

Traer al mundo el mundo: cartografías de Alighiero Boetti¹

Juan Agustín Mancebo Roca²
Universidad de Castilla-La Mancha (España)

Recibido: 15/12/2022. Aceptado: 18/04/2023

RESUMEN

La serie *Mappe* constituye una de las obras icónicas de Alighiero Boetti. Iniciada durante su segundo viaje a Afganistán, fue un trabajo cooperativo en el que las piezas fueron proyectadas por el artista y bordadas por mujeres afganas. Este artículo analiza el proceso conceptual y creativo de los mapas de Boetti, un trabajo progresivo que supuso la concreción de los procesos cartográficos iniciados en 1967 sobre planos de ciudad y mapas de espacios de conflicto. Los *Mappe* se convirtieron en un elemento nodal en su trabajo con aproximadamente ciento ochenta piezas que enlazarían con su última producción, configurando un conjunto en el que las obras se resignifican individualizando la diversidad del mundo. Los mapas, además, supusieron la transcripción de un espacio mental que contendría la representación de la totalidad del mundo y que solo eran capaces de develarse en su contemplación.

PALABRAS CLAVE

Afganistán, arte, bordado, mapa, mundo.

Bringing the world to the world: Alighiero Boetti's cartographies

ABSTRACT

The *Mappe* series is one of Alighiero Boetti's iconic works. Initiated during his second trip to Afghanistan, it was a collaborative work in which the pieces were designed by the artist and embroidered by Afghan women. This article analyzes the conceptual and creative process of Boetti's maps, a progressive work that involved the concretization of the cartographic processes initiated in 1967 on city plans and maps of conflict spaces. The *Mappe* became a nodal element in his work with around one hundred and eighty pieces that would link with his last production, configuring a set in which the pieces signify themselves by individualizing the diversity of the world. The maps, on the other hand, entailed the transcription of a mental space that would contain the representation of the totality of the world and that were only capable of being unveiled in its contemplation.

KEYWORDS

Afghanistan, art, weaving, map, world.

El trabajo del mapa bordado es para mí el colmo de la belleza. Para ese trabajo no he hecho nada, no he elegido nada, en el sentido que el mundo está hecho tal como es y no lo he dibujado yo, las banderas son las que son y no las he dibujado yo, en definitiva, no he hecho absolutamente nada. Cuando surge la idea básica, el concepto, lo demás no se puede elegir.

Alighiero Boetti

¹ Este artículo ha sido escrito mediante el Programa de estancias en universidades y centros de investigación en el extranjero 2022 del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El autor agradece al personal de la Biblioteca Cívica Girolamo Tartarotti de Rovereto, a Paola Pettenella, Duccio Dogheria, Mariarosa Mariech, Patrizia Regorda, Giosuè Ceresato, Olimpia di Domenico y especialmente a Federico Zanoner del Archivo del '900 del Museo de arte moderno y contemporáneo de Trento y Rovereto, así como al profesor Denis Viva del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento, su generosa ayuda para su elaboración.

² <https://orcid.org/0000-0003-4942-8879>

Introducción

Para Alighiero Boetti (Turín, 1940- Roma, 1994) los *Mappe* [*Mapas*] supusieron el sistema perfecto de producción artística. El artista dibujaba las telas y las trasladaba personalmente o las enviaba con instrucciones precisas para que fueran tejidas por grupos de mujeres de Kabul y otras ciudades y, tras la invasión soviética en 1979, por refugiadas afganas del campo del Peshawar en Pakistán. Los mapas son su obra más conocida y la que más atención crítica ha recibido. Como señaló Boetti, el *Mappa*, fue “la primera imagen popular del arte conceptual”¹, una sencilla y reconocible representación del planisferio terrestre a partir del mosaico de colores de las banderas, el mundo como proyección de un espacio mental elaborado con un método de producción ancestral.

Mientras que la imagen representada es idéntica, un esquema sucesivo de los mapas de Alphons Van der Grinten (1852-1921), Gerardus Mercator (1512-1594) y Arthur Robinson (1915-2004), cada obra es única, estableciendo una serie en la que la ilustración es similar a las demás, pero mantiene particularidades determinadas por variables que condicionarían su producción. Los mapamundis eran comisionados a través de intermediarios que transmitían las pautas a las tejedoras afganas. La imposibilidad de ponerse en contacto con ellas derivó en que las mujeres interpretaban libremente sus directrices y, en muchos casos, lo hacían de manera errónea, provocando resultados sorprendentes.

La configuración colectiva y las instrucciones se dilataban durante largos periodos de tiempo que, sumados a la minuciosidad del trabajo, provocó que algunos mapas tardaran en ejecutarse entre cuatro y cinco años. Boetti reconocía que le encantaba descubrir los mapas cuando llegaban tras mucho tiempo de incertidumbre. En este sentido, la inestabilidad de una zona históricamente conflictiva y tribalizada², y uno de los escenarios sociopolíticos más complejos del mundo, contribuiría a esa extensión temporal.

Con la invasión soviética y el desplazamiento de parte de la población, muchos mapamundis desaparecieron o no fueron completados y, en el caso de que fueran recuperados, Boetti los utilizaba tal y como los encontraba, constituyendo un testimonio político y artístico, una cita explícita al conflicto y a las condiciones de vida de sus protagonistas.

Los *Mappe* operaban como un elemento relacional entre Oriente y Occidente, una práctica multidisciplinar que ponía de manifiesto el concepto de multiculturalidad dos décadas antes de que se convirtiera en un discurso hegemónico³. Los *Mappe* son imágenes perfectamente reconocibles para un occidental, pero no así para la inmensa mayoría de afganos que eran analfabetos. De este modo, los intermediarios y las bordadoras entendían el trabajo como una entidad abstracta en la que las equivocaciones se convertían en parte constitutiva de la pieza. Lejos de la frialdad de la seriación del arte pop, los mapamundis de Boetti se construían a partir de una fenomenología cálida que enfatizaba el hecho artesanal de la elaboración de la pieza.

Los mapas siempre estuvieron en el imaginario de Boetti como espacio mental que reflexionaba sobre el concepto topográfico: como reflejo de un territorio en conflicto; como un concepto multidisciplinar determinado por el tiempo – una de sus obsesiones y rasgo fundamental de su trabajo– y, finalmente, como representación de la totalidad del mundo en su diversidad y diferencia.

¹ Messina, Maria Grazia (2013). “Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971”. En: <http://www.urbis-libnet.org/vufind/Record/Bibliotheca%20Hertziana.BV041834285> [8-12-2022].

² “Los pashtunes, los tayikos, los uzbekos, los turkmenos, los hazaras y los balochi, quienes convivían con otra decena más de grupos y subgrupos”. Forigua-Rojas, Emersson (2010): “Guerra en Afganistán. La experiencia soviética”. En: <https://www.redalyc.org/pdf/777/77719013008.pdf> [13-12-2022].

³ Entre las exposiciones que reflexionaron sobre multiculturalismo y la crítica postcolonial a finales de los ochenta y principios de los noventa destacaron Magaciens de la terre (1989) y Cocido y crudo (1994). En la primera, comisariada por Jean-Hubert Martin en el Georges Pompidou de París, Boetti exponía Poesie con el sufi Berang [Poemas con el sufi Berang], 1989, una pieza en cinco partes realizada exclusivamente para la muestra. En: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTEXnL/> [7-11-2022]. “Alighiero había hecho grandes tapices con las poesías del Sufi Berang [...] Cuando el jefe se había hecho traducir las poesías del Sufi en los tapices había quedado muy desilusionado de las poesías del Sufi Berang. Las encontraba feas... ¡no le gustaban nada! Le había explicado que el Sufi Berang era muy importante en Afganistán y en Pakistán. Alighiero me dijo: «¡será muy importante en Afganistán y Pakistán, pero en mi opinión no es importante!». Era el Sufi Bernang el extranjero y no yo. Yo era el que explicaba, ayudaba y controlaba”. Ali, 2020: 43-44. Cocido y crudo fue una propuesta a partir del ensayo de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) comisariada por Dan Cameron en el MNCARS de Madrid. En: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo> [7-11-2022].

La geografía como forma de organización

Los planos y mapas fueron recursos permanentes de la obra de Alighiero Boetti, Luciano Fabro (1936-2007) y Michelangelo Pistoletto (1933-), vinculados a la poética povera teorizada por Germano Celant (1940-2020) en su abolición de cualquier porción categorial⁴. Fabro utilizó el discurso cartográfico en *Mappamondo geodetico* (1968), una pieza suspendida que enunciaba la “abstracción implícita de la codificación del mapa y la utilización de la mutación de los símbolos para hacerlo así indescifrable”⁵. De hecho, su pieza arquetípica fueron los mapas *Italia* en los que relacionaba “objeto e icono, cosa y signo [...] una coreografía en la que participa descomponiéndose en todos los personajes” (Fernández Polanco 1999, 97) que relataba en su deconstrucción el difuso concepto de nación y sus contradicciones. Michelangelo Pistoletto presentó *Sfera di giornali* (1966) en “Arte povera più azioni povere”, celebrada en los Arsenali dell’Antica Repubblica de Amalfi entre el 4 y el 6 de octubre de 1968, una escultura de la serie *Oggetti in meno* (1965-66) que había expuesto en su estudio de Turín a principios de 1966⁶, en la que aparecía el retrato de Jasper Johns (1930-), icónico creador de banderas y mapas del pop, que representaba un globo terrestre a partir de la tautología efímera de los diarios que transformó, diez años después, en *Grande Sfera di giornali (Progetto per un museo)* en la exposición “Ambiente/Arte” en la Biennale di Venecia⁷.

“Entre el cleptómano y el hombre libre – escribe Celant en 1967–, Boetti ha elegido el hombre libre. En un contexto dominado por las invenciones y las imitaciones tecnológicas, ha elegido la realidad, el gesto, el devenir concreto de hacerse humano. Excluido todo lenguaje codificado, artificial, caliente y relacionado, se ha encontrado nuevamente a cero”⁸. Boetti participó de la retórica povera a partir de su concepción del arte como juego y del artista como *homo ludens*, apropiándose de los signos artísticos para establecer un discurso desligado de la tradición. Boetti fue un autodidacta que, tras abandonar los estudios de Economía en la Universidad de Turín y comercializar cerámica francesa de Va-

llauris, Provenza⁹, se empapó de los referentes artísticos y los intercambios culturales de las galerías de Gian Enzo Sperone y Christian Stein en Turín, así como de la literatura de Cesare Pavese, Eugenio Montale, Thomas Mann, William Faulkner y Hermann Hesse.

Si la práctica objetual condicionó su primera época, a partir de 1969 hubo un cambio de orientación en el que evolucionaría al conceptual por el agotamiento de la fórmula povera que, en su opinión, se había exagerado hasta la náusea¹⁰. De hecho, Maria Grazia Messina focaliza esa transformación en dos piezas, *Il cemento dell’armonia e dell’invenzione [Disputa entre la armonía y la invención]* y *Planisfero politico [Planisferio politico]*, que ejemplifican el paso entre esas dos estaciones¹¹ relacionadas con la superación de las tendencias del pop art, el arte óptico y el arte povera. Sobre la primera, el artista reivindicaba el pensamiento, que consideraba el sexto sentido y el logro más importante de la humanidad: “en un espacio tan pequeño se muestran la emoción con la que trabajas y tu estado mental. Es también una prueba de actitud”¹².

Como ha señalado Agatha Boetti (1972-), la cartografía en todas sus formas fascinó al creador, que especulaba que era posible imaginar infinidad de relatos a través de sus lecturas¹³. Su hija cuenta que durante su infancia su padre le hacía ver los mapas del Paraíso de Dante basados en los sistemas geocéntricos de Aristóteles y Ptolomeo en los que la imaginación era fundamental para poder *construir* el viaje¹⁴. Su aproximación al mapa como material artístico se inició en su último periodo turinés, poco antes de

⁹ Bottinelli, Silvia (2015). “La Francia e una Fiat 500: I primi esperimenti di Alighiero Boetti”. En: <https://dl.tufts.edu/pdfviewer/2v23w569v/tt44q003w> [2-12-2022].

¹⁰ Smith 2011: 151.

¹¹ Biagi, Giacomo (2018): “Senza numero. Alighiero Boetti 1972”. En: <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-21-2018/#g-biagi-senza-numero-alighiero-boetti-1972> [1-12-2021].

¹² Cooke, 2011: 14.

¹³ Boetti, 2016: 212.

¹⁴ “¡Cuántas veces Alighiero y yo hemos hablado de Dante! Un viaje imaginario impuesto por la escuela, que mi padre se había propuesto con sus palabras hacerme vivir de una manera curiosa y fascinante. Y, en serio, quería viajar al Paraíso, siguiendo el mapa que Dante había hecho para llegar al Paraíso. La estructura del Paraíso, según Dante, estaba construida sobre el sistema geocéntrico de Aristóteles y Ptolomeo [...] Para llegar al Paraíso, el viaje previsto de Dante preveía tres etapas de aprendizaje: el conocimiento de la teoría platónica, la visión imaginativa y el conocimiento intelectual”. Cherubini, 2016: 212.

⁴ Celant, 1999: 100.

⁵ Messina 2013: 213.

⁶ Potts, 2008: 172.

⁷ Celant 2021: 85.

⁸ Celant, 2011: 35.

Fig. 1. Alighiero Boetti, *Dodici forme dal 10 giugno del 1967* [*Doce formas desde el diez de junio de 1967*], 1967, Lápiz y bolígrafo sobre papel de calco y periódico, dos elementos de 58 x 40 cm. Colección Rinaldo Rossi, Génova.



su primer viaje a Afganistán y su traslado definitivo a Roma. En 1967, Boetti aisló el contorno de un mapa calcando los territorios palestinos de Gaza, Jerusalén, Sinaí y Golán que habían sido ocupados por Israel tras la guerra de los Seis Días¹⁵, reproducidos en la primera página de “La Stampa”, componiendo *Territorio occupati da Israele* [*Territorio ocupado por Israel*] [Fig. 1]. Boetti separó el contorno del resto de la noticia como una indeterminada entidad abstracta señalando la zona de conflicto en la que establecía una declaración explícitamente política. Además, elaboró un díptico del mapa aislado y la página del periódico en dos elementos de 58 por 40 cm cada uno. Dos años después, Boetti le pidió a su pareja Annemarie Sauzeau Boetti (1938-2014) que cosiera el mapa de los *Territori occupati* [*Territorios ocupados*] sobre una tela de 127 cm de diámetro que, pese a la impericia técnica con la que fue tejido, se puede considerar su primer mapa bordado. [Fig. 2].

A partir del conflicto árabe-israelí concibió *Dodici forme dal 10 giugno del 1967* [*Doce formas desde el diez de junio de 1967*], una serie de figuras en las que aumentó la dimensión a 70 por 100 cm, primero en cartulinas y luego estampadas en planchas de cobre relacionadas con otros conflictos bélicos publicados en la primera página del periódico turinés. Cada de una de las

¹⁵ El 5 de junio de 1967, tras la concentración de fuerzas egipcias en la frontera, Israel atacó Egipto, Jordania y Siria y ocupó varios territorios que, hasta la actualidad constituyen una de las zonas de mayor tensión geopolítica internacional. Bowen, 2007: 19-23.



Fig. 2. Alighiero Boetti, *Territori occupati*, 1969. Bordado en punto de cruz de lana sobre arpillera y marco circular de madera 120 x 127 (arpillera) y 15 x 4 (marco circular). Colección del FRAC Bourgogne.

formaciones correspondía a la fecha de publicación en el diario: el sábado 10 de junio de 1967: territorios ocupados por Israel; domingo, 4 de febrero de 1968: Vietnam; jueves, 22 de agosto de 1968: Checoslovaquia; jueves, 1 de abril de 1969: frontera China-URSS; jueves, 15 de mayo 1969: Biafra; viernes, 15 de agosto de 1969: Irlanda del Norte; martes, 2 de septiembre de 1989: Libia; martes, 19 de mayo de 1970: Camboya; jueves, 10 de septiembre de 1970: País Vasco; viernes, 18 de septiembre de 1970: Jordania; jueves, 4 de febrero de 1971: Laos; y el domingo 30 de marzo de 1971: Pakistán. Boetti expondría la serie en



Fig. 3. Alighiero Boetti, *Città di Torino* [Ciudad de Turin], 1968. Litografía/papel, 55, 5 × 45 cm. Colección privada.

la Galleria Sperone en julio de 1971 señalando la relevancia de los contornos publicados como un espacio de que ha sucedido algo relevante de manera inmediata,

He usado el mapa como aparecía en la primera página de “La Stampa”. Comprendí que cada vez que encuentras un mapa de ese tipo en primera página es porque ha sucedido alguna cosa importante y apenas ha sucedido. Así he seguido todos los cambios políticos hasta 1971, el año que fue creado Bangladesh¹⁶.

Lo que le interesaba es que los perímetros “no nacían de mi imaginación, sino de ataques de artillería, incursiones aéreas y negocios diplomáticos”¹⁷. Sobre la guerra de Vietnam apuntaba “cuántas veces hemos visto esta forma diferenciada por retinas diferentes. Que termine esta vergüenza para todos nosotros y para América, igualmente participes de este acto de fuerza”¹⁸. Con esa postura Boetti se distanciaba de propuestas que habían contaminado visualmente la suya, como las de Michael Baldwin (1945-) y Terry Atkinson (1939-), pero mientras que las operaciones de los británicos eran exclusivamente lingüísticas “los territorios de Boetti adquieren una visión que no se vacía en el aislamiento: el

calco no representa una especie de sustracción, sino una indicación de existencia”¹⁹. En 1977 Boetti reivindicó el acto de calcar como forma de creación y pensamiento, “calcar es ver como los ciegos, siguiendo los bordes”²⁰ y cinco años después afirmaba que “calcar es entrar en la realidad estética de un ciego que toca el papel, siente los bordes, los contornos, sigue el dibujo de un modo tangible, de un modo físico [...] calcarlo, volverlo a trazar, es ver como los ciegos, siguiendo los bordes”²¹.

Paralelamente a las *Formazione*, Boetti utilizó el plano como espacio simbólico sobre la memoria y las relaciones espaciales y afectivas. Desarrolló *Città di Torino* [Ciudad de Turin], 1968 [Fig. 3] y *Kabul City* [Ciudad de Kabul], 1972. La primera intervenía sobre una litografía del plano de la ciudad piemontesa en la que marcaba con pastel los lugares de residencia y los estudios de Mario Merz, Gianni Piacentino, Giovanni Anselmo, Pistoletto, Gilberto Zorio y el suyo propio. Como manifestaba el artista, “en Turin viví como un residente: viví la ciudad y la ciudad me vivió a mí”²². La pieza consistió en una serie de cien ejemplares numerados para la exposición “Arte Povera” en la Galería de Foscherari de Bolonia entre el 24 de febrero y el 15 marzo de 1968²³. Del mismo modo, la imagen se convirtió en el cartel de la muestra y se expuso en la ventana de la galería²⁴.

Boetti concibió otros mapas como *Mappamondo in rilievo* [Mapamundi en relieve] que no concluyó como recuerda Corrado Levi (1936-). En el paso de Afganistán a China, debido a una emboscada de nieve, Boetti y Levi tuvieron que protegerse con las telas que habían comprado. Boetti le comentó la posibilidad de realizar un mapamundi en relieve de bronce y discutieron lo que costaría producir una pieza de esas características. Cuando lo confrontó con el coste de la vida del lugar desistió por la comparación con la riqueza humana²⁵. En *Progetto per un globo terrestre senza oceani* [Proyecto para una esfera terrestre sin océanos], 1978, planteó un mapamundi de grandes dimensiones que mostraría

¹⁶ Ammann, 2015: 54.

¹⁷ Cerizza, 2009: 14.

¹⁸ Ammann, 2009: 188.

¹⁹ Biagi, Giacomo (2018): “Senza numero. Alighiero Boetti 1972”. En: <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-21-2018/#g-biagi-senza-numero-alighiero-boetti-1972> [1-12-2021].

²⁰ Smith, 2011: 143.

²¹ Corà, 2011: 208.

²² Corà, 2011: 208.

²³ Ammann, 2009: 194.

²⁴ Celant 2011: 50.

²⁵ Cherubini, 2016: 136.

“los relieves y las profundidades marinas, sin la presencia de las aguas, los contornos de los continentes no habrían podido ser perceptibles, el efecto debería ser similar a la superficie lunar”²⁶.

Del territorio imaginado a los *Mappe* (1971-1994)

En 1968 Alighiero Boetti realizó un montaje fotográfico titulado *Gemelli*, en el que comienza su interés por la multiplicación y la repetición en su trabajo. De hecho, Boetti se convertiría conceptualmente en dos personas y firmaría sus trabajos como Alighiero e Boetti. Esa concepción dual venía determinada por los estudios esotéricos que había conocido en los ambientes turineses a partir de lecturas como la contracultural *Love's Body* (*Cuerpo de amor*, 1966) de Norman Brown (1913-2002). En este sentido, *Gemelli* es un “*statement*” potenciado sobre todo por la posición como imagen frontal, una opción que retiene el poder secreto del arte de todos los tiempos”²⁷.

Boetti viajó por primera vez a Afganistán el 5 de marzo de 1971 y hasta 1979 realizaría dos estancias anuales coincidiendo con los periodos en los que las temperaturas no eran extremas. A principios de los setenta, la apertura del gobierno reformista del rey Mohammed Zahir Shah (1914-2007) había convertido el país en un cruce de caminos de comerciantes “pakistaníes, indios, iraníes, turcomanos, uzbekos y rusos [...] junto a los comerciantes afganos de diversas etnias y varias provincias”²⁸ y jóvenes expatriados europeos ligados a la contracultura, hippies o grandes viajeros²⁹.

La elección de Afganistán no era causal. Durante su infancia y adolescencia Boetti estuvo fascinado por su antepasado Giovanni Battista Boetti (1743-1794), que entró en la orden de los dominicos en 1763 y a los veintiocho años se hizo cargo de la legación de Mossul –actualmente en Irak– perteneciente a la misión apostólica de Mesopotamia, Kurdistán y Armenia. En 1782 abandonó la orden e inició una nueva vida en Constantinopla. Influenciado por el esoterismo persa y el sufismo adoptó el nombre de Boetti Sheik Mansur o profeta Mansur para combatir junto a los musulmanes chechenos al imperialismo ruso en el Cáucaso. Fue capturado en la batalla de Anapà y murió en 1794

a los cincuenta y un años³⁰. Boetti se autorretrató con Giovanni Battista en la muestra *Formulation* (1970) meses antes de su viaje.

Francesco Clemente (1952-), que acompañó a Boetti a Afganistán en 1974, destacó que “el país estaba desprovisto de la cacofonía del capitalismo”³¹. Boetti se sintió atraído por la obra del maestro Barang (1564-1603), un sufi agnóstico y épico relacionado con otras herencias de Gianbattista Boetti vinculadas con “el empeño político o la relación con la política de la sociedad afgana”³² y por la sencillez de la sociedad afgana como manifestó a Nicholas Bourriaud (1965-),

Me fascinaba el desierto, y no solamente el desierto natural. En una casa afgana, por ejemplo, no hay nada: no hay un mueble y por tanto ningún objeto que se coloque habitualmente sobre los muebles [...] lo que me atraía más era la esencialidad de la civilización del desierto, Afganistán es un país de montañas cuyas casas están construidas sobre laderas montañosas para no desperdiciar las tierras fértiles de los valles. Nada añadido al paisaje. Las piedras se trasladan y se utilizan para construir las casas-cubo como en las acuarelas del Paul Klee. Después se tala un árbol para hacer el armazón de la estructura³³.

En Kabul conoció a Gholan Dastaghir, que se convirtió en su *bacha* –asistente– y en otoño abrió el One Hotel, un albergue con diez habitaciones, dos baños, un gran salón, restaurante y jardín en el que la habitación once se convertiría en su estudio. El One Hotel se convirtió en una *central creativa*, el punto de conexión con el país: “en mi opinión –mantenía– la creatividad incluye cosas como abrir un hotel en Kabul”³⁴. Simbólicamente, las llaves del albergue acompañarían a Boetti en todas sus casas romanas. El albergue fue frecuentado por extranjeros por su privilegiada ubicación en el barrio de Sharanaw donde el artista conoció

³⁰ Picco, Francesco (1915). *Il profeta Mansur* (G. B. Boetti). Génova: Formiggini. <https://archive.org/details/ilprofetamansr00picc/page/12/mode/2up> [13-12-2021].

³¹ Godfrey, 2011: 156.

³² Cerizza, 2009: 44.

³³ Ammann, 2009: 31.

³⁴ El One Hotel abrió sus puertas en otoño de 1971 en un edificio que probablemente había sido el consulado de Indonesia. Alighiero Boetti lo visitaba al menos dos veces al año durante cuatro semanas convirtiéndolo su casa/estudio/oficina. En el hotel recibía a los intermediarios de los bordados, recogía las piezas y daba las explicaciones necesarias para nuevas obras. En el caso de los mapas, corregía errores en las banderas, fronteras, lagos y mares interiores, y comisionaba los bordes caligráficos. El hotel cerró en 1977 debido al colapso económico de los sucesivos cambios de gobierno dependientes de la Unión Soviética. Sauzeau, 2011: 4-7.

²⁶ Messina, 2013: 217.

²⁷ Portinari, 2017: 256.

²⁸ Sauzeau, 2011: 5.

²⁹ Ali, 2020: 5.

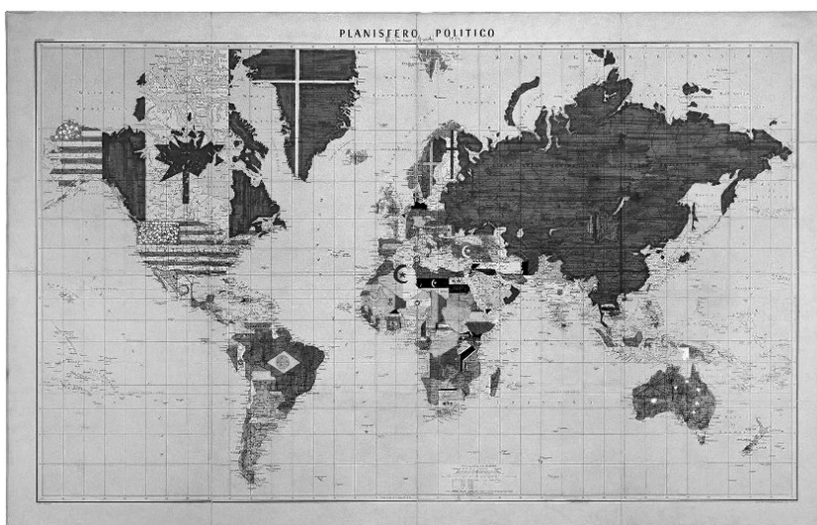


Fig. 4. Alighiero Boetti, *Planisfero politico* [Planisferio político], 1969, Técnica mixta sobre mapa 78 × 125 cm. Colección Valerio de Paolis.

la cultura de las tejedoras a las que encargó dos bordados, *11 luglio 2023* [11 de julio de 2023] y *16 dicembre 2040* [16 de diciembre de 2040]. El primero, constituía la hipotética fecha de su deceso mientras el segundo reflejaba el centenario de su nacimiento. Boetti reconocía la importancia de la proyección del futuro puesto que “el tiempo es el que hace la obra, es el único que trabaja”³⁵.

Cuando regresó a Italia, Boetti pensó en las enormes posibilidades de los bordados para elaborar sus piezas. Como hemos apuntado, su primer mapa *Planisfero politico* [Planisferio político], 1971 [Fig. 4], parte del material escolar que completó con las banderas de los países en una pieza ligada a la memoria, la infancia, el aprendizaje y el juego y que es a la vez una visión de fuerza y poder³⁶. Del mismo modo, había realizado trabajos similares como *Territori occupati* –además de la pieza tejida por su mujer– y *Dodici forme dal 10 giugno 1967*, que se pueden considerar la antesala de los *Mappe*. El acto de coser estaba relacionado con la biografía del artista. Cuando su padre abandonó a la familia, su madre se vio obligada a ganarse la vida dirigiendo grupos de mujeres que cosían elementos para la dote matrimonial, por lo que esta experiencia pudo haber inspirado la dinámica artesanal de su trabajo³⁷.

La serie de mapas bordados –técnicamente eran telas de lino bordadas– fueron realizados desde 1971 hasta su fallecimiento y constituyeron un *trabajo en progreso* que testimoniaba los

cambios vitales del artista, los de las tejedoras e intermediarios y las transformaciones geopolíticas. Boetti planteaba un juego de duplicidades duchampiano en el que las cosedoras anónimas realizaban las piezas mediante una técnica ancestral, mientras que Boetti planteaba el proyecto, dejaba cierta libertad interpretativa³⁸ y gestionaba los resultados,

El tapiz es elaborado por mujeres afganas que siguen una antigua tradición de esa zona. El tejido se detuvo en la década de 1920, pero se reanudó gracias a mis contactos. Estas mujeres son extremadamente hábiles en la elección de los colores... Yo no sería capaz de supervisarlas. Me encuentro con una cultura que tiene doscientos años, y cuando hay cien versiones hechas de la misma frase, hay cien mujeres haciendo el trabajo y cada una tiene su propio gusto³⁹.

Para el proyecto necesitaba un intermediario ya que al artista no se le permitía entrar en contacto con las mujeres. Gholam Dastaghir fue el encargado entre 1971 y 1983. Fue Salman Ali, otro ayudante del artista⁴⁰, quien explicaba a Dastaghir las reglas para la serie de tapices, cómo debían comportarse con las mujeres, cuánto tiempo debían tardar en hacerlos y si tenían que comprar hilo⁴¹. Dastaghir comunicaba las instrucciones a

³⁵ Rattemeyer, 2011: 35.

³⁶ Cerizza, 2009: 20.

³⁷ Ammann, 2009: 77.

³⁸ “Alighiero siempre tenía un sistema para que la gente pudiera ejecutar el trabajo, pero había espacio dentro del sistema para que la gente lo hiciera a su manera. De hecho, eso es lo que le entusiasmaba, ver las diferentes maneras en las que la gente podía interpretar o seguir sus reglas”. Ruiz, 2012: 105.

³⁹ Risaliti, 2015: 22.

⁴⁰ Pascale 2017: 14.

⁴¹ Ali, 2020: 50.

dos mujeres, Fátima y Habilah⁴², que coordinaban a las bordadoras y distribuyó el resto de los trabajos entre otras tejedoras de la capital y de Isatlif, su localidad natal, configurando la primera fase de los mapas hasta la invasión soviética. El resultado de los bordados fascinó a Boetti por su potencia estética y conceptual que rompía definitivamente con la tradición de la práctica povera,

Concluido el primer *Mapa* lo llevé a Italia. Las primeras reacciones fueron tremendas. La gente estaba avergonzada, conceptualmente avergonzada. Hasta entonces pocos artistas se hacían realizar sus obras artesanales. Para el público era embarazoso sobre el plano conceptual y “demasiado decorativo” decían... ¡sin embargo todos los coleccionistas querían el *Mapa*! Yo prefería hacer solo uno, pero ha sido Sperone el que me ha convencido: “¿Por qué uno y no diez? Podrías pasar más tiempo en Afganistán”⁴³.

De este modo, Boetti asumió un proyecto en serie en el que el azar era parte determinante del mismo. Pedía a Rinaldo Rossi, un tipógrafo de Génova, que buscara los últimos mapas y banderas en un cartógrafo londinense antes de diseñar el mapamundi en la tela. Los mapas se serigrafiaban para que las mujeres supieran qué color utilizar y se reprodujeron con precisión las banderas de cada país. Los cambios geográficos se reflejaron en los tapices: países que se independizaban adquirían nuevas banderas y las guerras e invasiones transformaban las fronteras. En el caso concreto de Afganistán, a partir de 1983, tras la caída de la facción Khalq y la ascensión de Parcham⁴⁴, el mapa debería tejerse con franjas horizontales negras, rojas y verdes, pero Boetti decidió que fueran los afganos los que dibujaran su bandera⁴⁵, por lo que en los mapas de ese periodo no fue bordada o cosida en blanco, siendo reflejo de “la incertidumbre política por parte de los coordinadores del trabajo. El propio

Salman Ali en la actualidad no da una explicación precisa”⁴⁶.

Solo los océanos escapaban a la arbitrariedad del nacionalismo y, en algunos casos, se tiñeron de colores verdes, rosados o blancos –sin bordar– determinados por la interpretación de las tejedoras o simplemente para suplir la carestía de hilo Anchor color azul que transformaba la imagen en “una nueva geografía visionaria”⁴⁷. Como señalaba el artista: “detrás del trabajo de estos tapices, que proyecto basándome en el mapa del mundo, está el TIEMPO”⁴⁸. Por otra parte, la elección de la cartografía establecía una relación política. En los primeros *Mappe* utilizó las proyecciones de Van der Grinten –ya que la de Mercator no trasladaba adecuadamente la superficie terrestre–, ejemplificada en el tamaño de Groenlandia, que tiene grandes variaciones, por ejemplo, con la proyección de Robinson. En el mapa de Mercator, Europa aparece desproporcionada, resignificando el espacio ideológicamente representando por la relevancia del Viejo Continente cuando se concibió el mapa.

La guerra supuso tanto un grave contratiempo para la producción de los *Mappe*, como para Gholam Dastagir que huyó de Afganistán en 1983, exiliándose en Mashhad, el Lourdes iraní⁴⁹, para evitar combatir contra los muyahidines⁵⁰. Tras años desaparecido la relación con el artista se recuperó en 1991. El conflicto provocó el cierre del país, la imposibilidad de que Boetti retornara, la dificultad para realizar nuevos envíos y la pérdida de gran parte del material que se estaba bordando. Pese a la inestabilidad provocada por el conflicto, desde diciembre de 1979 hasta 1985,

⁴⁶ Pascale, 2017: 16.

⁴⁷ Godfrey, 2011: 168.

⁴⁸ Ammann, 2015: 44.

⁴⁹ Sauzeau, 2011: 7.

⁵⁰ Los muyahidines son los guerreros de la yihad “que luchan en la guerra santa”. Relacionados con el extremismo religioso, sus primeras acciones en Afganistán se desarrollaron durante la República de Daúd (1973-1978). Los muyahidines fueron financiados y entrenados por Estados Unidos y Reino Unido con el apoyo de Pakistán para combatir a la invasión soviética. El “Contingente Limitado de Fuerzas Soviéticas” se retiró de Afganistán el 15 de febrero de 1989 y la yihad concluyó en 1992 con la toma de Kabul, aunque los muyahidines combatieron entre sí hasta 2021. Forigua-Rojas, 2010: 228. Tras la invasión soviética Boetti estuvo con la resistencia a la que le proporcionó dinero en efectivo para suministros médicos. En uno de sus bordados en alfabeto romano y persa escribió: “Los muyahidines musulmanes que han perdido la vida como mariposas en el frente y han resistido la brutalidad de los crueles rusos y miles de grupos han sufrido terriblemente. Lo hicieron por la satisfacción de Dios y para fundar una sociedad basada en la fe islámica”. Hamilton, 2012: 17.

⁴² En las monografías y catálogos consultados no se especifica el apellido de las tejedoras, pese a que fueron las colaboradoras esenciales de ese proceso transnacional continuando siendo “mujeres desconocidas”. Hamilton, 2012: 17.

⁴³ Sauzeau, 2012: 25.

⁴⁴ El Partido Democrático Popular de Afganistán (PDPA) de ideología comunista se dividió en dos facciones en 1967: la radical marxista Khalq (El Pueblo), que provenía de zonas rurales, y la moderada progresista Parcham (La Bandera) con origen en las ciudades. “Parcham reclutaba a sus afiliados en especial de la élite urbana en lengua persa; Khalq hacía lo propio sobre todo entre pastunes, de procedencia rural más humilde”. Cooley, 2002: 4.

⁴⁵ Ruiz, 2012: 99.



Fig. 5. Vista de *Mappa* [Mapa], 1989-1994, Bordado sobre tela 254 × 588 cm. Colección Giordano Boetti, Roma, en la muestra Alighiero Boetti Game Plan celebrada en el MoMA, Nueva York, 2012. Fotografía de Esther Westerveld: <https://www.flickr.com/photos/westher/7709090092>.

se siguieron cosiendo mapas gracias a tejedoras de Kabul y Paguri, ciudad en la que vivía Salman Ali. Afganistán era un territorio que se disputaban las superpotencias y, tras la ocupación rusa, la resistencia fue financiada y apoyada militarmente por el gobierno norteamericano. En ese contexto se iniciaron otros mapas primero en Kabul y ciudades colindantes y, más tarde, en el campo de refugiados de Pensawar. En 1987 los mapas cosidos en Pakistán fueron firmados con la proclama "Peshwar by Afghan people". De este modo, en los bordes del *Mappa* (1989) apuntaba,

El bordado de Alighiero Boetti, un artista italiano, se llevó a cabo en colaboración con Shahlali afgano en la ciudad de Pensawar en Pakistán. Es importante observar que esta obra fue realizada por mujeres anónimas que habían emigrado de su amado país Afganistán al país islámico de Pakistán. Esas mujeres llevan viviendo en semejantes condiciones los últimos diez años⁵¹.

En Pensawar, por otra parte, Boetti había descubierto que los refugiados hacían extraños tapices recreando algunos de los motivos particulares de la guerra, en los que destacan iconografías relacionadas con el conflicto y su armamento. Boetti pensó en comercializarlos en Europa, pero abandonó el proyecto por falta de tiempo⁵².

En Italia, Boetti preparaba la tela con el dibujo del mapamundi y la enviaba a Afganistán iniciando un proceso en el que las condiciones de vida y la carestía de materiales hacían que las telas se utilizaran ocasionalmente como abrigo

o refugio, lo que imposibilitó ocasionalmente trabajar sobre ellas, por lo que los bordados reflejaban las circunstancias en las que se había realizado. Muchos mapas se extraviaron y Boetti los exponía tal y como los encontraba, una actitud que era a la vez de nostalgia y reivindicación. En su dibujo *Afganistán* (1980) anotó: "Afganistán, amado país en el que ochenta y cinco mil soldados rusos entraron para tomar el poder en diciembre de 1979. Ahora, en los últimos días soleados de octubre de 1980, ha pasado más de un año de la partida de Alighiero Boetti"⁵³.

Jean-Christophe Ammann (1939-2015) distingue en el catálogo general de Boetti ciento ochenta mapas de los que se han publicado ciento veinte en los primeros tres volúmenes, y sesenta, desde 1988 a 1994, en el cuarto volumen divididos de este modo: *Mapas de los setenta*: De 1971 a 1979, cosidos en Afganistán y coordinados por Boetti en el lugar; *Mapas de los ochenta*: De 1980 a 1984, que engloban las piezas realizadas durante la invasión. En este caso, el desastre afgano le hizo concebir una nueva estrategia por lo que las telas fueron enviadas de Italia en fechas diferentes. La última englobaría los mapas cosidos en Peshawar entre 1988 y 1994 coordinados por el artista a través de personas en las que delegaba los trabajos.

Los mapas transcriben los acontecimientos de la política mundial, sus cambios y sus revoluciones. Se transforman mínimamente hasta la acepción derivada por la caída del Telón de Acero

⁵¹ Godfrey, 2011: 172.

⁵² Ali, 2020: 68.

⁵³ Cherubini 2004: 31.

y la independencia de los países que pertenecían a la esfera soviética [Fig. 5]. La descomposición de una de las potencias hegemónicas del siglo XX y de su estructura ideológica determinó la modificación de un país que abarca dos continentes. La bandera soviética transformada en la bandera rusa, con la interpretación de los océanos, supuso el cambio más significativo de los mapas del artista, que coinciden con su última fase creativa. Los mapas no solo transcriben el periodo histórico que se traza en el contorno de las banderas, sino que se manifiestan como un testigo privilegiado del drama de un territorio condenado por las injerencias e intervenciones extranjeras, los conflictos, la guerra y la intrahistoria de los desplazados, las mujeres, los refugiados y las dificultades para sobrevivir en un país que había sido suyo.

Cartografías relacionales del orden y el desorden

La cartografía estructuró otros proyectos del artista como *Classifying: The Thousand Longest Rivers in the World* [Clasificar: los mil ríos más largos del mundo]. El trabajo de documentación elaborado por el matrimonio Boetti entre 1970 y 1974 abarcó el inventario de todos ellos en contacto con sociedades geográficas de todo el planeta. Uno de los primeros resultados fue que los datos se contradecían entre las fuentes. Esa operación conceptual desarrollada durante siete años⁵⁴ derivó en dos bordados en verde esmeralda y blanco, *I mille fiumi più lunghi del mondo* [Los mil ríos más largos del mundo], 1976-1982, en los que estaban tejidos los nombres de los ríos, además de un libro homónimo de 1977 que contenía la documentación relativa al proyecto⁵⁵.

Las series *Mettere al mondo il mondo* [Traer al mundo el mundo] iniciadas en 1973 suponen otra de las intervenciones caracterizadas por uso del *biro*, el típico bolígrafo de colores (azul, rojo, verde y negro), en las que sus ayudantes fueron completando extensiones de líneas cuyo único elemento reconocible eran letras y comas. Al igual que en los *Mappe*, existe un deseo de totalidad que evoluciona hacia una cosmología personal, una alegórica representación del lenguaje que resultaba de las combinaciones mínimas ente paneles como *I sei sensi* [Seis sentidos], 1974, al

monumental *Mettere al mondo il mondo a Roma nella primavera dell'anno mille novecentosettantotto pensando a tutto tondo* [Traer al mundo el mundo en Roma en la primavera del año mil novecientos setenta y ocho pensando en todo lo que circunda], 1978.

La evolución cartográfica derivó en el proyecto iniciado en 1982 *Tutto* [Todo], en el que el mapa convierte los elementos simbólicos y políticos en una serie de formas reconocibles y abstractas. Ese deseo de aprehenderlo todo, de ampliar el espacio de representación, provocó que una de las piezas de la serie, *Tutto* (1994), tuviera más de seis metros de anchura, que se convirtió en una celebración de la vida y del mundo en toda su diversidad y riqueza. Como señalaba el artista, era necesario “divertirse mucho con el mundo, detrás de cuyas apariencias están las cosas mágicas: palabras y números mágicos”⁵⁶.

Conclusión

Los procesos cartográficos de Alighiero Boetti evolucionaron del trabajo individual a un proceso comunitario que destacaba por la diversidad etnológica y la atención multicultural. Lejos de establecer una pauta enunciativa cerrada, muestran una narrativa sobre la idea y la transformación, así como un profundo respeto por los actores que operaban en su configuración. Los mapas, los trabajos cartográficos precedentes y su influencia en su última producción se estructuraron como una obra de referencia política en la que, a través de un procedimiento ancestral, el artista era capaz de construir una lógica del mundo y sus representaciones, así como de la relación del poder con la imagen, mediante los cambios inherentes a los espacios políticos.

Boetti era un buen observador del arte y de la historia del arte. Poseía una mirada lúcida en la que se entrecruzaban la filosofía, la obsesión por el paso del tiempo, la diversidad, la generosidad, la atención por el otro y el orden y el desorden que reflejaban una personalidad creativa compleja y fascinante. Esas características son las que desplazan sus proyectos cartográficos hasta las taxonomías de los ríos, las obras a bolígrafo y la serie *Tutto*, resultas en todos los casos con procedimientos artesanales y, alternativamente, por la meticulosidad y la paciencia de una decidida acción humana en la que el artista reivindica el

⁵⁴ Portinari, 2017: 260.

⁵⁵ Picciau y Maffei, 2004: 23-38.

⁵⁶ Cerizza, 2009: 19.

existir como forma artística y el pensamiento como su *sentido* más importante.

Los mapas reflejaban la fascinación de Boetti por la vida y las diversas culturas de Afganistán y su modelo de producción se desplazaría al resto de su obra, determinando un trabajo basado en los tapices. Por otra parte, los mapas y las obras tejidas mostraban las heridas, relataban pormenorizadamente el drama de la historia de un país sin posibilidad de elección dentro de ese juego contextual que es la política mundial y sus intereses espurios.

Pese a la curiosidad que le provocaba el modo de trabajo y el trato que recibían de las bordadoras al artista nunca se le permitió visitarlas en los campos de refugiados. Recientemente ha habido una lectura crítica sobre las condiciones de trabajo de las bordadoras –en los que se ha analizado los estipendios pactados en condiciones de pobreza por unas obras que se venden actualmente por cifras millonarias–. Boetti comisionó a las tejedoras por encima de los salarios vigentes y se preocupó de que les llegara el dinero, lo que posibilitó que sus encargos fueran demandados y buscados por ellas. Según Boetti, en los momentos de máxima producción hubo hasta quinientas mujeres bordando mapas.

Por ello, los bordados se convirtieron en procesos colaborativos que comenzaban en Italia cuando el artista y sus ayudantes trazaban los planos sobre la tela para llevarlos a Afganistán superando las barreras de la distancia, el género, las creencias religiosas, las clases sociales y la violencia encontrando la manera de desarrollar conjuntamente su proyecto de trabajo. Como escribía Achille Bonito Oliva (1943–) en la muestra de los tapices de “Pio per mari e monti” (1988),

Existe un concepto romántico de arte por el que la obra de arte refleja la intuición creada por el artista fuera de cualquier ocasión y concomitancia con el mundo. Pero si observamos atentamente la historia, nos damos cuenta de que también las grandes obras maestras han nacido de investigaciones explícitas ejecutadas por la sociedad⁵⁷.

Los mapas constituyen las obras esenciales para el reconocimiento internacional de Alighiero Boetti. En ellos se condensa todo un esquema procesual en el que destaca la obsesión por la escritura, la bidimensionalidad de las piezas, el tema del doble –a partir de la duplicación de Alighiero e Boetti– las clasificaciones, las multiplicaciones, las referencias conceptua-

les, las investigaciones sobre las formas de arte orientales y la producción determinada por el pensamiento.

Dos años antes de su muerte, Caterina Boetti le hizo una fotografía a Alighiero en Rakaposhi, en la cordillera del Karakoram de Pakistán, como si el artista, muy enfermo y consciente de su destino, quisiera fundirse en la totalidad de las montañas, proyectando sus brazos en el paisaje. Su último deseo fue que sus cenizas se arrojaran a las aguas de los siete lagos de Band-e-Amir, en los cráteres de las montañas desérticas del oeste del país.

En Afganistán y Pakistán se pueden encontrar tapices denominados “inspiración Alighiero Boetti” por un precio medio de cincuenta dólares en los que aparecen motivos de países del mundo y de ciudades que testifican la herencia imborrable de un artista que se nutrió de su cultura y de su universo iconográfico para proyectarse en otros mundos.

Bibliografía

- Ali, Salman (2020): *Salman Alighiero Boetti*. Florencia: Forma.
- Ammann, Jean-Christophe (2010): *Alighiero e Boetti: Mappa*. Zúrich: JRP/Ringier.
- Ammann, Jean-Christophe (2009): *Alighiero e Boetti. Catalogo generale*. Tomo primo. Milán: Electa.
- Ammann, Jean-Christophe (2012): *Alighiero e Boetti. Catalogo generale*. Tomo secondo. Milán: Electa.
- Ammann, Jean-Christophe (2015): *Alighiero e Boetti. Catalogo generale*. Tomo terzo/1. Milán: Electa.
- Benedetti, Gianfranco/Boetti, Caterina (2014): *Alighiero e Boetti. Embracing the world between self and self*. Nápoles: Born to Print.
- Bennett, Christopher G./Hamilton, Roy W./Ruiz, Alma/Steinberger, Randi M. (2012): *Order and Disorder. Alighiero Boetti by Afghan Women*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.
- Biagi, Giacomo (2018): “Senza numero. Alighiero Boetti 1972”. En: *Studi di Menofonte*, 21, pp. 103-127.
- <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-21-2018/#g-biagi-senza-numero-alighiero-boetti-1972>
- Boetti, Agatha (2016): “Alighiero loved all the maps in the world”. En: Cherubini, Laura (ed.): *Alighiero Boetti. Forma*, Florencia, pp. 207-233.

⁵⁷ Girardello, 2006: 6.

- Bottinelli, Silvia (2015): "La Francia e una Fiat 500: I primi esperimenti di Alighiero Boetti". En: *Predella journal of visual arts*, 37, pp. 115-125. <https://dl.tufts.edu/pdfviewer/2v23w569v/tt44q003w>
- Bowen, Jeremy (2007). *Seis días de guerra*. Paidós: Barcelona.
- Celant, Germano (1999): "Arte povera. Apuntes para una guerrilla" En: Aurora Fernández Polanco (ed.): *Arte povera*. Madrid: Nerea, pp. 99-103.
- Celant, Germano (2011): *Arte povera. Storia e storie*. Milán: Electa.
- Celant, Germano (2021): *The Story of (MY) Exhibitions*. Milán: Silvana.
- Cerizza, Luca (2009): *Le mappe di Alighiero e Boetti*. Milán: Electa.
- Cherubini, Laura (2016): *Alighiero Boetti*. Florencia: Forma.
- Cooke, Lynne (2011): "La estrategia de juego de Boetti". En: Cooke, Lynne/Godfrey, Mark/Rattemeter, Christian (eds.): *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, pp. 13-27.
- Corà, Bruno (2011): "Un dibujo del pensamiento que se mueve" En: Cooke, Lynne/Godfrey, Mark/Rattemeter, Christian (eds.): *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, pp. 202-209.
- Cooley, John (2002): *Guerras profanas*. Madrid: Siglo XXI.
- De Luca, Martina/Mininni, Massimo/Salerno, Giovanni Battista (1990): *Alighiero e Boetti*. Rávena: Essegì.
- De Pascale, Enrico (2017): *Alighiero Boetti Mappa*. Bérgamo: Unibanca.
- Fernández de Polanco, Aurora (1999): *Arte Povera*. Madrid: Nerea.
- Forigua-Rojas, Emersson (2010). "Guerra en Afganistán: La experiencia soviética". En: *Papel Político*, 15 (1), pp. 183-234.
- Gilman, Claire (2011): "De Alighiero a Boetti". En: Cooke, Lynne/Godfrey, Mark/Rattemeter, Christian (eds.): *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, pp. 134-141.
- Girardello, G. (2006): *Alighiero & Boetti. Insicuro Noncurante*. Pasian di Prato: Campanotto.
- Godfrey, Mark. 2011. "Boetti y Afghanistan". En: Cooke, Lynne/Godfrey, Mark/Rattemeter, Christian (eds.): *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, pp. 155-175.
- Huber, Jean-Martin (ed.) (1989). *Magiciens de la Terre*. París. Centro Pompidou. https://monoskop.org/images/4/4e/Magiciens_de_la_Terre_1989.pdf
- Jarauta, Francisco/Maubant, Jean Louis/Francioli, Marco/Corà, Bruno, Francblin/Catherine y Paolini, Giulio (2010): *Colección Christian Stein. Una historia del arte italiano*. Milán: Electa.
- Messina, Maria Grazia (2013): "Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971". En: *L'uomo nero*, 10, pp. 11-225. <http://www.urbislibnet.org/vufind/Record/Bibliotheca%20Hertziana.BV041834285>
- Picciau, Maura/Maffei, Giorgio (2004): *Alighiero Boettituttolibro*. Roma: Galeria Nazionale d'Arte Moderna.
- Picco, Francesco (1915): *Il profeta Mansur (G. B. Boetti)*. Génova: Formiggini. <https://archive.org/details/ilprofetamansr00picc/page/12/mode/2up>.
- Pietroantonio, Giacinto/Levi, Corrado (2004): *Alighiero e Boetti. Quasi tutto*. Milán: Silvana.
- Portinari, S. (2017): "Alighiero & Boetti: sulla firma come identità e duplicazione". En: *Venezia Arti*, 26, Venecia, pp. 255-262. <http://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-16>
- Potts, Alex (2008): "Disencumbered Objects". En: *October*, 124, Cambridge (Mass.), pp. 169-189. <https://www.jstor.org/stable/40368506>
- Rattemeyer, Chistian (2011): "De Alighiero a Boetti". En: Cooke, Lynne/Godfrey, Mark/Rattemeter, Christian (eds.): *Alighiero Boetti. Estrategia de juego*. Madrid: MNCARS, pp. 30-37.
- Risaliti, Sergio (2015): *Alighiero Boetti Mappa*. Florencia: Forma.
- Rosenthal, Norman (2001): *Alighiero Boetti*. Nueva York: Gagosian Gallery.
- Saltz, Jerry/Villaespesa, Mar/Mosquera, Gerardo/Fisher, Jean/ Dan Cameron (1995): *Cocido y crudo*. Madrid: MNCARS.
- Sauzeau, Annemarie (2011): *Boetti's One Hotel*. Kassel: DOCUMENTA (13)/ Hatje Cantz.
- Sauzeau, Annemarie (2012): "Molteplicità, differenza, ripetizione: madurità di Alighiero Boetti". En: Jean-Christophe Ammann (ed.): *Alighiero e Boetti. Catalogo generale*. Tomo secondo Milán: Electa, pp. 21-28.
- Smith, Jason E. (2011): "Dar tiempo al tiempo: Boetti y el mayo rampante italiano". En: *Alighiero e Boetti. Catalogo generale*. Tomo secondo. Madrid: MNCARS, pp. 143-153.