

La resonancia de las imágenes. La cartografía como dispositivo del arte



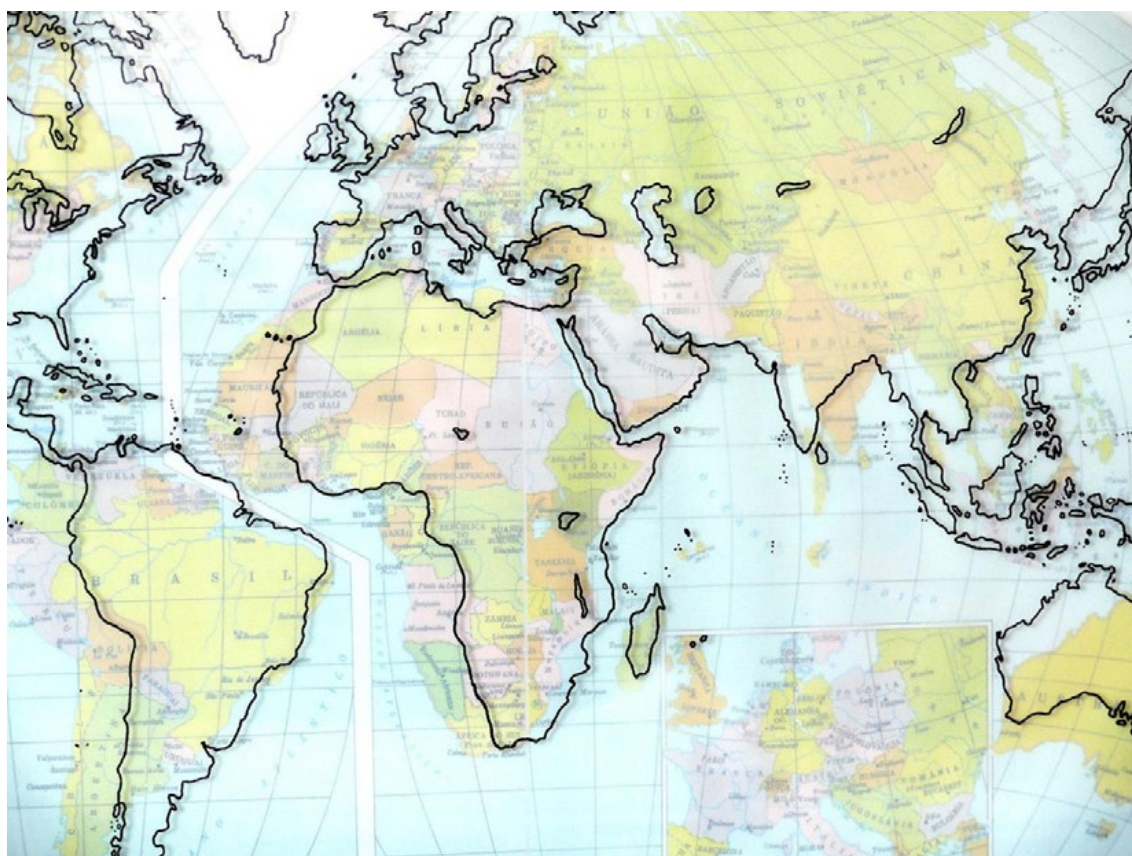
Malena Mazzitelli Mastricchio

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina.
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Investigación en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad. La Plata, Argentina. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Geografía, Grupo de Cultura, Naturaleza y Territorio. Buenos Aires, Argentina.

Marina Camargo

Artista visual independiente. Porto Alegre, Brasil.

Recibido: 28 de marzo de 2025. Aceptado: 27 de junio de 2025.



"Cartografia precisa - Mapa-múndi 1" (2009). Marina Camargo. Mapa y diseño impreso en poliéster transparente.

Introducción

La relación entre arte y cartografía en la obra de Marina Camargo¹ es casi evidente. En principio, porque su trabajo recupera imágenes en diversas formas y soportes que, en nuestra “cultura visual” (Mirzoeff, 2003; Mitchell, 1992), asociamos con los mapas. Aunque Marina sea consciente de la relación que establece entre sus imágenes y las representaciones de la geografía, se sorprende al advertir cómo sus experiencias poéticas —tal como ella las define— resuenan con el campo más técnico-científico de la disciplina. En nuestro primer encuentro, me dice: “não imaginei que esses desenhos da série Distúrbios pudessem ter algo de concreto a ver com o campo da geografia”.

Claro que mi lectura está atravesada por lo que algunos llaman cartografía técnica, desconociendo que “la técnica no siempre borra la sensibilidad. Al contrario, ella puede intensificarla, incluso estimularla” (Besse, 2013:50). Las imágenes son interpretadas de manera diferente y se activan con la diversidad de miradas. No es menos cierto que las imágenes —diría Didi-Huberman (2011)— también nos miran y nos interpelan en tanto espectadores; o, como Marina misma sugiere: “tenho a confiança de que as imagens têm uma ressonância diferente para quem as vê”.

En este trabajo no nos centramos en demostrar la relación entre técnica y arte, que —tal como lo mostró Mumford desde la década de 1950— están interrelacionados. Como plantean Marina Rieznik y Carla Lois, desde el siglo XIX se fue produciendo una separación entre lo científico y lo artístico; sin embargo, para las autoras, esa distinción surge “menos del desarrollo propio de las técnicas o de los modos de producir imágenes que de la consolidación de campos profesionales y disciplinares a lo largo de los últimos dos siglos, cuando los artistas y los científicos definieron sus propias comunidades, prácticas y ámbitos. Pero, en rigor, esa distinción que hoy se hace entre imágenes científicas y artísticas era difusa” (Rieznik y Lois, 2023:8).

Tampoco nos concentramos en analizar la relación entre cartografía y arte: esta ha sido ampliamente estudiada en diferentes ámbitos, y Svetlana Alpers, en su ya clásico libro *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII*, lo ha justificado maravillosamente (2015).

Entonces, en esta conversación, lo que nos interesa es pensar, por un lado, cómo las herramientas cartográficas son usadas para crear imágenes del mundo que habilitan otra forma de pensarlo y habitarlo. Por otro lado, queremos poner sobre el tapete cómo nuestra mirada construye significados, al mismo tiempo que las imágenes nos desafían y resuenan de manera distinta. Para ello, elegimos dos series de imágenes: “Distúrbios” y “Cartografía Precisa”.

Sabemos que, actualmente, los mapas (o algunos de ellos)² son el resultado de dispositivos técnicos y legales en términos estrictamente foucaultianos: como sistemas de control y regulación de la representación territorial, pero también como una red de relaciones que se establece entre elementos heterogéneos (Castro, 2018), como las

1. Puede encontrar más referencias sobre la obra de Marina Camargo en <https://marinacamargo.com>

2. Véase Lois, 2015.

instituciones estatales, los reglamentos técnicos y los enunciados científicos, pues el saber cartográfico³ colaboró con la idea de cientificidad aplicada a la representación del territorio.

Los dispositivos foucaultianos tienen, además, efectos —negativos y positivos— (Castro, 2018:131); creemos que el efecto positivo es, precisamente, que la restricción que impone el corsé de la normativa y de la técnica puede ser transgredida por el arte, lo que permite pensar otras reglas que, al mismo tiempo, obturen y habiliten nuevas formas de mirar y de generar asociaciones posibles.

Queremos pensar el saber cartográfico como un dispositivo del arte, lo que implica que las reglas de este saber condicionan y generan crisis en quienes lo experimentan, como propone Cezar Migliorín (2015). Es decir, el saber cartográfico funciona como una suerte de conjunto de reglas, límites y recortes, que también invita a ser alterado, a poner en crisis la forma de ver y percibir el espacio, los objetos y los sujetos (humanos y no humanos) que allí habitan.

“Distúrbios”

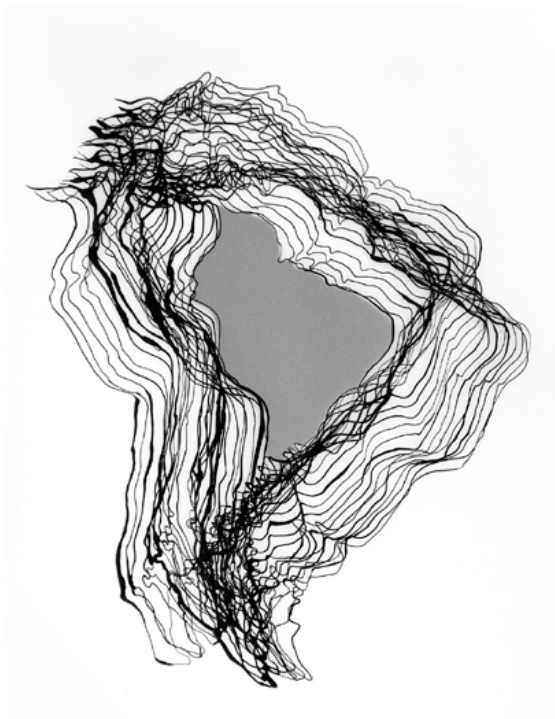


Figura 1. “Distúrbios” (2020). Marina Camargo. Dibujo y pintura sobre láminas de poliéster. Fotografía de Marina Camargo.

3. Hablamos de saber cartográfico porque queremos hacer referencia a la cartografía como disciplina institucionalizada. Gisele Giradi -tomando las líneas teóricas de Deleuze y Guattari- llama la cartografía mayor, entendida como “a prática hegemônica da cartografia da geografia na atualidade” (81) En contraposición a la mayoría cartográfica Girardi define a la cartografía menor como “esse movimento da crítica, da cremação, da incorporação do maior para fazê-lo dizer outra coisa [...]” (Giradi, 2013:81).

Iniciei essa série de desenhos no ano de 2020, no início da pandemia, quando fronteiras estavam fechadas e todos os espaços pareciam reduzidos ao interior do ateliê. Foi quando retomei o desenho como prática diária. Os desenhos se tornaram uma espécie de sismógrafo da prática e do pensamento. Por meio deles, eu percebia outras camadas de possibilidades do próprio desenho, mas também podia notar outras dimensões do pensamento que se materializavam nos desenhos.

Em “Distúrbios”, as linhas de contorno dos continentes são desenhadas diversas vezes, sempre de modo desencontrado, de modo a formar uma massa de linhas que refazem/desfazem os contornos originais do mapa, transformando-o em outra estrutura. Essa forma de linhas acumuladas delinea um interior “vazio”, que parece ser um desenho de outro continente; em outros momentos, parece indicar o fundo de uma forma tridimensional, cujas estruturas seriam essas linhas de contorno sobrepostas. As linhas escorrem e misturam-se, criando distúrbios nessas bordas dos continentes (daí o título da série). Há um sentido de instabilidade na forma que me fascina, assim como a ideia de que essa vibração da forma reflete um momento de crescente instabilidade e insegurança.



Figura 2. “Distúrbios” (2020-2021). Marina Camargo. Dibujo sobre lámina de poliéster.
Fotografía de Leticia Remião.



Figura 3. "Distúrbios" (2020). Marina Camargo. Dibujo sobre lámina de poliéster. Fotografía de Letícia Remião.

En el libro *Modos de ver*, John Berger nos dice que "lo que sabemos, o lo que creemos, afecta a cómo vemos las cosas" (2015:8). De esta manera, cuando miro la serie *Distúrbios* (Figuras 1, 2 y 3), lo primero que emerge es la inestabilidad con la que el saber cartográfico, en sus diferentes escalas (catastral, topográfica, regional), viene lidiando desde hace largo tiempo: no solo con la medición de los límites —que son líneas movedizas que se superponen constantemente—, sino también con la práctica misma de medición.

Por ejemplo, la medición del cero altimétrico en la Argentina fue un proceso que duró varias décadas. Si bien la primera medición altimétrica sistemática realizada por el Instituto Geográfico Militar (IGM) fue en 1923, cuando se sistematizaron las mediciones del mareógrafo de Mar del Plata, no fue hasta 1947 cuando el IGM, en conjunto con la Dirección Nacional de Minas, calculó el Punto Altimétrico de Referencia Normal (PARN). Este mojón se ubicó en el Parque Independencia de la ciudad de Tandil. La elección del sitio no fue azarosa, sino que se debió a su estabilidad en relación con los movimientos sísmicos. El PARN se conectó al mareógrafo de Mar del Plata mediante 75 puntos de alta precisión.

Para trasladar el cero altimétrico al interior del país, el IGM distribuyó una cadena de nivelación —que podemos imaginar como líneas— por todo el territorio nacional. Sin embargo, ¿por qué era importante ubicar el PARN en una zona conocida como geológicamente estable, casi sin movimientos tectónicos? Esto se debía a la necesidad

de evitar su desplazamiento, ya que la altura está medida exactamente en ese punto y no en otro. Si se moviera, perdería su función y quedaría descartado. Entonces, las líneas altimétricas —como los contornos de la serie— se desdibujan y se redibujan en otra posición. El movimiento sísmico generaría disturbios en los mojones y en las líneas que los conectan.

Así como existe un origen altimétrico —o *datum*—, también existe un cero o *datum* horizontal para medir la red de puntos trigonométricos. Esta red fue diseñada en el Plan de la Carta en 1912; sin embargo, hasta 1946 coexistieron diferentes puntos de origen horizontales. Ese año se propuso como origen del sistema horizontal de coordenadas el punto conocido como Campo Inchauspe, ubicado en Pehuajó, provincia de Buenos Aires. Este punto también fue seleccionado por su estabilidad magnética y geológica. Ubicado cerca de la intersección del paralelo 36° sur y el meridiano 65° oeste, fue el origen del sistema de triangulación de la Argentina, vigente durante más de 50 años. Este punto se asoció al elipsoide que por aquella época había adoptado la Argentina, conocido como Internacional de 1924.

La red se fue densificando hasta que, para 1969, los puntos con coordenadas Campo Inchauspe eran 18.000. Esta cadena trigonométrica comenzó a ser reemplazada por las mediciones satelitales, denominadas *Global Positioning System* (GPS). El marco de referencia Posicionamiento Satelital Argentino, conocido como POSGAR 94⁴ materializa el Sistema Geodésico Mundial de 1984 en la Argentina, cuyo elipsoide es el WGS 84. Los puntos de esta red se distribuyeron cada 200 km por el territorio para que las redes geodésicas provinciales pudieran conectarse sin dificultad.

¿Es posible que estos puntos fijos se muevan? La respuesta es sí. En principio, porque el movimiento tectónico hace que estén en continuo desplazamiento, y eso es medido por los “receptores GPS geodésicos instalados de forma permanente en lugares que permitan estar fijos a la Tierra” (Cimbaro y Piñón, 2010:1). Estas mediciones permiten seguir la tendencia de movimiento de las placas tectónicas con una precisión de milímetros. Cuando se produce un terremoto y se comparan los valores medidos del día anterior con los posteriores, es posible visibilizar el desplazamiento brusco (Cimbaro y Piñón, 2010).

Cuando se produjo el terremoto en Chile, en febrero de 2010, de magnitud 8,8 en la escala de Richter, se generó un gran desplazamiento. Por ejemplo, la ciudad de Concepción —epicentro del sismo— se desplazó 3,06 metros (Cimbaro y Piñón, 2010). Es claro que esta inestabilidad también afectaba a los puntos *Campo Inchauspe*; la diferencia radica en que ahora es posible seguir con mayor precisión y rapidez sus movimientos.

La serie Distúrbios (me) sugiere justamente inestabilidad, movimiento. Desde mi mirada, representa la vibración del terreno que hace que las estructuras de líneas se superpongan, y los contornos de las costas —que en los mapas aparecen tan seguros y precisos— se borren y se desplacen. Es por eso que la serie Distúrbios, de Marina, no

4. A medida que esta red es refinada en la medición van surgiendo nuevos POSGAR, tal como el POSGAR 98 que representa la integración de la red POSGAR a al Sistema de Referencia Geocéntrico para América del Sur (SIRGAS)

está tan alejada de lo que habitualmente sucede. La cartografía no es fija, no es inmóvil. Sin embargo, el mapa sí lo es: muestra un instante.

“El geógrafo”, sostiene Mario Ortíz, “fija en la quietud de su escritorio el movimiento de los otros” (Ortíz, 2017:28). Marina cartografía, justamente, la inestabilidad de otros en estado de alerta, un mundo de fronteras cerradas en el período de pandemia.

“Cartografías precisas”

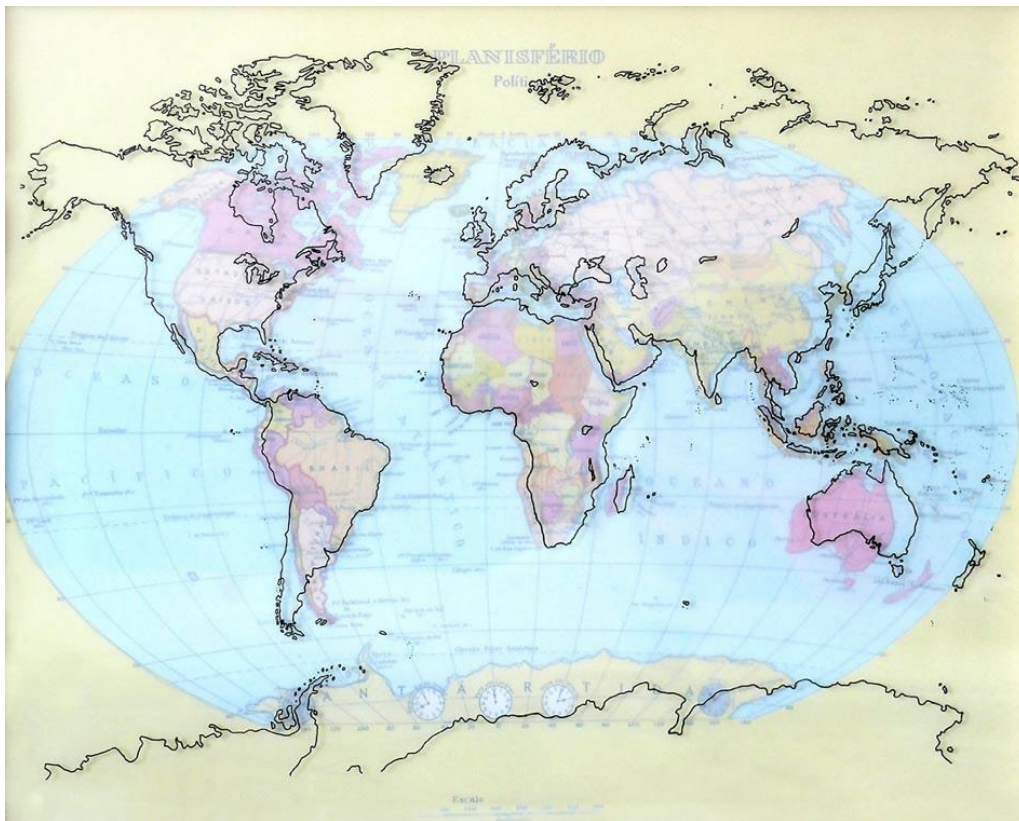


Figura 4. “Cartografía Precisa – Mapa-múndi 2” (2009). Marina Camargo. Mapa y diseño impreso en poliéster transparente.

“Cartografías precisas” é uma série de trabalhos de 2009. Nesses desenhos, busquei sobrepor dois mapas de um mesmo continente. O desencontro desses contornos dos mapas mostrava tanto as diferenças de projeções cartográficas quanto as diferenças de desenhos de cada mapa (mesmo quando eu usava a mesma estrutura de projeção). Essas diferenças entre os desenhos que representam o mesmo lugar, continente ou região parecem aportar um senso de humanidade aos mapas.

A cartografia tende a ser percebida pelo viés de sua precisão, como se fosse um trabalho mais próximo das ciências exatas do que um trabalho que envolve criação, escolhas e distorções diversas. E são justamente essas distorções

que me levaram a, pouco a pouco, me concentrar em formas de expandir tais deformações e modos de refazer mapas.

Os desenhos de mapas são, obviamente, baseados em dados precisos, mas também são invenções carregadas de diversos interesses, frutos de momentos históricos, são desenhados com interesses de mostrar alguma dimensão específica de determinada realidade.

As projeções cartográficas se tornaram uma obsessão e passaram a me acompanhar no trabalho de ateliê. Estudo diversas projeções, às vezes as reinvento, outras vezes busco modos de confrontar ou reinventar o mapa com materiais que possam atribuir uma nova camada de distorção aos desenhos cartográficos.

A deformação é, portanto, parte central do meu interesse, como se eu tivesse me tornado uma observadora atenta de traduções e dos múltiplos sentidos que as palavras podem adquirir ao serem transportadas de um idioma para outro: algo se perde nesse movimento de tradução, mas algo também se desdobra nessa “perda”, enquanto sentidos e significados se transformam e se expandem.

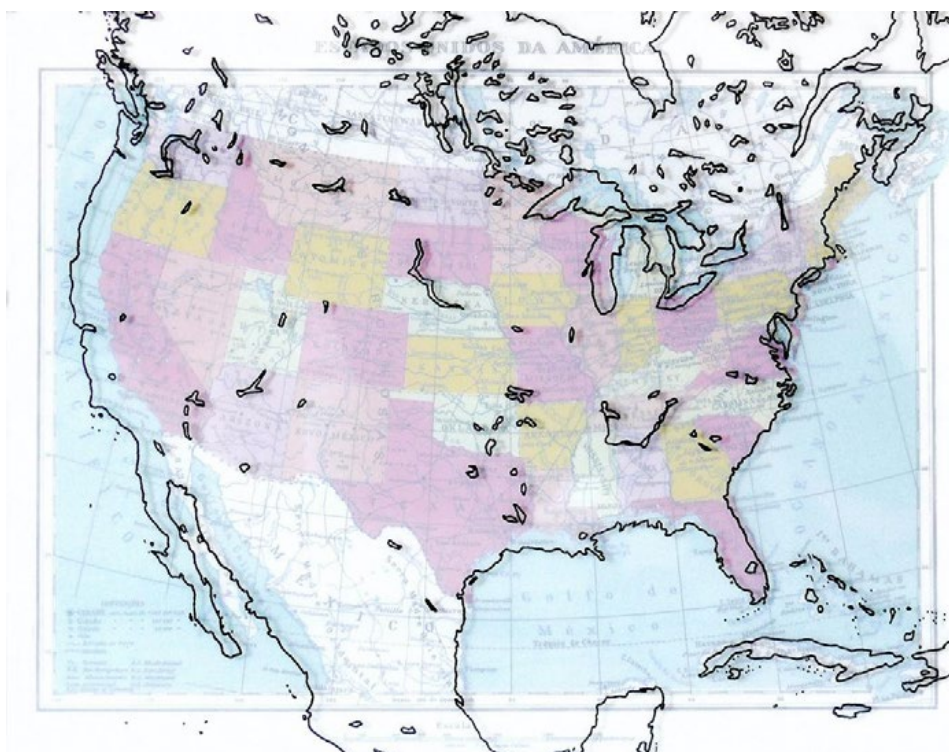


Figura 5. "Cartografia Precisa – América do Norte 2" (2009). Marina Camargo. Mapa y dibujo impreso en poliéster transparente.



Figura 6. "Cartografía Precisa – África 1" (2009) Marina Camargo. Mapa y dibujo impreso en poliéster transparente.

Verónica Hollman (2014) sostiene que, para analizar los registros visuales, es importante tener en cuenta el contexto lingüístico.⁵ El paratexto, según la autora, "ofrece coordenadas para la interpretación visual propiamente dicha y los modos de mirar que se promueven" (Hollman, 2014:62). Entonces, el paratexto *Cartografía precisa* (Figuras 4, 5 y 6), que Marina eligió para este trabajo, (me) hace pensar si existe alguna cartografía que verdaderamente lo sea.

Hace tiempo que los historiadores de la cartografía han puesto sobre el tapete que la precisión debe ser considerada en su contexto histórico y cultural. Pero ¿qué pasa con los mapas realizados con métodos modernos? Tal como planteó Anderman (2000), no es solo en la escala donde encontramos el principal artificio de la cartografía: el hacernos creer que el cambio de tamaño es la única modificación que el mapa se permite respecto del terreno que representa. Para el autor, la planimetría también es un artificio, ya que el mapa "es un artefacto cuya supuesta fidelidad a la naturaleza es, ella misma, un concepto manufacturado y consensuado en el ámbito de la cultura" (Anderman, 2000:102).

Tal vez deberíamos pensar la cartografía como una ficción, en los términos que plantea el autor argentino Juan José Saer, ya que esta, cuando recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. El carácter utilitario del mapa está en función de si cumple (o no) los objetivos que se propuso quien lo dibujó, incluso si el cartógrafo es un artista visual —como Marina— o un poeta, como en las cartografías literarias.

5. Hollman muestra dos dimensiones más: el soporte y el montaje como claves para la interpretación de las imágenes.

El otro punto que me gustaría mencionar de la serie Cartografía precisa es el carácter humano que Marina, en su texto, le otorga al mapa. Dice Aída Carballo: “todo que-hacer es social, si su hacedor es capaz de levantar la cabeza de su objeto y mirar a su alrededor”.⁶ ¿Puede un cartógrafo no levantar la cabeza para hacer su mapa, incluso si lo realiza por computadora? La tecnología ha profundizado la idea de que el mapa es el resultado de mediciones concretas, neutrales, fijas. El aparato —ya sea el teodolito, el GPS o, en su momento, la cinta invar— suele plantearse como mediador neutral entre el ojo del topógrafo/cartógrafo y el dato obtenido.

Sin embargo, con la prótesis técnica, dice Besse, “el cuerpo implicado desborda la técnica mientras la utiliza, conduciéndola más allá de ella misma, hacia la experiencia humana de la construcción dialógica de sentido” (2013:51). La mediación técnica no impide que el operador *mire* a su alrededor, que dibuje. Después de todo, “es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a disec-cionarlo y a volverlo a unir en su imaginación o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar contenido de su propio almacén de observaciones pasadas” (Berger, 2014:7).

El cartógrafo, como el dibujante de Berger, está obligado a mirar, a tomar apuntes y hacer anotaciones. Esa observación del espacio es, justamente, el carácter social del mapa. No existe cartografía que no sea social.

Otros caminos posibles

Esta pulsión de la artista por cartografiar otros mundos o, mejor dicho, por cartografiar el mundo con otros mapas me llevó a imaginar y pensar cosas diferentes. Sus imágenes cartográficas habilitan constelaciones de interpretaciones; esta fue solo una.

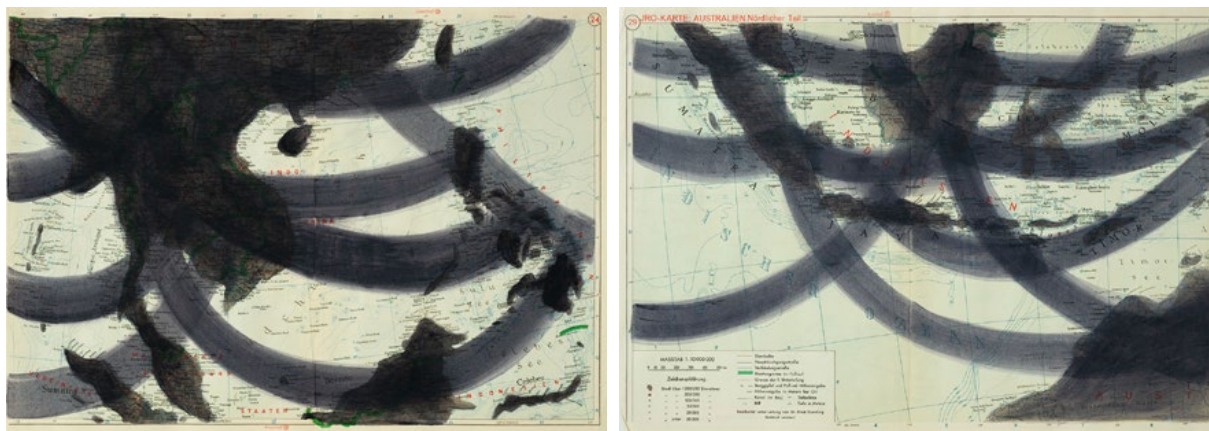
Dice Marina: “espero que los trabajos con mapas nos posibiliten otras maneras de imaginar el mundo”. Si toda cartografía tiene esa dimensión social, y si los mapas crean mundos al mismo tiempo que los mundos crean mapas (Kitchin, Perkins y Dodge, 2009), ¿qué mundos posibles nos permite construir la cartografía de Marina?

A continuación, presentamos otros trabajos cartográficos con la intención de provocar nuevas interpretaciones, otros puntos de fuga, como diría Gilles Deleuze.

6. Esta frase fue extraída del libro de María Teresa Andruetto (2023): *Una lectora de provincia* (Ampersand).



Figura 7. "Atlas de dentro para fora - Península Ibérica" (2024). Impresión digital en papel fotográfico. 105x150 cm.



Figuras 8 y 9. "Sombra-Fluxo 1" (2024). Pintura sobre mapas, varias dimensiones.



Figura 10. "Re-Pangeia" (2023). Instalación con piezas de látex negro y barra de latón, 220x200x110 cm.



Figura 11. "Mapa-Mole (Sul Infinito)" (2023). Pieza de caucho, 220x400 cm.

Referencias bibliográficas

- » Anderman, J. (2000). "Entre la topografía y la iconografía: mapas y nación, 1880". En M. Montserrat (Comp.), *La ciencia entre siglos. Textos, contextos e instituciones* (pp. 101–126). Manantial.
- » Andruetto, M. T. (2023). *Una lectora de provincia*. Ampersand.
- » Berger, J. (2014). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili GG.
- » Berger, J. (2015). *Modos de ver*. Gustavo Gili GG.
- » Besse, J. M. (2013). *Habitar*. Universidad de Guadalajara; Luna Libros; USTA.
- » Castro, E. (2018). *Diccionario de Foucault. Temas, conceptos y autores*. Siglo XXI.
- » Cimbaro, S.; y Piñón, D. (2010). *El terremoto de Chile y sus consecuencias geodésicas en Argentina*. Instituto Geográfico Nacional. <https://www.ign.gob.ar/NuestrasActividades/Geodesia/TerremotoChile>
- » Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes; Manantial.
- » Dodge, M.; Kitchin, R. y Perkins, C. (2009). Thinking about maps. En M. Dodge, R. Kitchin y C. Perkins (Eds.), *Rethinking maps* (pp. 1–26). Routledge.
- » Girardi, G. (2013). Política e potência das imagens cartográficas na Geografia. En Cazetta, A. y Oliveira Jr., O. (Orgs.), *Grafias do espaço: Imagens da educação geográfica contemporânea*. Alínea Editora.
- » Hollman, V. (2014). Los contextos de las imágenes: Un itinerario metodológico para la indagación de lo visual. *Espaço e Cultura*, (36), 61–83.
- » Lois, C. (2015). El mapa, los mapas: Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica. *Geografizando*, 11(1). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6714/pr.6714.pdf
- » Mazzitelli-Mastricchio, M. (2025). De lo político a lo técnico: Las grillas en la cartografía de la Dirección de Geodesia de la provincia de Buenos Aires, Argentina (1917–1950). *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 17(38), 239–273. <https://doi.org/10.15446/historelo.v17n38.112378>
- » Migliorin, C. (2015). *Inevitablemente cinema: Educação, política e mafuá*. Adougue Editorial.
- » Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- » Mitchell, W. J. T. (1992). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal.
- » Mumford, L. (1961). *Arte y técnica*. Ediciones Nueva Visión.
- » Ortiz, M. (2017). *Cuadernos de Lenguaje y Literatura. Volumen X: El libro de las escalas múltiples*. Eterna Cadencia.
- » Rieznik, M. y Lois, C. (Dirs.). (2023). *Técnica y estética de las imágenes: Elementos para pensar lo visual en las prácticas científicas y artísticas*. Equinoctialis; GHECIT.
- » Saer, J. J. (2022). *El concepto de ficción*. Seix Barral.

Malena Mazzitelli Masticchio / masticchiomalena@gmail.com

Licenciada y doctora en Geografía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como investigadora del CONICET y docente de Cartografía en la Universidad de Buenos Aires y de Geografía Humana en la Universidad Nacional de La Plata. Dirige el Grupo de Investigación Cultura, Naturaleza y Territorio, con sede en IGeo-FILO-UBA. Su trabajo aborda temas relacionados con la cartografía, los sujetos e instituciones técnicas y la historia territorial. Es autora del libro monográfico *Imaginar, medir, representar y reproducir el territorio. Una historia de las prácticas y las políticas cartográficas del Estado Argentino, 1904-1941*, editado por el Instituto de Geografía de la UBA, además de numerosos artículos en revistas especializadas.

Marina Camargo / belowtheequatorline@gmail.com

Artista visual nacida en Brasil. Es diplomada por la Academia de Artes de Múnich (AdBK, Alemania), además de licenciada y máster por el Instituto de Artes de la UFRGS (Porto Alegre). También estudió Cultura Visual en la Universitat de Barcelona (España). Su obra se materializa en dibujos, instalaciones, esculturas y videos. Explora la noción de desplazamiento, tanto en el sentido físico como conceptual. La idea de desplazar la percepción más allá de códigos y convenciones está presente en su práctica artística, provocando distorsiones en un orden establecido. Al distorsionar y remodelar elementos cartográficos, altera las narrativas tradicionales. www.marinacamargo.com