

El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica

Carla Lois

CONICET – Universidad Nacional de La Plata
Argentina
carlalois054@gmail.com

Cita sugerida: Lois, C. (2015). El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica. *Geograficando*, 11 (1). Recuperado de: <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a02>

Resumen

En tanto “mapa” es toda “representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano”, el término “mapa” refiere a muchas imágenes muy diferentes, que usan diversas técnicas y soportes, apelan a lenguajes visuales muy heterogéneos, convenciones gráficas que han variado a lo largo del tiempo, etcétera. Este trabajo propone dos categorías metodológicas para abordar la pluralidad de la imagen cartográfica sin renunciar a esa definición amplia e inclusiva. La primera es la noción de género cartográfico, que permite agrupar y clasificar mapas que comparten claves temáticas, estilísticas, técnicas y/o composicionales. La segunda es la noción de serie, porque el armado de una serie crea claves de lectura y de interpretación y, consecuentemente, un mismo mapa no comunica lo mismo en dos series diferentes. Con ejemplos se discutirán las potencialidades y las limitaciones de estas propuestas metodológicas.

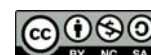
Palabras clave: Género cartográfico; Serie; Metodología; Cultura visual; Mapa

The map, all maps. methodological proposals for the study of cartographic image plurality and instability

Abstract

Considering that "map" is all "graphic representation that facilitates spatial knowledge of things, concepts, conditions, processes or events concerning the human world", the term map refers to many very different images, using different techniques and media, visual languages, and graphic conventions that have changed over time. This paper proposes two methodological categories to address the plurality of the cartographical image without giving up that broad and inclusive definition. The first is the notion of cartographic genre, to classify maps sharing thematic, stylistic, technical or compositional keys. The second is the notion of series, because the composition of a series creates interpretation keys and, consequently, the same map does not communicate the same thing in two different series. The potential and the limitations of these methodological proposals will be discussed with examples.

Key words: Cartographic genre; Series; Methodology; Visual culture; Map



Introducción. Por una metodología de lo visual para los mapas

Con el término “mapa” se suele designar a una multiplicidad de imágenes muy diferentes, que usan diversas técnicas y soportes, apelan a lenguajes visuales muy heterogéneos, convenciones gráficas que han variado a lo largo del tiempo, etcétera. Algunos autores han elegido lidiar con esa variedad restringiendo la definición de mapa. Nosotros, en cambio, asumimos que mapa es toda “representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano”¹. Es una definición amplia, flexible e inclusiva que nos permite considerar “mapa” a cosas tan diferentes como un boceto a mano alzada, una hoja topográfica y una obra de arte, entre otras. Pero no podemos negar que esta postura, si bien es muy rica desde el punto de vista conceptual y teórico, entraña algunas dificultades de método que saltan a la vista en el momento del análisis de los mapas o en el uso de cartografías como fuentes en la investigación social.

En rigor, no es una deficiencia que afecte exclusivamente al análisis de mapas. Aun cuando se ha vuelto un lugar común la afirmación de que vivimos una época eminentemente visual y oculocéntrica - marcada por la ubicuidad de las imágenes, los incesantes estímulos visuales y la multiplicidad de soportes que permiten la circulación de imágenes-, los especialistas coinciden en afirmar que ese incremento (aparente o real) de imágenes no ha sido acompañado de una reflexión metodológica suficientemente sofisticada y sólida. Tal vez con la única excepción de las disciplinas que tienen una nutrida tradición en el tratamiento de imágenes, como la historia del arte o la estética, la incorporación de registros visuales en los estudios culturales parece dominada por exploraciones intuitivas y comentarios superficiales que se deslizan sobre las imágenes sin alcanzar a meterse entre sus pliegues.

En este sentido, el refrán popular “Una imagen vale más que mil palabras” hablaría menos de la elocuencia de la imagen que de la imposibilidad del lenguaje para expresar la imagen o, como dice Mitchell, “la imposibilidad de un metalenguaje estricto, una representación de segundo orden que esté al margen de su objetivo de primer orden” (Mitchell, 1994: 79).

Entre los geógrafos, se destacan algunos esfuerzos por clarificar los desafíos metodológicos que implica el tratamiento de materiales visuales. Gillian Rose, en su reciente libro *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*, aporta algunas claves interesantes: por un lado, demuestra no sólo que las imágenes son polisémicas sino también que una misma imagen puede comunicar ideas contradictorias; por otro lado, remarca el hecho de que una misma imagen puede generar diferentes reacciones y significados en distintas audiencias. Entonces propone una serie de preguntas focalizadas en tres dimensiones de lo visual: el proceso de producción de la imagen, la imagen en sí y las múltiples audiencias que interactúan con esa imagen. Como resultado, Rose aboga por la formulación de nuevos métodos críticos para el análisis de lo visual que apuesten a la hibridez y a la combinación *ad hoc* de diferentes tradiciones más que a la búsqueda de una fórmula rígida que funcione como receta para todas las imágenes.

En sintonía con estas observaciones, la profunda revisión acerca de la naturaleza cultural de las imágenes cartográficas que está revolucionando los estudios de historia de la cartografía todavía no dispone de propuestas metodológicas sistemáticas que permitan examinar los mapas más allá de las cuestiones de precisión de las localizaciones, del nivel informativo o de la pertinencia de la elección de las variables visuales.

En esta presentación procuraremos hacer un aporte en esa dirección. Nos centraremos en dos propuestas metodológicas que apuntan a ofrecer categorías para trabajar la pluralidad del mapa: evitar generalizaciones atribuidas al “mapa” en singular y precisar el tratamiento del mapa como una imagen-objeto compleja, variable e inestable que, sin embargo, puede ser abordada rigurosamente.

La primera es la noción de **género cartográfico**, inspirada en el concepto bajtiniano de género literario y adaptada a la graficidad del mapa. La categoría analítica de género permite agrupar y clasificar mapas que comparten claves temáticas, estilísticas, técnicas y/o composicionales. Su mayor utilidad radica en orientar las preguntas posibles y evitar anacronismos o abordajes estériles.

La segunda es la noción de **serie**, que ya ha sido trabajada en la historia del arte (Warburg) y en la filosofía (Didi-Huberman). La presunción básica es que el armado de una serie crea claves de lectura y de interpretación y que, por tanto, un mismo mapa no comunica lo mismo si es puesto en dos series diferentes. El modo en que construimos una serie afecta los sentidos del conjunto de las imágenes tanto como los sentidos que comunican cada una de ellas y los aspectos visibilizados e invisibilizados en los modos de lectura que propone la serie.

Con una amplia cantidad de ejemplos se discutirán las potencialidades y las limitaciones de estas propuestas metodológicas.

Pensar el mapa en plural

En 1973, la *International Cartographic Association*² definía que el mapa es “una representación de una relación de rasgos materiales o abstractos de la superficie terrestre o de un cuerpo celeste, generalmente realizado a escala y dibujado sobre un plano”³. Esta definición se hizo muy popular y contribuyó a instalar en el sentido común la convicción de que el mapa es una re-presentación de la superficie terrestre o de una parte de ella. Es una definición simple. Tal vez esa sencillez es lo que explica que esa concepción haya arraigado tanto, que persista aún y que opaque las implicaciones epistemológicas inherentes a un enfoque que consagra las operaciones técnicas como método infalible (aunque perfectible, en la medida en que se mejoren las técnicas) para reducir lo real y lograr plasmarlo en un plano. Seguramente el gusto y la ansiedad que se manifiestan en nuestras sociedades por disponer de imágenes científicas que nos muestren el mundo “tal cual” es contribuye mucho a reforzar la creencia en esas promesas de mimesis que sugiere la definición de la ICA.

No obstante, estas observaciones o críticas requieren ser matizadas porque el problema que presenta esta forma de concebir un mapa no radica en la definición en sí. Más aún: el problema de esta definición no es que esté equivocada sino que es demasiado limitada y reduccionista.

En cierto sentido, esta concepción del mapa se emparenta con la transparencia que se le atribuye a la fotografía. La discusión sobre esa aparente neutralidad de la fotografía tiene una larga tradición que no quedó restringida a los debates entre fotógrafos y especialistas en fotografía sino que también incluyó reflexiones y ensayos de algunos de los más renombrados intelectuales, como Roland Barthes, Susan Sontag y Walter Benjamin, entre otros. Muchos de ellos abordaron cuestiones tales como la crítica a la ilusión de realismo, a la mirada ingenua que se posa pasiva sobre la imagen y al talismán de la técnica como garantía de la objetividad. Es decir, problemáticas afines a las que detectamos como obstáculos epistemológicos para el tratamiento crítico de los mapas como objetos culturales.

En el caso de la fotografía, la ilusión de realismo se ancla en los procesos físico-químicos que hacen que la luz deje una huella visible en materiales fotosensibles, de modo que, en tanto produce imágenes mecánicamente, se le arroga la facultad de retratar la realidad. En el caso de los mapas, se apela a la ciencia y a los procedimientos matemáticos necesarios para transformar lo real en una miniatura que quepa en un papel. “En la fotografía no se reproduce nada, se produce como en una fábrica” decía François Soulanges: “hay un proceso de producción. Por lo tanto, la fotografía es del orden no de lo mismo sino de lo otro. Y sin embargo, se siguió y se sigue fotografiando como si esta crítica del realismo no hubiera sido hecha. ¿Qué es lo que anima ese ‘como si’? ¿Qué se oculta detrás?”⁴. Pues el punto crucial de esta propuesta es que en los mapas tampoco se reproduce nada.

En efecto, si tenemos en cuenta que, en plena era digital, la mayor parte de la gente ha intervenido, alterado o modificado una fotografía al menos alguna vez en la vida y, aun así, la fotografía sigue conservando un aura realista prácticamente indestructible y a prueba del más elemental sentido común, no debería sorprendernos que también persista férreamente la noción de mapa como instrumento neutro y científico⁵.

Las concepciones ‘realistas’ sobre la naturaleza del mapa que se nutren de esa definición de la ICA son tan potentes que, para desterrarlas o al menos para ponerlas seriamente en cuestión, no ha alcanzado con crear nuevas definiciones. De hecho, hace casi treinta años que Brian Harley y David Woodward acuñaron la idea de que “mapa es toda representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano”⁶. Sin embargo, todavía sigue siendo tediosamente necesario afirmar que a veces los mapas “mienten” (Monmonier) o que no tienen ningún vínculo con “geografías reales” y que las “geografías personales” vienen acompañadas por sus propios “mapas de la imaginación” (Katherine Harmon).

Nuestro punto de partida recupera esa definición de Harley y Woodward para afirmar que aun imágenes muy diferentes entre sí pueden ser, todas ellas, consideradas legítimamente “mapas”, ya se trate de una hoja topográfica, de una imagen de Google Maps o del mapa de un lugar imaginario. Es evidente que las diferencias entre ellas ameritan tratamientos diferentes, y sobre todo conceptualizaciones específicas para cada caso, lo que nos lleva necesariamente a hablar de mapas en plural.

La primera consecuencia de adoptar una concepción amplia para pensar el objeto mapa es la apertura de una insospechable constelación de imágenes heterogéneas que quedan en condiciones de reclamar para sí mismas el estatus cartográfico independientemente de su “grado de científicidad”. Así, podemos llamar mapa a un croquis a mano alzada hecho por nosotros mismos para señalar el itinerario entre el hogar y el trabajo. Incluso podemos declarar “mapa” a obras artísticas: el cuadro *Map* del artista americano Jasper Johns le pide al espectador, desde el parco pero certero título que simplemente anuncia “mapa”, que encuentre en esos trazos de apariencia caprichosa un mapa. Si el espectador se toma unos segundos más delante de la obra, tendrá el tiempo suficiente como para reconocer los nombres de los estados de Estados Unidos y de los océanos. Agudizando la vista un poco más, incluso podrá advertir que la orientación de las pinceladas sugiere las formas de cada uno de los estados. Es cierto que su estética contradice uno de los principios que se les demanda a los mapas científicos; esto es, la precisión. Sin embargo, a pesar de ello, Johns nos presenta un mapa. Y esa imagen no es “menos” mapa que otras imágenes cartográficas. Es sin duda una imagen cartográfica menos convencional y más creativa del territorio estadounidense pero que sin embargo resulta reconocible porque, a pesar de la distancia que existe entre esta imagen y el mapa-logotipo⁷ oficial de Estados Unidos que ilustra las paredes de las aulas escolares, se inscribe dentro de cierto bordes de ejecución que garantizan el reconocimiento de aquel mapa arquetípico que evoca y recrea. El mapa de Johns se inscribe dentro de ciertos “límites” que demarcan un terreno en el que caben muchas posibilidades pero fuera de los cuales la imagen dejaría de ser reconocible. Además, el artista nos orienta con decisión: brinda esa ayuda inicial en el título que resulta clave en todo el proceso de reconocimiento. Convengamos que si la obra se llamara “Colores primarios”, nuestra mirada se dirigiría a identificar el rojo, el azul y el amarillo en lugar de hurgar por rasgos cartográficos. Sin embargo, esos topónimos llevan a componer un orden y a tejer las relaciones espaciales que permiten restituir una imagen de Estados Unidos que es de hecho cartográfica⁸.

Otro caso de mapa artístico igualmente célebre aunque probablemente mucho más familiar para las audiencias latinoamericanas es el mapa de América del Sur invertida que el artista uruguayo Torres García creó y recreó en varias oportunidades en las décadas de 1930 y 1940. En este caso, Torres García representa su posicionamiento político apostándose “contra el mapa” (De Diego Otero, 2010): lo da vuelta, invierte el sentido tradicionalmente utilizado en las representaciones cartográficas que ubica el norte en la parte superior del mapa y proclama que “nuestro norte está en el Sur”. De contornos simples, no deja de incluir las líneas imaginarias del Ecuador para enfatizar la cuestión de la inversión de los hemisferios.

Estos dos ejemplos de mapas artísticos son traídos aquí para ayudarnos a cuestionar lo que solemos dar por sentado cuando escuchamos o decimos “mapa”, y para incorporar que la idea de el “mapa” en singular es tan abstracta y polivalente como la de “texto”, de manera tal que requiere de ciertas precisiones conceptuales para poder pensar métodos de abordaje.

Y, como si esta fisura que se abre con los mapas artísticos no fuera suficiente para demostrar la necesidad de repensar el mapa en plural, ¿cómo tratar aquellos casos en que la palabra “mapa” es usada metafóricamente? Por ejemplo: mapa conceptual, mapa del ADN, mapa de la situación, mapa

del sitio web...¿Son o no son mapas? En cierto sentido sí lo son, en tanto todos estos usos hacen prevalecer el establecimiento de relaciones espaciales⁹. Es posible hacer un uso metafórico del término “mapa” para casos como los que acabamos de mencionar porque podemos ver que en ellos se recuperan las dos propiedades que parecen inherentes a toda imagen cartográfica: la inscripción gráfica de relaciones espaciales y del pensamiento analógico.

Es evidente que se abre un universo complejo ante nuestros ojos, ya que esta diversidad y pluralidad entraña múltiples formas de funcionamiento: no todas estas imágenes cartográficas comunican de la misma manera, ni se leen igual ni resultan igualmente persuasivas.

Es posible pensar estrategias de método para que podamos trabajar con las imágenes cartográficas abandonando el pantanoso terreno de las interpretaciones intuitivas sin renunciar a su pluralidad ni a su complejidad.

Los géneros cartográficos

La idea de que el universo de mapas es amplio y variado no es una novedad. Existieron y existen propuestas de clasificación para organizarlo. Una muy conocida entre los geógrafos es la que distingue entre plano, mapa y carta según la escala. Convencionalmente, se denomina “plano” a las representaciones de escalas mayores a 1 : 50.000 (como un plano urbano); “mapa”, a las representaciones cuyas escalas van entre 1 : 50 :000 y 1 : 500.000 (como una hoja topográfica) y “carta” a aquellas mayores a 1 : 500.000 (como un planisferio). En rigor, la escala, más que una cuestión de tamaño, es un dispositivo de visualización: ciertos fenómenos son visibles a cierta escala y quedan totalmente invisibilizados en otras. Pero no podemos quejarnos de que a menudo se confunda escala con tamaño mientras se siga repitiendo sin mucha reflexión esta clasificación ordenada, que termina por parecer una mera distinción terminológica ya que, así enunciadas, aparentemente esas categorías no implican operaciones distintas ni ninguna diferencia conceptual más allá de los umbrales numéricos definidos por el denominador de la escala.

Otra clasificación histórica se basa en la bifurcación técnica, profesional y gráfica que, hacia el siglo XIX, decantó en la separación definitiva de la cartografía temática y la cartografía topográfica.

En palabras del geógrafo francés Gilles Palsky, “el siglo XIX fue el siglo del paradigma de la exactitud topográfica, y también fue el siglo de la ‘divergencia de las vías’ entre los mapas topográficos y las cartas temáticas. La carta topográfica no podía responder a todas las curiosidades sin perjuicio de su eficacia de comunicación. Es así que la comisión de topografía de 1828, encargada de adoptar los signos convencionales de la carta del Estado Mayor, eliminó signos de mineralogía y geología, porque estimaba que sólo una carta especial podía expresar correctamente la naturaleza del subsuelo. Dicho en otros términos: establecer límites estrictos al inventario del mapa general es afirmar la separación entre lo topográfico y lo temático. Diversos mapas especiales venían siendo realizados desde el siglo XVII, pero -en el cuadro de una geografía de posiciones, aplicada a localizar y cualificar los objetos visibles- su lugar seguía siendo marginal. Existían cartas temáticas pioneras elaboradas con anterioridad a 1800, en las que figuraban, por ejemplo, los vientos, las corrientes y el

magnetismo. Sin embargo, fue sólo en el siglo XIX cuando se definió lo esencial del desarrollo de esta cartografía, en consonancia con la tendencia a la estructuración de nuevos campos de conocimientos”¹⁰.

Ciertamente, la cartografía topográfica y la cartografía temática constituyen campos de trabajos diferentes, y es una primera clasificación pertinente. Pero esto no resuelve la cuestión metodológica que hemos planteado aquí; por un lado, porque la variedad de mapas temáticos es tan amplia y diversa que difícilmente podamos encontrar un criterio válido que permita agruparlas. Por otro lado, porque existe un conjunto creciente de mapas “fuera de la cartografía”; es decir, imágenes cartográficas que combinan cierta estética cartográfica pero no necesariamente recurren a todas sus convenciones, sus lenguajes y sus códigos de representación. Probablemente, el ejemplo más claro de esto sean los mapas artísticos, como los mencionados anteriormente. Pero, como veremos, hay muchos más.

Para domesticar el caos aparente de ese universo tan diverso, complejo y variado que se configura cuando pensamos el mapa en plural, una opción metodológica consiste en conceptualizar y organizar esas imágenes según *géneros cartográficos*. Se trata de una adaptación del uso que se hace de esta categoría en la crítica literaria y, especialmente, en la concepción bajtiniana del término. La categoría de género literario asume que las construcciones del lenguaje pueden agruparse según tipos relativamente estables en cuanto al contenido temático, al estilo lingüístico (la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales del idioma) y la construcción compositiva (Bajtín 2011: 11)¹¹. Así, por ejemplo, los mapas topográficos, los mapas caricatura, los mapas artísticos y los mapas meteorológicos comparten una serie de elementos con la cartografía físico-política; empero, cada uno de estos géneros cartográficos comunica con un estilo, una composición y una arquitectura visual propios.

Entonces, además de los mapas artísticos, ¿qué otros géneros cartográficos podemos identificar? Para abrir el juego, enunciemos algunos que no presentan mayores dificultades para ser identificados: los mapas turísticos, los mapas meteorológicos, los mapas de rutas, los mapas políticos... y la lista puede ser casi infinita. El género no es una categoría cerrada que clausura la identidad de la imagen. Por el contrario, un mismo mapa puede formar parte de diversos géneros. Al mismo tiempo, esa relocalización del mapa en un género u otro no es inocua: repercutirá en las preguntas que se le puedan hacer al material empírico así como a la selección de un corpus con el que tales mapas se pondrán a dialogar.

En cualquier caso, la clave pasa por evitar las aproximaciones intuitivas o juzgar todo mapa según “la precisión de la información que ofrece” y, en cambio, por saber, conocer, crear y establecer los hilos que unen los mapas que comparten un género. Esos hilos no necesariamente provienen de la lógica interna del mapa ni siempre vienen dados por él. Hemos naturalizado que ciertos mapas son de un mismo género, a menudo definido por el tema (por ejemplo, mapas de población, mapas de flujos de divisas, etc.). No obstante ello, es necesario remarcar que hay géneros que se definen más por su estética que por su tema.

Llegados a este punto, puede parecer obvio pero es necesario decirlo: la clasificación de géneros cartográficos surge en el proceso mismo de ordenación del material y de la investigación. Como toda ordenación, tiene un objetivo específico y, consecuentemente, no se trata de lograr una taxonomía de validez universal. Cada vez que montamos una serie, montamos un nuevo mundo.

Cierto tipo de series se han vuelto canónicas y las hemos internalizado como formas de agrupar los mapas; por ejemplo la colección de mapas del mismo lugar a distintas escalas o, también, el agrupamiento de planos de una misma ciudad a lo largo de un siglo. Sin embargo, estos criterios geográficos y temporales, usados recurrentemente como las hebras que tejen series para las que estamos más o menos bien preparados para leer y comparar, pueden coexistir con otras que creen lazos insospechados entre tales imágenes.

Montar una serie, montar un mundo

Ese diálogo entre las imágenes cartográficas (sean o no del mismo género) e incluso entre las imágenes cartográficas y otras de diversa naturaleza es una operación que consiste en crear series.

El montaje de una serie consiste en poner unas imágenes en proximidad con otras, compartiendo un mismo panel, una misma página de libro o una misma diapositiva en Power point. Esa composición física no es un mero ordenamiento, sino que es una espacialización de las imágenes que produce sentidos que articulan la especificidad de cada imagen con el vínculo que se genera en la observación simultánea de esa serie.

Sin duda, en toda conceptualización de la idea de serie la referencia ineludible es el *Atlas Nmemosyme* de Aby Warburg. El experimento warburgiano consistió en acopiar imágenes y organizarlas en paneles que incluían discretas etiquetas que identificaban las imágenes. Sobre el trabajo de Aby Warburg, el filósofo francés Didi-Huberman decía: “se trataba de suscitar la aparición, a través del encuentro de tres imágenes disímiles, de ciertas ‘relaciones íntimas y secretas’, ciertas ‘correspondencias’ capaces de ofrecer un conocimiento transversal de esa inagotable complejidad histórica (el árbol genealógico), geográfica (el mapa) e imaginaria (los animales del Zodíaco) (Didi-Huberman, 2010: 19).

En ocasión de la apertura de la muestra “Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?”, Didi-Huberman (2010) recuperó la propuesta inconclusa de esa ciencia sin nombre que soñaba Warburg. Se quedó con el término “atlas” para definir el montaje que supone una serie y, al evocar la mitología griega del dios que tuvo que cargar el cielo y la Tierra sobre sus espaldas, deja entrever que esas imágenes montadas en la muestra también, a su manera, cargan el mundo sobre sus espaldas.

Pero lo verdaderamente novedoso es el dinamismo que le da a esta idea: “El atlas, sin embargo, no se guía más que por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar inagotablemente nuevas relaciones –mucho más numerosas todavía que los términos- entre cosas o palabras que nada en principio parecía emparejar” (Didi-Huberman, 2010: 16).

El atlas no es entendido como una forma acabada, tal como se lo asume en su acepción más conocida, que refiere a un libro de mapas ya impresos. El atlas es, más bien, una mesa de trabajo: “en la época estructuralista, se hablaba mucho del cuadro ‘como superficie de inscripción’: en efecto, instituye su autoridad a través de una inscripción duradera, un cierre espacial, una verticalidad que nos domina desde el muro del que cuelga, una permanencia temporal de objeto cultural. El cuadro consistiría, por lo tanto, en la inscripción de una obra (*la grandissima opera del pittore*, escribía Alberti) que pretende ser definitiva ante la historia. La mesa es mero soporte de **una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo**” (Didi-Huberman, 2010: 18).

Esta posibilidad de corregir, modificar y comenzar de nuevo que destaca Didi-Huberman no es otra cosa que la posibilidad de rearmar la serie, de redefinir los géneros, de reclasificar la imagen cartográfica y de redefinir los vínculos entre ellas y otras imágenes u otros textos. Es también la marca de la inestabilidad de la imagen cartográfica, que debemos recuperar como una clave positiva. En lugar de asociar la inestabilidad a la incertidumbre y al vértigo, renunciar a las certezas de definiciones reduccionistas y aceptar esa flexibilidad del objeto abre un prisma infinito de posibilidades para analizar cómo participan los mapas en nuestras experiencias y concepciones sobre el espacio, la historia, la sociedad y el mundo.

La serie, lejos de ser una mera acumulación de objetos singulares, es la singularidad de una combinación posible entre muchas otras. En otro trabajo, Georges Didi-Huberman analiza la obra “Nés” de Philippe Bazin, que consiste en dieciocho imágenes de una serie de treinta y seis retratos, fotografías de 45 x 45 cm. Bazin dice de su propia obra: “Siempre trabajo por serie, porque fotografiar a una gran cantidad de personas me permite dejar surgir su singularidad más insoslayable”¹². Y Didi-Huberman destaca esta combinación serie – singularidad afirmando que “se reúne una gran cantidad de singularidades dispuestas en series (...). No es pues el rostro mismo, sino la comunidad de rostros la que, en ese trabajo, puede remitirse a un posible retrato de la humanidad. Ese retrato solo existe, por consiguiente, al constituirse como retrato de grupo” (52).

En el proceso de investigación (geográfica, histórica, social) aplicamos cierta “vigilancia epistemológica”, diría Bourdieu, para explicitar los criterios que nos llevan a componer determinadas mesas. Ahí es donde parece particularmente útil pensar la noción de género cartográfico como principio ordenador y, a partir de allí, el desafío pasa por hacer de la serie en cuestión un objeto significativo.

La premisa rectora de esta propuesta metodológica es que los mismos mapas dispuestos en series diferentes varían sus sentidos, la forma en que son interpelados, leídos y juzgados. En palabras de Berger, “el modo en que una imagen sigue a otra en un film, su sucesión, construye un argumento que resulta irreversible” (2012: 34). Ilustraremos esto con tres series distintas.

Ejercicios. Los mismos mapas en distintas series

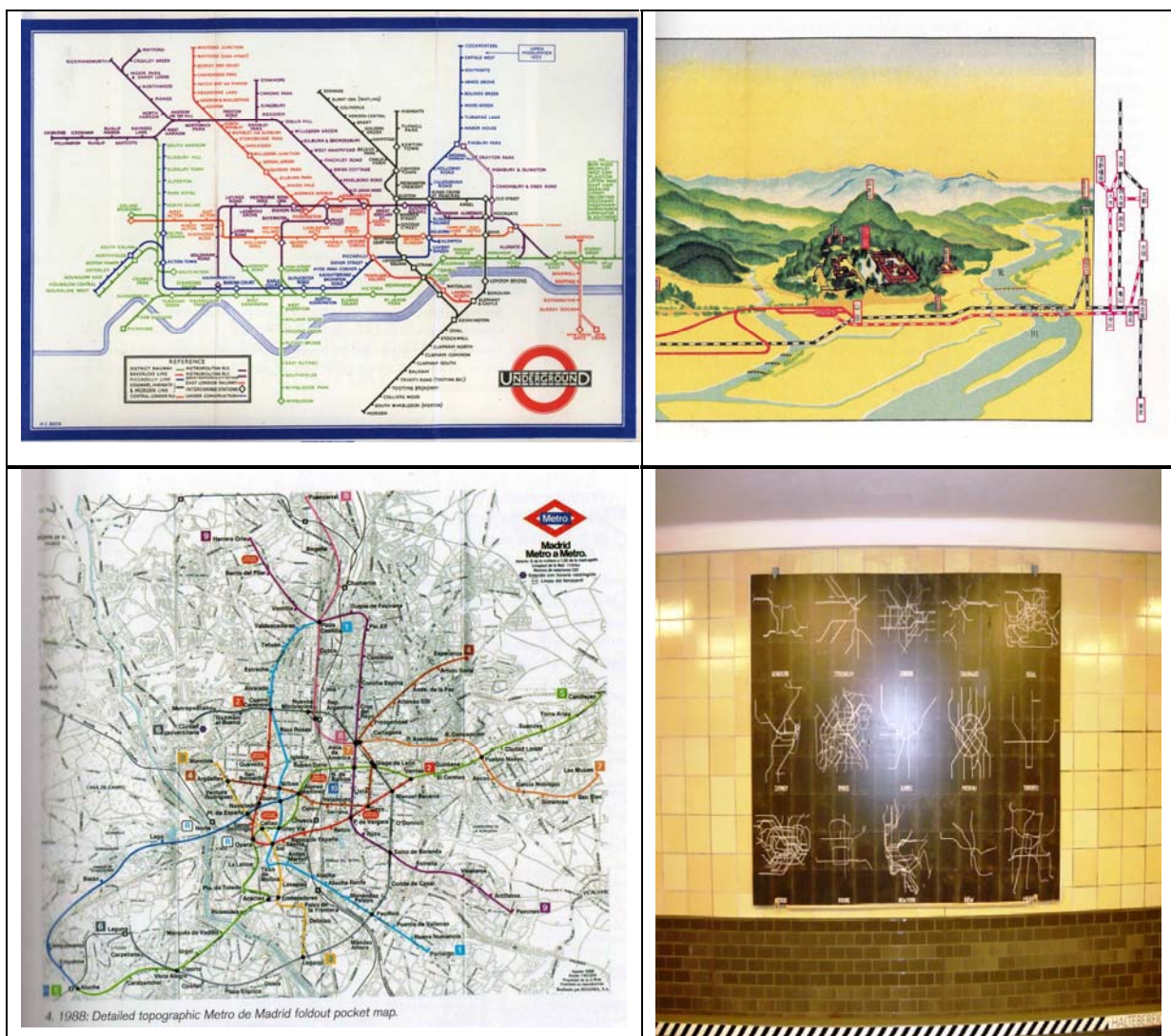
En esta sección haremos el ejercicio de poner en acción las categorías desarrolladas en los ítems anteriores con la intención de mostrar cómo algunos mapas repetidos en diversas series se prestan a ser observados e interpretados de maneras diferentes en cada caso.

Serie 1.1. Mapas de las redes de subterráneos

En la serie 1.1. (Figuras 1, 2, 3, 4) montamos un atlas al que podríamos titular “mapas de redes de subterráneos”. Si bien los planos son muy diferentes entre sí, forman una serie clásica ya que comparten el tema de base que se enuncia en el título dado a la serie.

[Figura 1](#) (Imagen 1.1.a)

[Figura 2](#) (Imagen 1.1.b)



[Figura 3](#) (Imagen 1.1. c)

[Figura 4](#) (Imagen 1.1.d)

Fuente: Fotografías propias

La **imagen 1.1.a** ([Figura 1](#)) es el célebre mapa del metro de Londres diseñado por Harry Beck en 1931 y que, a pesar de las resistencias que generó al principio debido a la fuerte impronta abstracta de su diseño que elimina las correspondencias literales entre el trazado analógico respecto de la red

real¹³, hoy es usado como esquema básico para el trazado de casi todas las redes de subterráneos del mundo¹⁴. El mapa apuesta a optimizar la legibilidad, usando líneas de colores que se cruzan en ángulos de 45 y 90 grados. Comparemos la legibilidad y los modos de uso entre este mapa y la **imagen 1.1.c (Figura 3)** que es el plano del metro que manejaban los usuarios de la red madrileña en 1988, antes de que el Ayuntamiento adoptara el esquema que sigue los preceptos definidos por Beck para el sistema londinense.

La **imagen 1.1.b (Figura 2)** muestra la red ferroviaria y vial tomada de una guía de viajes japonesa¹⁵. Llama la atención por la combinación de varias perspectivas (incluyendo la representación pictórica del paisaje desde un ángulo oblicuo, a “vuelo de pájaro”). Por un lado, las convenciones pictóricas utilizadas no nos resultan familiares ni fácilmente comparables con los dos mapas anteriormente mencionados. Sin embargo, no dudaríamos en que los tres mapas cumplen funciones similares y por ello pueden compartir espacio en una serie. Al mismo tiempo, la extrañeza que nos generan esos símbolos ilegibles nos hace reparar en la existencia de los nombres (de las estaciones de subte) que les dan toda la potencialidad de uso a los otros dos planos de metro.

En la **imagen 1.1.d (Figura 4)** sobre un panel de azulejos en la estación Bernauer Straße de Berlín, se combinan los croquis de las redes de subterráneos en algunas de las grandes ciudades del mundo. Los croquis están redibujados a partir de la estructura que se desprende de los planos de metro de las ciudades seleccionadas. No tienen referencias ni marcas de su especificidad local, con la excepción del nombre de la ciudad en que se encuentran. Desde el punto de vista gráfico, están todos realizados con líneas blancas y no incluyen ninguna de las convenciones de colores, nombres o signos (de accesibilidad, de combinación o correspondencia, de sectores cerrados por obras) que cada uno de esos mapas tienen en sus respectivos originales. Esa homogeneización del lenguaje esquemático y la coexistencia de los croquis predisponen al observador a comparar las formas y la densidad de las redes de metro de algunas grandes ciudades del mundo.

En suma, la **serie 1.1** articula cuatro mapas de la red de transporte subterráneo que usan diferentes lenguajes gráficos, tienen diferentes tamaños, están dispuestos en soportes de diferente naturaleza y que tienen un alcance variado en sus audiencias. Sin embargo, pueden ser agrupados bajo el género “mapas de subterráneos” y prestarse a comentarios analíticos y comparativos que surgen de la mirada simultánea de estos cuatro ítems.

En otras palabras, la serie tiene una identidad común que recae sobre el tema que comparten, más allá de las diferencias estilísticas y materiales.

Serie 1.2. Mapas que comparten un lenguaje cartográfico específico para representar temas incongruentes entre sí

Si observamos la **serie 1.2.** (Figuras 5, 6, 7, 8) con cierta distancia, parecen todas variaciones de un mismo mapa.

Figura 5 (Imagen 1.2.a)

Figura 6 (Imagen 1.2.b)

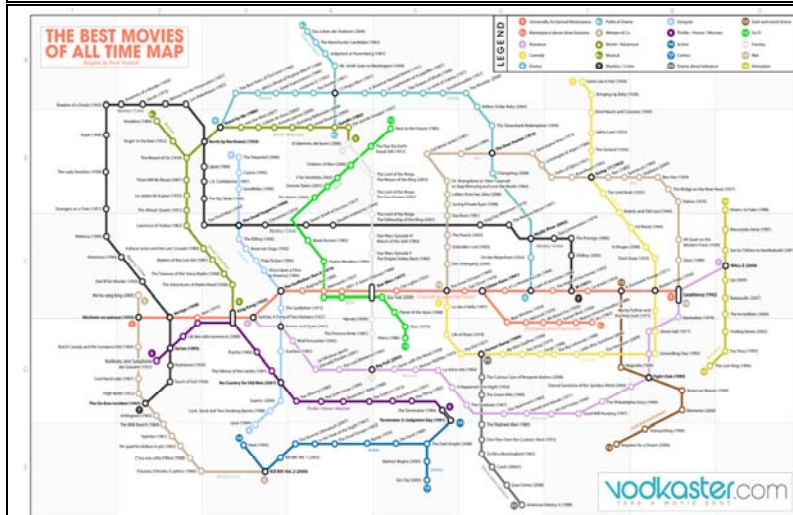


Figura 7 (Imagen 1.2.c)

Figura 8 (Imagen 1.2.d)

Pero si miramos más de cerca, surgen diferencias clave. En efecto, el **mapa 1.2.a** (Figura 5) corresponde a la imagen a de la serie 1.1.; es el mapa del metro londinense diseñado por Beck en 1931. Pero ahora, en lugar de dialogar con otros planos de subterráneos, se ofrece como modelo de lenguaje gráfico y es adoptado para representar otros temas que nada tienen que ver con el transporte urbano subterráneo: en la **imagen 1.2.b** ,(Figura 6) se representan los vinos de Francia (cada línea/color representa una región vitivinícola); en la **imagen 1.2.c** (Figura 7) hay un mapa de películas en la que cada línea/color representa un género fílmico; y en la **imagen 1.2.d** (Figura 8) las líneas de las redes de subtes apenas sirven para configurar las letras del abecedario en una lámina didáctica para niños.

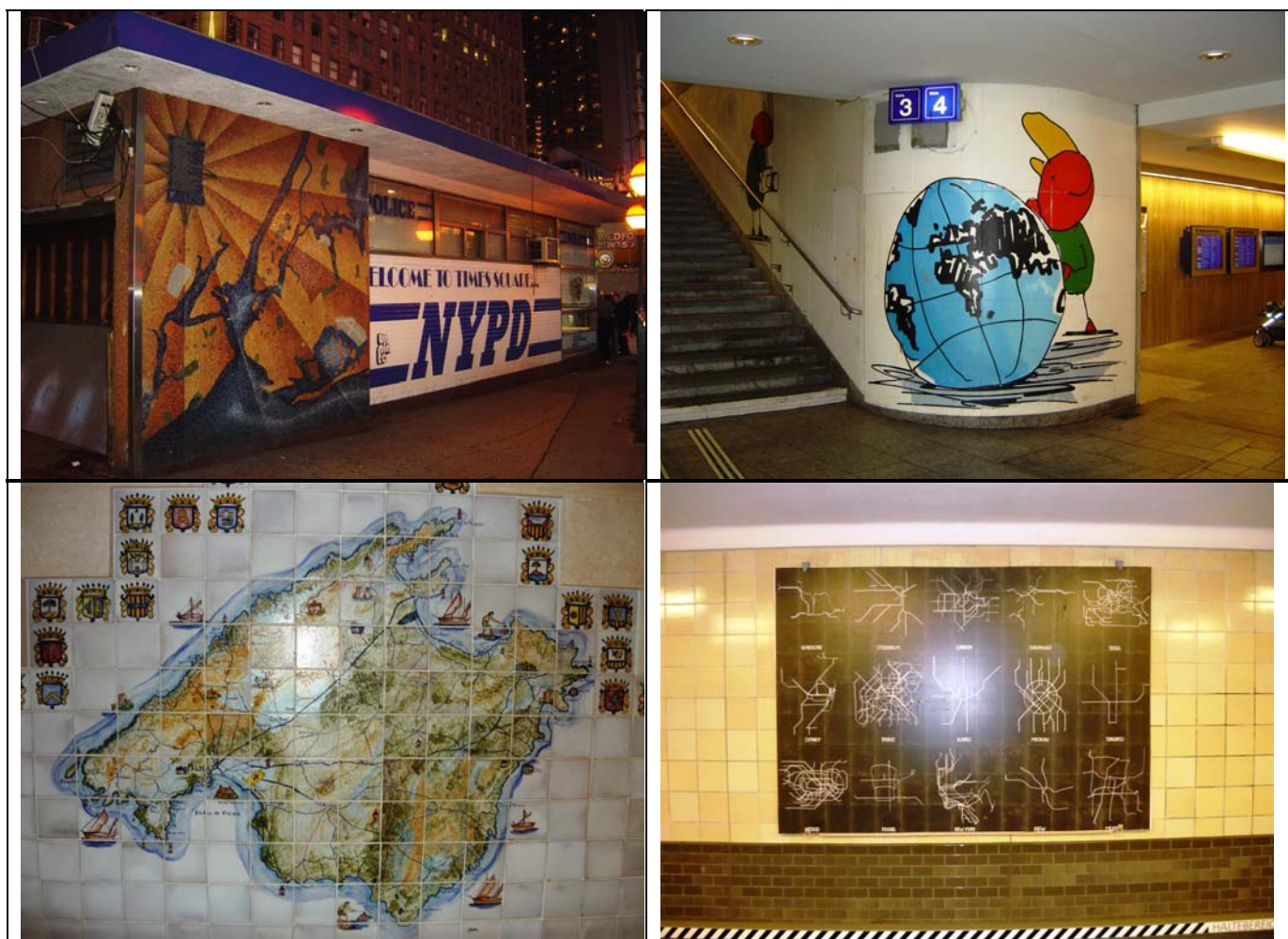
En esta serie, el denominador común que enlaza las imágenes es el lenguaje gráfico, claramente identificado con un género cartográfico y aplicado a otros temas que no suelen ser mapeados. Los lazos que predominan en esta serie son los estéticos, al mismo tiempo que sancionan la eficacia del mapa beckiano ya naturalizada en el sentido común.

Serie 1.3. Mapas en la vía pública

En la **serie 1.3** (Figuras 9, 10, 11, 12) reunimos mapas de diversos géneros y aspectos: el mapa del estado de Nueva York, una pintura de un globo terráqueo, el mapa de la isla mediterránea Palma de Mallorca y la composición de croquis de redes de subterráneos en el metro de Berlín. El criterio hilvanador de los cuatro ítems que forman esta serie es la materialidad de los mapas y seleccionamos aquellos que están pintados o realizados con mosaicos en la vía pública.

[Figura 9](#) (Imagen 1.3.a)

[Figura 10](#) (Imagen 1.3.b)



[Figura 11](#) (Imagen 1.3.c)

[Figura 12](#) (Imagen 1.3.d)

Fuente: Fotografías propias

La imagen **1.3.d** ([Figura 12](#)) con el montaje de la morfología de las redes de subte de algunas ciudades del mundo, era la **imagen 1.1.d** en otra serie. Pero mientras que en la otra serie cohabitaba con otros mapas de transporte, en esta serie se relaciona con las otras imágenes a partir de su materialidad y ubicación: los mosaicos y los azulejos que configuran mapas en la vía pública.

En sintonía con ello, la **imagen 1.3.a** ([Figura 9](#)) muestra el mapa del estado de Nueva York armado con venecitas sobre la pared de un departamento policial en Broadway, ubicada sobre una ruta casi inevitable para los turistas que se acercan a Broadway.

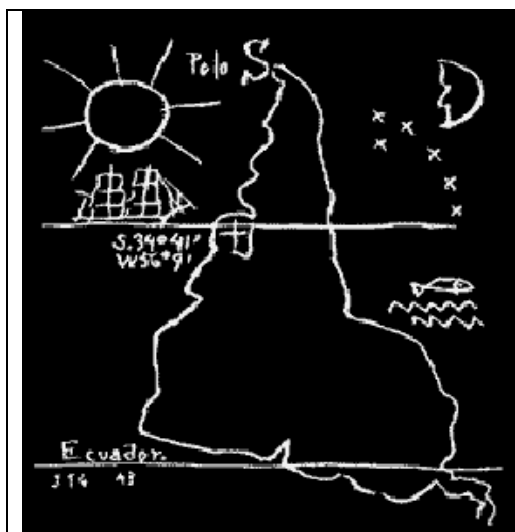
Finalmente, la **imagen 1.3.b** ([Figura 10](#)) es el dibujo de un globo terráqueo con un niño que se apoya sobre él; pintado en un muro de azulejos en una estación de trenes de la ciudad de Berna, ilustra la pequeñez del mundo (o, más específicamente, el acortamiento de las distancias) que supone una red de ferrocarriles de última generación; la **imagen 1.3.c** ([Figura 11](#)) armada en una de las paredes del pequeño aeropuerto de Palma de Mallorca, recibe a los pasajeros que aterrizan allí con un bonito mapa de la isla.

Además de las técnicas y los materiales usados en estas producciones, una peculiaridad que comparten los ejemplares de esta serie es que se emplazan en el espacio público, en vías de circulación. Esta localización prefigura ciertas tendencias en los modos de observación posible: tratándose de lugares de tránsito y de espera, de visita y de turismo, la mirada del transeúnte puede ser entre espontánea y distraída, entre aburrida, curiosa y cautiva por la situación de espera. La espacialización de las imágenes, a su vez, forma parte de los sentidos que construye, y cuando miramos los objetos cartografiados en estas imágenes no podemos ignorar los lugares que les dan formas de visualización propias y específicas: “los lugares (siempre son varios, deben formar una serie precisamente ordenada, es la base del sistema) son como casilleros vacíos, invariantes, marcos, receptáculos. Son superficies vírgenes susceptibles de recibir las imágenes, por su parte plenas (de sentido) pero transitorias, mudables, que allí vienen a encuadrarse, inscribirse, depositarse, pero sólo por un tiempo por determinar. Los *loci* forman la estructura del dispositivo de la memoria” (Dubois, 2008: 277). En los contextos aquí presentados, las componentes estética y monumental juegan sus cartas decisivas para atrapar la atención de un público que se encuentra azarosamente con estas imágenes sin haberlas buscado.

Serie 2.1. Mapas de Sudamérica

La serie 2.1 (Figuras 13, 14, 15 y 16) monta *objetos* disímiles: un dibujo, una fuente de agua en una plaza pública, una instalación artística armada en lo que parece ser un dormitorio privado y un mapa político como el que podríamos encontrar en un atlas. El común denominador es la silueta de América del Sur, aunque con variaciones notables. La serie induce a comparar técnicas y formas de intervención pero al mismo tiempo nos convoca a reconocer el objeto “Sudamérica” en todas ellas, más allá de sus radicales diferencias de estilo y materialidad.

[Figura 13](#) (Imagen 2.1.a)



[Figura 14](#) (Imagen 2.1.b)



[Figura 15](#) (Imagen 2.1.c)

[Figura 16](#) (imagen 2.1.d)

Fuente: Fotografías propias

La **imagen 2.1.a** ([Figura 13](#)) es el icónico mapa que el artista uruguayo Joaquín Torres García creó, en varias versiones, en los años 1930 y que fue resignificado como un emblema de la resistencia de los pueblos del sur sobre la imposición de patrones sociales, culturales y estéticos por parte de los del norte. La subversión de la posición del mapa es una vía para impugnar el orden intrínseco a la convención moderna de ubicar el norte en la parte superior del mapa y, así, dar primacía a espacios percibidos como postergados o sometidos.

Ya en 1929 el orden mundial había sido criticado por los artistas a partir del rediseño de la imagen cartográfica: los surrealistas crearon un mundo diferente en un planisferio¹⁶, en el que algunos países tienen territorios descomunales extensos mientras que otros, sencillamente, fueron borrados del mapa, el Ecuador es una línea inquietantemente ondulada, y el continente europeo aparece “mutilado y reescrito” (De Diego Otero, 2008: 12). Parece que estar “contra el mapa”¹⁷ es estar contra el orden.

La **imagen 2.1.b** ([Figura 14](#)) es una fuente de agua, ubicada en una plaza de la ciudad de Santa Fe (Argentina) frente al Convento de San Francisco, con el contorno de Sudamérica. Lo peculiar de esta fuente es que las partes de tierra deberían estar cubiertas de agua (si la fuente estuviera llena) y que las partes de agua están armadas con cemento (como los océanos laterales y el río Paraná). Es decir, aquí también se opera una inversión de las convenciones cartográficas.

La **imagen 2.1.c** ([Figura 15](#)) es una intervención diseñada por el artista ruso Vlad Gerasimov¹⁸ que utiliza ropas para configurar el mapa de Sudamérica (cabe aclarar que tiene otros trabajos en los que utiliza la misma técnica para formar los mapas de otros continentes, como veremos en la serie siguiente). Se recrea un ambiente que tiene varias huellas de lo que sería un ambiente íntimo: es una habitación cerrada, tiene un colchón que sugiere que se trata de un dormitorio y hay ropas y zapatos diseminados por todas partes como si fuera un dormitorio recientemente abandonado por sus habitantes. Con esas prendas de vestir, se arma el mapa de Sudamérica.

A pesar del fuerte sesgo creativo y artístico que atraviesa estos primeros tres mapas de la serie, la **imagen 2.1.d** ([Figura 16](#)) un mapa político de Sudamérica reafirma desde la “cientificidad” que la identidad de la serie pasa por el recorte geográfico de las siluetas de los otros mapas.

El objeto “cartografiado” es lo que le da identidad a esta serie, aunque algunos de sus ítems tengan mucho potencial para participar de otras series muy diferentes.

Serie 2.2. Mapas artísticos

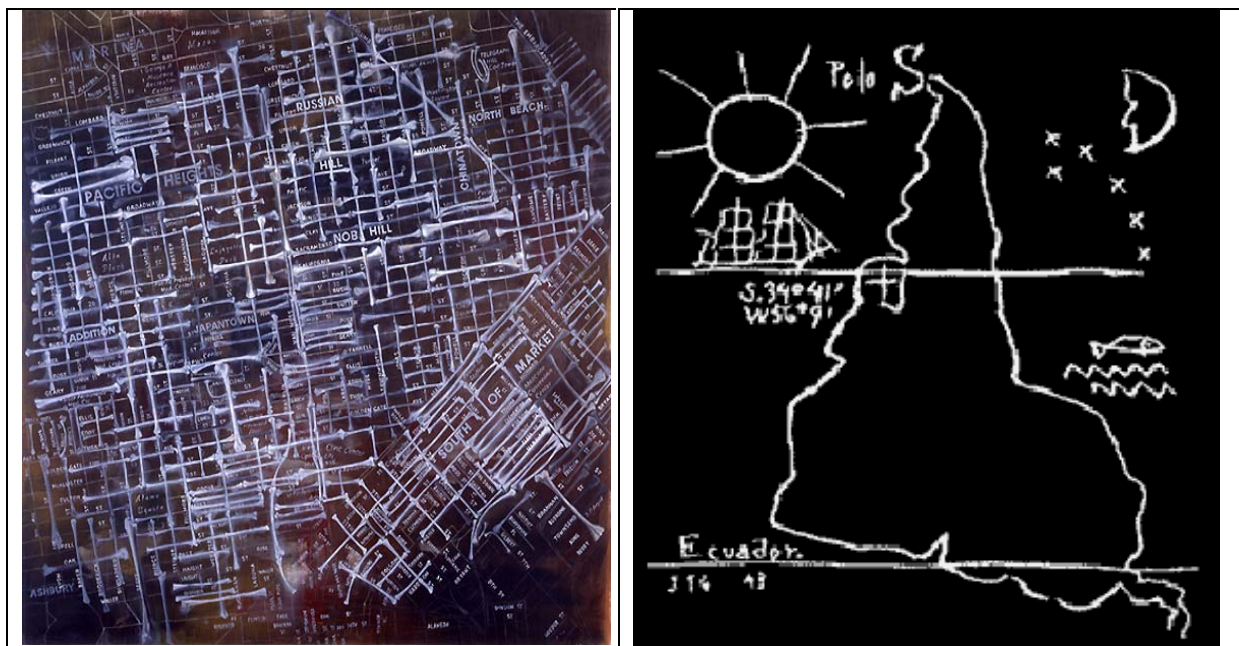
En la serie 2.2 (Figuras 17, 18, 19 y 20) combinamos cuatro imágenes que podríamos definir como “mapas artísticos”, al menos si tenemos en cuenta que fueron elaborados por artistas.

[Figura 17](#) (Imagen 2.2.a)



[Figura 18](#) (Imagen 2.2.b)





[Figura 19](#) (Imagen 2.2.c)

[Figura 20](#) (Imagen 2.2.d)

Fuente: Fotografías propias

La **imagen 2.2.a** ([Figura 17](#)) es otra creación del artista ruso Vlad Gerasimov, ahora representando Europa. También sobre el piso de un cuarto interior y desplegando ropas que parecen usadas, el artista arma el mapa europeo.

Cuando esta instalación de Gerasimow aparece en la misma serie que el mapa de Torres García (ahora **imagen 2.2.d** ([Figura 20](#))), ahora el lazo que los une no es el referente geográfico sino el campo artístico como ámbito de práctica y de legitimación de las obras.

El mapa **2.2.b** ([Figura 18](#)) es el mapa de Jasper Johns *En Map*, el mapa es el tema central de la obra (anunciado incluso en el título), pero son los nombres de los estados escritos en letras de molde los que nos hacen buscar el mapa. Por supuesto que podremos identificar ese referente, más allá de que no tiene ningún rasgo preciso (en el sentido que ese término adquiere para la cartografía).

La **imagen 2.2.c** ([Figura 19](#)) es un plano urbano del artista argentino Guillermo Kuitca que forma parte de una serie más amplia, en la que Kuitca combina la estética de una placa radiográfica con nombres de fantasía y alusiones a ciudades reales norteamericanas.

El hecho de que el mapa entraña un orden preestablecido y, en cierta medida, rígido ha sido mejor percibido por los artistas: aquellos que se sintieron convocados a trabajar con mapas coinciden en alterar su posición, activar un antagonismo. No parece casual el hecho de que los artistas latinoamericanos, “ciudadanos del hemisferio sur”, concuerden en dar vuelta el mapa.

En una entrevista personal, el artista Celso Nino comentó que es probable que los artistas recurran a los mapas porque “a busca por sentido, direção, localização, medidas - coisas que são ou podem ser

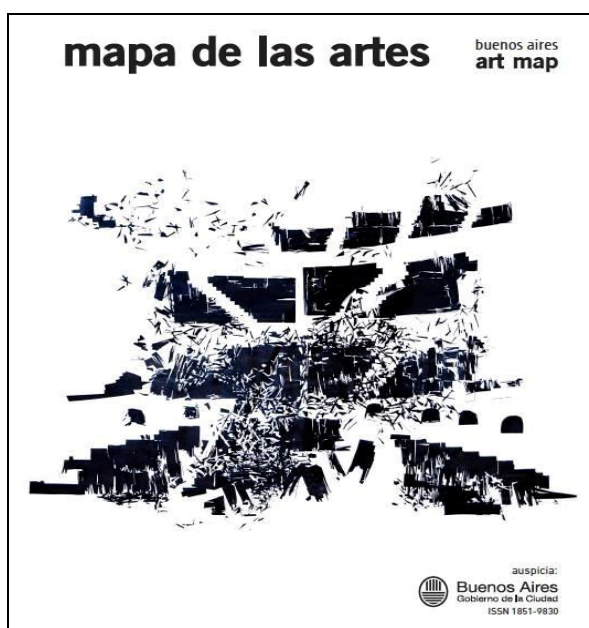
muito exatas - é uma necessidade humana que os artistas tentam amplificar para mover ainda mais os questionamentos sobre a nossa posição no mundo, no sistema planetário, no universo. para mim, são os mistérios das escalas, que vão desde as menores partículas subatomicas até o movimento das galáxias. e isto leva a um monte de indagações para todos, e os artistas tenetam colocar um pouco de poesia nisso”¹⁹.

Esta serie nos invita, sobre todo, a pensar cuáles fueron los aspectos “científicos” que han sido contestados por estos artistas.

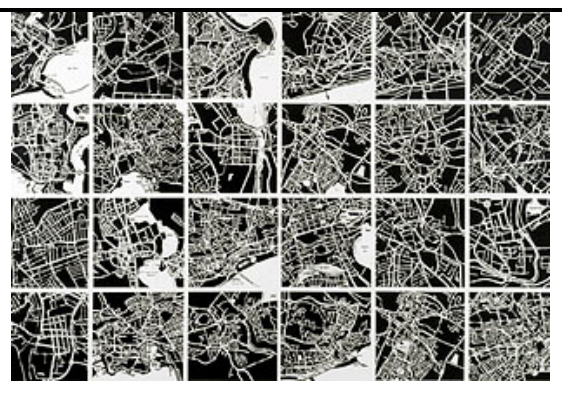
Serie 2.3. Mapas del artista Guillermo Kuitca

Dentro de los mapas artísticos, hay artistas que han explorado especialmente la inspiración cartográfica en diversas etapas de sus obras creativas. Uno de ellos es el célebre artista plástico argentino Guillermo Kuitca.

[Figura 21](#) (Imagen 2.3.a)



[Figura 22](#) (Imagen 2.3.b)



[Figura 23](#) (Imagen 2.3.c)

[Figura 24](#) (Imagen 2.3.d)

El mapa **2.3.a**²⁰([Figura 21](#)) ilustra la promoción de una exposición del autor organizada en Buenos Aires.

La imagen **2.3.b** ([Figura 22](#)) es el plano urbano incluido en la serie anterior, sobre el que el artista también compuso una gran serie con mapas que, si bien no son del todo imaginarios, redibujan sus geografías imaginarias y transforman en lenguaje cartográfico marcas y signos que no necesariamente lo son fuera del contexto de su obra.

La imagen **2.3.c**²¹([Figura 23](#)) es un mapa corporizado en la serie “colchones” del artista, que Kuitca ejecuta sobre una gran variedad de colchones: en tamaño infantil y adulto, agrupados y aislados, con patas de *sommier* o simplemente apoyados en el piso, pendiendo de las paredes.

La imagen **2.3.d** ([Figura 24](#)) un collage sin título, monta fragmentos de planos urbanos. Esos pedazos dislocados evocan la experiencia personal de un espacio vivido que no encaja siempre en las líneas que traen trazadas los mapas convencionales.

Guillermo Kuitca, en estas y en otras de sus obras cartográficas, explora las tensiones entre la percepción y la experiencia del espacio y de las imágenes que tenemos de él.

A modo de reflexiones finales para discutir

La primera conclusión más evidente de este análisis es que la misma imagen dice cosas diferentes en cada serie. El montaje participa de la construcción de sentidos. Una vez más, las reflexiones de Didi-Huberman sobre la obra de Aby Warburg iluminan este comentario: “El atlas Mnemosyne delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, una conocimiento dialéctico de la cultura occidental” (Didi-Huberman, 2010: 20).

El encuentro y la serie transforman las imágenes. Al leer la serie, estamos invitados a leer más allá (y más acá) de las imágenes. Al leer la serie estamos invitados a “leer lo nunca escrito” (*was nie geschriben wurde, lesen*, en palabras de Walter Benjamin).

Decía Didi-Huberman que “Warburg comprendió bien que el pensamiento no es asunto de formas encontradas, sino de formas transformadas. Asunto de migraciones (*Wanderungen*) perpetuas, como gustaba decir” (Didi-Huberman, 2010: 20). Aquí hemos intentado hacer migrar el mismo mapa hacia diversas series para demostrar que, en cada situación, la imagen adquiere cierta densidad específica del caso. Es parte de la polivalencia de las imágenes: no es sólo una característica de la imagen individual y de su comportamiento esquivo para evitar quedar atrapada por la palabra. Las series configuran ciertas miradas y proponen itinerarios.

Modestamente, apuntamos a alcanzar otro paralelismo entre la propuesta warburiana y estas series cartográficas. Así como para Aby Warburg su objeto “es la imagen más que la obra de arte, y eso la pone resueltamente fuera del campo de la estética” (Agamben, 2007: 162), aquí quisimos tratar los mapas que fueron concebidos fuera del campo de la cartografía: no fueron cartógrafos profesionales

los que los confeccionaron, sino que fueron artistas, diseñadores gráficos, periodistas. Warburg huyó de los principios estéticos para pensar sus imágenes. Esa huida de la disciplina de la estética para abordar imágenes que no encajan tan fácilmente con una acepción canónica de lo que debería ser el objeto de la historia del arte se emparenta con la huida de la ciencia cartográfica que propusimos para tratar estas imágenes, sin recaer en los principios científicos que se suponen le dan legitimidad.

Dado que “la significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserve se distribuye por todo el contexto en que aparece” (Berger, [2000] 2013: 37), la reflexión sobre nuestros modos de organizar las imágenes, de montar nuestros atlas/mundos y de mirar lo que vemos merece considerar los hilos más o menos invisibles que les dan visibilidad.

El mapa, en singular, no existe. O, cuanto menos, es inasible. El mapa son los mapas. Incluso un mismo mapa puede ser varios mapas. No se trata de un tramposo juego de palabras sino que, más bien, rescatamos la inestabilidad de la imagen cartográfica para demostrar que, según su posición relativa y las imágenes con las que dialogue, un mapa puede transformarse a sí y reconvertirse en diversos mapas.

A sí mismo intentamos aportar algunas propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica. Gran parte de estas reflexiones, así como están inspiradas en estudios que tenían por objeto otro tipo de imágenes, también pretenden ser un aporte para revisar el tratamiento metodológico de fotografías, grabados, pósters, sellos postales y varios otros tipos de imágenes. El desafío es inmenso. Pero sin duda vale la pena.

Notas

1 Harley y Woodward, 1987: xvi.

2 <http://cartography.tuwien.ac.at/ica/index.php/TheAssociation/Mission>

3 "Un mapa es una representación a escala de una selección de elementos o de formas abstractas sobre (o en relación con) la superficie terrestre o los cuerpos celestes), realizada sobre un soporte plano".

4 Soulanges, François, *Estética de la fotografía*. La Marca Editora. Buenos Aires: 2010. P. 114

5 Este tipo de definiciones sigue apareciendo en manuales escolares y en diccionarios. Tomemos como ejemplo el *Diccionario de Geografía* que editó el Instituto Geográfico Militar (Argentina):

“MAPA: Representación plana reducida y simbolizada de la superficie terrestre o parte de ella, y en la que se muestra la situación y distribución de uno o más fenómenos naturales y culturales localizables en el espacio. Para su confección se toman en cuenta la escala y la proyección. Según el fenómeno, tema o relación de factores a representar existen distintos tipos de mapas: topográficos, geológicos, batimétricos, planimétricos, meteorológicos, históricos, de población, corológicos, etc.” (107). PASO VIOLA, L.F. (1986). *Diccionario de Geografía*. Buenos Aires, Karten.

6 Harley y Woodward, (eds.)(1987)*The History of Cartography*. Volumen 1, Chicago - Londres, p. XVI.

7 Es el giro acuñado por Benedict Anderson para referirse a la silueta cartográfica del mapa nacional y a los usos que se hacen de esa silueta en diferentes dimensiones de la cultura visual con la intención de generar conciencia territorial nacionalizante: así, “el mapa entró en una serie infinitamente reproducible, que podía colocarse en carteles, sellos oficiales, marbetes, cubiertas de revistas y libros de textos, manteles y paredes de los hoteles. El mapa-logotipo, al instante reconocido y visible por doquier, penetró profundamente en la imaginación popular, formando un poderoso emblema de los nacionalismos que por entonces nacían” (Anderson, 1991: 245).

8 Incluso, resulta sugerente que Jasper Johns haya realizado una serie de objetos nacionales (entre los que se destacan las banderas) o, en otras palabras, que en el campo de las artes, la tematización de la cartografía también implique ciertas connotaciones políticas y nacionales.

9 David Buisseret definía el mapa en los siguientes términos: “Lo que en realidad hace que un mapa sea un mapa es su cualidad de representar una situación local; tal vez deberíamos llamarlo ‘imagen de situación’ o incluso ‘sustituto situacional’. La función principal de esa imagen es transmitir información situacional, distinguiéndola así, por ejemplo, de una pintura paisajística que, aunque transmitiendo esa información incidental, busca principalmente un efecto estético. En términos cognitivos, el mapa tiene que basarse en la percepción que el cerebro tiene del espacio más que de la sucesión” (2003: 16).

10 Palsky, 2003.

11 En este sentido, “la voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado. La elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por la participación de la comunicación, etc.” (Bajtín, 1985, 267). He ensayado por primera vez esta propuesta en una serie de ponencias y artículos colectivos que he preparado junto a Claudia Troncoso y Analía Almirón sobre la cartografía turística. En particular, véase Lois, Troncoso, Almirón 2009.

12 Citado en Didi-Huberman, 2014: 53.

13 Véase Barrow, 2009: 354-357.

14 Véase Ovenden, 2003.

15 *Guide for Visitors to Ise Shrine* (Ise Japón) sin fecha, publicado entre octubre de 1948 y abril de 1954, según La Biblioteca de Ise Shrine, Prefectura Mie. Citado y reproducido en Tufte, 1990, pp. 12-13.

16 El mapa en cuestión fue publicado en una doble página (27-28) de la revista belga *Varietés*, bajo el título “Le Monde ou temps de les Surréalistes”.

17 “Contra el mapa” es el título del sugerente ensayo de la española Estrella De Diego Otero, en el que los mapas producidos en el campo del arte son puestos en escena de un modo provocador. El mapa de los surrealistas abre su discusión, pero la autora hilvana otros mapas y otros contextos en diálogo con los enfoques de análisis derivados de la propuesta de Harley.

18 <http://www.vladstudio.com/es/home/>

19 En una entrevista personal, el artista plástico Celso Nino comentó que es probable que los artistas recurran a los mapas porque “la búsqueda de sentido, dirección, localización y medidas -cosas que sólo pueden ser muy exactas- es una necesidad humana que los artistas intentan amplificar para profundizar todavía más los cuestionamientos sobre nuestra posición en el mundo, en el sistema planetario, en el universo. Para mí, son los misterios de las escalas, que van desde las minúsculas partículas subatómicas hasta el movimiento de las galaxias, lo que lleva a un sinfín de indagaciones, y los artistas intentan poner un poco de poesía en eso.” Entrevista personal. 10 de diciembre de 2010

[20](#) Mapa de las artes. TAPA N°31. Guillermo Kuitca. Sin título (Acoustic Mass). Técnica mixta sobre papel. 148 x 148 cm. 2005.

[21](#) Guillermo Kuitca, *Sin título*, 1992.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Anderson, Benedict (1991) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la Difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Barrow, John (2008) *Imágenes del Cosmos. Las mejores imágenes de la ciencia*. Barcelona: Paidós.

Berger, John (2013) *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili Editora.

Buisseret, David (2003) *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.

De Diego Otero, Estrella (2005) *Contra el mapa*. Barcelona: Siruela.

Didi-Huberman, George 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, George (2010) *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museum für Neue Kunst, Sammlung Falckenberg: Madrid, Karlsruhe y Hamburgo.

Harley, Brian y David Woodward (eds.) (1987) *The History of Cartography*. Volumen 1 Chicago – Londres.

Kulhavy, Raymond W. y Stock William A. (1996) "How Cognitive Maps are Learned and Remembered", en *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 86, No. 1, Association of American Geographers, 1996, pp. 123-145.

Lois, Carla; Troncoso, Claudia y Almirón, Analía (2008) "Imágenes de la Argentina turística. Un análisis de la producción cartográfica de la Secretaría de Turismo de la Nación (1996-2007)". En Bertoncello, Rodolfo *Turismo y geografía. Explorando lugares y atractivos turísticos de Argentina*. Buenos Aires: Ciccus.

Mitchell, W.J.T. (1994) *Teoría de la imagen*. Barcelona: AKAL Estudios Visuales (1994 [2009]).

Monmonier, Mark (1996) *How to lie with maps*. Chicago, The University of Chicago Press.

Ovenden, Mark (2003) *Transit Maps of the World*. Londres, Penguin.

Palsky, Gilles (2003) "Cartes topographiques et cartes tematiques au XX siècle". En Ramada Curto, Diogo; Cattaneo, Angelo y Ferrand Almeida, André *La cartografía Europea tra Primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*. Florencia, Leo S. Olschki Editore.

Rose, Gillian (2012) *Visual methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*. Londres: Sage.

Soulanges, François (2010) *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Tufte, Edward (1990) *Envisioning Information*. Graphic Press.

Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid, AKAL.

Recepción: 23 de febrero de 2015

Aceptación: 20 de abril de 2015

Publicado: 10 de julio de 2015