

<https://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

### NODO «POSIBLES»

# Hacia un arte postlocativo

**Santiago Morilla**

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de presentación: julio 2022

Fecha de aceptación: noviembre de 2022

Fecha de publicación: enero de 2023

## Cita recomendada

Morilla, Santiago. 2023. «Hacia un arte postlocativo». En: Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.). «Posibles». *Artnodes*, no. 31. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402704>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## Resumen

En la nueva ontología espacial híbrida los procesos de producción simbólica y cultural cuestionan la validez del marco teórico del arte locativo, asociado en un principio a la psicogeografía situacionista y al contexto informacional ofrecido por los metadatos del GPS. Sin embargo, el arte postlocativo supera el marco anterior asumiendo críticamente el importante papel que juegan las multiplicidades no humanas, tanto en la representación pública como en la delegación de la producción geosemántica a la IA. Las estrategias artísticas que despliega parecen estar abocadas al despertar crítico, activo y contingente en la toma de posiciones de un humano descentrado dentro del complejo tejido de heterogéneos ensamblajes y múltiples significados que conforman su entorno *onlife*.

## Palabras clave

arte postlocativo; medios postlocativos; arte locativo; espacio híbrido; *onlife*

*Towards a post-locative art***Abstract**

*In the new hybrid spatial ontology, symbolic-cultural production processes questions the validity of the theoretical framework of locative art, initially addressed by situationist psychogeography and the informational context associated with GPS metadata. Post-locative art goes beyond the previous framework by critically accepting the important role that non-humans play in public representation as well as in delegating the production of meaning to AI. Post-locative art implements critical strategies challenging the human subjectivity overwhelmed, decentred and weakened under the informative pressure managed by non-human automatisms that make up the onlife environment.*

**Keywords**

*post-locative art; post-locative media; locative art; hybrid space; onlife*

**Introducción**

En mayo de 2003, durante el Art + Communication Festival que tuvo lugar en el RIXC, The Center for New Media Culture de Riga (Letonia), el artista y activista de los medios Karlis Kalnins acuñó el término *medios locativos*. Su propósito fue enmarcar críticamente la producción cultural de la información geolocalizada con los medios tecnológicos móviles, dentro de un espacio que ya entonces se encontraba en un proceso de creciente hibridación y transición digital. Es decir, un espacio que hoy entendemos desde su dimensión mixta, donde lo físico se hibrida con lo datificado y donde la distinción entre la experiencia *online* y *offline* pierde su sentido dicotómico. No en vano, años más tarde, el filósofo de la información Luciano Floridi da cuenta de esta profunda transformación en la vida humana (y en toda la materialidad y vida no humana planetaria) operada por la omnipresencia de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), por la cual nuestra experiencia espacial (perceptiva, cognitiva y relacional) estaría inmersa ya en lo que denomina entorno *onlife* (2015). Un espacio que hoy, a diferencia del año 2003, despliega una permanente hiperconectividad que difumina el binomio realidad-virtualidad; funde lo humano con la naturaleza y la máquina; delega cada vez más la gestión de la abundancia informacional a los agentes artificiales e incide claramente en la preeminencia de la interacción en red frente a otro tipo dinámicas relacionales.

Recordemos que el marco descriptor de los medios locativos enfatizaba en un principio la importancia del vínculo contextual de la producción cultural geocodificada, que empezaba entonces a estar integrada en los dispositivos tecnológicos móviles y disponible para el usuario por el servicio GPS (liberalizado poco antes, en 2001). Sin embargo, dicho contexto de producción, consumo y consulta de la información geolocalizada en el espacio híbrido se expandió más tarde –desde la llamada web 1.0 y 2.0 a la web 3.0– hacia otras relaciones y codificaciones geosemánticas de los datos, objetos, sujetos y discursos en red. Entendiendo aquí la geosemántica como «una heterogénea amplitud de contenidos societales que superan lo que se entendía

tradicionalmente por geografía, y que están contenidos en el abierto y complejo sistema-red de Internet» (Morilla 2021, 112). Es decir, y siguiendo al sociólogo Diego Cerda Seguel (2006), nuestra orientación planetaria –hoy masivamente digitalizada por los motores geográficos presentes en la cartografía digital– se ve afectada por la corporización (tanto como corporativización) informacional del sentido de espacio, lugar y territorio. Así, las relaciones y las codificaciones geosemánticas afectarían –a su vez– a nuestra conceptualización, orientación y navegación espacial más allá de la mera ubicación GPS. Una cuestión que irá modulando y superando progresivamente la pertinencia del término *medios locativos* hacia los medios postlocativos, introducidos por el investigador en cultura digital Marc Tuters (2011). Así, mientras que en los medios locativos la vinculación funcional de la información se establecía respecto a la ubicación geográfica, el *locus*, o la posición fija en el espacio físico del objeto/medio que emite su señal GPS (o del sujeto que porta al objeto/medio locativo), la geosemántica de los medios postlocativos orquestaría otras posiciones no absolutas ni estáticas de la información, al contrario, siempre performativas y dinámicas en relación con los hábitos mediales, el uso de los filtros navegacionales personalizados y los intereses tecnoeconómicos codificados dentro de la heterogénea red de interrelaciones entre datos, objetos y sujetos. Una concepción que, para Tuters, supera claramente el primer sentido locativo de la información para enfatizar así otras asociaciones contextuales ante la actual ubicuidad de la información en red. Circunstancia que, siguiendo el pensamiento del filósofo Timothy Morton (2010), nos acercaría a una idea más cibernética y ecoddependiente (en relación con la ecología de los medios) de la producción tecnocultural, que podemos entender como inscrita en una malla simbiótica, es decir, inscrita en un tejido de múltiples interdependencias y retroalimentaciones que establecen entre sí los sistemas de control y comunicación, los ecosistemas y los seres vivos. Una malla en constante evolución y diálogo, donde las interconexiones, las relaciones y las imbricaciones informacionales se establecerían de forma casi orgánica, dentro de la frágil contingencia política y sociotecnológica inscrita en el código *software* que gestiona

semánticamente el ingente *big data*. Es aquí donde los medios postlocativos orientarían para nosotros, dotarían de sentido y ocultarían o visibilizarían el enorme volumen informacional de nuestro entorno *onlife*.

Pero si –acaso– desconfiáramos del «Usted está aquí» que nos ofrecen los medios postlocativos, y siguiendo aquí al sociólogo recientemente fallecido Bruno Latour (2005) en su teoría del actor-red (TAR), siempre podríamos determinar cuáles son los nodos de interconexión y los *actantes* en interacción más activos o dominantes de la malla simbiótica. Podríamos hacerlo mediante la identificación y el mapeo de las controversias en red que reverberan dichos nodos... o, siguiendo a Frederic Jameson (1992), mediante la creación de mapas cognitivos que dieran forma, contingente y cognoscible, a las complejas relaciones de poder de la frágil y elástica malla que territorializa el espacio híbrido. Se trataría de detectar, crítica y contingentemente, el papel que juegan los medios postlocativos en la codificación del conocimiento, expandiendo necesariamente así la propia idea de geosemántica. Es decir, preguntándonos cómo ha cambiado el sentido de espacio, lugar y territorio; cómo es nuestra experiencia de navegación en el espacio híbrido; y, por último, cómo afecta la orientación postlocativa a la producción de subjetividad, como partícipe que es del proceso sociotécnico y cultural (asignación de identidad y significado) que configura al sujeto en el entorno *onlife*.

## 1. La promesa del arte locativo

Desde el año 2003 hasta hoy, hemos abandonado definitivamente la fase de la computación *desktop*, y por supuesto también habríamos superado la primera fascinación de las capacidades sincrónicas de la conexión en el sistema-red, asociadas a la web 1.0. También hemos asistido a la popularización de múltiples aplicaciones y servicios webSIG (con la salida de sus versiones más populares, Google Earth y Google Maps), la aceleración (sobre todo a partir de 2006) de la integración y la portabilidad medial en el ámbito civil, que permitió progresivamente la computación ubicua y la consiguiente producción cultural geocodificada –con sus protocolos de automatización y gestión semántica– de la web 3.0. De hecho, al principio de dicha aceleración, el artista e investigador Drew Hemment afirmó que el uso creativo de los medios locativos ya había superado las poéticas que se centraban en las fenomenologías propias de internet, y por tanto también había superado las prácticas artísticas del *net art* (2006, 349). Recordemos que la característica definitoria del arte locativo (como uso crítico y experimental de los medios locativos) fue enfatizar la relación entre la información y el lugar a través de la mediación tecnoartística, planteando nuevas poéticas de la movilidad y de la deslocalización de la comunicación e interacción en red. Al respecto, y dada la multiplicidad de enfoques que se estaban dando en los primeros proyectos del arte locativo, Marc Tuters y Kazys Varnelis plantearon una clasificación sobre la base de dos estrategias generales (2006): por un lado, el arte

locativo anotativo, con obras que permitían a los usuarios/participantes la contribución virtual con contenido informacional geocodificado propio; y, por otro lado, el arte locativo fenomenológico, con obras que rastreaban y trazaban ubicaciones de los datos/sujetos/objetos en el espacio híbrido.

Cabe señalar que los primeros proyectos experimentales con medios locativos eran, mayoritariamente, demostraciones de producto y testeos de las incipientes posibilidades tecnológicas. Proyectos que eran, en gran medida, absorbidos instrumentalmente por la propia industria tecnológica. Esto determinó en gran medida su amparo financiero, institucional y privado, que fue el que posibilitó su costoso desarrollo material. Pero, también, instauró un cierto escepticismo sobre la capacidad del arte locativo para apropiarse de manera crítica y efectiva de las tecnologías basadas en la geolocalización. Pese a todo, cabe señalar que algunos de los primeros proyectos y obras de arte locativo sí manifestaron una clara postura crítica con su propio medio, generalmente asociado al ámbito de la producción cultural en seminarios de neocartografía, o en los célebres talleres y festivales del arte de los nuevos medios organizados en el RIXC de Riga (Letonia). Ámbitos desde los que progresivamente se fueron integrando los sucesivos avances tecnológicos, muchas veces provocados por la propia investigación artística. Autores como el ya mencionado Hemment (2004) o el artista y comisario Ben Russel (1999) vieron, en esta dinamización desde las artes, una optimista «promesa transformadora» que implicaba el autoquestionamiento del medio, por lo que se sumaban al eco de euforia (y también de escepticismo) de los defensores y los detractores del progresivo empoderamiento civil de los medios locativos.

Pero, como ya anunciaron en 2011 Lauren Cornell y Kazys Varnelis en su célebre artículo «Down The Line» (2011), los medios locativos también, sobre todo, cuajaron estratégica y económicamente en el sector privado e institucional, y desactivaron así su potencial emancipador tal y como lo entendían autores como Russel y Hemment e, incluso, el escritor de ciencia ficción William Gibson (2007). Un potencial emancipador asociado al extrañamiento perceptivo y cognitivo que ofrecen las emociones, los relatos y las ficciones artísticas, y su explícito énfasis en evidenciar y tematizar cómo la toma de decisiones en la gestión del conocimiento se encriptaba en diálogo con los sistemas multiagente (la inteligencia artificial distribuida en red). De hecho, estos autores incidieron en el hecho de que el evidente desplazamiento desde la producción cultural y artística hacia un mayor protagonismo de los intereses de la empresa privada y las instituciones en los usos comerciales de los medios locativos extravió la transformación crítica, con lo que evidenció que, sin duda, tan solo era eso: una promesa.

## 2. La psicogeografía como primer marco descriptor del arte locativo

Tal y como escribe el artista e investigador en medios locativos Simon Pope, la influencia psicogeográfica asociada a los medios locativos se

convirtió desde el principio en «something of an orthodoxy, with the requisite dissenters and historical revisionists» (2005, 1). De hecho, autores como Tutters y Varnelis dan cuenta de esta polarización existente en los textos de los medios locativos y añaden que «there's something peculiar, even comical, in how the movement is "the Next Big Thing" to some and a capitalist apocalypse to others» (2006, 361), confirmando con ello que se estableció como un campo en disputa, con poder para definir, representar y controlar la producción tecnocultural del espacio híbrido.

La psicogeografía fue pronto adoptada como un descriptor conceptual de las prácticas artísticas con medios locativos, tal y como defienden autores como Andrea Zeffiro (2012, 253). No en vano, también Russell, en su célebre y premioritario texto «Headmap manifesto» (1999) ya dedicó una sección completa al situacionismo, sugiriendo que los medios locativos traían una oportunidad de oro para la crítica y la disidencia colectiva frente a la vigilancia y el poder del control social de los dispositivos conscientes de la ubicación. Por su parte, Hemment quiso incidir en que el territorio crítico donde empezaron a operar era el mismo que los vio nacer: el de la monitorización y vigilancia militar, estatal y comercial; circunstancia esta que les posicionaba como cómplices, pero también como articuladores contrainformacionales y simbólicos frente al desafío a tales formas de control social. Una tesitura en la que Hemment diferenció entre lo que llamó la «distopía del control total» y la «utopía locativa» marcada por un optimismo que «provides an antidote to our fears about ever encroaching forms of surveillance, and an important answer to the politics of fear» (2004, 3). Pero, al igual que Russell, Hemment también se mostró optimista con la retórica del empoderamiento situacionista e identificó cierta promesa transformadora en la reapropiación contingente de la territorialización del espacio híbrido con medios locativos mediante técnicas psicográficas.

Por su parte, Pope (2005) señaló que, en cierto modo, sería extraño no encontrar referencias al enfoque situacionista y a la comparación psicogeográfica en las prácticas con medios locativos. Ambos compartían metodologías como la deriva o el desvío, e implicaban caminatas y encuentros en el espacio urbano, así como también el uso de mapas para interrogar la naturaleza de los espacios que representaban. Sin embargo, Pope también señaló que las similitudes y correspondencias no eran del todo completas, ni —como nosotros defendemos en este artículo— podían sostener un análisis y una interpretación en las condiciones epistémicas actuales. El paradigma psicogeográfico deconstruía y reterritorializaba un espacio sin una mediación hipertecnologizada como la que atraviesa nuestro actual entorno *onlife*.

Bien es cierto que muchos de los primeros proyectos del arte locativo, como *[murmur]* (2003) de Shawn Micallef, Gabe Roussel y James Sawhney, *Urban Tapestries* (2002-2004) del colectivo Proboscis (figura 1), o *Yellow Arrow* (2004-2006) de Brian House, Christopher Allen y Jesse Shapins, sí tuvieron un marcado carácter anotativo, que podemos entender como derivado de aspectos relacionados con las prácticas situacionistas (aunque con características propias). Y otros, como en el caso del célebre *Amsterdam RealTime* de Esther Polak y Waag Society

(2002), o *MILK* de Esther Polak, Ieva Auzina y RIXC (2002), connotan aspectos fenomenológicos asociados a la deriva y al desvío psicográfico. Pero también otros, como el también célebre proyecto *Bio Mapping / Emotion Mapping* (2004-en curso) de Christian Nold (figura 2), empezaron a cuestionar abiertamente dicho paradigma psicogeográfico. El propio Nold, tal y como recogen varias investigaciones (Frodsham 2015, 55; Morilla 2021, 213-214), hace transitar el marco conceptual de su obra desde la psicogeografía hacia una discusión planteada en los términos de la TAR de Latour. Al igual que Tutters, en su artículo «From mannerist situationism to situated media» (2012), Nold recurre a la TAR para proporcionar una comprensión ampliada de la orientación y la representación de los acontecimientos y los fenómenos complejos, pero confrontándolos a la codificación de los medios locativos en términos de rastreo (y contracartografía) de cruces, de interferencias y de controversias presentes en las interconexiones con datos, sujetos y objetos en la red del espacio híbrido.

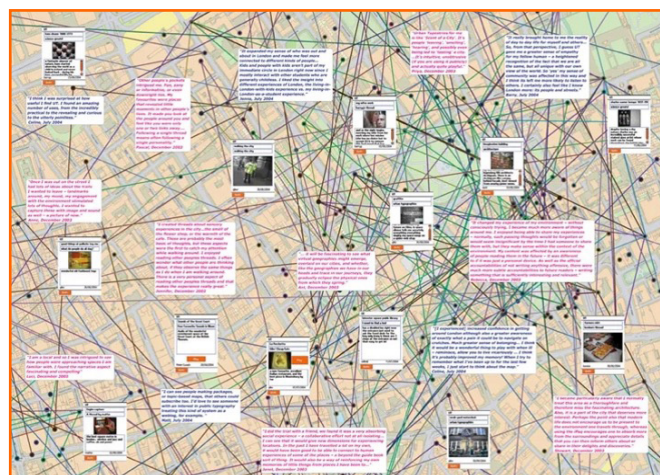


Figura 1. *Urban Tapestries* (2002-2004) de Proboscis (Alice Angus, Daniel Angus, John Paul Richard, Katrina Jungnickel, Giles Lane, Rachel Murphy, Roger Silverstone, Zoe Sujon y Nick West)  
Fuente: <http://proboscis.org.uk/projects/2000-2005/urban-tapestries/>

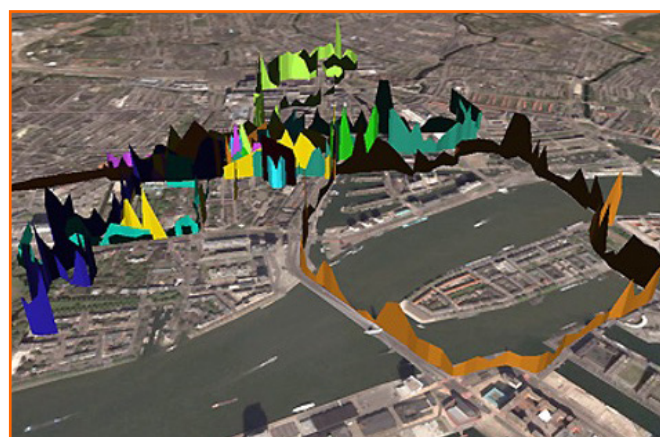


Figura 2. *Rotterdam Emotion Map* (12 participantes) (2004) de Christian Nold  
Fuente: <http://www.biomapping.net/new.htm>

### 3. Fin de la promesa locativa y superación de la psicogeografía

Más allá de la primera «fascinación» ya mencionada previamente, el arte locativo seguía suscitando aún mucho interés entre los años 2004 y 2006 en el marco de las famosas conferencias especializadas en arte electrónico y nuevos medios ISEA. Pero, para el año 2011, como recoge el investigador Daniel James Frodsham, muchos especialistas empezaron a hablar del «fin de los medios locativos» (2015, 62). Pero ¿a qué final se referían? ¿Qué idea de arte con medios locativos había llegado a su fin?

En el panel de debate «Beyond Locative: Media Arts after the Spatial Turn» de ISEA 2011, Marc Tuters instó a repensar la ciudad-red (en definitiva, el espacio híbrido) más allá de los medios locativos, apuntando nuevamente hacia la TAR de Latour como su alternativa descriptora y el marco teórico a seguir. Por su parte, el investigador en ciencia y tecnología Tristan Thielmann consideró directamente que los medios locativos habían fracasado como medios sociales, disfrazados como dispositivos móviles, imprescindibles, nuevos y modernos (*ibid.*); mientras que –más tajante– el artista, arquitecto e investigador Mark Shepard consideró que había llegado el momento de olvidar los medios locativos, ya que las posibilidades creativas, teóricas y estéticas de la ubicación como único filtro contextual se habían agotado (*ibid.*), apuntando así hacia la necesidad de su superación y expansión conceptual y descriptora.

Ya Brian Holmes, en su célebre artículo «Drifting Through the Grid: Psychogeography and Imperial Infrastructure» (2004), sugirió que, aunque dentro de las prácticas con medios locativos la estética de la deriva estaba por todas partes, también lo estaba, indudablemente, el modelado infraestructural de su codificación tecnoimperialista. Cuestión que no se debería pasar por alto a la hora de crear experiencias participativas que rompiesen la dicotomía entre el espacio vivido y el espacio abstracto, que tanto han caracterizado los impulsos de mapeo del arte locativo. Holmes asumía así el potencial psicogeográfico de entender la producción del espacio desde la estética, pero no se le escapó el hecho de que la mediación de las TIC afectaba decisivamente a los procesos de territorialización y que, desde su fundación político-militar, conforman activamente los procesos de subjetivación de la infraestructura imperial. Al respecto, los investigadores Paraskevopoulou, Charitos y Rizopoulos apuntan que, aquí, Holmes aboga por un pensamiento tecnológico claramente situado, que se opone al uso irreflexivo de una tecnología que genera una estética cuya intención política es meramente decorativa (2008, 8). Según Zeffiro, los acriticos defensores de los medios locativos podrían pasar por querer ser investidos de un «new kind of locational humanism» adaptado al líder mundial (2012, 255). De hecho, la crítica de Holmes atiende a las ambigüedades de ciertas producciones culturales y proyectos artísticos que, en alianza con los desarrollos tecnológicos, permitirían tácitamente el rastro e inscripción

computacional de las acciones y voluntades del sujeto, siempre registradas y vigiladas en sus huellas sobre el espacio híbrido, como un evidente valor informacional extractivo. Dichas huellas, a juicio de Holmes, deberían integrarse críticamente en el propio proyecto artístico y constituirse en la base de su intencionalidad política, al igual que desde su propio cuestionamiento como medio. Al menos, esto sería necesario si se quisiese figurar bajo el amparo teórico de un proyecto tan radical como el de la Internacional Situacionista (IS) que, sin embargo, hablase desde (y para) otro espacio-tiempo histórico.

Ya desde el año 2011, y de manera continuada desde la crítica del arte locativo, creció con fuerza un deseo de ir más allá de las primeras promesas y asociaciones con las prácticas situacionistas (consideradas directamente como un fracaso a superar). Un impulso autocrítico que se alineaba con la coetánea evolución de las teorías culturales postestructuralistas hacia el materialismo/realismo especulativo y hacia la llamada ontología orientada a objetos (OOO) –que señala y subvierte la poca consideración y reflexión que existe en torno a los objetos y los no humanos en la tradición filosófica occidental–. Un impulso que podemos considerar hoy como más cercano a la actual episteme, y que Floridi (2016) identifica dentro del contexto epocal que denomina «Hiperhistoria». Recordemos que dicho contexto hiperhistórico se caracterizaría por nuestra actual dependencia tecnológica (que habría codificado de manera radical y determinante lo visible, lo tangible y lo enunciable), así como por las complejas contingencias cibernéticas gestionadas por agentes no humanos.

De este modo, considerando el contexto hiperhistórico en el que se mencionó «el fin de los medios locativos» (ISEA 2011), podemos –quizás– entender mejor por qué existía la necesidad expresa de superar la retórica de la reapropiación de las técnicas psicográficas y de sus promesas de empoderamiento crítico. Dichas promesas ya no conseguían responder bien a las problemáticas que implicaba la mediación tecnológica dentro de la producción cultural del espacio híbrido. Simplemente, la mera localización informacional, como un cálculo únicamente asociado a la posición física (y, consiguientemente, también asociado a los orígenes históricos de la vigilancia y el rastreo de datos/sujetos/objetos con GPS) empezó a no ser suficiente para desvelar las formas que adquiere el poder nodal desde el código *software*, y que tanto determina nuestra relación con la territorialidad (física y datificada). Se empezó a romper así la relación exclusiva de la contextualización geográfica de la información espacial respecto al concepto de mapeado y representación de un territorio homogéneo, acotado, mensurable y estático. Territorialidad que los filósofos Deleuze y Guattari, en su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004, 483-509), identificaron con el concepto de «espacio estriado», caracterizado por sus referencias fijas, y sus límites, fronteras y regiones propias del proyecto espacial de la modernidad al que se confrontaba la IS. Por el contrario, hoy, en el espacio híbrido de nuestra condición *onlife*, lo propio sería confrontarse con el «espacio liso», aquel sin referencias

fijas, amorfo, sin escala ni centro, infinito y sinestésico por definición, siempre sometido a las frustraciones e intensidades que lo constituyen dinámicamente (*ibid.*). Ambos espacios, «estriado» y «liso» se siguen confrontando hoy entre sí, combinándose constantemente, sin dejar de ser atravesados, aplicados, devueltos y restituidos mutuamente, al tiempo que son coproducidos por el juego de los acontecimientos.

Tuters, especialmente implicado con la crítica de los medios locativos, señaló explícitamente que los proyectos de arte locativo deberían ir más allá de lo que calificó como «situacionismo manierista» (2012, 269). Alineándose con otros autores que ven este legado locativo como una herramienta clave de la estrategia corporativa para reimaginar la ciudad y el orden social en términos de «gamificación ludocapitalista» (Dibbell, 2007), cuestionando así, astutamente, un supuesto clave en la base de la teoría situacionista que habría sido pasado por alto: que el dominio del juego está de alguna manera fuera del capital. En todo caso, la aceptación acrítica de un marco descriptor desfasado en el tiempo, que no tiene en cuenta la vigilancia e instrumentalización tecnoempresarial intrínseca al propio medio, podría ser vista como un gesto nostálgico «exaggerated... but ultimately decadent, compromised and slightly nihilistic» (Critchley, 2010). Pero más allá del anclaje nostálgico, Tuters señala la necesidad de ensamblar más que de desacreditar, incidiendo en la idea de prestar más atención a la ubicación en red como la materialización de las teorías de la agencia distribuida. Esto requeriría reemplazar la idea de espacio y de ubicación atendiendo a una dimensión relacional de carácter materno/virtual: «replace the concept of geographic location as the core concept of locativity, with the more relational notion of proximity, not only in relation to place but also in relation to matters-of-concern» (Tuters 2012, 275).

Este necesario cambio de enfoque, cercano a la TAR y la OOO, también marcó la tendencia —muy presente y asumida hoy en día— de concebir el espacio físico como algo completamente instrumentalizado, por debajo de un espacio geocodificado que lo coproduce dinámicamente. Las informaciones flotantes aparecen en nuestras pantallas según protocolos de acción e interoperabilidad controlados por agentes artificiales, que ordenan el caos informacional de la web semántica (o web 3.0) según protocolos que sirven a intereses —en su mayoría— tecnoeconómicos, empresariales y supranacionales. Por eso, según Tuters, en este escenario, los mapas serán —obviamente— cada vez más «mapas cognitivos» (en el sentido dado por Jameson), y menos mapas geográficos o políticos. Es decir, la orientación espacial, geosemántica y relacional se establece hoy más en términos de las dinámicas interrelacionales que los *actantes* (humanos y no humanos) establecen en el sistema-red, y menos en relación con la ubicación antropocentrada de la información en un espacio acotado.

La diferencia clave entre el enfoque situacionista como descriptor del arte locativo y los enfoques de la TAR y la OOO tiene que ver con la ampliación del concepto de asamblea política desde un ideal urbano cosmopolita. Un ideal desfasado que tendía a centrarse exclusivamente en las preocupaciones humanas dentro de un «espacio estriado» y que,

hoy, es desplazado por otro impulso en el que los artistas dan «voz» a los datos y los objetos no humanos (cada uno de los cuales puede considerarse que tiene su propia realidad ontológica) sobre un «espacio liso» hipermediado tecnológicamente.

#### 4. Los medios postlocativos en el contexto de la computación ubicua

Como hemos avanzado, fue el propio Tuters, en su conferencia *Forget Psychogeography: The Object-Turn in Locative Media*, presentada en mayo de 2011 en el Massachusetts Institute of Technology, quien introdujo el término *medios postlocativos*. En concreto, habló de la práctica postlocativa refiriéndose expresamente a aquellas que habrían superado (y olvidado definitivamente) las herencias del situacionismo y sus estrategias críticas de orientación en el «espacio estriado» de la modernidad. Por el contrario, las prácticas postlocativas considerarían como acontecimientos mapeables no solo aquellos producidos por los humanos, sino también aquellos producidos por otros sujetos y objetos, líneas de código o flujos informacionales interactuantes. En palabras de Tuters, lo postlocativo sería, pues, una práctica inscrita en un marco teórico capaz de acomodar las preocupaciones geográficas tradicionales (la ubicación de objetos y sujetos), pero también, y sobre todo, las fenomenologías que van desde experimentos con internet de las cosas hasta las trazabilidades de la información con objetos no humanos (Tuters 2011, 8).

Siguiendo esta inercia terminológica planteada por Tuters, consideramos necesario definir primero qué son los medios postlocativos, para después introducir y defender la pertinencia del arte postlocativo. Una vez hecho esto, podremos argumentar qué aporta de novedoso y diferente nuestra definición del arte postlocativo, en relación con la superación de lo locativo. Así, podremos matizar y precisar qué consideramos más relevante respecto a las aportaciones previas ya introducidas por otros autores.

Los medios postlocativos serían aquellos dispositivos tecnológicos de uso cotidiano que suceden a los medios locativos en la producción cultural geocodificada. Atendiendo a su actual contexto hiperhistórico, son dispositivos que se encuentran ya inmersos en un ecosistema medial y computacional generalizado (computación ubicua) cuya geocodificación de la información es escalable a múltiples y diversos objetos (internet de las cosas) y, sobre todo, cuya geosemántica se encuentra mayoritariamente gestionada por los sistemas multiagente (la IA distribuida en red). Ahora son los filtros algorítmicos los que priman las relaciones de proximidad entre datos/sujetos/objetos en red, orientando y determinando nuestra experiencia y percepción del espacio híbrido. Los medios postlocativos se han liberado así, progresivamente, de la materialidad de los antiguos ordenadores, *smartphones* o *tablets* con el sistema GPS, para fundirse en una computación corporal y ambiental muy asumida por el usuario en su condición experiencial *onlife*, donde

todo interacciona con todo, constantemente, tanto en los ámbitos más públicos y sociales como en los más privados e íntimos.

## 5. El arte postlocativo

Si consideramos que la práctica artística con medios locativos, el arte locativo, se ve superada por aquella que deriva de la práctica artística producida con medios postlocativos, es lógico hablar aquí de un arte postlocativo. Un término cuya pertinencia defendemos a partir de la terminología propuesta por Tuters, pero que, sin embargo, hemos observado que está presente de una manera muy difusa y minoritaria en el pensamiento y la práctica del arte contemporáneo de los nuevos medios. De hecho, en los textos académicos publicados hasta la fecha esta práctica artística únicamente aparece mencionada como «post-locative art» en la disertación de la tesis *The Social Production of Hybrid Space* del investigador Robin van den Akker (2018). Sin embargo, en ella solo introduce el término como una mera adjetivación del «post-locative media art», en el contexto de la «segunda ola del arte mediático locativo» que asociamos con su absorción empresarial (van den Akker 2018, 112-113). Asumimos que el término *arte postlocativo* sigue siendo aún una propuesta muy asociada a la superación del primer marco teórico del arte locativo, y, por ello, muy circunscrita al ámbito especializado de la crítica de los llamados medios locativos. Pero, pese a dicha circunstancia, sí consideramos que es una propuesta que merece expandirse hacia el ámbito más amplio del pensamiento crítico del arte contemporáneo con nuevos medios, precisamente porque señala bien un cambio de periodo en la práctica y producción artística geocodificada en el espacio híbrido. Y porque, asimismo, enmarca las consiguientes reflexiones y debates que, en la actualidad, se dan en torno a dicha práctica.

El arte postlocativo sería, pues, la práctica artística que deriva del uso creativo, crítico y experimental de los medios postlocativos, que superan la contextualización de la información por su ubicación geográfica, para situar así la producción cultural en el espacio híbrido geocodificado como una red de múltiples interacciones entre datos, sujetos y objetos ubicuos e hiperconectados. Se trata, por tanto, de un arte que produce una particular dispositivación en torno al contexto geosemántico de la información, que afecta a los acontecimientos que coproducen la experiencia humana y –al mismo tiempo– coproducen la territorialidad del mismo espacio híbrido. Así pues, su propuesta y reflexión artística se situaría en torno a la toma de posiciones y representaciones estético-políticas del nuevo sujeto encarnado informacionalmente en la red del espacio híbrido. Es decir, y siguiendo el término propuesto por Floridi (2007, 59-64), en torno a la orientación –consciente o no– del *inforq*: una unidad informacional en red que es el resultado de informatizar la categoría de sujeto y de agencia (tanto humana como no humana). Un organismo que, dentro del pensamiento

floridiano, participa de la gravitación de la red nodal de la «infoesfera» a través del desarrollo de sus interacciones y relaciones, como entidad que es y que opera informacionalmente de manera simbiótica con su entorno *onlife*. Digamos que la condición *inforq* difumina la distinción entre lo humano y lo no humano, entre lo real y lo virtual, dentro de la permanente capacidad de hiperconexión, interacción, producción y consumo informacional en la red geosemántica. Una red que ofrece nuevas características relacionales tanto de y entre las personas, como *de y entre* las cosas, así como de y entre las personas y las cosas. Desde este enfoque, el arte postlocativo apunta su interés hacia los aspectos más relacionales de los sistemas de control y comunicación entre personas y máquinas, problematizando la proximidad que existe entre datos/sujetos/objetos en red, y todo ello con la intención de participar críticamente en los procesos de subjetivación del *inforq* en la actual producción tecnocultural.

Creemos que lo importante del término postlocativo es que nos brinda una idea de la geocodificación y de la geosemántica aparentemente desmaterializada que, sin embargo, nos reclama una performatividad biopolítica en nuestra condición *inforq*. Es decir, reclama una nueva voluntad representacional del sujeto que, como apunta Tuters, comprende una participación e infiltración activa en la cibernética de las cadenas de relaciones únicas (y en su sinfin de variaciones de escalas) dentro de la red de la producción tecnocultural. Una red que es por definición dinámica y transitoria, y que depende de que sus actantes repitan cierta ejecución de sus relaciones para mantenerlas. Cuestión que pone de relieve el papel disruptor de la práctica artística y de su ubicación nodal, consciente y crítica, dentro de esta.

La definición de arte postlocativo que extrapolamos y que expandimos a partir del enfoque propuesto por Tuters también reverbera el enfoque que expone Benjamin H. Bratton en su libro *Suspicious Images, Latent Interfaces + Community Wireless Networks as Situated Advocacy (Situated Technologies Pamphlets, 3)*, publicado en 2008. Al igual que hace Tuters con el pensamiento de Latour, Bratton apunta al pensamiento del filósofo Jacques Rancière sobre la distribución de lo sensible como el punto de partida más fructífero para conceptualizar el arte después del fenómeno locativo. Un arte que, según Bratton, posee la oportunidad para participar de un proceso de representación más heterogéneo a través de la tecnología como medio facilitador de dicho proceso (2008, 51). Pero que, en contrapartida, también debiera interrogar permanentemente dicha tecnología, así como trabajar en su participación y descentralización desde una auditoría de carácter público. Se trataría, pues, de un arte que reverbera un pensamiento y una práctica que contempla su capacidad para contribuir a una transformación radical de las condiciones de vida colectiva en el espacio híbrido. Un arte que se alinea con lo que Rancière denomina «nuevo régimen estético del arte» (2006, 26) y que se encontraría en la base de la acción política del momento presente, pero no desde una práctica exclusivamente autorreferencial, sino –más bien– desde una práctica que gusta de immiscuirse contingentemente en la definición y produc-

ción de lo común, interviniendo en la delimitación del espacio y del tiempo comunitario. Rancièr conecta así con la oportunidad estética que también reclamara Jameson para la cartografía cognitiva, en tanto que imagina y convoca la creación de un nuevo espacio público donde presentar disensos y cartografiar conflictos y aspiraciones. Esta es la contingencia tecnopolítica de función comunitaria que identificamos –como Bratton– en el pensamiento tecnológico claramente situado de la inercia del arte postlocativo, en tanto que persigue «construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común» (Rancièr 2005, 16).

Entendemos que lo interesante de la noción estética que apuntan tanto Tuters como Bratton, apoyándose en el pensamiento de Latour y Rancièr, es el potencial utópico y transformador que tiene el arte precisamente por la relación liberadora que establece entre estética y política. Una relación que no se amolda a la estatización mercantil de la vida como mera proyección resignada de lo utópico, sino que persigue interrumpir las coordenadas normalizadas de la experiencia sensorial y cognitiva dentro del entorno *onlife*, para producir disensos que a su vez permitan la existencia y el ejercicio de lo utópico. Es, por lo tanto, una relación que se establece guardando las distancias sin obedecer a ningún modelo predeterminado, es decir, «por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio» (Rancièr 2005, 17).

Sostenemos que hoy la redistribución de lo sensible entre los *inforqs* humanos deriva de un cambio más profundo en la propia naturaleza del espacio híbrido (que es más amplio que una redistribución momentánea de lo sensible en el espacio urbano donde operaba el situacionismo). No en vano, tanto el primer arte locativo como, después –y ya más claramente–, el arte postlocativo apuntan progresivamente hacia una transformación estructural del espacio público, y a un nuevo régimen estético inscrito ya, plenamente, en la ontología del espacio híbrido. Este es el verdadero territorio experimental y especulativo de las prácticas artísticas poslocativas, un territorio donde los no humanos han adquirido la capacidad pública de comentar sobre su propio entorno, ganando capacidad de agencia e irrumpiendo en las cadenas de acontecimientos que afectan a la experiencia humana y, por consiguiente, a la propia idea de subjetividad y emancipación.

Lo novedoso y pertinente del término *arte postlocativo* que defendemos aquí, más allá de la superación de la psicogeografía y de la única contextualización por georreferenciación, es que incluye claramente en su terminología la superación por agotamiento del modelo de orientación espacial precedente. Esta consideración sobre qué significa aquello que está más allá de lo locativo interpela a una territorialización informacional y espacial en movimiento perpetuo donde la ubicación del humano, como motor creador y gestor del discurso geosemántico, no es tan importante y –además– está compartida con los no humanos. Así pues, el arte postlocativo sería, también, un arte que apunta hacia lo posthumano, en el sentido de una superación del humanismo en sus últimos coletazos dicotómicos propios de la modernidad (siguiendo

a Latour en su crítica a la separación entre naturaleza y sociedad o entre tecnología y política). También apuntaría hacia lo cosmopolítico en cuanto que enfrenta críticamente las ciegas pretensiones antropocéntricas (y capitalocéntricas) del proyecto territorializador de la modernidad. La pugna postlocativa por la constitución de una forma material y de un espacio simbólico para la representación del sentido informacional en el espacio híbrido no es la determinación de un *axis mundi* fijo, definitivo y universal, sino más bien la asimilación de la existencia de muchos centros personalizados y móviles, encriptados en el código *software*. Centros nodales en torno a los cuales determinamos nuestro contexto experiencial, cognitivo, sociopolítico e identitario, asociado a las posiciones relativas, fluctuantes, dinamizadas y producidas por las interacciones con otros nodos.

## 6. A propósito de dos estrategias postlocativas

Las obras artísticas postlocativas dispositivan las interrelaciones entre lo que el código *software* de la imagen/mapa deja o no deja fuera, pero también entre lo que se decide o no representar, y en cómo y para quién sirve su lógica instrumental y operacional (como gestión soterrada y delegada a la IA en red). En este sentido, enfatizan el uso público, la alta interactividad y la exploración de incógnitas que integran la representación de los datos, los humanos y los no humanos de carácter «marginal» dentro de los dispositivos artísticos. Es aquí donde se alinea la estética probatoria de los proyectos del colectivo Forensic Architecture (FA), una agencia de arquitectos, artistas, cineastas, periodistas, científicos y abogados, fundada en 2011 y dirigida por Eyal Weizman. FA investiga cómo se relaciona la violencia estatal y corporativa con la construcción de la verdad pública inscrita en la geosemántica. Su recopilación de evidencias tira de las costuras estructurales y políticas de la imagen/mapa para mostrar los procesos operativos por los cuales se hace, presenta u oculta la representación en el espacio híbrido geocodificado. Consideramos que en el proyecto *The Left-to-Die-Boat* (2012-2014) (figuras 3 y 4) el impulso de su actividad artística e investigadora postlocativa, contingente y contrahegemónica queda especialmente de manifiesto. Un proyecto en el que desplegaron todo un dispositivo artístico enfocado en evidenciar la omisión de socorro que sufrieron las víctimas de un bote a la deriva en el mar Mediterráneo durante la intervención militar de la OTAN en Libia en 2011. Para ello, ensamblaron las heterogéneas representaciones de todos los *actantes* dentro del tejido de los múltiples datos fenomenológicos disponibles e involucrados en el mismo espacio híbrido compartido entre humanos y no humanos: entrevistas a las víctimas, registros telefónicos, datos móviles GPS, teledetección satelital, imágenes de radar de apertura sintética, etc. En este caso, el compromiso estético-político de FA se alejaría de las coordenadas del uso privado, la baja interactividad y la reafirmación del sesgo de confirmación de la «verdad oficial», determinada por el



filtro burbuja que, a través de predicciones algorítmicas, selecciona toda información que corrobore las creencias y opiniones oficiales o mayoritarias en el orden de lo ya conocido, enunciado o representado.

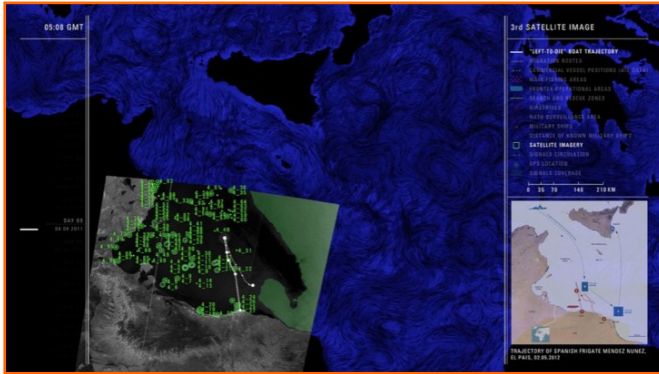


Figura 3. Fotograma del vídeo *Liquid Traces. The Left-to-Die-Boat Case* (2014) de Forensic Architecture (dirigido por Charles Heller y Lorezo Pezzani)  
Fuente: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat>

Un posicionamiento abiertamente contingente con los límites del saber, el poder y el deseo, inscritos en las imágenes/mapas de las actuales sociedades de control informacional.

El proyecto *Google Maps Hacks* (2020) de Simon Weckert es una ingeniosa y eficaz acción táctica en el espacio híbrido de las calles de Berlín, donde el artista se paseó con noventa y nueve *smartphones* conectados a Google Maps (figura 5). Esto provocó que la acumulación de las metainformaciones de posición en tiempo real fueran interpretadas por el geonavegador como un atasco de tráfico real, ante lo cual ejecutó sus protocolos algorítmicos para derivar dicho tráfico a otras calles. La particularidad poslocativa aquí (que, de nuevo, supera el marco psicogeográfico) es que la «deriva» de los conductores fue provocada por una contingencia cibernética activada desde una acción táctica que yuxtapuso la dimensión material con la virtual o, si se quiere, la acción física con la datificación de su representación, coproduciendo así el espacio híbrido geocodificado.



Figura 4. Vista de la exposición *Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa* (09/09/2017-07/01/2018) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de Ciudad de México (México)  
Fuente: <https://muac.unam.mx/exposicion/forensic-architecture>

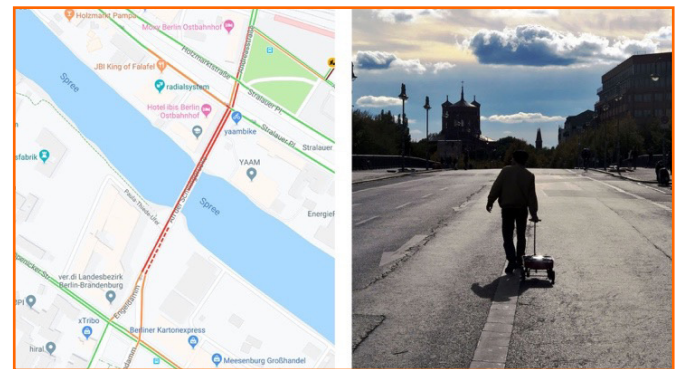


Figura 5. Fotograma del vídeo *Google Maps Hacks* (2020) de Simon Weckert  
Fuente: <http://www.simonweckert.com/googlemapshacks.html>

La estrategia postlocativa de la obra de FA problematiza la extracción y el mapeado informacional, enfatizando la importancia de una representación pública y antropodescentrada, donde los no humanos aparecen como agentes de derecho en la producción artística. *The Left-to-Die-Boat* enfrenta la –aparentemente irreversible– delegación de la producción de sentido encriptada en el código software (como el encargado principal para gestionar la irreversibilidad del caos informacional) y rescata las líneas olvidadas u ocultas (pero aún accesibles) de su propio código. Su estrategia implica una voluntad de *dejarse ver* o *darse a conocer* a la máquina postpanóptica, y significarse en un permanente bucle representacional que se mueve entre el enmascaramiento y la desocultación consciente y selectiva en el espacio híbrido. Cuestión que podemos calificar como propia del pensamiento crítico y situado frente al giro interpretativo de los datos delegado a la IA.

La acción de Weckert señaló la existencia de lo que en informática se conoce como puerta trasera (en inglés, *back door*) de la tecnoconomía empresarial de Google. Porque, aunque no «hackea» o reescribe directamente el código *software*, sí provoca su reescritura virtual, desvelando la lógica computacional de Google Maps en el límite de su operatividad técnica. Por ello, podemos interpretar que su estrategia postlocativa es doblemente táctica, ya que su actuación escenificada en el espacio público afecta tanto a la interpretación de los datos que se traducen en una determinada representación de la imagen/mapa como a los consiguientes flujos escénicos del espacio híbrido.

En un espacio donde territorio e imagen/mapa se han fundido en un mismo campo de batalla y donde el *infor* es un valor informacional y un método de aprendizaje para la máquina, las estrategias postlocativas parecen elegir entre contramapear selectivamente o –por el contrario– ser mapeados permanentemente. También parecen sugerir que el *infor* puede aún plantearse si irrumpir en el mapa donde, como y cuando quiera... pero, eso sí, discriminando conscientemente sus movimientos y acciones, a sabiendas de que está escribiendo auto-

máticamente un documento que será usado para evaluar sus patrones de comportamiento y sus variables predictivas en sus posteriores usos comerciales, empresariales, militares o gubernamentales.

## Coda

Resulta tentador considerar que la producción artística con medios postlocativos (ubicuos, omnipresentes y asimilados simbióticamente por los *inforgs*) puede activar procesos de desterritorialización y reterritorialización (descodificación y recodificación) dentro del dispositivo sistémico. Queda por ver su capacidad para explorar críticamente los límites –y posibles salidas– al cinismo, insensibilización y desafección de lo político, implícitas en las condiciones del semicapitalismo y del actual contexto de dependencia tecnosférica.

El arte postlocativo se presenta aquí como aquel que viene después de una referencia fija ya conocida y determinada sociotécnicamente, ensimismadamente local y antropocéntrica, exacerbadamente individualista y cortoplacista, situada en la ilusión de un falso espacio burbuja personalizado, estanco e inmóvil. No existe tal espacio. Todo está maravillosa, peligrosa y complejamente interconectado y distribuido. Por eso, ahora tenemos la oportunidad de movernos más allá de esa autolocalización predeterminada sociotécnicamente, para orientarnos dinámicamente en una red donde podamos poner a jugar los procesos de automatización a favor de todas y todos (incluidos los no humanos).

## Referencias

- Bratton, Benjamin H. y Natalie Jeremijenko. *Suspicious Images, Latent Interfaces + Community Wireless Networks As Situated Advocacy (Situated Technologies Pamphlets, 3)*. Nueva York: The Architectural League of New York, 2008.
- Cerda Seguel, Diego. «El mundo según Google. Google Earth y la creación del dispositivo geosemántico global». *Escáner Cultural. Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*, no. 86 (2006). <http://www.escaner.cl/escaner86/ensayo.html>
- Cornell, Lauren y Kazys Varnelis. «Down The Line». *Frieze*, (2011, septiembre). <https://www.frieze.com/article/down-line>
- Critchley, Simon. «The Infinite Demand of Art». *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 3, no. 2 (2010). <http://www.artandresearch.org.uk/v3n2/critchley.php>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004 (primera edición de 1980).
- Dibbell, Julian. *Play Money: Or How I Quit My Job and Made Millions Trading Virtual Loot*. Nueva York: Basic Books, 2007.
- Floridi, Luciano. «A Look into the Future Impact of ITC on Our Live». *The Information Society*, vol. 23, no. 1 (2007): 59-64. DOI: <https://doi.org/10.1080/01972240601059094>
- Floridi, Luciano. *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*. Nueva York: Springer Open, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Floridi, Luciano. «Hyperhistory, the Emergence of the MASs, and the Design of Infraethics». En: *The Next Step. Exponential Life*. Madrid: BBVA, 2016. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.3849902>
- Frodsham, Daniel James. *Mapping Beyond Cartography: The Experimental Maps of Artists Working with Locative Media*. Tesis doctoral, Universidad de Exeter, 2015.
- Gibson, William. *Spook Country*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 2007.
- Hemment, Drew. «Locative Dystopia». *Nettime.org* (January 9, 2004): 1-6. [https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/30831/1/Locative\\_Dystopia\\_2.pdf](https://eprints.lancs.ac.uk/id/eprint/30831/1/Locative_Dystopia_2.pdf)
- Hemment, Drew. «Locative Arts». *Leonardo Journal*, vol. 39, no. 4 (2006): 349-355. DOI: <https://doi.org/10.1162/leon.2006.39.4.348>
- Holmes, Brian. «Drifting Through the Grid: Psychogeography and Imperial Infrastructure». *Springer*, no. 3 (2004). <https://www.springer.at/en/2004/3/durch-das-raster-schweifen/>
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822378419>
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Morilla, Santiago. *Prácticas cartográficas del arte postlocativo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/66355/>
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge, Massachusetts: Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2010.
- Paraskevopoulou, Olga, Dimitris Charitos y Charalampos Rizopoulos. «Prácticas artísticas basadas en la localización que desafían la noción tradicional de cartografía». *Artnodes*, no. 8 (2008): 1-15. DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i8.769>
- Pope, Simon. «The Shape of Locative Media». *MetaMute*, no. 9 (2005). <https://www.metamute.org/editorial/articles/shape-locative-media>
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Nueva York: Continuum, 2006.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Russel, Ben. *Headmap Manifesto: Know your Place (Location-Aware Devices)*. *Headmap.org* (1999): 1-33. <https://digital.typepad.com/headmapmanifesto.pdf>
- Tuters, Marc y Kazys Varnelis. «Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things». *Leonardo Journal*, vol. 39, no. 4 (2006): 357-363. DOI: <https://doi.org/10.1162/leon.2006.39.4.357>
- Tuters, Marc. «Forget Psychogeography: The Object-Turn in Locative Media». *Unstable Platforms. The promise and Peril of Transition* (2011): 1-29. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology. [http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit7/papers/Tuters\\_DMI\\_MIT7.pdf](http://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit7/papers/Tuters_DMI_MIT7.pdf)

Tuters, Marc. «From Mannerist Situationism to Situated Media». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 18, no. 3 (2012): 267-282. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856512441149>

Van Der Akker, Robin. *The Social Production of Hybrid Space*. Tesis doctoral, Universidad Erasmo, Róterdam, 2018. <https://repub.eur.nl/pub/108991>

Zeffiro, Andrea. «A Location of One's Own: A Genealogy of Locative Media». *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 18, no. 3 (2012): 249-266. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856512441148>

## CV



### Santiago Morilla

Universidad Complutense de Madrid  
smorilla@ucm.es

Madrid, 1973. Artista multidisciplinar, doctor en Arte Contemporáneo (UCM, Madrid) y especializado en New Media Art (Media Lab, UIAH, Finlandia), investigador y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Actualmente forma parte de los grupos de investigación Prácticas artísticas y nuevas formas de conocimiento (id UCM: 588), Fossil Aesthetics: A Political Ecology of Art History, Visual Culture and Cultural Imaginaries of Modernity (CSIC/PIE 202010E005) y Arte Urbano y Tecnosfera (UCM y Universidad de Rennes 2, Francia).

Desarrolla su investigación basada en el arte en el campo de las ecovenciones, las tecnologías situadas, el arte postlocativo, las prácticas artísticas contracartográficas y las sinergias de arte + naturaleza + tecnología. Su enfoque persigue la producción crítica de un espacio común de convivencia, donde sea posible establecer dinámicas alternativas e imaginativas de colaboración con la alteridad a través de la escucha, respetando y equilibrando diversos agentes y sistemas (ante los costosos colapsos ecosistémicos del antropoceno/capitaloceno).