundo alrededor de un centro en el que se hallaba la fuente primordial. Esta tendencia se recuperó durante el Renacimiento europeo, con el revival esotérico de raíz neoplatónica (Yates, 2011), tal y como reflejan tantos jardines palaciegos de la época. En una etapa más cercana a nosotros, muchos de los parques y jardines que se construyeron durante el modernismo y el noucentisme catalán tenían una voluntad de realización integral utópica que se manifestaba estructuralmente de forma parecida (Paracerisas, 2008).

Más allá de estas expresiones explícitas del simbolismo tradicional que encajan como un calco sobre la ciudad, cabría también una manera menos evidente de leer en estas claves el territorio urbano. Si tomamos una perspectiva centrándonos por ejemplo en un contexto histórico que nos interese tomar en cuenta, podríamos determinar todo un recorrido por una ciudad a partir de los lugares que tienen significancia para este contexto específico que hayamos decidido. De ahí surgirían todas esas "rutas guiadas" temáticas, que actualmente están tan extendidas en el ámbito del llamado ocio cultural. Si observamos simultáneamente varias de estas perspectivas históricas y sus lugares de referencia en el mapa de una ciudad, obtendremos una visión del urbanismo como palimpsesto tal y como la que expresábamos cuando hemos identificado la categoría de "superposición de capas".

Incluso tomando en cuenta solamente los nombres de las calles y sus historias de origen, tal y como podremos comprobar al echar un vistazo a compendios como *La Guia Llegendària de Barcelona. El Raval* del folklorista Joan Amades (2008), se nos presenta un material de gran abundancia significativa, que si no fuera por la mentalidad archivística que ya impregna nuestra perspectiva por el simple hecho de vivir en la época en la que vivimos, podríamos interceptarlo como un embriagador material de formulación poética automática y multidireccional.

En todos los casos, desde la lectura psicogeográfica de la ciudad hasta la pervivencia de las correspondencias propias de la geometría sagrada, los objetos arquitectónicos en tanto que disposiciones espaciales devienen elementos en un gran archivo que es la ciudad. ¿Archivo o biblioteca? Dependerá de para quién.

Lista de ejemplos que podrían ser analizados como casos de estudio de este ámbito:

- El Monasterio de Sant Cugat
- La Torre de Eben-Ezer (Bélgica)
- El Jardín de Bomarzo (Italia)
- El Park Güell de Antoni Gaudí

- La Sagrada Familia de Antoni Gaudí
- La Catedral de Barcelona

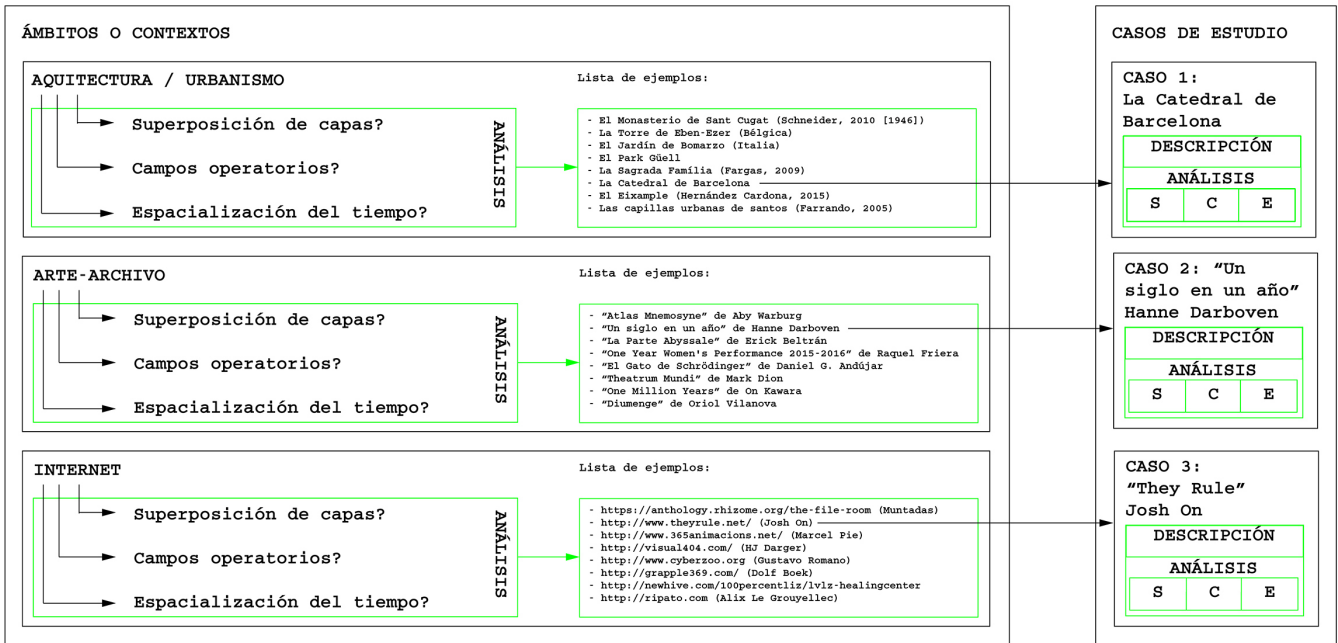


Figura 3: Diagrama que esquematiza el análisis y desglose de los tres contextos.

Fuente: elaboración propia.

Disponible en: http://marcocallaghan.com/defensa_tfm/análisis_contextual

- La Rambla del Raval
- El Eixample de Cerdà
- Las capillas urbanas de santos
- La estatuaria de la Plaza Catalunya
- El Cementiri de l'Est
- El calendario agrícola medieval del claustro de Santa María de Tarragona

2.2. Arte-archivo

Dispongámonos ahora a analizar el ámbito del llamado "arte-archivo", ya desde la perspectiva que nos otorgan las tres nociones categóricas a las que hemos llegado en el marco conceptual.

Se puede observar un patrón común en las obras que forman parte de este tipo de arte: la disposición serial de conjuntos de elementos de un mismo tipo, poniendo el acento en señalar las variaciones entre dichos elementos. Hay casos y casos, pero la serialidad y las variaciones son formulaciones habituales. Las distintas dimensiones de significados que estas formulaciones provocan pueden entenderse como capas que se superponen. Por ejemplo en la obra *Diumenge* de Oriol Vilanova (2017), en la que el artista forró las paredes de una galería con treinta y cuatro mil postales recopiladas en mercadillos de domingo durante quince años, las distintas agrupaciones categóricas generadas por las variaciones temáticas de los contenidos de las postales determinarían estas capas.

En muchas de estas obras, el tiempo es un factor que determina el paso de la dimensión factual a la dimensión formal. A veces, como en la obra *One Million Years* de On Kawara, en la que el artista compila todos los números de el último millón de años imprimiéndolos en formato libro, el tiempo se "solidifica" y se fija en el espacio. O en la obra *One Year's Woman Performance 2015-2016* de Raquel Frieria —una versión de otra obra del mismo On Kawara—, la artista muestra una serie de trescientas sesenta y cinco fichas que registran el trabajo doméstico no remunerado de doce mujeres durante un mes cada una, disponiéndolas en el perímetro de una sala según la correspondencia entre las dimensiones cíclicas del tiempo y el espacio.

Hay otra línea de fuerza que se opondría a la de las variaciones de un mismo elemento, pero que habitualmente está presente en mayor o menor medida, que es la de las relaciones que se generan entre los elementos de una misma obra archivística. En la mayoría de casos, pero especialmente explícito en el paradigmático *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1998), la disposición de una serie de elementos dispares en un mismo lugar o panel determina la producción de sentido. Estaríamos hablando de las obras de arte entendidas en clave de campos operatorios: lugares, mesas, extensiones de cualquier tipo en las que una combinación de ítems heterogéneos establecen relaciones entre ellos que no hubieran establecido de otra forma.

Lista de ejemplos que podrían ser analizados como casos de estudio de este ámbito:

- *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg
- *Un siglo en un año* de Hanne Darboven
- *La Parte Abyssale* de Erick Beltrán
- *One Year Women's Performance 2015-2016* de Raquel Frieria
- *El Gato de Schrödinger* de Daniel G. Andújar
- *Theatrum Mundi* de Mark Dion
- *One Million Years* de On Kawara
- *Un Año* de Ignasi Aballí
- *La Fàbrica dels Sons* de Irma Marco
- *Diumenge* de Oriol Vilanova
- *Gotos=Kalanda* de Allerseelen

2.3. Internet

Finalmente, centrémonos ahora en el tercer ámbito que nos habíamos propuesto analizar a la luz de nuestro marco conceptual: el ámbito de internet. Tal y como hemos visto cuando hemos hablado del término ciberespacio, la realidad de la red se nos presenta a menudo como un mundo paralelo que se hibridiza con el real, llegando incluso a veces a reemplazarlo como el mapa a escala 1:1 del cuento de Borges que Baudrillard (1995) menciona al principio de su canónico *Cultura y Simulacro*. Como tal, en él podremos identificar superposición de capas, espacialización del tiempo y campos operatorios.

En el libro *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Juan Martín Prada (2015: 201) nos explica como se relaciona la lógica de la red con la "filosofía del espacio" trabajada por autores como Lefèbvre, a los que nos hemos referido cuando hemos analizado el término espacio al principio de esta investigación. Prada es capaz de percibir una nueva manifestación de la superposición de capas que proponía la "teoría unitaria" de Lefebvre en el ámbito del *web art*, especialmente en los casos de piezas basadas en pop ups —esas ventanas emergentes que aparecen por sorpresa— que ponen en evidencia la estructuración por estratos de la red. Según Prada, lo que tienen en común estos dos enfoques cronológicamente alejados y lo que los une en una misma línea de continuidad, es que ambos suponen una cierta "invitación a atender al carácter espacial, y no tanto temporal, de la historia" (Prada, 2015: 202). Ese carácter espacial en yuxtaposición se hace evidente al considerar por ejemplo las distintas capas de contenidos que pueden seleccionarse a la hora de visualizar Google Maps, que no deja de ser la versión digital del giro hacia una "verticalización" generalizada de la que requiere el ejercicio del control en múltiples ámbitos. Steyerl lo explica diciendo que "la soberanía vertical divide el espacio en capas horizontales apiladas, no solo separando el espacio aéreo de la Tierra, sino también separando el suelo del subsuelo y el espacio aéreo en varias capas" (Steyerl, 2014: 26). Aunque pueda parecer que esta es una lógica tradicional del poder, las nuevas tecnologías digitales cumplen un papel nuclear en su desarrollo: "casi se podría decir que el 3D y la construcción de mundos verticales

imaginarios (prefigurados en los *computer games*) son mutuamente esenciales” (Steyerl, 2014: 25).

Por otro lado, si atendemos una vez más a la noción de campo operatorio, encontraremos numerosos casos de mapas virtuales en los que diversos elementos heterogéneos coinciden en un mismo sitio web, dotando de este espacio virtual de esa cualidad de *sobredeterminación* que señalaba Didi-Huberman (2010: 40). Así, el sitio en cuestión deviene una “mesa” de operaciones en la que la disposición de sus objetos concreta sentido.

Hay otros casos, como los registros de recorridos en Google Maps o la geolocalización de los posts en Instagram, que se pueden entender en términos de espacialización del tiempo. Cuando un usuario sube una fotografía en Instagram, se pueden incluir los metadatos del lugar específico en el que se ha tomado la fotografía. De ahí resulta un mapa —consultable y compartible por el usuario— que contiene señalizadas todas las ubicaciones en las que se han registrado subidas de fotos de diferentes momentos temporales. Así, el tiempo se espacializa en un mismo lugar —el mapa— y el espacio se convierte en tiempo mediante la correspondencia de cada lugar con cada momento.

Como vemos, de la lista de posibles ejemplos que podrían ser analizados como casos de estudio de este ámbito, hay algunos que son plataformas digitales muy amplias con funciones utilitarias que exceden lo estético, y algunos otros que se tratan de piezas de net.art o derivados ya concebidos con finalidad específicamente artística. Pero todos ellos son lo suficientemente híbridos como para ser abordados desde ambos puntos de vista.

- *Tumblr*: <https://www.tumblr.com>
- *Instagram*: <https://www.instagram.com>
- *Google Maps*: <https://www.google.es/maps>
- *The File Room* de Antoni Muntadas: <https://anthology.rhizome.org/the-file-room>
- *They Rule* de Josh On: <http://www.theyrule.net/>
- *La 72.024 mil·lèsima part d'un any* de Marcel Pie: <http://www.365animacions.net/>
- *Visual404*: <http://visual404.com/>
- *Cyberzoo*: <http://www.cyberzoo.org/cast/home.htm>
- *Grapple Noumenon* de Dolf Boek: <http://grapple369.com/>
- *LVLZ Healing Center*: <http://newhive.com/100percentliz/lvlz-healingcenter>
- *JRipato Corp*: <http://ripato.com/index.html>

3. Casos de estudio

Nos disponemos ahora a realizar el análisis de cada uno de los casos de estudio que hemos elegido para cada ámbito, con el fin de corroborar la segunda hipótesis; la de que los ámbitos de la arquitectura, el arte-archivo e internet son los más elocuentes para expresar las relaciones entre espacio, archivo y simbolismo.

3.1. Caso 1 — La Catedral de Barcelona

3.1.1. Descripción

La Catedral de Barcelona, cuyo nombre canónico es la Santa Iglesia Catedral Basílica de la Santa Cruz y Santa Eulalia, es la más conocida y emblemática iglesia de la ciudad, sede del Arzobispado de Barcelona. Popularmente es "*La Catedral*", y para los habitantes con varias generaciones de familia residente en la ciudad representa una suerte de "centro" u "ombligo del mundo" en un sentido parecido al que hace referencia Mircea Eliade (1998: 32-33) en *Lo sagrado y lo profano*.

La fecha oficial que históricamente se ha consensuado para determinar el inicio de su construcción es el año 1298, aunque en esta fecha lo que se empezó a llevar a cabo fueron las obras de ampliación de una iglesia románica que a su tiempo ya estaba construida sobre una ermita paleocristiana que ya estaba allí desde siglos antes, justo en el lugar donde actualmente se encuentra la puerta lateral noreste (que da a la Plaça de Sant Iu, santo bajo cuya advocación se auspicia esta puerta). Según nos cuenta Josep María Martí Bonet (2014) —canónigo y archivero de la propia Catedral— en su libro *La Catedral de la Tierra y el Mar*, la ermita fue consagrada a la Santa Cruz en el año 599 y a Santa Eulalia en el 877. Aún así, y según datos tímidamente reconocidos por la historiografía oficial, la fachada principal y los tres campanarios —elementos que son los únicos que le otorgan el estilo "gótico" por el cual se la conoce y que a su tiempo determina el adjetivo "gótico" de todo el casco antiguo circundante— fueron construidos ya en el siglo XIX (Martí i Bonet, 2014).

Este último hecho es significativo en tanto que revela la forzada e interesada "gotificación" de la catedral y del barrio entero con motivo de la exposición universal de 1888, entresijo político que sembraría ya las semillas para la tematización de cultivo turístico que actualmente vivimos en todo su esplendor, tal y como desgrana un estudio reciente del historiador Agustín Cocola (2014), publicado con el título *El Barrio Gótico de Barcelona: Planificación del Pasado e Imagen de Marca*. Aunque este sea un tema que daría para mucho, no es esta la perspectiva central en la que basaremos nuestro análisis, aunque no queremos de dejar de tenerla presente para no perder de vista la cruda realidad política de todo esto, y al mismo tiempo tal y como veremos sí que se reflejará en algunos puntos concretos.

Más allá de las particularidades de su origen, lo que nos interesa es la catedral en tanto que objeto arquitectónico que cumple la función de "puerta dimensional" entre distintos mundos, una función que queda explicitada por su configuración simbólica. Amparándonos en la ausencia de juicio que Foucault

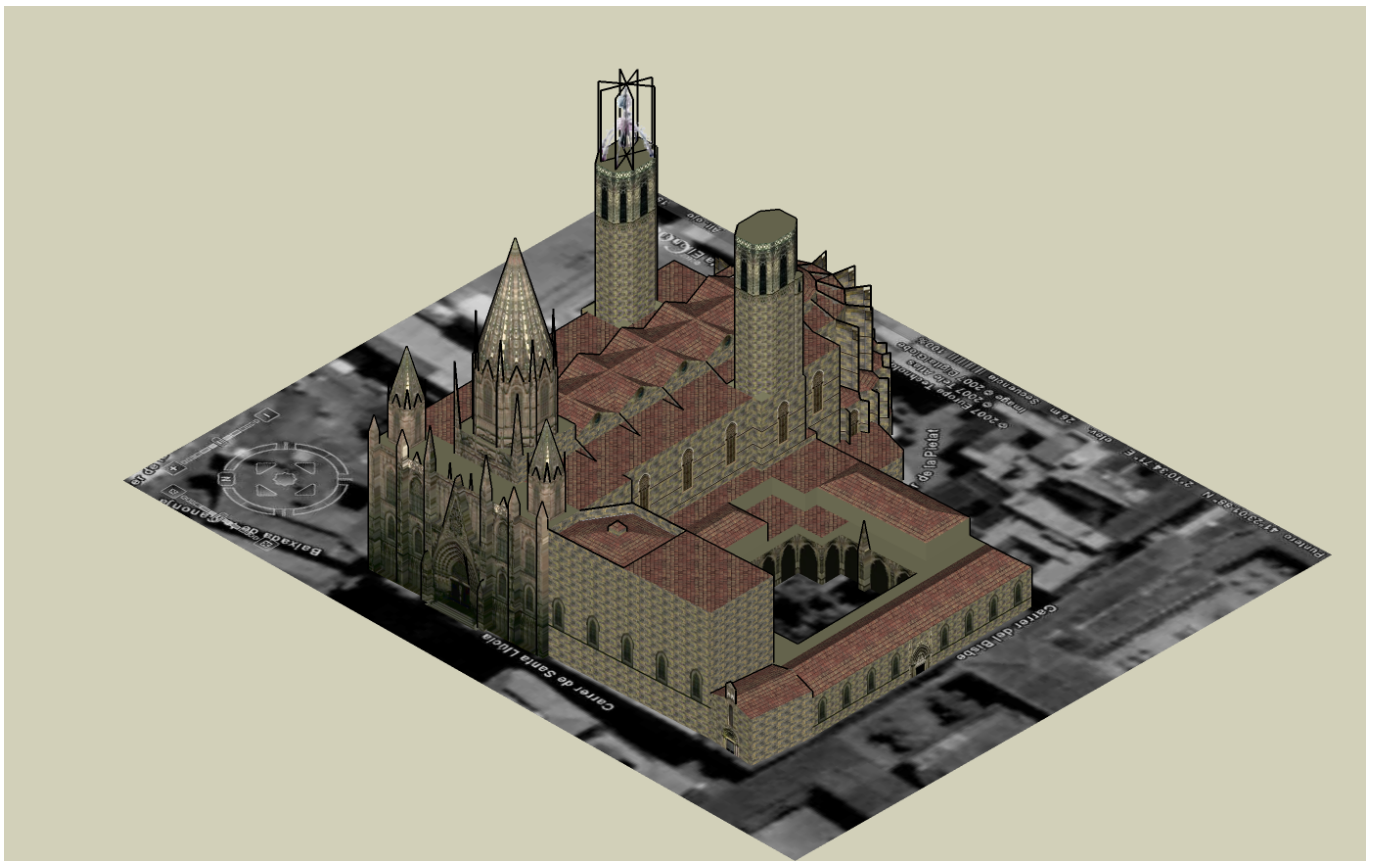


Figura 4: render capturado por el autor a partir de un modelo 3D de la Catedral de Barcelona.

Fuente: usuario @mterreu en la base de datos 3D Warehouse de SketchUp.

Disponible: <https://3dwarehouse.sketchup.com/model/9172f2bf829c9f044e807694b3c3a3/Catedral-de-Barcelona>

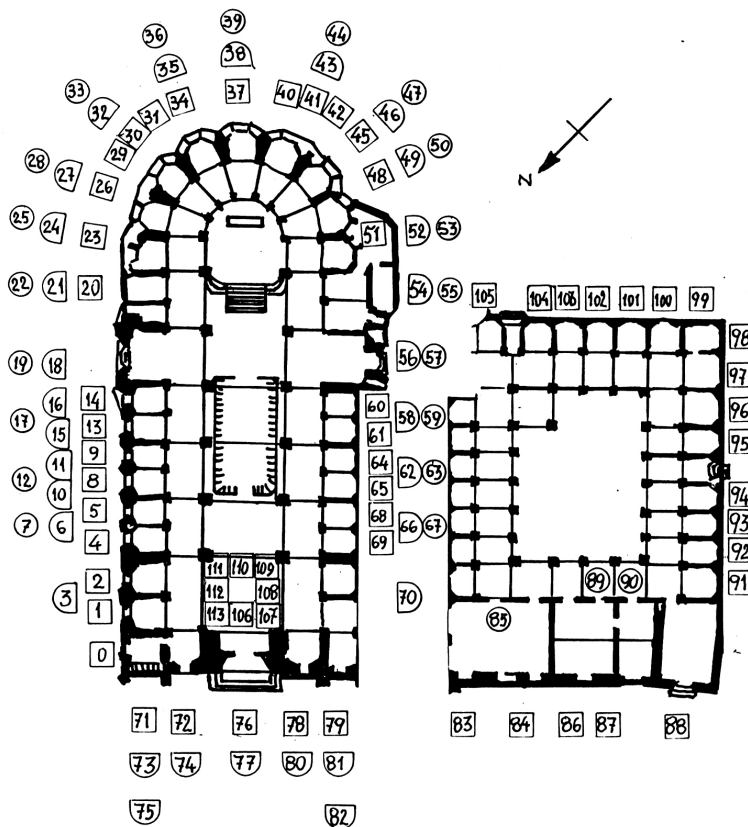


Figura 5: Vista deconstruida de planta de la Catedral de Barcelona con numeración relativa a los 108 vitrales.

Fuente: Farrando, 1999.

asociaba a la lógica arqueológica del archivo, incluso si la catedral fuese un completo simulacro temático producido en 2018, seguiría resultándonos válida para este estudio por lo que es en sí misma desde el punto de vista como espacio funcional.

Como toda catedral gótica que se precie, esta está constituida por dos grandes partes: la basílica —la iglesia propiamente dicha— y el claustro. Todo el perímetro de ambas partes está rodeado de capillas, en cada una de las cuales hay altares y estatuaria dedicados a diversos santos y advocaciones. En frente del altar hay unas escaleras que descienden hacia la cripta en la que está enterrada la santa patrona en honor de la cual la catedral está construida, Santa Eulalia, que —según cuenta la leyenda tal y como la explica el librito hagiográfico con licencia eclesiástica (Fàbrega, 2007) que se vende en la tienda del claustro— fue una niña de trece años que a causa de reconocer su fe cristiana frente al paganismo, fue trece veces martirizada por los romanos que ocupaban la ciudad durante la época del emperador Diocleciano (siglo III), y que desde unos siglos más tarde se le rinde culto como personaje icónico que patroniza la reivindicación incondicional de la fe. Como veremos más adelante, el número trece se asocia simbólicamente con la santa, cosa que se pone de manifiesto en la tradición de tener a las famosas trece ocas en el jardín central del interior del claustro.

3.1.2. Análisis a la luz del marco teórico

Una vez descrito sucintamente nuestro objeto de estudio, nos disponemos ahora a analizarlo según las tres nociones categóricas que han determinado la corroboración teórica de nuestra hipótesis acerca de la relación entre espacio, archivo y simbolismo.

3.1.2.1. "Superposición de capas" en la Catedral de Barcelona

Observando el edificio desde la perspectiva de su estructura estrictamente física, nos damos cuenta de que literalmente está constituido por un conjunto de capas seriales que se superponen verticalmente. Estas capas están llenas de significado particular, tanto para cada una de ellas como para cada una de las unidades que conforman la totalidad serial de cada capa. Unos significados que están llenos de correspondencias simbólicas, numerológicas —sobre todo con el número 13, la edad de Santa Eulalia— o simplemente referenciales, que se relacionan entre ellos en una compleja e invisible gran red conceptual y fractal (Fig. 6). Igual que una *wunderkammer* o un "teatro de la memoria", mediante la asociación de imágenes con lugares, se constituye una cosmovisión específica que sirve simultáneamente como legitimación política pero también como efectiva realización factual de "estación cuántica" entre diversas realidades espaciotemporales coexistentes.

3.1.2.2. La Catedral de Barcelona como "campo operatorio"

Apoyándonos en la definición que Didi-Huberman nos brindaba acerca de esta noción, vamos ahora a identificar que características de la Catedral de Barcelona permiten que la consideremos como un campo operatorio.

La Catedral es "un lugar determinado encuadrado como *templum*" (Didi-Huberman, 2010: 40) en la extensión particular del espacio que ocupa. Un espacio que no es arbitrario, puesto que el edificio está construido en la latitud más elevada de la colina del monte Táber, que es exactamente punto central del llamado "barrio gótico" de la ciudad, que coincide exactamente con la extensión de la antigua Barcino romana. Esto lo corrobora el hecho de que justo a unos metros de la parte trasera de la Catedral se encuentran las tres columnas que se conservan de las ruinas del Templo dedicado al culto del emperador Augusto —actualmente en el interior del edificio sede del Centro Excursionista de Catalunya. Los romanos, como civilización tradicional que eran, construían sus ciudades acorde con el simbolismo primordial que se esfuerza por hacer corresponder el microcosmos del ser humano con el macrocosmos de los arquetipos universales. Así, como ya hemos dicho la antigua Barcino romana se dividía en cuatro sectores —divididos por los ejes vertical y horizontal a los que llamaban *cardus* y *decumanus*— cada uno de los cuales albergaba a una clase social distinta, y en cuyo centro se "coagulaba" el poder imperial, que era el más absoluto por ser una condensación del poder político y el religioso a la vez. Este lugar central, como en tantos otros casos, se situaba en el lugar más elevado de la zona, precisamente por corresponderse con la superioridad moral a la que aludíamos anteriormente cuando hemos hablado de la verticalidad. De alguna manera, cuanto más elevado es un sitio más cerca de lo divino se encuentra, tal y como expresa el simbolismo universal de la montaña (Cirlot, 1997, Guénon, 1995, y Arola, 2009). Es por eso mismo que en el momento en que el paganismo estaba en decadencia y se construyó la primera ermita paleocristiana se hizo justamente en este emplazamiento concreto, un gesto consagratorio que dota de sentido "teofánico" a toda fundación de lugar sagrado (Eliade, 1998: 24).

Como *templum* que es, la Catedral es "capaz de hacer coincidir órdenes de realidad heterogéneos y de construir después ese encuentro como lugar de *sobredeterminación*" (Didi-Huberman, 2010: 40). Desde luego, tal y como hemos visto solo con sus conjuntos de estructuras físicas al listar las capas que se acumulan verticalmente superponiéndose y horizontalmente extendiendo sus unidades en disposición serial. Huelga decir que las implicaciones simbólicas, históricas y funcionales de todas estas capas multiplican exponencialmente los órdenes de realidad dispares que se coinciden en ese lugar, a las que todavía cabría añadir todos los "otros lugares" determinados por las dinámicas relacionales entre sus usuarios que podríamos contemplar desde la perspectiva foucaultiana de la yuxtaposición heterotópica. Toda esta vertiginosa cantidad de mundos paralelos encontrándose un mismo lugar son las "causas más que suficientes" —parafraseando a Freud— para que se dé la *sobredeterminación* de que este lugar sea exactamente lo que es.

Este espacio heterogéneo puede comprenderse como "una «mesa» donde decidimos reunir algunas cosas dispares, cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer, un área que posea sus propias reglas de disposición y transformación para vincular cosas cuyos vínculos no resultan evidentes" (Didi-Huberman, 2010: 40). Según nos explica la historiadora Victoria Cirlot —hija de Eduardo Cirlot— en el libro escrito en colaboración con Raimón Arola titulado *Barcelona gótica: su simbolismo*, a partir del ejemplo de las correspondencias entre distintas manifestaciones simbólicas del arquetipo del bautismo, "puedan ser relacionados objetos tan dispares como el sepulcro vacío, el cáliz

de la última cena o la pila bautismal" (Arola y Cirlot, 2014: 146).

3.1.2.3. "Espacialización del tiempo" en la Catedral de Barcelona

Existen varios aspectos en la configuración espacial de la Catedral que ponen de manifiesto un intercambio entre la dimensión espacial y temporal.

No debemos olvidar de que se trata de un espacio con una temporalidad muy marcada, un orden riguroso que se corresponde con la vida religiosa. En la tradición católica existe la costumbre conocida como "la oración de las horas", que implica que a lo largo de cada día, en determinados momentos muy concretos corresponde rezar unas oraciones específicas. Las personas oficiantes como los sacerdotes o las monjas practican esta costumbre con más rigor, pero los seglares más devotos también la practican. Por otro lado están las misas, que cada día se suceden con exacta regularidad según la organización específica del clero. También están los horarios de apertura gratuita al público, los horarios de visita guiada de pago, los horarios de apertura de la vicaria, etc. Además, también hay una serie de festividades anuales que también determinan liturgias o tradiciones extraordinarias que solo se llevan a cabo en el día específico que toca según el calendario, como la Navidad, la Pascua, la Cuaresma, etc., o incluso las liturgias especiales relativas a sucesos extraordinarios que solo suceden una vez como muertes o nacimientos de personas importantes, nombramientos de cargos eclesiásticos, bodas y bautizos, etc.

Todos estos ritmos internos son marcados por los toques de las diferentes campanas, cada una de las cuales tiene unas temporalidades específicas designadas para tocar, desde las que solo tocan las horas y los cuartos, hasta todos los variados tipos de toques específicos para ocasiones extraordinarias. Así, el conjunto de campanas se podría concebir como un gran reloj que a través del sonido determina el orden de los sucesos que tienen lugar en el interior de este "campo operatorio".

Por otro lado, más allá de las campanas y las liturgias, también está el hecho de que cada día del año se celebra la festividad de uno o varios santos específicos. Si tal y como hemos visto en el listado de "superposición de capas" en la Catedral, cada capilla tiene su santo y cada santo tiene un día de festividad en su honor, entonces el conjunto del edificio podría interpretarse como un gran calendario con los días desordenados. En algunos casos, los santos son patronos de gremios o de cofradías, de manera que el día de la festividad suelen reunirse los miembros del gremio en cuestión para realizar el correspondiente ritual en la capilla de su santo patrón. Así, la propia asociación de tiempos concretos a espacios concretos también determina los hechos factuales que tienen lugar en el edificio.

3.2. Caso 2 — *Un siglo en un año* de Hanne Darboven

3.2.1. Descripción

Hanne Darboven (Hamburgo, 1941-2009) fue una artista alemana conocida por hacer un tipo de piezas extremadamente conceptuales. Durante los años 60 estuvo un tiempo viviendo en Nueva York, donde conoció a Sol LeWitt y a otros minimalistas. A partir de ahí empezó a producir piezas en las que solo usaba números relativos a fechas, reduciendo la expresión gráfica a una inexpresividad tautológica que las cosas solo son aquello que son por sí mismas. "Yo no uso formas de expresión", decía a veces la artista (Guasch, 2010: 99).

Aunque su contexto siempre ha sido puramente materialista, positivista y moderno, y ella nunca ha hecho ni expresado nada que pueda dar pie a concepciones esotéricas, en una ocasión dijo que "un número de algo (dos sillas o cualquier otra cosa) es otra cosa. No es un puro número y tiene otros significados" (Lippard, 1973: 35-36). Una afirmación que a nosotros nos resulta imposible no conectar con la noción del valor simbólico de los números como entidades cualitativas en vez de cuantitativas (Guénon, 1997: 20). Durante esta primera etapa, Darboven también realizó un tipo de trabajos en los que, mediante sistemas tipológicos y computacionales, tomaba libros icónicos de Sartre o Heine y los "traducía" a secuencias numéricas (Guasch, 2010: 97-98) como si de una cabalista encubierta se tratara.

La pieza que hemos elegido para este segundo caso de estudio tiene dos títulos alternativos: *Ein Jahrhundert in einem Jahr* ("Un siglo en un año") o *Bücherei: Ein Jahrhundert* ("Libros: un siglo"), y consistía en una totalidad de "365 clasificadores negros en formato DIN-A4 conteniendo cada uno 100 hojas, 68 dibujos enmarcados y sus correspondientes índices", nos explica Ana María Guasch. Además, la pieza se podía ver en una exposición colectiva que "estuvo abierta desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 1971. El primer día del año la exposición mostraba un solo clasificador, al que cada día se le añadía uno más. El clasificador del 1 de enero contenía los datos relativos a todos los 1 de enero del siglo, el segundo, todos los relativos a todos los 2 de enero y así sucesivamente hasta el clasificador 365 que contenía los datos relativos a todos los 31 de diciembre del siglo. Cada hoja presentaba la suma de los dígitos de la fecha a la que correspondía y un número correspondiente de «casos»" (Guasch, 2010: 100-101).

3.2.2. Análisis a la luz del marco teórico

A estas alturas de la investigación, solo con la escueta descripción de la pieza ya podemos fácilmente detectar la presencia de estas tres nociones categóricas que hemos previamente extraído del marco conceptual.

3.2.2.1. “Superposición de capas” en *Un siglo en un año*

Igual que en el caso de la Catedral de Barcelona, en esta pieza podemos discernir su conglomeración de capas desde dos puntos de vista: el de los propios elementos estrictamente materiales que constituyen la obra, o el de los distintos tipos de realidad que coexisten en ésta a nivel conceptual o contextual.

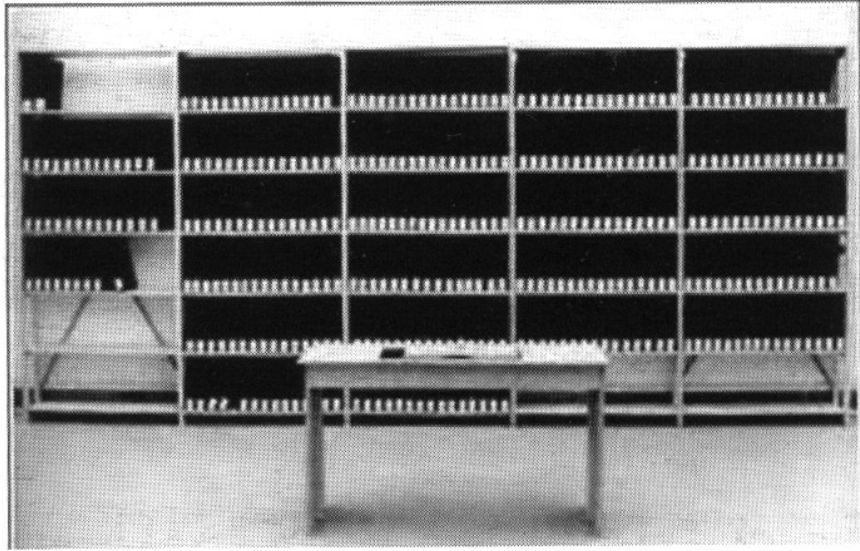
Si atendemos al primero, observaremos que sus distintas capas se organizan de una manera fractal y micro-macrocósmica parecida al orden que hemos percibido en análisis espacial de Pérec (2003) en su *Especies de espacios*. La galería en sí misma como contenedor sería la capa más exterior, luego la totalidad del mueble constituiría otra capa, que a su tiempo contendría otra que serían los 365 clasificadores, cada uno de los cuales contendría otra que serían las 100 hojas de cada uno, cada una de las cuales contendría otra capa que serían el texto que explica cada uno de los hechos de aquel día en uno de los 100 años específicos. Por otro lado, si observamos las distintas realidades que coinciden más allá de lo material, podemos discernir capas como: la realidad galería en el que la instalación fue expuesta, los acontecimientos históricos del último siglo, la subjetividad de la artista al seleccionar unos acontecimientos y no otros, la realidad social y cultural del lugar y año en la que la pieza fue expuesta, el contexto artístico del cual la artista formaba parte, y el largo etcétera que se quiera tener en cuenta.

3.2.2.2. *Un siglo en un año* como “campo operatorio”

Enlazando con la idea de las capas determinadas por las realidades que coexisten en la obra más allá de su concreción material, también podemos entender estas mismas capas contextuales como los “distintos órdenes de realidad” que coinciden en esta pieza en su cualidad de “campo operatorio” (Didi-Huberman, 2010: 40). Pero aunque sean capas contextuales, están a su tiempo determinadas por los objetos materiales que componen la instalación. Estos objetos (el mueble, los archivadores, las hojas) serían esas “cosas dispares” que “decidimos reunir” y “cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer” (Didi-Huberman, 2010: 40). Las “relaciones” que como público seamos capaces de establecer a partir de esta combinación de objetos sería el *sentido*, la idea, el concepto de la obra.

3.2.2.3. “Espacialización del tiempo” en *Un siglo en un año*

En esta pieza abunda la presencia del tiempo de múltiples maneras. Por un lado está el tiempo “estático”, el pasado ya solidificado, en la forma del texto que menciona los acontecimientos históricos en las hojas de cada uno de los 365 días de los últimos 100 años. Por otro lado está la estructura temporal de la instalación, un tiempo también “estático”, que funciona como una retícula o calendario tridimensional que ya determina una correspondencia entre el tiempo y el espacio. Ambas expresiones del tiempo se manifiestan a través del espacio —mediante las hojas en el caso de la primera y mediante el mueble y los clasificadores en el caso de la segunda— produciendo una transformación tangible del tiempo en espacio. De la misma forma que en una catedral, en la que a cada capilla le corresponde un día, en esta instalación a cada clasificador también le corresponde un día del año.



49. Hanne Darboven, *Bücherei: Ein Jahrhundert (Libros: un siglo)*,
Galería Konrad Fischer, Düsseldorf, 1971.

Pero por otro lado todavía hay una tercera expresión de la dimensión temporal, que es el hecho de que la obra se iba completando poco a poco en la medida en que cada día se rellenaba el clasificador correspondiente al día presente con las hojas que contenían los hechos acontecidos en ese mismo día a lo largo de los últimos 100 años. No hemos logrado encontrar información acerca de si era la propia artista o una persona con la tarea asignada, pero fuera quien fuera el ejecutor, esta acción le añadía una dimensión performática a la pieza que conectaba el tiempo real con el tiempo histórico. Así, no podemos sino interpretar este acto como una operación cosmogónica basada en la correspondencia sincrónica entre espacio y tiempo, entre la linealidad histórica de los acontecimientos y la circularidad cíclica del calendario. Cosmogónica porque mediante este acto se sincroniza fractalmente el tiempo presente con el tiempo histórico, fundiéndose en el espacio de la instalación, y repitiendo en cierta manera la creación del mundo en tanto que “el mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas” (Wittgenstein, 2012: §1.1). Esta repetición de la creación del mundo es lo que Eliade (1998: 24) nos señala como ingrediente principal en todo acto fundacional que consagra un espacio sagrado, revirtiendo de nuevo lo cuantitativo —los datos cronológicos— en lo cualitativo —la naturaleza específica de cada uno de ellos como parte de un mismo espacio-tiempo eterno— (Gúenon, 1995).

3.2. Caso 3 — *They Rule* de Josh On

3.2.1. Descripción

Josh On es el nombre de un diseñador gráfico y programador residente en San Francisco que, interesado por la sociología y la política, ha desarrollado un buen número de proyectos web destinados a arrojar luz sobre realidades relativas a la economía internacional. Según explica él mismo en una charla en el CCCB, él partía del interés en la figura del sociólogo vienés Jacob Moreno, que en el contexto de la acogida de refugiados al final de la Primera Guerra Mundial, se encargó de distribuirlos según sus conexiones y preferencias. Moreno trabajaba desde la sociometría, una ciencia para “medir la sociedad”, y para hacerlo fue pionero en el uso de mapas y diagramas que reflejaran gráficamente los múltiples vínculos entre distintos conjuntos de personas.⁷

La pieza que hemos elegido para este caso de estudio es un buen ejemplo de como Josh On ha adoptado esta sociometría diagramática y la ha aplicado al contexto empresarial de los Estados Unidos. *They Rule* es un sistema interactivo programado con flash y accesible desde <http://theyrule.net>. A través de la interfaz de la página, el usuario puede seleccionar empresas o directivos a través de listados o motores de búsqueda que aparecen en una columna lateral. Cuando selecciona a uno de ellos se genera un icono en medio de la pantalla. Las combinaciones son infinitas con forma de persona en caso de los directivos y con forma de mesa en el caso de las empresas—. Clicando encima de este icono, el usuario puede o bien acceder a información sobre la persona o la empresa, o bien activar la visualización de las otras empresas o personas con las que esté conectado. En este último caso, se genera uno o varios vectores en cuyos extremos hay nuevos iconos de las otras empresas o personas. Este proceso interactivo se puede repetir indefinidamente generando complejos mapas que muestran

⁷ Disponible en: <https://theinfluencers.org/en/josh-on> [Revisado: 11 junio 2018]

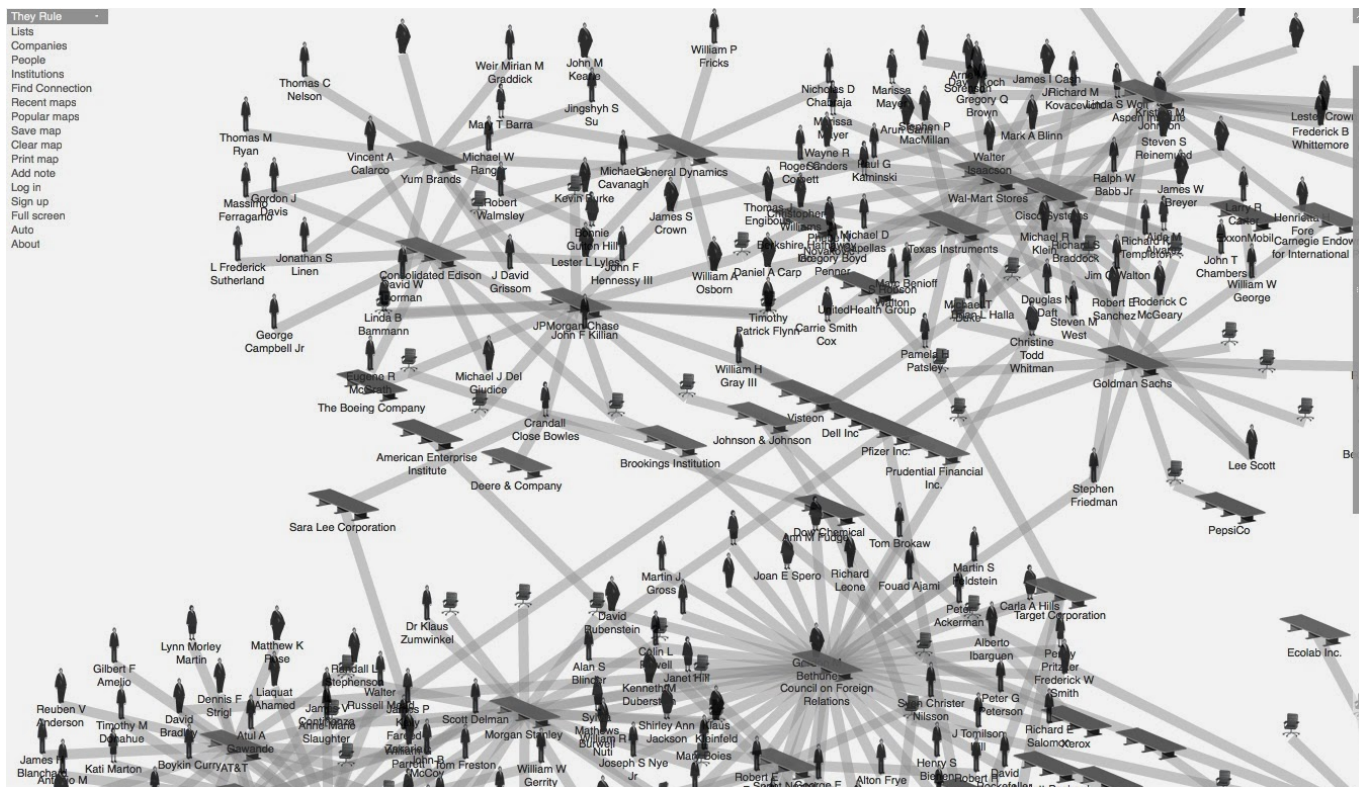


Figura 8: Captura de pantalla que muestra una de los posibles mapas generados por *They Rule*.

Fuente: <http://lauraplanagracia.blogspot.com>

Disp. en: http://1.bp.blogspot.com/-BtRg70V6rJg/Uwkt4EIJJwI/AAAAAAAAABuc/_1jjCiCMqNE/s1600/Sin+titulo.jpg

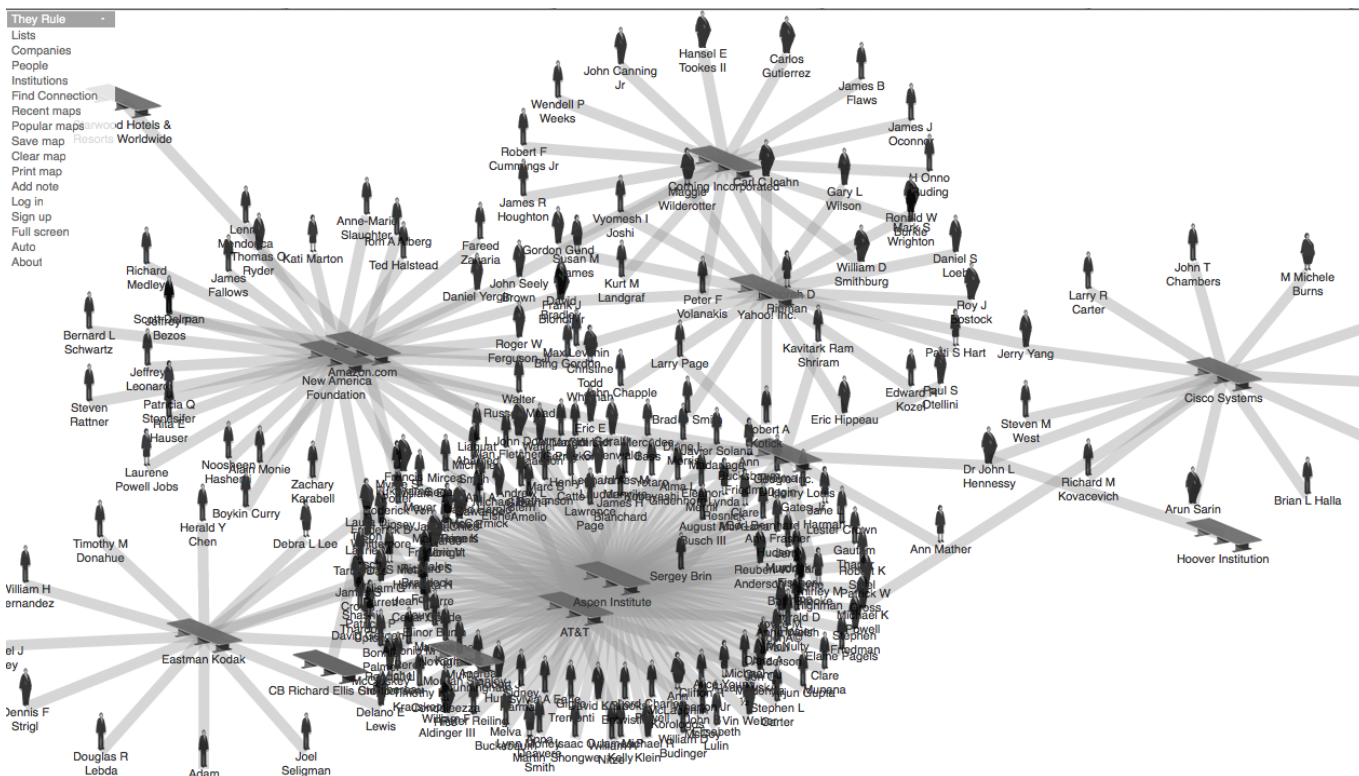


Figura 9: Captura de pantalla que muestra una de los posibles mapas generados por *They Rule*.

Fuente: <https://amelearnshaw.wordpress.com/>

Disp. en: <https://amelearnshaw.files.wordpress.com/2013/05/screen-shot-2013-05-24-at-2-53-55-pm.png>

las múltiples conexiones. Por ejemplo, si mediante el motor de búsqueda seleccionamos la empresa Adobe Systems, nos aparece una mesa. Si clicamos en esta mesa y seleccionamos “show directors”, se nos despliegan un total de doce directivos conectados por vectores a la mesa. Si clicamos encima de, por ejemplo, Edward W. Barnholt y seleccionamos “show boards”, se nos despliega otra mesa en otra dirección, la mesa de Ebay. Si clicamos en esta mesa y seleccionamos “show directors”, se despliegan un nuevo número de vectores con directivos conectados a ésta. Las combinaciones son infinitas y reveladoras, y a su tiempo funcionan como experiencia estética interactiva y auto-generativa.

3.2.2. Análisis a la luz del marco teórico

Lo que podemos observar con este caso es un ejemplo de un tipo de correspondencias que no se basan ni en símbolos ni en analogías referenciales, únicamente se basan en la cruda realidad de los datos que revelan la estructura del poder; o en todo caso las únicas analogías referenciales serían los dos tipos de iconos que se alternan en sus nodos: el directivo y la mesa. Además, la lógica por la cual se generan los diagramas es estrictamente funcional, ya que no obedece a ninguna geometría preestablecida ni a ninguna jerarquía centralizada: simplemente responde a las líneas de fuerza de acumulación de poder.⁸ En ese sentido se puede afirmar que su estructura es puramente rizomática, en el sentido de que sólo se mueve por necesidad cuantitativa, una lógica contrapuesta a la que representaría la estructura arbórea. Tal y como nos explican Deleuze y Guattari (2010: 25) en *Mil Mesetas*, “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos”.

3.2.2.1. “Superposición de capas” en *They Rule*

Como bien decíamos, en este caso los únicos arquetipos en juego son el directivo y la mesa, que a su tiempo serían las dos únicas capas perceptibles a nivel estrictamente visual y funcionan gramaticalmente como sujeto y lugar, o matemáticamente como unidad y conjunto. La perspectiva vertical de la que nos hablaba Steyerl (2014: 26-27) ahora se invierte: ahora somos nosotros los que vigilamos al poder desde arriba.. A pesar de ello, las capas que aquí se podrían tener en cuenta no se superponen de una manera tan vertical como en los otros casos, sino que más bien se amontonan de manera parcial y desordenada entre ellas delimitando sectores comunes de superposición. Sectores comunes que vienen determinados por los casos en los que un mismo directivo forma parte de varias empresas a la vez.

Por otro lado, si atendemos a las capas de sentido, en esta pieza se puede observar la superposición entre economía y sujetos civiles sobretudo, pero también podemos continuar desgranando capas dentro de las capas y observar la yuxtaposición heterotópica entre marcas, tecnología, moda, cultura de masas, internet, y en definitiva todos los sectores mercantiles que todas estas empresas tienen bajo su control.

⁸ “Nada es más anárquico que el poder”, señaló en más de una ocasión Pasolini citando a Sade.

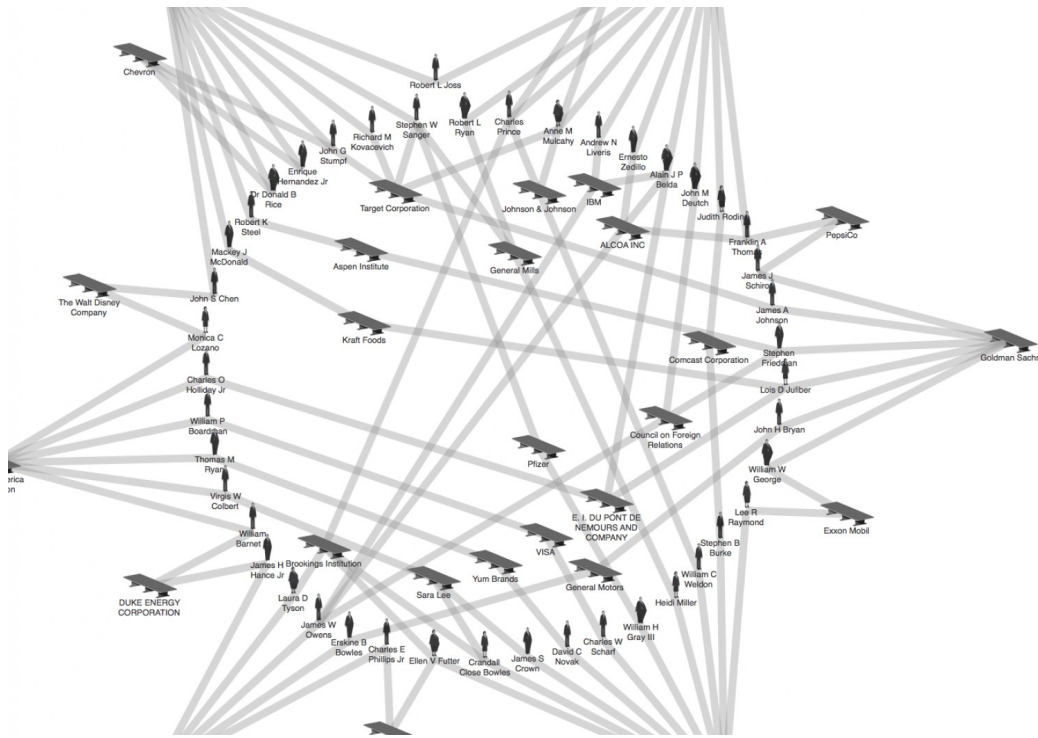


Figura 10: Captura de pantalla que muestra una de los posibles mapas generados por *They Rule*.

Fuente: usuario @SeeingStructure en <https://visual.ly>

Disponible en: https://thumbnails-visually.netdna-ssl.com/they-rule_502914e7778e3_w1500.png

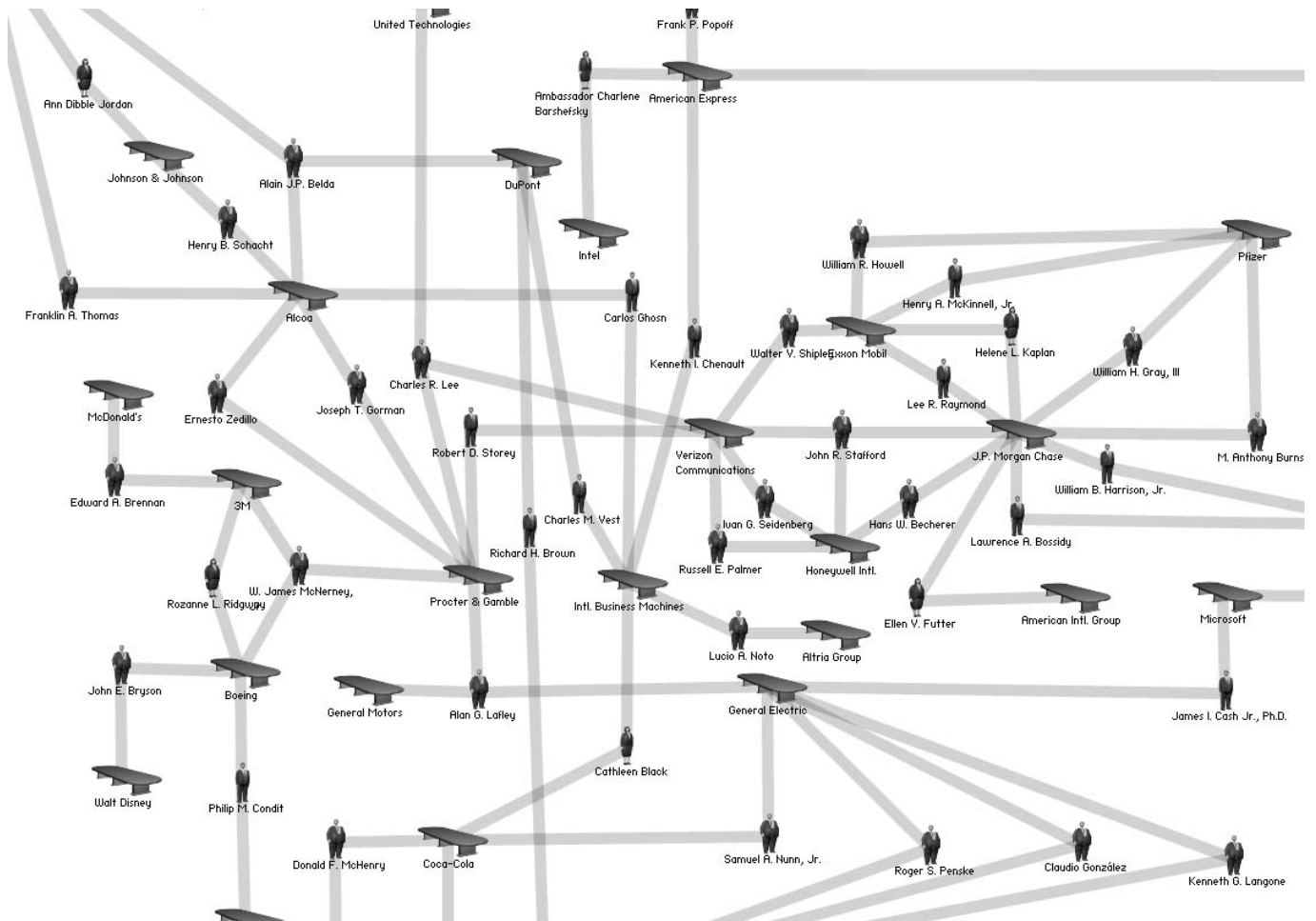


Figura 11: Captura de pantalla que muestra una de los posibles mapas generados por *They Rule*.

Fuente: <http://www.inventinginteractive.com>

Disponible en: http://www.inventinginteractive.com/wp-content/uploads/2010/02/theyrule_01.jpg

3.2.2.2. *They Rule* como “campo operatorio”

Pero aunque sean pocas las capas que visualmente se manifiestan aquí, la cantidad de elementos es elevada — por no decir infinita. Como hemos dicho al observar la naturaleza rizomática de esta estructura, cada una de sus partes no tiene porqué tener ninguna similitud de contenido o concepto, de manera que en *They Rule*, los directivos y las empresas serían esas “cosas dispares” que “decidimos reunir” y “cuyas múltiples «relaciones íntimas y secretas» tratamos de establecer” (Didi-Huberman, 2010: 40).

Como podemos observar en los ejemplos de las figuras 10 y 11, el juego geométrico que la generación interactiva de los mapas permite nos podría a llevar a tentadoras especulaciones acerca de las correspondencias simbólicas entre las formas de las conexiones y la geometría sagrada, lo cual nos llevaría de seguro a arriesgadas teorías de la conspiración en la que podríamos vincular poder, religión y criptolenguaje. Un campo de estudio fascinante que desde luego no disponemos ahora ni del espacio ni del tiempo para abordarlo.

3.2.2.3. “Espacialización del tiempo” en *They Rule*

En este caso, la espacialización del tiempo vendrá determinada por lo actualizados que estén los contenidos de la página, ya que a medida que los puestos directivos cambian de persona la página también debe cambiar la información que muestra. Pero precisamente el “tiempo espacializado” de esta pieza se produce en tanto que la página no se actualiza. Expliquémonos: cada vez que la página se actualiza, la temporalidad de este archivo fluye a tiempo real. En cambio, si no se actualiza, las informaciones antiguas permanecen como rastros del pasado. En ese sentido, las formas diagramáticas de las conexiones de *They Rule* funcionarían como como rastros arqueológicos de cuales eran las configuraciones de personas en puestos de poder en el pasado inmediatamente reciente. El propio Josh On explica en la sección “acerca de” dentro del sitio web de *They Rule* que los datos no se garantizan como 100% exactos en todo momento, ya que los directivos corporativos “tienen el habito de morir, abandonar los puestos, unirse a nuevos puestos y más frustrantemente relevar sus nombres a sus hijos que no del todo casualmente resultan ser miembros de los mismos despachos corporativos” pero que por suerte existe otra web llamada LittleSis.org que se encarga de “retratar a los poderes que rigen”, a través de la cual los usuarios pueden actualizar la información (On, 2001-2018).

De alguna manera, a día de hoy, este proyecto se queda un poco desfasado en términos de gestión de la información, sobretodo cuando se los pone al lado de gigantes corporativos que se alimentan de datos, como por ejemplo Facebook o Google. Pero lo que sigue siendo interesante y en lo cual todavía es pionero es en el escáner de las correspondencias entre personas y empresas en las altas esferas del poder. Facebook y Google son lo contrario: el usuario queda desnudo a merced del poder. En cambio en *They Rule* son los poderes los que se quedan desnudos frente al usuario. Queda pues una brecha abierta con mucho trabajo por hacer en ese sentido.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos podido corroborar las dos hipótesis que nos habíamos planteado, aquellas sospechas que ya teníamos en un principio y que nos habían llevado a decidir emprender este estudio.

Las hipótesis se han corroborado pero con ciertas reservas. La primera es que en el contexto de internet nos resulta difícil encontrar la relación con el simbolismo de manera lo suficientemente explícita como para poder abordarlo en el corto espacio del que disponemos en el presente trabajo. No nos referimos a la presencia de contenidos relativos al simbolismo —como podrían ser textos sobre el tema o imágenes relativas a símbolos—, sino que os referimos a la presencia de la lógica simbólica, la de las correspondencias arquetipales. Entre el extremo de la óptica que concibe todo el sistema de hipervínculos como un tipo de correspondencias, el ciberespacio como un cielo accesible, y las redes sociales como “libros de la vida” *wunderkaméricos* que contienen toda la información del mundo; y el otro extremo tecnomaterialista en el que la cruda realidad de la maquinaria digital nos muestra su cara menos mística, queda un vacío que consideramos un terreno fructífero de cara a futuras investigaciones. De hecho, en nuestra propia práctica creativa experimental, es justamente este término medio entre fuerzas lo que queremos poner sobre la mesa; lo cual entendemos que en sí mismo un tipo de investigación “no reglada” que desarrollamos en paralelo a través de la práctica.

Por otra parte, la interrogación que hemos llevado a cabo entre las múltiples combinaciones de nociones del marco terminológico, nos ha aportado una perspectiva gracias a la cual hemos podido poner en su sitio estos conceptos tan específicos que a fin de cuentas son las ideas que realmente queríamos trabajar mediante la presente investigación: la superposición de capas, los campos operatorios y la espacialización del tiempo.

En conjunto ha sido un proceso enriquecedor —nos permitiremos decir que ha sido un proceso “fáustico” en el sentido más iniciático del término— que, aunque un tanto claustrofóbico por los límites preestablecidos de espacio y de tiempo, ha resultado de importancia clave en nuestro recorrido intelectual ya que nos ha ayudado a ordenar una serie de ideas que servirán como punto de arranque a futuras investigaciones con mayor profundidad.

Bibliografía

- Aguilar, T. (2008) *Ontología cyborg. El cuerpo en la nueva sociedad tecnológica*. Gedisa: Barcelona.
- Amades, J. (2008) *Guia llegendària de Barcelona. El Raval*. Edicions l'Agulla de Cultura Popular: Tarragona.
- Arola, R. (2001) *Simbolismo del templo. Una alegoría de la creación*. Obelisco: Barcelona.
- Arola, R. y Cirlot, V. (2014) *Barcelona gòtica. Su Simbolismo*. Triangle Postals: Barcelona.
- Baigorri, L. y Cilleruelo, L. (2006) *Net.art. Prácticas estéticas y políticas en la Red*. Brumaria: Barcelona.
- Baudrillard, J. (1995) *Cultura y simulacro*. Kairos: Barcelona.
- Castán, A. y Sagaste, D. (2015) «Todo lo raro y hermoso. Las “cámaras de maravillas”, pervivencia estética y museográfica del modelo», en *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Institución Fernando el Católico: Zaragoza. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/21/16castansagaste.pdf> [Revisado: 15 mayo 2018]
- Cócola, A. (2014) *El barrio gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Madroño: Barcelona. Disponible en: https://agustincocolagant.net/wp-content/uploads/2015/03/Barri_gotic.pdf [Revisado: 20 diciembre 2017].
- Cirlot, J. E. (1997) *Diccionario de Símbolos*. Ediciones Siruela: Madrid.
- D'Hoogvoorst, C. (2002) *El libro de Adán*. Arola Editors: Tarragona.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos: Valencia.
- Delgado, M. (1992) *La magia: la realidad encantada*. Montesinos: Barcelona.
- Delgado, M. (2011) *El espacio público como ideología*. Los Libros de la Catarata: Madrid.
- Didi-Huberman, G. (2010) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, MNCARS/ZKM/SF: Madrid.
- Eliade, M. (1998) *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Fábrega, À. (2007) *Santa Eulalia de Barcelona. Vida y triduo*. Editorial Balmes: Barcelona.
- Farrando, R. (1996) *Les Gàrgoles de la Catedral de Barcelona*. Escola de Monitors i Voluntaris de la Catedral i Museu Diocesà de Barcelona: Barcelona.
- Farrando, R. (1999) *Els 108 vitralls de la Catedral de Barcelona*. Escola de Monitors i Voluntaris de la Catedral i Museu Diocesà de Barcelona: Barcelona.
- Farrando, R. (2003) *Estudi i interpretació de les claus de volta de la catedral de Barcelona*. Escola de Monitors i Voluntaris de la Catedral i Museu Diocesà de Barcelona / Universitat Ramon Llull, Facultat de Filosofia: Barcelona.
- Foucault, M. (2010) *El cuerpo utópico / Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.
- Fulcanelli (2006) *El misterio de las catedrales*. Random House Mondadori: Barcelona.
- Guasch, A. M. (2011) *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal: Madrid.
- Guéron, R. (1995) *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Guéron, R. (1997) *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos*. Ediciones Paidós: Barcelona.
- Hester, H. (2018) *Xenofeminism*. Polity Press: Cambridge.
- Jung, C. G. (2002) *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trotta: Madrid.

- Lacan, J. (2007) *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*. Paidós: Buenos Aires.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros: Madrid.
- Lippard, L. (1973) «Hanne Darboven: Deep in Numbers», en *Artforum Vol. 12, No. 2*. Artforum International Magazine: Nueva York.
- Martí i Bonet, J. M. (2014) *La catedral de la tierra y el mar. Historia e historias de la única catedral de Barcelona*. Catedral de Barcelona: Barcelona.
- Morey, M. (2005) «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo», en *Registros imposibles: el mal de archivo*. Dirección general de Archivos, Museos y Bibliotecas: Madrid. Disponible en: <http://artarchivespolitics.com/archives/wp-content/uploads/2013/12/MaldeArchivo.pdf> [Revisado: 1 mayo 2018].
- Morrison, G. (2003) «Pop Magic!», en Metzger, R. (Ed.) *Book of Lies: The Disinformation Guide to Magick and the Occult*. The Disinformation Company Ltd: Nueva York.
- On J. (2011) «About» en *They Rule*. Disponible en: <http://theyrule.net/about> [Revisado: 11 junio 2018].
- París, E. (2013) *Capelles de la Catedral de Barcelona. Vida dinàmica de capelles advocacions i retaules*. Arxiu Diocesà de Barcelona. Disponible en: http://www.culturaarqbcn.cat/arxius/CAPELLES_2013.pdf [Revisado: 25 abril 2018].
- Paracerisas, P. (2008) «El no-lloc de la utopia i la imatge visionaria», en Paracerisas, P. (Ed.) *Il·luminacions, Catalunya visionària*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Diputació de Barcelona: Barcelona.
- Pérec, G. (2003) *Especies de espacios*. Montesinos: Barcelona.
- Pujante, D. (2007) «Memoria y conocimiento: La enciclopedia contra el teatro de la memoria», en *Teoría/crítica: homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española: Valladolid. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/850/Homenaje%20Prof.%20Carmen%20Bobes.pdf?sequence=1> [Revisado: 11 noviembre 2018].
- Puigderrajols, P. (2013) *Aproximació al corpus epigràfic i lapidari de la Catedral de Barcelona*. Arxiu Diocesà de Barcelona: Barcelona. Disponible en: <http://www.culturaarqbcn.cat/arxius/APROXIMACI%20C3%93%20CORPUS%20EPIGR%20C3%80FIC.pdf> [Revisado: 25 abril 2018].
- Schneider, M. (2010) *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela: Madrid.
- Steinhart, E. (2008) «Teilhard de Chardin and Transhumanism», en *Journal of Evolution and Technology*. Institute for Ethics and Emerging Technologies: Boston. Disponible en: <https://jetpress.org/v20/steinhart.htm> [Revisado: 20 mayo 2018]
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra: Buenos Aires.
- Vila, M.C. i Puig, A. (2008) *Gremis i làpides al claustre de la Catedral de Barcelona*. Escola de Monitors Culturals Voluntaris, Catedral de Barcelona: Barcelona.
- Von Schlosser, J. (1988) *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Akal: Madrid.
- Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Akal: Madrid.
- Wittgenstein, L. (2012) *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza: Madrid.
- Yates, F. E. (2011) *El arte de la memoria*. Siruela: Madrid.
- Young-Eisendrath, P. & Dawson, T. (2003) *Introducción a Jung*. Akal: Madrid.