

EL ARTE CARTOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO

IMAGO MUNDI DE ADRIANA BUSTOS: DESORDENANDO EL ORDEN

María Cristina Ares
Universidad de Buenos Aires
mariacristinaares@gmail.com

Resumen

El arte cartográfico se instala en medio del debate en torno a la tesis del actual desvanecimiento del espacio, tal posición se funda en la revolución de las técnicas informáticas de los últimos treinta años. Esta hipótesis afirma que las telecomunicaciones avanzadas le han quitado significado a la distancia, lo que devino si no en la desaparición del espacio sí en su casi disolución.

Adriana Bustos presenta entre 2012 y 2013 *Imago Mundi VI, VII, VIII, IX, X, y XI* una obra compuesta por seis acrílicos en los que dispone una suerte de constelación de elementos diversos dispuestos en forma y con apariencia cartográfica. A simple vista se asemejan a mapas antiguos pero en cuanto se atiende al detalle no hay allí lugares geográficos reconocibles ni océanos ni mares registrados. Un aviso en uno de los ángulos parece advertir al espectador: “*The only place I know is in my dreams*” (“El único lugar que conozco está en mis sueños”), que lo que se está desplegando es una cartografía personal, un mapa que puede leerse como ensoñaciones o bien ilusiones o utopías, según la lectura que se haga del término “sueños”.

**Mapa, Constelación, Fractal, Memoria,
Representación**

Un lugar no se lee como sí se puede leer un texto, a un lugar hay que visitarlo, recorrerlo, atravesarlo. Un parque, una ciudad, un paisaje invita a franquearlo pero para orientarse en ese espacio es indispensable servirse de una guía, de una representación del terreno que nos ayude a avanzar o a elaborar un itinerario de viaje. En ese sentido un mapa resulta una suerte de brújula que nos facilita movernos en un espacio determinado. En rigor, un mapa es la representación gráfica y métrica de la superficie terrestre o de una parte de ella sobre una superficie plana.

El arte cartográfico contemporáneo se instala en medio del debate en torno a la tesis del actual desvanecimiento del espacio, tal posición se funda en la revolución de las técnicas informáticas de los últimos treinta años. Esta hipótesis afirma que las telecomunicaciones avanzadas le han quitado significado a la distancia, lo que devino si no en la desaparición del espacio sí en su casi disolución. Posiciones menos drásticas, en cambio, proponen que el espacio se ha estratificado o bien que se ha ampliado a partir de la superposición de un espacio virtual por sobre el espacio geográfico pues estaríamos instalados ya en una concepción más flexible que nos invita a un nuevo tipo de movilidad.

El siglo XIX es considerado una era dominada por la noción de tiempo antes que por la del espacio porque fue un siglo obsesionado por el historicismo. El patrón fundamental de la historiografía ha sido la crónica, la secuencia temporal de sucesos, en la narración histórica lo que ha predominado es lo temporal. Por el contrario, el espacio ha estado subordinado al tiempo, la geografía de hecho ha ocupado un lugar secundario en el campo de las ciencias sociales y políticas.

Michel de Certeau presenta una interesante distinción en el orden espacial, pues declara que dicho orden organiza un conjunto de posibilidades pero también un conjunto de prohibiciones. En el primer caso porque un espacio habilita ciertos modos de circulación pero también, y éste sería el segundo caso, impide avanzar por algunos lugares o bien señala que hay caminos sin salida. El caminante usualmente respeta esos señalamientos y al hacerlo, actualiza, este circuito de posibilidades y prohibiciones; sin embargo, también las desplaza e inventa otras

opciones no previstas por la planificación inicial. Los atajos, las desviaciones y las improvisaciones, señala de Certeau, son lo que no estaba diseñado en el sistema topográfico, esas son prácticas del caminante que multiplican las posibilidades del espacio. El arte cubre la pretensión científica de la visión del mundo como burlándose de ella y recordándonos que también esa construcción ambiciosamente objetiva es quizá una ficción más.

Los mapas de Adriana Bustos se inscriben en el marco de un grupo de obras que podría denominarse “arte cartográfico” y que reúne a artistas tales como el reconocido Guillermo Kuitca, Inés Fontenla, Matthew Cusick, Judi Werthein, Adriana Varejao, Horacio Zabala, Nicolás García Urriburu, Javier Zoro, Joaquín Torres García, Julián Terán, y Benito Eugenio Laren, entre otros.

IMAGO MUNDI DE ADRIANA BUSTOS: TERRITORIOS POÉTICOS Y RUGOSOS

La expresión “*Imago mundi*” es una expresión que se usa generalmente para expresar la interpretación y representación del mundo en un momento de la historia aunque en su origen es el título original de un libro escrito en el siglo XV (1410) por Pierre d’Áilly, un teólogo francés, constituido por doce tratados, el más conocido es un texto de cosmografía.

Adriana Bustos presenta entre 2012 y 2013 *Imago Mundi VI, VII, VIII, IX, X, y XI* una obra compuesta por seis acrílicos en los que dispone una suerte de constelación de elementos diversos dispuestos en forma y con apariencia cartográfica. A simple vista se asemejan a mapas antiguos pero en cuanto se atiende al detalle no hay allí lugares geográficos reconocibles ni océanos ni mares registrados. Un aviso en uno de los ángulos parece advertir al espectador: “*The only place I know is in my dreams*” (“El único lugar que conozco está en mis sueños”), que lo que se está desplegando es una cartografía personal, un mapa que puede

leerse como ensoñaciones o bien ilusiones o utopías, según la lectura que se haga del término “sueños”.

Los territorios están poblados de imágenes de personalidades diversas y de referencias a artefactos varios, por ejemplo en *Imago Mundi IX*, se asocia el tango *El Choclo* a un matemático y astrónomo del siglo XV Abraham Benzacuto, asesor y aparentemente astrólogo de Vasco da Gama en su expedición a la India; en un extremo superior se ubica la imagen de J.W.von Goethe junto a una cita de su *Fausto*: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”: considerando que se trata de un mapa parece invitarnos a pensar que el territorio con toda su solidez no hace más que desvanecerse en su mera representación.

En *Imago Mundi X*, diseña una misma región en la que confluyen cuatro ríos: el Río de la Plata, el río Magdalena, el Amazonas y el Orinoco a los que denomina “los cuatro ríos del Edén”. En los márgenes se encuentra resaltada la figura del *ouroboros*, con la inscripción latina “*Finis aborigine pedel*” (“el final es el comienzo”), un símbolo utilizado por varias culturas durante los últimos 3.000 años, que refiere al ciclo eterno de las cosas y a la lucha eterna también, asociado al esfuerzo inútil pues el ciclo volvería a empezar a pesar de las acciones que puedan ejecutarse para impedirlo. En el extremo derecho se ubica el logo de la Columbia Pictures Industries, fundada en 1919, una productora estadounidense de películas y de series de televisión que en sus inicios se especializó en *westerns* y en películas de acción.

Tal heterogeneidad de elementos -los nombrados son sólo una muestra ínfima- constituyen una constelación entendida como un conjunto azaroso de imágenes yuxtapuestas. Esta técnica artística de origen surrealista es la que fascinó a Walter Benjamin pues yuxtaponía objetos en un *collage* de extremos tan remotos y antitéticos que provocaba una epifanía profana. Ese hecho dialéctico produce un choque que posibilita la iluminación pues permite conocer el proceso económico que dio lugar a esa configuración visual y con ello se abre la posibilidad de una transformación. La imagen del mismo Walter Benjamin figura como un elemento más en la disposición de *Imago Mundi XI* no casual-

mente instalado en una gran isla ya que fue considerado por T. Adorno un pensador “outsider”. Su figura se encuentra cercana a la de Aby Warburg¹ quien justamente es el autor de una suerte de cartografía de la memoria que denominó *Atlas Mnemosyne*, compuesto entre 1924 y 1929, y que influyó profundamente en el pensamiento de Benjamin. Warburg combinó ideas filosóficas con imágenes históricas mediante las cuales pretendía narrar la memoria de la civilización europea.

A su vez, Benjamin influye en el pensamiento de Georges Didi-Huberman, un gran teorizador de la imagen, que es la otra figura que lo rodea aunque en otro continente. Didi Huberman dio hacia 1993 nuevas claves para la recuperación de la obra de Warburg y se define como su heredero intelectual pues centra su interés en la articulación entre la imagen y la historia. En 2010 inaugura una nueva exposición sobre el *Atlas* de Warburg en Madrid, en el Museo de arte Reina Sofía, un conjunto poético y problemático de elementos reunidos allí por “afi-

1 Rudolf Frieling, curador y teórico alemán, escribe sobre Aby Warburg: “Warburg entitled the series «Mnemosyne, A Picture Series Examining the Function of Preconditioned Antiquity-Related Expressive Values for the Presentation of Eventful Life in the Art of the European Renaissance». The atlas is fundamentally the attempt to combine the philosophical with the image-historical approach. Attached on wooden boards covered with black cloth are photographs of images, reproductions from books, and visual materials from newspapers and/or daily life, which Warburg arranges in such a way that they illustrate one or several thematic areas. Only the boards of the picture atlas have survived as photographed ensembles. Throughout the years since 1924, Warburg’s picture collection of circa 2,000 reproductions generated other configurations fixed and photographed on boards. In addition, specific themes were reconfigured for individual exhibitions or lectures. The last existing series originally consisted of 63 tableaux. Today, Warburg’s working style would be categorized as researching «visual clusters». Only these are not ordered according to visual similarity, evident in the sense of an iconographic history of style; but rather through relationships caused by an «affinity for one another» and the principle of «good company,» which let themselves be reconstructed through the study of texts (as for example, contract conditions or biological associations).”

nidades electivas”².

Otra característica notable del material reunido es el carácter periférico o marginal de las referencias. En *Imago Mundi VIII* se dispone un mapa de pensadores denominados “independientes” (*Independent Thinkers*), se trata de un conjunto de científicos, filósofos, arquitectos, líderes espirituales, antropólogos, astrónomos, pedagogos, etc. que tienen como denominador común sostener visiones poco ortodoxas de sus respectivas disciplinas. Un caso ejemplar y muy significativo es el de Benoît Mandelbrot, ubicado en el extremo superior derecho del mapa. Mandelbrot es el creador de la geometría fractal que implementó para interpretar los objetos que se encuentran en la naturaleza tales como las nubes, las cortezas de los árboles, las costas, los relámpagos, y el aparato circulatorio, resaltando que sus bordes nunca son lisos ni rectos sino que presentan en su estructura básica cierta fragmentariedad e irregularidad que se repite a diferentes escalas³. Lo interesante de que Adriana Bustos incorpore la figura de Mandelbrot es que opera a modo de *missive en abyme* (“puesta en abismo”) de la obra total. La puesta en abismo justamente opera de modo similar al conjunto fractal, se trata de un procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra de manera análoga. Un conjunto Mandelbrot genera otros conjuntos Mandelbrot menores de modo iterativo donde se reproduce el primero, aunque cada vez con variantes específicas. Este modelo se aplica a la construcción de sus mapas, porque justamente se aplica a la naturaleza, las líneas de la costa de un territorio nunca es lisa o recta, porque varía

2 *Las afinidades electivas* es el título de la novela de J.W.von Goethe publicada en 1809, el término refiere a la imperativa fuerza de atracción que empuja a ciertos materiales a unirse y a otros a separarse. Goethe lo extiende al ámbito de las pasiones y las emociones humanas.

3 Benoît Mandelbrot escribe: “Los nubarrones no son esferas, no son conos las montañas ni curvas los límites de las costa, la corteza arbórea no se comporta como tersa ni por cierto el relámpago viaja en recorridos rectilíneos.” En Ian Stewart, *The problems of mathematics*, Oxford (N.Y), Oxford University Press, 1992, cap.18.

según se la detecte a pocos metros de distancia y a distintas horas del día o épocas del año. La visión de Mandelbrot fue considerada poco ortodoxa y fue duramente criticada por los matemáticos más tradicionales, este aspecto hace que forme parte de esta cartografía de intelectuales independientes o periféricos diseñada por Bustos.

DE LA REVISIÓN CARTOGRÁFICA A SU ESTETIZACIÓN

No es casual que una época como la nuestra esté reflexionando sobre las variables tecnológicas, ideológico-políticas y pragmáticas de las proyecciones cartográficas presentes, tal es el caso de la propuesta de trabajo que está realizando durante 2013 el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (UBA) con el proyecto “Filosofía en su entorno. Cartografías del poder y geopolítica del conocimiento”⁴ en el que se debate justamente tal visión científica del mundo propia de nuestra cultura occidental. En el marco de este proyecto se cuestiona la invisibilización de toda marca subjetiva en las cartografías actuales, como si se tratara de una construcción propia de un sujeto absolutamente descorporalizado que flota en un no-lugar y un no-tiempo.

Una lectura de las cartografías actuales nos deja ver la invisibilización de toda marca subjetiva, con pretensiones de objetividad, imparcialidad y universalidad pero ningún conocimiento es el resultado de una elaboración abstracta, de un sujeto descorporalizado, que flota en un no-lugar y un no-tiempo. Las mismas son expresión de nuestra cultura occidental configurada en torno a una visión científica del mundo.

El arte cartográfico pone de relieve el debate actual sobre el problema de la representación y la presentación. La representación es

4 El marco de este proyecto responde al cambio de la proyección cartográfica del planisferio oficial de Argentina que será presentado en noviembre de 2013 por el Ministerio de Defensa acompañado de una Jornada de la que participarán intelectuales relevantes.

imitación –mímesis- de la cosa; la presentación, en cambio, es la cosa concreta, el gesto ostensivo de mostrar el objeto. El mapa es representación del territorio, vivimos una época que privilegia las representaciones. El fotógrafo y pintor Jed Martin, personaje de ficción del escritor francés Michel Houellebecq, declara que “el mapa es más importante que el territorio” al realizar su obra a partir de mapas Michelin. Ya no interesa la cosa misma sino su imitación, y el referente de tal mímesis, es decir, la cosa, en este caso el territorio mismo, ha perdido relevancia. Nos manejamos en un mundo de pantallas, de imágenes, que han perdido de vista su referente y no sentimos nostalgia por esa pérdida pues nos contentamos con sus reflejos. El arte cartográfico nos muestra en primer plano el auge de esas representaciones, ya no interesa el espacio o el territorio al que refieren esos diseños, nos contentamos con su imagen y el arte hace uso de esa representación al transformarla en soporte para la obra, ese diseño a su vez, puede dar ocasión a una nueva representación superpuesta.

Vivimos tiempos en los que se está revisando la proyección cartográfica Mercator, de tipo cilíndrica ideada en 1569; la de Peters de 1856 que huye de la propuesta eurocéntrica vigente denunciando las implicaciones políticas de la proyección anterior; y, la de Robinson, propia del diseño de mapamundi que muestra a todo el mundo en un plano. Varias han sido las experiencias cartográficas que cuestionaron la validez de las representaciones oficiales, el Instituto Geográfico Militar de Chile, por ejemplo, en 2007, publicó un mapamundi en el que el sur se encontraba arriba, por tanto el territorio chileno estaba ubicado sobre los meridianos centrales, estas experiencias tienen el objetivo de visibilizar lo arbitrario de estas determinaciones.

Hoy, en tiempos de globalización, el mapa como representación cartográfica tradicional está puesta en crisis por el sitio *Google Earth* concebido como un servicio de imágenes satelitales que cuadrícula la totalidad de la superficie del planeta. Incluso ya se puede *switchear* de *Google Earth* a *Google Sky* mediante un *click* y contemplar vistas del cielo y luego volver al *Earth*, gracias a que diferentes satélites proveen

la imagen que ha sido filmada de nuestro globo y así ofrecen variadas vistas. Con esta posibilidad, el globo terrestre se puede invertir en todos los sentidos, norte y sur, este y oeste, con un solo movimiento de *mouse*. El ojo de *Google*, está en el cielo y mira a los terrícolas, y con un simple gesto se puede poner la Tierra cabeza abajo con un “pequeño ademán lúdico de *mouse*, propio de un Dios” (Wajcman, 2011:233). Así evaluada, esta nueva cartografía, si así podemos llamarla, echa por tierra las discusiones sobre las distintas proyecciones que privilegian un continente u otro porque a partir de la globalización, caracterizado por Wajcman como un ojo omnividente, una suerte de mirada de Dios, que abarca todo el universo se abalanza sobre la Tierra y va derecho a nuestro país, nuestro barrio y nuestra calle, se detiene en nuestra casa y hasta puede ingresar por la ventana a un espacio privado, digamos nuestra cocina, espacio no cartografiado porque ya no es un espacio público (¿o ahora sí lo es?).

En este contexto al mapa tradicional, aquel que a diversos artistas les sirve de soporte para una obra de arte se nos presenta al menos como obsoleto, y los planteos geo-políticos que se debaten al estudiar las distintas proyecciones cartográficas quizá ya sean problemas de otra época. Frente a este cuadro de situación, quizá al mapa sólo le reste el giro que el arte cartográfico pudo darle: la vuelta del mapa ahora estetizado, la resurrección del formato mapa cuestionado, intervenido, bordado, pisado, ahora presentado como objeto de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter (1980). “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Illuminaciones I*. Madrid: Taurus.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Montes, Alicia. (2014) “Cartografías en la ciudad-palimpsesto” en *Políticas y estéticas de representación urbana en la crónica contemporánea*. Bs.As: Corregidor.
- Schlögel, K. (2007). *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela.
- Wacjman, Gérard. (2011). *El ojo absoluto*. Bs.As: Manantial.