

MARCELO ROUX

TERRITORIOS DIBUJADOS

Marcelo Roux (Salto, 1976). Arquitecto desde 2005 (Udelar). Magíster en Ordenamiento Territorial y Desarrollo Urbano (Udelar). Profesor adjunto del Taller Perdomo y docente de la Cátedra de Historia II (FADU-Udelar).

1. Didi-Huberman, G. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 16.

2. Los cuestionamientos más extremos a los entornos SIG sucedidos en la década de 1990-2000 abrieron de hecho ámbitos de investigación asociados a lo que se dio en llamar en el mundo anglosajón *critical GIS*. Al respecto valen las reflexiones de: Wilson, M. y Poore, B. «Theory, Practice, and History in Critical GIS». En: *Cartographica*, Vol. 44, issue 1, 2009, pp. 5-16. Para una crítica más exhaustiva sobre las TIG y los SIG al respecto, puede verse: Pickles, J. *Ground Truth. The Social Implications of Geographic Information Systems*. Nueva York: Guilford Press, 1995. También: Santos, C. y Granha, G. *Visualidades cartográficas e geográficas*. Brasil: Nova Iguaçú, 2014.

3. Si bien desde el comienzo de siglo hasta el presente estas han sido matizadas, los casos citados del ámbito nacional dejan dudas frente a un análisis instrumental especializado. El *Inventario* y el *Sistema* poseen una fácil llegada desde cualquier buscador en la web. No obstante, ambos apuestan por Silverlight para el soporte software. Este es un complemento para navegadores de internet de Microsoft, por tanto no es un software libre y está obsoleto en la actualidad. Microsoft discontinuó su desarrollo en 2013. Google Chrome —el navegador más utilizado actualmente, con 71% del mercado— no soporta su uso desde setiembre de 2015. No es soportado tampoco por teléfonos inteligentes o *tablets* con los sistemas operativos más populares. Últimamente se ha incorporado la información del Sistema de Información Territorial también para su visualización desde Google Earth, lo que acerca un mecanismo con mejores prestaciones de uso.

«No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores [de deseo o de temor] y sus propias consumaciones».

Georges Didi-Huberman¹

Basta detenerse frente al primer catastro dibujado de la ciudad de Montevideo, y un poco de sensata nostalgia, para añorar la mano, la tinta y la acuarela en la producción del mapa urbano. El *Catastro Capurro*, realizado entre 1866 y 1867, despliega en sus cuatro secciones cerca de 350 planos de la hoy Ciudad Vieja. La empírica traslación al plano no escatima en colores ni en sombras para la masa construida, tampoco en cielos con nubes para el horizonte ni en ángeles o musas para sus portadillas.

Basta detenerse frente al *Sistema Nacional de Información Territorial* o al *Inventario Nacional de Ordenamiento Territorial de Uruguay*, con un poco de sensata elocuencia, para reconocer cómo las Tecnologías de la Información Geográfica se han filtrado en el tiempo presente de modo casi excluyente en la visualización de la ciudad y del territorio. Estas herramientas de base digital han pasado, desde Roger Tomlinson al presente, por fuertes críticas² debido a la tendencia a su condición científica, abstracta y externa.³

Esta aparente paradoja que enfrenta la relación analógico-digital del dibujo del territorio⁴ con su tiempo, y que encuentra a la cartografía positivista moderna desde la indiscutible belleza del colorido dibujo a mano y a la cartografía reciente desde la intratable y fría universalidad de la pantalla, es sólo una muestra de la escurridiza condición ontológica del mapa para con su contemporaneidad. Es sólo una minúscula evidencia de la incapacidad de categorización facilista que adjetiva al mapa de la Antigüedad como primitivo, que define al mapa moderno como excluyentemente empírico o que emplaza al mapa reciente como el más logrado.

Si Antonio Sant'Elia desde su futurismo proclamó que *cada generación debe construir su ciudad*, entonces cada generación debe dibujar los mapas del espacio que habita. Deviene así inevitable instalar la pregunta que responda cuáles deben ser los dibujos de las ciudades y de los territorios del tiempo presente.

El ensayo de algunas respuestas con las que provocar esa especie de *incendio* que reconoce Didi-Huberman puede provenir de la frontera del dibujo del territorio con

las prácticas del arte.⁵ Una frontera conflictiva en el pasado moderno, más próxima desde el *giro cartográfico*⁶ de las últimas décadas y ciertamente permeable en los tiempos lejanos, cuando

[...] pintar y alzar mapas [fueron] simplemente medios diferentes de ofrecer la misma realidad vista de nuevo.⁷

En el amplio repertorio de adjetivaciones que pueden activar esta frontera,⁸ vale detenerse en tres registros sin jerarquías y naturalmente vinculados.

LENTO O EL DIBUJO CON LAS MANOS

La pintura *El geógrafo*, de Johannes Vermeer, de 1669, muestra al técnico solitario en una atmósfera lenta, pensativa, casi en trance; en un interior erudito, con un exterior luminoso, desconocido y sólo permitido al conocimiento experto.

Históricamente, como garantía de exactitud, la producción cartográfica fue asociada con la lentitud de sus procesos. En el tiempo presente, internet, los Sistemas de Información Geográfica y los Sistemas de Posicionamiento Global han desestabilizado las barreras de producción, distribución y accesibilidad de los mapas, consiguiendo su fascinante generación y actualización de forma instantánea.

Pero en las cartografías del campo histórico reciente también es sustancia la larga duración, parafraseando a Fernand Braudel; una relación temporal propia de las prácticas del pasado: lentas y analógicas.

Quien se detiene frente al mapa *The Island*, del inglés Stephen Walter, realizado desde 2006 a 2008, recopilado a su vez en un *atlas*, queda rápidamente hipnotizado por la belleza que desprende. Un mapa de una Londres que se presenta irónicamente insular, obsesivamente dibujada en tinta a mano; una cartografía de gran formato —200 x 140 cm— y que celebra la lentitud propia del tiempo antiguo. La respuesta a la interrogante de si los minúsculos signos, símbolos y topónimos que saturan el dibujo de la ciudad responden a situaciones y eventos reales, es «sí». Pero su localización puede no corresponderse con la representada:

[el mapa] es un enredo de palabras, elementos dibujados, epítetos, historias heredadas, residuos culturales y referencias autobiográficas, todos localizados en ciertos lugares.⁹

La belleza del mapa recae en su globalidad, la que es producto de historias y microhistorias locales, con topónimos que deben remitir a su etimología para hilvanarse, con ficciones folclóricas e idiosincrasias de tiempos anteriores y por venir.

The Island es un mapa analógico de irreverente subjetividad y, al igual que un mapa digital cuya información muere constantemente, este se volvió obsoleto —al menos para su autor—, en el momento mismo en el que derramó la última gota de tinta:

[...] si volviera a abordar el trabajo, el mapa sería diferente. Londres es una entidad viviente que evoluciona continuamente, y yo también he cambiado.¹⁰

La cartografía de Walter ha desvanecido su operatividad clásica y ha demostrado una nueva: no hay margen para dudar de que este mapa de Londres es tanto o más Londres que otros mapas.

4. No es objeto del presente artículo exponer las diferencias epistémicas entre los conceptos de cartografía, mapa y dibujo territorial, por lo que deben leerse desde sus aristas comunes.

5. Ulrich Obrist, H. y Boeri, S. van a plantear que «no es relevante que el urbanismo y el arte puedan intercambiar y compartir herramientas [...] lo interesante es que [...] el arte siempre intenta saltarse el protocolo de la realidad y busca una relación directa entre las ideas y las cosas. El mundo del arte nos proporciona los medios y la libertad para desarrollar ciertos intereses [...] para ampliar el conocimiento objetivo sobre la realidad». «Fragmentos de una conversación». En: *Isla Ciudad, VII Taller de Proyectos, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears*. España: Ed. Juan Herreros, 2003.

6. Así nombrado en: Bosteels, B. «A Misreading of Maps: The Politics of Cartography in Marxism and Poststructuralism». En Barker, S. *Signs of Change: Premodern - Modern - Postmodern*. State University of New York Press, 1996, pp. 109-138.

7. Buisseret, D. *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800: la representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 49.

8. Han sido múltiples las muestras que han trabajado esta relación. Cabe citar: *Mapping*, curada por Robert Storr, en el MoMA de Nueva York, 1994; *Mapping: A response to MoMA*, curada por Peter Fend en Nueva York, 1995; *Under Capricorn / The World over*, curada por Dorine Mignot y Wystan Curnow, en Ámsterdam, 1996; *Cartographers: Geognostic Projection for the 21st Century*, curada por Zelimir Koscevic, en Zagreb, 1997; *Atlas mapping*, curada por Paolo Bianchi, en Linz, 1997; *World Views: Maps and Art*, curada por Robert Silberman, en Minneapolis, 1999; *Orbis Terrarum: Ways of World-making*, curada por Moritz Küng, en Bélgica, 2000; *Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, curada por Nato Thompson, en Nueva York, 2008; *Mappamundi*, curada por Guillaume Monsaingeon, en Lisboa, 2011; *En y entre geografías*, curada por Emiliano Valdés, en Medellín, 2015.

9. Walter, S. [Consulta del 9 de julio de 2017]. Disponible en: <http://stephenwalter.co.uk/maps/the-island-2008/>

10. *Ibid.*

11. Al respecto resulta elocuente la publicación de Monmonier, M. *How to Lie with Maps*. University of Chicago Press, 1996.

12. Serres, M. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 14.

INTERMINABLE O EL DIBUJO CON EL VACÍO

La pintura *Paisaje con la caída de Ícaro*, de Pieter Brueghel, de 1555, muestra al hijo del constructor del laberinto de Creta desde una mirada a la geografía endiosada, en el momento justo en el que se desboca sobre el mar a los pies de la futura Icaria. Su particular punto de vista exterior, con un alejamiento sucesivo y un hecho trágico desplazado del centro —perceptible para el curioso, pero a disposición de todos—, da cuenta de una voluntad de contar la historia completa y hacerlo aun para los simples mortales.

Históricamente la producción cartográfica fue asociada con el mapa cerrado, completo y finalizado. Como actos selectivos, los mapas no sólo hablan por lo que muestran, sino también por lo que silencian. Los procesos desplegados para su construcción, los equipos y los ámbitos de trabajo, las elecciones que los enmarcan, la escala y las proyecciones que los definen, la disposición de las partes en el todo, los niveles de abstracción que utilizan y el instrumental que emplean para su producción resultan en imágenes codificadas, con vicios de extrema certidumbre¹¹ y con dosis de sedación espectacular. La elocuencia que se arrogan se asienta, entre otras variables, en su condición acabada. Las profundas raíces culturales del mapa han ubicado históricamente al espectador como ajeno, pasivo y sedado; le han imposibilitado ser parte de aquel y le han impedido devolverle las alas al hijo de Dédalo.

Pero en las cartografías del campo histórico reciente también es sustancia el eterno retorno, parafraseando a Friedrich Nietzsche, pero trascendiendo ahora la reiteración y validando lo inacabado. Como el *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, la historia se cuenta por partes, está abierta y en cambio constante. Una táctica oportuna al tiempo presente y a sus incertidumbres contingentes.

Quien se detiene ante la obra de la joven artista —y arquitecta— uruguaya Paola Monzillo queda atrapado con la obsesiva factura de sus mapas imaginados. En el trabajo *Masterplan* el tiempo se vuelve interminable y el dibujo deviene vacío. Porque se dibuja removiendo partes, recortando, ahuecando; es el dibujo de la nada lo que le confiere sentido al mapa. Compilado como un atlas blanco, la obra muestra en la mitad de la publicación una sucesión de plantas de ciudades reales, genéricas, deshabitadas; productos urbanos de la burbuja inmobiliaria asiática que han sido imaginadas y construidas en zonas desoladas en los últimos años. Las plantas se exponen con extrema abstracción, con una literalidad y perfección que seduciría a cualquier cartógrafo positivista, pero se dibujan troquelando el soporte: el apilamiento de vacíos le confiere al atlas una tridimensionalidad inesperada de cierto talante textil, producto de las filigranas de papel. Hay en esta, y en toda la obra de Monzillo, un apoyo en los mapas de los sistemas *Web SIG*, pero a su vez una incansable vocación analógica: su atlas ha sido recopilado y redibujado digitalmente, ha sido cortado mecánicamente y ha encontrado un fin provisorio luego de decenas de horas de complicidad entre el papel, la hoja afilada y la mano. Refiriendo a Michel Serres y a su *Atlas*, el de Monzillo retorna eternamente como Penélope

[...] tejiendo y destejiendo en su telar el mapa, [...] el atlas que Ulises atravesaba, a remo o a vela.¹²

La otra mitad de *Masterplan* permanece en inmaculadas hojas blancas, a la espera de un nuevo destino del rey de Ítaca, de un futuro urbano tan siniestro, o más esperanzador quizás, sin ahuecar aún, sin tejer aún, sin terminar aún.



Fig. 1. The Island. Londres, 2006-2008. Stephen Walter. Copyright © Stephen Walter. [Stephen Walter mantiene derechos totales sobre todas sus imágenes] Imagen cortesía de Stephen Walter & TAG Fine Arts, London.

Fig. 2. (Pág. 97) Masterplan. Montevideo, 2016. Paola Monzillo. Premio Paul Cézanne, 2016.

13. La muestra se realiza en colaboración con la arquitecta y artista Laura Kurgan, el artista especialista en estadística Mark Hansen y con un equipo de científicos y geógrafos. Entre los asesores de la muestra se encuentran: Robert Gerard Pietrusko y Stewart Smith. Pietrusko investiga en Harvard temas vinculados a la representación geoespacial, la cartografía crítica y las taxonomías espaciales. Smith es un experto en el desarrollo de proyectos de realidad virtual.

14. Al respecto ver: Schönberger, V. *Big data, la revolución de los datos masivos*. Madrid: Turner Noema, 2013.



VIVENCIAL O EL DIBUJO CON LOS PIES

La obra *Vista y plano de Toledo*, de El Greco, realizada entre 1610 y 1614, muestra una doble cartografía. La obra encierra el debate de la retórica del punto de vista y su vínculo con el espectador mostrando dos de los procedimientos más habituales en la cartografía posrenacentista: el mapa cenital y la corografía.

Si el pasado celebró el paradigma cenital y el vuelo de pájaro como condición de certidumbre de las formas y de los trazados de la ciudad, el dibujo del territorio en el tiempo presente recae también en aquellas cartografías que buscan mapear lo móvil, lo dinámico y lo vivencial, campos desestabilizadores del mapa, históricamente arraigado a la representación estática.

EXIT, la muestra imaginada por Paul Virilio y ejecutada por la oficina Diller Scofidio + Renfro, expuesta entre 2015 y 2016 en el Palais de Tokyo de París, supone un elocuente intento por dibujar lo no permanente, lo no estable o lo no fijo. *EXIT* focaliza en las migraciones que se producen en el tiempo presente a raíz del traslado continuo de grandes masas de población, provocado por las condiciones económicas, políticas y ambientales. El producto resulta lo que se define en el terreno del arte contemporáneo como *time-based art*. Los mapas de la muestra se generan desde el *enjambre digital*,¹³ y a través de los patrones y estructuras superpuestas y repetitivas extraídas de *big data*.¹⁴ *EXIT* se monta en una sala que curva el mapa base del globo, el que gira iterativamente alrededor del espectador. La tridimensionalidad que emula la órbita de la Tierra, conjuntamente con la poética del armado, define una espacialidad efectista y árida en términos de lo que deja. Todos los mapas que componen la muestra toman como base la proyección mercatoriana, se exponen con la cardinalidad tradicional pero apelan a procesos de estirado, escalado, anamorfosis y desarmado del mapamundi conocido.

Pero en las cartografías del campo histórico reciente también es sustancia el pasaje del mapa al laberinto, parafraseando al geógrafo italiano Franco Farinelli; una relación espacial, posible de vincularse con las prácticas del pasado: nómades y lisas.

La recuperación del *flâneur* benjaminiano o del paseante de Walser argumentó las visitas dadaístas, las deambulaciones surrealistas y las derivas situacionistas como prácticas antiartísticas y políticas. Desde un perímetro limitado al estatuto del arte, Richard Long, Hamish Fulton, On Kawara o Francis Alÿs resultan algunos de los artistas que surcan las fronteras con la cartografía.

El último desparrama el mapa por sobre el territorio desafiando a Lewis Carroll en *Silvia y Bruno* y a Jorge Luis Borges en *El rigor de la ciencia*. La obra *The Green Line*, de Alÿs, realizada en 2004, reproduce literalmente la línea verde definida entre Israel y Jordania en 1948 y sobrepasada en 1967 por el primero. El artista dibuja literalmente el territorio volcando tinta verde; andando, atravesando puestos de vigilancia, carreteras y áreas rocosas, y lo registra mediante fotografías y videos que documentan la acción. Refuerza así el mecanismo de demarcación más básico, más empírico y más objetivo del acto de mapear. Remapea una frontera violentada y lo hace por sobre el suelo como si el mundo conocido de los mapas no fuera eficaz para cambiar la realidad. Sólo el dibujo sobre el propio territorio, como acción poética, parecería superarlo.