

La cartografía como paisaje urbano

ALEJANDRA MADDONNI*

Artigo completo recebido a 4 de setembro e aprovado a 24 de setembro de 2013

*Argentina: artista visual, investigadora. Licenciada en Artes Visuales con especialidad en Pintura. Docente universitaria, Universidad Argentina de la Empresa (UADE) Facultad de Comunicación y Diseño, Departamento de Diseño, Carrera de Diseño de Indumentaria. Universidad Argentina de la Empresa (UADE) Facultad de Comunicación y Diseño, Departamento de Diseño, Carrera de Diseño de Indumentaria.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Plástica. Facultad de Bellas Artes, Calle Diagonal 78, 680, La Plata, Argentina. E-mail: amaddonni@hotmail.com

Resumen: Este artículo propone, al menos, dos reflexiones. Una, vinculada con la poética del paisaje urbano a través de los distintos niveles de abstracción que suponen las representaciones artísticas de las ciudades, tensionando la estrecha relación histórica que ha tenido el paisaje con la figuración. Otra, la categorización de la representación del lugar donde transcurre la vida cotidiana y el formato cartográfico como paisaje. **Palabras clave:** cartografía / espacio / lugar / paisaje / urbano.

Title: *Cartography as urban landscape*

Abstract: *This article proposes at least two reflections. One, linked with the poetics of the urban landscape through different levels of abstraction that represent the artistic representations of cities, stressing the close historical relationship that has had the landscape with figuration. Another, the categorization of the representation of the place where passes cartographic format as landscape and everyday life.*

Keywords: *Cartography / space / place / landscape, urban.*

Introducción

Hace ya un tiempo más o menos largo, en ocasión de una invitación a participar de un Salón de Pintura en Pequeño Formato realizada por una de las asociaciones de artistas de mi país, presenté una obra que formaba parte de una serie que venía trabajando acerca de la ciudad de Buenos Aires. El tema del Salón era el paisaje y la pintura fue rechazada por que el jurado consideró que no respondía a los términos de la convocatoria: no era un paisaje. La obra era una estilización

a partir de un encuadre seleccionado de un plano que mostraba una parte de la ciudad con sus cuadras, calles y avenidas. En ese entonces, no tuve las herramientas conceptuales necesarias para fundamentar mi producción como paisaje. Por suerte, ese fue el puntapié inicial para comenzar un estudio que diera cuenta de una perspectiva del paisaje más amplia y que cuestionara algunos estereotipos constituidos alrededor del tema.

El marco teórico de este artículo, recorre algunas definiciones terminológicas — espacio y lugar, el paisaje y la mirada —, y las articula a modo de fundamento y consolidación conceptual de algunas producciones artísticas históricas y contemporáneas.

Tomando como antecedente determinante la producción cartográfica de los artistas situacionistas de los años 50 y 60 y recorriendo luego parte de la obra del artista argentino contemporáneo, Guillermo Kuitca; se articulará un recorrido que permita considerar la representación cartográfica en sí misma como una composición paisajística estructurada que permite organizar y percibir el paisaje urbano desde una perspectiva distinta.

Alrededor de esta preocupación, a medida que se avanzó en la construcción de los núcleos en torno a los cuales se articula el trabajo — mapa, paisaje, espacio y mirada —; surgieron algunos ejes que atravesaron horizontalmente estas cuestiones: los modos de representación, el poder, la memoria, la visibilidad y la ausencia.

A lo largo del análisis de obras seleccionadas donde los mapas y planos son los protagonistas, se verifica un juego de doble distancia: una separación cada vez mayor de la mirada respecto al territorio y, al mismo tiempo, las producciones se expresan a través de una cartografía cuya percepción se propone más cercana y sensible a partir de su lectura como paisaje.

La idea es superar las técnicas de interpretación cartográfica que permiten ver o imaginar el paisaje, hacia la consideración de la representación cartográfica en sí misma como una composición paisajística estructurada. Tal vez como un modo de comprender nuestros espacios urbanos desde un "Otro Lugar".

1. Espacio / Lugar / No lugar

Bien sabemos que la organización de los espacios y la constitución de lugares forman parte de las prácticas colectivas e individuales de los sujetos de un mismo grupo social. Veamos entonces, un par de definiciones sobre estos términos:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en

relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio.

Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. (De Certeau, 2000:129)

Más adelante, al referirse al espacio expresa:

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. (De Certeau, 2000:129)

Desde esta perspectiva, enunciando *lugar* como el conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden podríamos hablar de *espacio* como una conceptualización más abstracta dado que se trata de la animación de los lugares por el desplazamiento de un elemento móvil. Así el espacio se convierte en un lugar practicado. La estabilidad que supone el lugar como superficie geométrica con indicaciones de posiciones propias, se rompe.

Para profundizar la relación entre estos términos según la perspectiva de Marc Augé necesitamos definir lo que para él es la sobremodernidad. La propone para poder pensar la coexistencia de las corrientes de uniformización y de los particularismos contemporáneos. La situación sobremoderna amplía y diversifica el movimiento de la modernidad y es signo de una lógica del exceso. Lo explica a partir de tres excesos: el exceso de información, el exceso de imágenes y el exceso de individualismo cada uno de ellos vinculado a los otros dos (Augé, 1998).

La profusión de acontecimientos, la aceleración de los medios y una nueva escala espacial, han ido sustituyendo los universos de reconocimiento por espacios impersonalizados de intercambio a través de la multiplicación de instalaciones para la circulación de personas y bienes. Una consecuencia no deseada de un espacio que se reconstruye cada vez, es la disolución de la memoria y la imposibilidad de una evaluación de carácter histórico de procesos y conquistas. No existen nunca bajo una forma pura, funcionan a la manera de palimpsestos donde se reinscribe una y otra vez la dialéctica entre identidad y relación. Este tipo de espacio es definido por Augé como *no-lugar*. Es aquel que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico (Augé 1998:83). El espacio del viajero sería el arquetipo del no lugar dado que el viaje constituye una relación ficticia entre mirada y paisaje a través de los carteles

que nos van indicando que estamos pasando a través de tal o cual sitio histórico, arroyo o área cultural.

Por el contrario, aquel espacio cargado de significaciones, al cual las interacciones de las personas le dan sentido y pertenencia es lo que Augé denomina *lugar antropológico*. Es una construcción concreta y simbólica. Es principio de sentido para aquellos que lo habitan. Es un lugar cargado de sentido identificador, relacional e histórico. Quien habita en el lugar antropológico vive en la historia.

La relación de sus habitantes con el territorio implica ciertos recorridos frecuentes y la generación de determinados puntos de referencia. En este sentido podríamos decir que, gráficamente, el lugar antropológico podría presentarse bajo la forma de una construcción geométrica: se trata de líneas, la intersección de ellas y los puntos de intersección que se generan en sus cruces. Estos itinerarios, centros y encrucijadas no son nociones absolutamente independientes: se superponen, se entrecruzan, dando cuenta de la configuración del espacio urbano.

Marc Augé, al citar a De Certeau, alude al punto de vista cenital como una captación global de la ciudad que implica un conocimiento distinto al que uno tiene cuando uno desciende y acompaña los itinerarios posibles, singulares y plurales de los transeúntes. Estas prácticas de espacio se pierden al alejarse y percibir el ordenamiento del conjunto en general.

2. Recorridos y mapas

En los años 60, La imagen de la Ciudad de Kevin Lynch describe una imagen urbana formada y representada por tipos diferentes de vivencias que permite orientarnos y recorrerla mejor y acceder con seguridad a nuestros destinos. Se intenta así, una sistematización operativa de las percepciones en el entorno urbano buscando recuperar el sentido de pertenencia de los habitantes urbanos vía reconquista del sentido de lugar. El autor estableció modelos formales de legibilidad que los habitantes utilizan para interiorizar las ciudades en las que viven: sendas, barrios, nodos, hitos, bordes, cauces y zonas; construyen nuestra memoria urbana estableciendo referentes más permanentes y creando lazos de identidad entre el espacio y los seres que lo habitan. Se trata de una urbe claramente esquematizada y diferenciada. Estos conceptos recuperan la idea de mapa mental como construcción abstracta a partir de experiencias propias y al mismo tiempo, representación simbólica nacida de estímulos visuales.

De Certeau, a través de una especie de "retorno a las prácticas" reivindica los itinerarios como conjunto de discursos operativos frente a los mapas, totalizadores de observaciones. Define a ambos como dos lenguajes simbólicos y antropológicos del espacio, dos polos de experiencia.

La combinación de recorridos y mapas es comparable al mapa nacido en el

S XV, y que, muy lentamente a lo largo de la historia, fue disociándose de los itinerarios que eran su condición de posibilidad y representaba esquemas de acción preestablecidos.

Los mapas medievales, realizados por artistas, presentaban elevaciones, plantas, figuras humanas, detalles fuera de escala, caminos sinuosos y carreteras en un mismo diseño. Las vistas en alzado de las ciudades más populosas se comenzaban a perfilar en los primeros intentos de cartografía urbana. Hechos cotidianos, batallas o asedios a las ciudades fueron presentados desde una perspectiva muy personal.

A través de la historia de la cartografía, De Certeau busca recuperar la representación simbólica del mundo medieval en los relatos espontáneos del uso de la ciudad bajo la forma de prácticas de espacio. Los trazos rectilíneos de los recorridos, las indicaciones de peregrinajes, tiempos, etapas y las marcas empíricas producidas por la observación de los navegantes del Medioevo, fueron itinerarios borrados por la geometría abstracta del plano moderno. La visión objetiva de la realidad del discurso científico se impone al sistema narrativo de la experiencia del viaje. De algún modo el plano sustituye la realidad.

No es posible referir a itinerarios espaciales urbanos sin vincularlos a la figura del flâneur de Baudelaire, aquel que se aventura “perdiéndose” en la ciudad, motivo central de la metáfora cartográfica. Al mismo tiempo, es inevitable relacionar este personaje con las estrategias de deriva (técnica de tránsito fugaz por diferentes ambientes, andar sin sentido preestablecido por la ciudad) y desvío (reutilización imprevista y libre de elementos artísticos existentes) de los situacionistas. Para uno de sus referentes, Guy Debord, la casualidad de la deriva permitía diseñar mapas. En efecto, sus mapas plegables de París seleccionan las áreas por las que vale la pena vagar e indican con flechas rojas las posibles direcciones para visitarlas (Figura 1).

3. Del mapa al paisaje. Del paisaje al mapa.

“Habitar el paisaje” sin necesidad de volver al “jardín del Edén”, abandonando nuestros refugios. (Bachelard, 1965).

Talvez la historia de las ciudades empieza cuando el hombre abandona sus primitivos refugios y construye su propio mundo como espacio alternativo al entorno natural que más tarde nominará paisaje. Es interesante destacar cómo esta noción estrechamente relacionada con el placer, nace desvinculada del espacio construido/elegido para vivir. Efectivamente, algunas de sus características históricas vinculadas con lo lejano, el disfrute y el placer, tensionan el

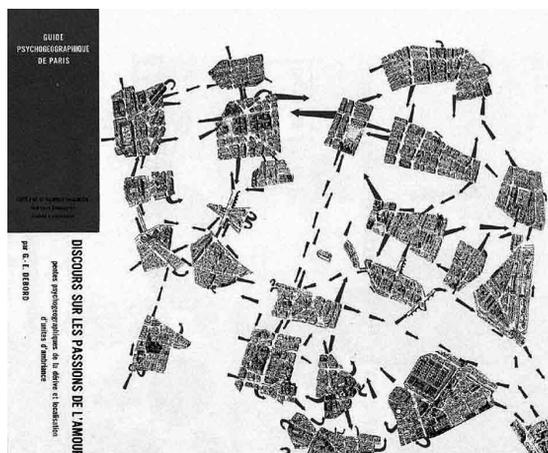


Figura 1 · The Naked City. Mapa en Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos. Chile.

establecimiento de un vínculo más estrecho del paisaje con la ciudad donde uno reside y con el formato cartográfico.

La cartografía entendida como la zona donde confluyen y convergen tanto una mirada científica –mapa– como una mirada artística –paisaje–, da lugar a la convivencia de dos formas –en algún punto– “encontradas” de pensamiento y comprensión del territorio.

A partir del siglo XX el paisaje como género perdió el aura que lo rodeaba. De todos modos, refleja una poderosa convergencia de procesos físicos y significado cultural. Por lo tanto, el arte del paisaje es a menudo algo más que el registro visual de un lugar. El artista, agudo observador de los cambios culturales, a través de signos, recursos, procedimientos, elementos y técnicas visuales, perfila nuevas y más profundas resonancias.

Una teoría contemporánea del paisaje involucra distintos componentes: los recursos naturales de un sitio, las transformaciones sufridas en él a partir de procesos sociales y manifestaciones artísticas y la mirada de un sujeto histórico que interrelaciona estos elementos desde su tradición cultural (Benassi, 2002)

4. Mapas para guiarte en la obra de Guillermo Kuitca

El hombre de hoy se encuentra atravesado por la experiencia del desplazamiento que lo vincula a seres y espacios cambiantes que funcionan como coordenadas

de nuevos mapas insertos en un entramado de relaciones. Red sin arriba, abajo o centro organizador que produce una sensación de vacío o desarraigo muy ligada a buena parte de la producción estética contemporánea.

Quien ha representado en una serie de obras esta especie de trama vincular ha sido el artista argentino contemporáneo Guillermo Kuitca. A finales de la década de los ochenta, comenzó a utilizar diversas formas de representación espacial como mapas y planos. Estos se transforman en medio, soporte y argumento para explorar temas universales tales como la migración y la desaparición, lo público y lo privado y la importancia de la relación lugar- memoria.

La mirada también es lugar, es un arreglar el mundo. Hay sitios especiales, “privilegiados” para que la mirada “goce”. Arriba. En lo alto. Mirar por encima, abarcando la mayor parte posible, permitiendo un cierto ejercicio de poder. Desde lo alto logramos mirar todo o casi todo. A la par que nos hacemos menos tocables y visibles, podemos controlar, dominar con nuestra mirada (Didi-Huberman, 1997).

Las producciones de plantas de departamentos de Kuitca incorporan, necesariamente, este tipo de mirada. Nuevamente aludimos a la doble percepción de una distancia — dada por la abstracción del dibujo en planta — y de una cercanía — la vista de un espacio de la intimidad —.

En la obra *Planta con SIDA* se ve claramente ese juego de doble distancia. Este se encuentra reforzado además, por el doble punto de vista que presenta dos escenarios posibles en la misma imagen: por un lado, la frialdad y lejanía del esquema en planta y, por otro, un acercamiento a la intimidad solitaria de las sillas y cama vacías rodeadas por jeringas.

Como si el artista estuviera enhebrando cada una de las intimidades domésticas de las de los hogares familiares a través de sus vistas en planta, comienza a transitar una necesaria instancia donde se impone un espacio colectivo mayor: el de los mapas y las tramas urbanas.

En esta obra, Kuitca delimita el entramado urbano a través de huesos humanos pintados en blanco sobre un fondo texturado de tonos terrosos. A pesar del perfil “humanizante” y sensible que podría aportar el uso de los huesos como vectores, la figura total resultante contrasta tan fuertemente sobre un fondo si se quiere, más orgánico, que profundiza el carácter solitario de una urbe de fríos contornos.

Sus mapas introducen diversas vías de comunicación que unen, a veces, ciudades desconocidas e inexistentes, subrayando la experiencia del viaje sin rumbo cierto — tal cual nuestro flâneur — y el desplazamiento anónimo en una cartografía nunca precisa que recuerda los esquemas cartográficos de los artistas situacionistas. Son cartografías de desplazamientos donde ciudades, sus nombres y conexiones se reinventan cada vez. En algunos momentos los nombres de las ciudades son reemplazados por nombres de personas



Figura 4 · Guillermo Kuitca. Afghanistan. 1990. Técnica Mixta sobre colchón. Daros-Latinamerica Collection, Zürich

Figura 5 · Guillermo Kuitca. Sin Título. 1992. Oleo s/ colchón. 203.2x203.2. Colección Privada.

como modo de representar las relaciones vinculares en el lenguaje cartográfico.

En Afghanistan, las ciudades de Kandahar, Kabul y Herat, aparecen interconectadas por gruesas líneas rojas. Las montañas y desiertos son trabajados con un fuerte realismo que recuerda las cartografías antiguas que incluían en sus mapas, el paisaje del territorio aludido.

En la obra de la figura 5, las líneas y sus intersecciones consolidan la importancia de los nodos generados, nombrándolos como ciudades principales y ubicándolos en las hendiduras del soporte.

Al utilizar los colchones como soporte, parece verificarse, una vez más, una doble distancia: enormes mapas con un mayor alejamiento de la mirada sobre un territorio mucho más vasto; y, en contraposición, una estrecha cercanía a la intimidad cotidiana representada por el uso del objeto cama.

Kuitca desliza su mirada desde lo alto a través de los lugares que presenta. Siempre más arriba. Esa lejanía si bien logra una visión privilegiada del conjunto, nos muestra, como en la obra *Nadie olvida Nada*, objetos y seres pequeños que no pueden abarcar todo el espacio, sujetos aislados en enormes ámbitos ajenos e inabarcables que reaparecen luego de un largo período de ausencia y temor impuesto por la dictadura cívico-militar de nuestro país que culminó en el año 1982.

Algunas conclusiones

Según Gastón Bachelard, la memoria se vale de los lugares de nuestra intimidad y de nuestras soledades pasadas. Espacios que no queremos borrar, que son constitutivos de nuestra existencia. *La memoria en el tiempo es asunto de lugar* (Bachelard, 1965). Agrega que los recuerdos se presentan más sólidos cuanto más

espaciados son. A lo que me atrevería a añadir, cuanto más “*especializados*” son.

Tal vez por eso, Guillermo Kuitca en un momento dejó de representar a ese hombre solo y pequeño en la inmensidad, para concentrarse en sus territorios, lugares y recorridos. En los paisajes de sus miedos y soledades que, al recuperarlos, mutan, cambian, no siempre son iguales. Tal vez también, cuando el artista inventó territorios y nombró cada uno de sus puntos de encuentro, fue para trazar ciudades-metáforas que expresan el espacio urbano contemporáneo.

Walter Benjamin comprendía la memoria como una aproximación a la relación que tienen las cosas pasadas con *su lugar*, con *su tener lugar*. Mapear territorios que ya habitamos significa revisitarlos, volver a habitar sus paisajes con nuestra memoria para actualizarlos y reconstruir nuevos imaginarios que logren superar nuestra solitaria urbanidad cotidiana.

Referencias

- Augé, Marc (1998) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa.
- Augé, Marc (1998) *Los “no lugares”. Espacios de Anonimatos. Una antropología de la sobremodernidad*. Política y Sociología. Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, Gastón (1965). *La poética del Espacio*. Breviarios. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bifurcaciones. Revista de Estudios Urbanos. Chile. *The Naked City*. Imagen de mapa en Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2005/12/informe-sobre-la-construccion-de-situaciones/>
- Debord, Guy (1957) *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista Internacional* Documento fundacional de la Internacional Situacionista disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2005/12/informe-sobre-la-construccion-de-situaciones/>
- De Certau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México, Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman (1997) *Lo que Vemos Lo que Nos Mira*. Editorial Manantial.
- Kuitca, Guillermo (1987) *Planta con SIDA*. Acrílico sobre tela, 157 x 214..Galería del Retiro.
- Kuitca Guillermo (1995) *Sin Título (Torino)*. Técnica Mixta sobre tela. 188 x 208.3. Colección Privada.
- Kuitca, Guillermo (1990) *Afghanistan*. Técnica Mixta sobre colchón. Daros-Latinamerica Collection, Zürich Imagen disponible en <http://collection.daros-latinamerica.net/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=es&module=collection&viewType=detailView&objectId=5948>
- Kuitca, Guillermo (1992) *Sin Título*. Oleo sobre colchón. 203.2x203.2. Colección Privada. Fotografía de obra de Carlos Germán Rojas disponible en http://www.intercencia.org/v28_11/portada.html