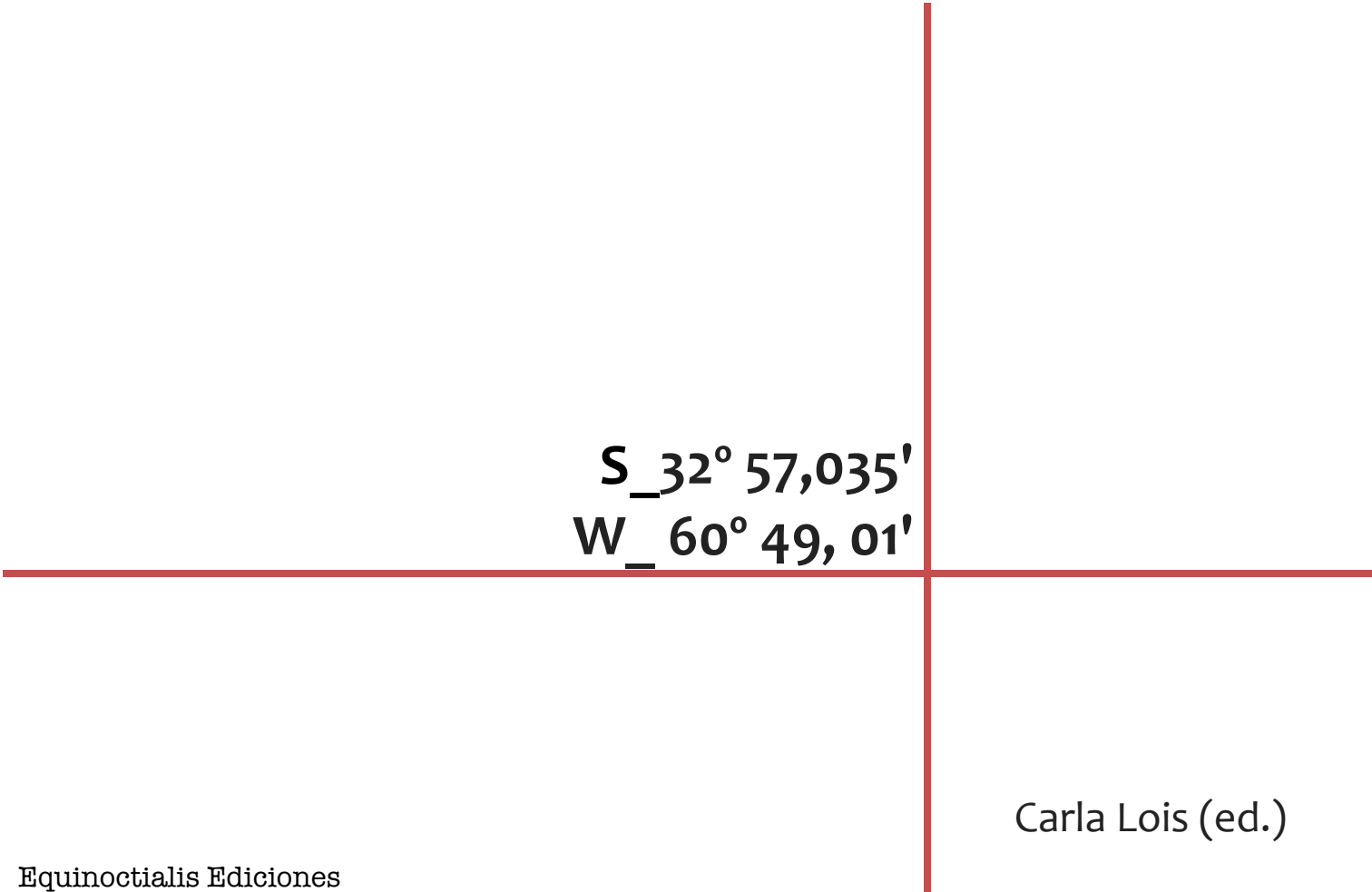




S_32° 57,035'
W_ 60° 49, 01'

Equinoctialis Ediciones

Carla Lois (ed.)

S_32°57,035 W_60°49,01 / Carla Lois ... [et.al.] ; coordinado por Carla Lois. - 1a ed. -
Buenos Aires : Equinoctialis, 2014.

E-Book. - (Coordenadas / Carla Lois)

ISBN 978-987-28737-1-4

1. Geografía. I. Lois, Carla Mariana II. Lois, Carla Mariana, coord.

CDD 910

Fecha de catalogación: 31/03/2014

S_ 32° 57,035' W_ 60° 49,01'

Índice

Prólogo	5
INTRODUCCIÓN	
MIRAR Y PENSAR LAS IMÁGENES ESPACIALES EN CLAVE CARTOGRÁFICA: DESAFÍOS TEÓRICOS, METODOLÓGICOS Y PRAGMÁTICOS, por Carla Lois	9
EL MAPA COMO METÁFORA: LA TERRITORIALIZACIÓN DE LA MORAL Carla Lois	15
MOJONES: DIOSES DE HORMIGÓN, PUNTOS EN EL PAPEL Malena Mazzitelli Masticchio	25
UN MAPA PARA LA NOSTALGIA URBANA Emilia Mosso	33
LA REPRESENTACIÓN INVERTIDA Lucía Espinosa	41

¿RACIONALIDAD URBANA?	
Andrés Pisani	53
LEGITIMANDO LOS TRAZOS	
Mariana Nardelli	61
MAPA DEL PERFIL UBANO: UNA POSTAL DEL FUTURO	
Víctor Franco López	67
A MODO DE EPÍLOGO...	77

S_32° 57,035' W_60° 49,01'

PRÓLOGO

Este es el segundo libro de la serie *Coordenadas*. La marca distintiva de esta serie es la prerrogativa del trabajo colectivo, y el convencimiento de que se aprende más y mejor trabajando en equipo. Esta serie se ha propuesto expresar formas de trabajo colectivo que tuvieron como punto de partida un encuentro concreto entre varias personas, con un programa de trabajo, en algún punto localizable en el mapa que, por lo general, no es el lugar habitual de trabajo de las personas que se encuentran y que se ha caracterizado por la intensidad de la experiencia.

La serie fue inaugurada con un *booklet* experimental en el que los integrantes de un equipo de investigación multidisciplinar radicado en el Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires interesado en la cuestión de las imágenes y el

espacio armaron a partir de la experiencia de un par de días de trabajo compartidos en una isla del Tigre (Buenos Aires) en diciembre de 2010. El resultado fue S 34° 16.097 W 58° 37051.

Este segundo libro reúne las producciones de un conjunto de participantes en un seminario de doctorado llevado a cabo en la ciudad de Rosario en 2013 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la la Universidad Nacional de Rosario. El resultado es S_32° 57,035' W_ 60° 49,01'

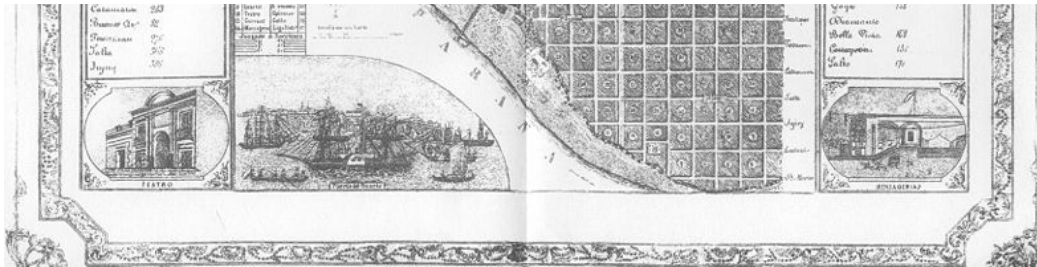
Cada una de las coordenadas de cada uno de los libros remite, en efecto, a un emplazamiento geográfico específico y localizable en el mapa. Hablan de nuestros lugares de encuentro, cruces e intercambios, de los paisajes que nos inspiraron, de las topografías de nuestros pensamientos.

Pero, al mismo tiempo, todas esas coordenadas puestas en serie, remiten a la movilidad del saber, a nuestros propios movimientos y desplazamientos, a nuestras prácticas de producción de conocimientos, a nuestra relación con los lugares en la producción de conocimientos.

En esta oportunidad agradezco especialmente la invitación de la Dra. Ana María Rigotti que hizo

posible el dictado del seminario y el apoyo fundamental que he recibido de la Dra. Daniela Cattáneo para llevar adelante todas las actividades previstas en la cursada.

Ahora sí: los invitamos a seguir los itinerarios de nuestras coordenadas. Bienvenidos a $S_{\text{ } 32^{\circ} 57,035'}$
 $W_{\text{ } 60^{\circ} 49,01'}$



INTRODUCCIÓN

MIRAR Y PENSAR LAS IMÁGENES ESPACIALES EN CLAVE CARTOGRÁFICA: DESAFÍOS TEÓRICOS, METODOLÓGICOS Y PRAGMÁTICOS

Carla Lois

En el mes de abril de 2013, en el marco del Doctorado en Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de Rosario, hemos compartido seis intensos encuentros de cuatro horas cada uno para discutir acerca de la teoría y la pragmática de los mapas en un seminario de doctorado

titulado “Lo cartográfico. Cinco cuestiones sobre la teoría y la pragmática de los mapas” a cargo de Carla Lois.

El punto de partida fue discutir una convicción bastante generalizada y poco revisada: solemos dar por sentado el hecho de que vivimos en un tiempo que se caracteriza por la multiplicación exponencial de estímulos visuales. En cierta manera, esa idea parece validada por el hecho de que se constata un interés creciente entre los investigadores de las más variadas ciencias sociales por ampliar el espectro de materiales utilizados como fuentes - ya no quedan restringidas a los documentos escritos- y, en particular, a incorporar cada vez más imágenes.

Sin embargo, aunque pocos se atreverían a negar la premisa general de que el mapa es una imagen, las reflexiones sobre la naturaleza visual de la imagen cartográfica siguen siendo erráticas e insuficientes, y si los científicos sociales alcanzan a interesarse en ellas como insumos para sus investigaciones, apenas lo hacen apelando de estrategias metodológicas intuitivas y, a menudo, poco consistentes.

En buena parte, este déficit de reflexiones sobre el mapa como imagen proviene de una consolidada tradición que han tendido a definir al mapa (en singular) como una representación científica de la superficie terrestre y a evaluarla sobre todo según sus aspectos técnicos. Desde principios del siglo XX se había consolidado la presunción de que todo mapa debe ser juzgado según su aparente semejanza respecto de un objeto geográfico que pretende representar, como si el mapa y la cosa estuvieran ligados por una relación inequívoca y no problemática. Curiosamente, mientras que otros campos de conocimiento que pivotean en torno a imágenes (historia del arte, estética,

fotografía, etc.) han reaccionado a los debates que, desde los años 1960s, pusieron en cuestión las nociones de representación, de ilusión, de percepción y de imaginario (entre tantas otras), la cartografía permaneció relativamente inmune a las incertidumbres que generaron esas discusiones, y que llevaban a revisar una y otra vez los objetos culturales en general y las imágenes en particular; además fue incapaz de reconectar con esa larga tradición que había sabido hacer más hincapié en las pluralidades del objeto cartográfico que en la reciente, ilusoria y tramposa uniformidad que se le atribuye hoy en día.

Hacia fines de los años 1980s, el mapa y la cartografía comenzaron a ser revisitados desde enfoques críticos desde el giro lingüístico, al abrigo de modelos inspirados en la lingüística, la semiótica, la retórica y varias otras plantillas de ‘textualidad’. En los últimos años, la capacidad explicativa de los enfoques textuales parece haber dejado de ser satisfactoria y, en particular, parece haberse revelado especialmente incapaz para dar cuenta de los pliegues de la cuestión visual que atraviesa todas las disciplinas y que resultan particularmente cruciales en la cuestión cartográfica.

El seminario retomó los problemas que el giro lingüístico pudo resolver (por ejemplo, la asunción generalizada de que el mapa puede ser leído “entre líneas”, que es un discurso que está atravesado por relaciones de poder y que resulta de una serie de operaciones de abstracción) para discutir cuáles otros ameritaron un nuevo giro hacia lo visual. ¿Qué nos ofrece este giro para analizar un objeto que, en apariencia, siempre fue una imagen? ¿Cuáles son esos problemas nuevos que el giro pictorial abriría para revisar la historia de la cartografía? ¿En qué sentido esa transversalidad de los estudios visuales puede enriquecer la reflexión sobre la naturaleza del mapa?

En síntesis, se propone una reflexión sobre “lo cartográfico” de manera análoga a lo que Phillipe Dubois propuso para “lo fotográfico”, es decir, una categoría “que no sea tanto estética, semiótica o histórica como epistémica, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el sujeto, con el ser y con el hacer” (Dubois, 54).

Este seminario proponía abordar cinco problemas clásicos sobre la naturaleza de la imagen cartográfica: la objetividad, la mimesis, la precisión, el territorio y la comunicación visual. ¿En qué sentido puede decirse que estas cuestiones atraviesan, de un modo u otro, todas las concepciones de la cartografía?

A lo largo de este curso se ensayaron diversas respuestas para esta pregunta. Por un lado, se recuperaron debates teóricos que tienen una larga trayectoria en otros campos del saber porque pueden ser resignificados a partir de preguntas comunes, entre ellas: ¿qué es el pensamiento visual? ¿cuáles son las particularidades de la imagen? ¿cuál es la relación entre la imagen y el referente que propone representar? ¿cuál es la incidencia de los procesos técnicos sobre la concepción de la imagen propiamente dicha? Por otro lado, se abordaron casos empíricos (algunos propuestos por la docente y otros propuestos por los cursantes) que permitieron poner a prueba concepciones teóricas sobre la cartografía: además de analizar mapas se trata también de comprender los modos en que estos funcionan y circulan.

Como trabajo final, los cursantes fueron invitados a escribir un ensayo sobre una imagen que podía ser pensada como una cartografía a partir de algunos

de los elementos teóricos, conceptuales y metodológicos trabajados a lo largo de los encuentros.

Aquí están reunidos algunos de ellos.

Carla Lois

Con la colaboración de:

Malena Mazzitelli Mastricchio

Emilia Mosso

Lucía Espinosa

Andrés Pisani

Mariana Nardelli

Víctor Franco López

EL MAPA COMO METÁFORA: LA TERRITORIALIZACIÓN DE LA MORAL

Carla Lois¹

“Una mentira no tiene poder alguno por su mera enunciación, su poder surge cuando alguien más está dispuesto a creer en ella.”
Pamela Meyer

Lo mismo vale para el mapa. (yo)

El diseñador gráfico Ben Gibson² realizó un sugerente mapa al que tituló “Mapa de la Verdad y la Decepción”³, en el que representa estos dos polos

¹ Licenciada en Geografía y Doctora en Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Investigadora Adjunta en el CONICET. Coordinadora General del Grupo de Historia y Epistemología de la Cartografía (Instituto de Geografía, Universidad de Buenos Aires) y Profesora Adjunta Regular de Cartografía en la Universidad Nacional de La Plata.

morales como formas radicales que no tienen ningún punto de contacto. Representa la Verdad y las Mentiras como dos territorios opuestos, tan lejanos e irreconciliables como suelen ser concebidos en el sentido común. Aunque estos polos parecen repelerse y excluirse mutuamente, el mapa complejiza la relación entre la Verdad y las Mentiras desplegando entre ambos extremos una serie de territorios grises. Con estos matices y recursos visuales, Gibson combina la conceptualización ética con la estética acerca de la decepción.

En una entrevista, el artista confiesa: “Me inspiré en los mapas topográficos, los valles y las cimas de las montañas como metáforas para expresar las diferentes dimensiones de las decepciones”⁴. En efecto, la imagen parece un mapa topográfico pero, en lugar de representar el relieve, espacializa dos categorías morales claves de la modernidad occidental: la Verdad y la Mentira. El “Mapa de la Verdad y la Decepción” de Ben Gibson nos hace pensar espacialmente en valores morales y lo hace territorializando varias categorías que se deslizan entre la Verdad y la Mentira.

² Ben Gibson diseñaba las tapas de la famosa colección Penguin Books hasta que montó su propio estudio de diseño e ilustración Pop Chart Lab. Una marca de su estilo es la combinación de infografías y elementos de la “pop culture”.

³ Puede verse la imagen en alta definición y detalles de ella en:

<http://www.fastcodesign.com/1671253/infographic-the-map-of-truth-and-deception> [fecha de consulta: 28 febrero 2014]

⁴ “I took inspiration from topographic maps, the valleys and peaks being a metaphor for the different depths of deceptions,” Gibson explains. “The most truthful part of the map is the point furthest north, sort of a smooth Antarctic area.



Más allá del aspecto cartográfico y de la confesa inspiración de Gibson, ¿por qué esta imagen es un mapa? En primer lugar, porque todo mapa es una “representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano”⁵. En segundo lugar, porque el mapa es una imagen que permite conocer y superponer estructuras de conocimiento para visualizar las relaciones espaciales que establecen diversos elementos entre sí. Si esos elementos representados en el mapa no son de naturaleza necesariamente espacial, se dice que el mapa, más que una representación entendida en cualquiera de sus acepciones clásicas, es una metáfora. Se trata de una metáfora que crea un espacio. O, dicho en otros términos, la metáfora cartográfica es un método de espacialización del pensamiento, y de visualizar esa espacialización. Cuando el mapa funciona como metáfora, las resonancias de las geografías materiales o empíricas pueden ser sumamente débiles o incluso nulas. Sin embargo, permiten *pensar espacialmente*⁶.

El rasgo más categórico de este mapa es que La Verdad y las Mentiras aparecen presentadas como territorios antagónicos. Esa oposición se refuerza con varias estrategias. La primera de ellas es el uso de los colores: la

⁵ Harley y Woodward, (eds), *The History of Cartography* (Chicago & London Volumen 1, p. Xvi. 1987

⁶ Sobre el mapa como metáfora, David Hyerle afirmó que “mapear es una rica síntesis de los procesos de pensamiento, de las estrategias mentales, de las técnicas y del conocimiento que permite a los humanos lanzarse a la investigación de lo desconocido, establecer patrones espaciales de la información” (p. 9). Hyerle, David (2003), *Visual Tools for Transforming Information Into Knowledge*.

Verdad es un espacio blanco y las Mentiras, negro. El blanco, que evoca la luz primordial, el origen del mundo y el comienzo de los tiempos, la pureza⁷, se presenta como una total positividad. Esa positividad del blanco se transfiere al territorio de la Verdad adscribiéndole así una valorización moral indiscutiblemente positiva. El negro, como contracara del blanco, es el color de las tinieblas, de la muerte y del infierno⁸, es el territorio de las Mentiras. Esa negatividad intrínseca a las mentiras se traduce en la Decepción que se menciona en el título.

El uso que Gibson hace de este espacio cartográfico, polariza más todavía la dicotomía entre la Verdad y las Mentiras. En el territorio de este mapa, la Verdad y las Mentiras ocupan los lugares extremos: la Verdad se emplaza en la parte superior, mientras que la Mentira ocupa en la parte inferior. Este patrón espacial también alude a una jerarquía moral, no sólo porque, genéricamente, lo “superior” tiene una fuerte connotación positiva que contrasta con la negatividad de lo “inferior”, sino también porque en esa tensión que se arma entre una *Verdad superior* y las Mentiras decepcionantes en la parte inferior (o incluso “inferior” en el sentido de bajo o de fondo) resuena un modo de espacialización del Cielo y del Infierno.

Entre el blanco de la Verdad superior y el negro de la Decepción inferior se suceden una serie de territorios en los gradientes de los grises que, desde el tono más oscuro hasta el más pálido respectivamente, representan los terrenos de “Equivocaciones”, “Ocultamientos” “Exageraciones” y “Sobreentendidos”.

⁷ Pastoreau, Michel y Dominique Simonnet (2005), *Le petit livre des couleurs*. Seul, París. P. 53.

⁸ Pastoreau, Michel (2011), *Noir. Histoire d'une couleur*. Seul, París.

En el gris terreno de los “Entendimientos” hay dos pequeños enclaves: sendos puntos remiten a los islotes llamados “Nada de que preocuparse” y “Pequeñas discrepancias”. Ese terreno gris de los Entendimientos parece el terreno de las relaciones humanas más deseable y, en rigor, más posible. De hecho, en la entrevista, Gibson dice que la parte más “verídica” del mapa es la que se ubica en el norte (nótese que en la parte inferior del mapa hay una brújula que indica el “norte verdadero” con una flecha vertical que señala la parte superior, donde más que aludir a la existencia de dos nortes –uno geográfico y uno magnético, los dos verdaderos- reafirma la idea de que la verdad está en la parte superior.

En el terreno de las “Exageraciones” está la ciudad de los “Falsos piropos o cumplidos” [*false flattery*] que nos instala en el pantanoso terreno de la duda sobre la naturaleza de este tipo de expresiones. ¿Es moralmente inapropiado ser excesivamente generoso para halagar algo o a alguien que no está a la altura de esos cumplidos? Imposible responder este dilema en los términos categóricos del blanco y del negro.

En todo el mapa diversas lagunas y ríos atraviesan todos los tonos, incluso el blanco y el negro. Como todo curso de agua, estas marcas celestes son agentes erosivos, que socavan las superficies. Aquí erosionan todas las categorías fijas desplegadas en el mapa, tanto aquellas que representan la moral como las que representan la espacialidad.

Un delgado río separa la blanca Verdad de todos los grises: “las mentiras blancas” [*the white lies*], las mentiras que se dicen con “buenas intenciones”, como por ejemplo el propósito de no herir o de proteger a las personas que amamos o, con fines menos altruistas, también son las mentiras que decimos para proteger nuestra intimidad o nuestro ego. Y también podríamos

emplazar aquí aquellas omisiones deliberadas, las *mentiras no-dichas*, los silencios que sostenemos a sabiendas de que llevarán a nuestros interlocutores a interpretar las cosas en un sentido equivocado o, al menos, diferente al que tienen para nosotros.

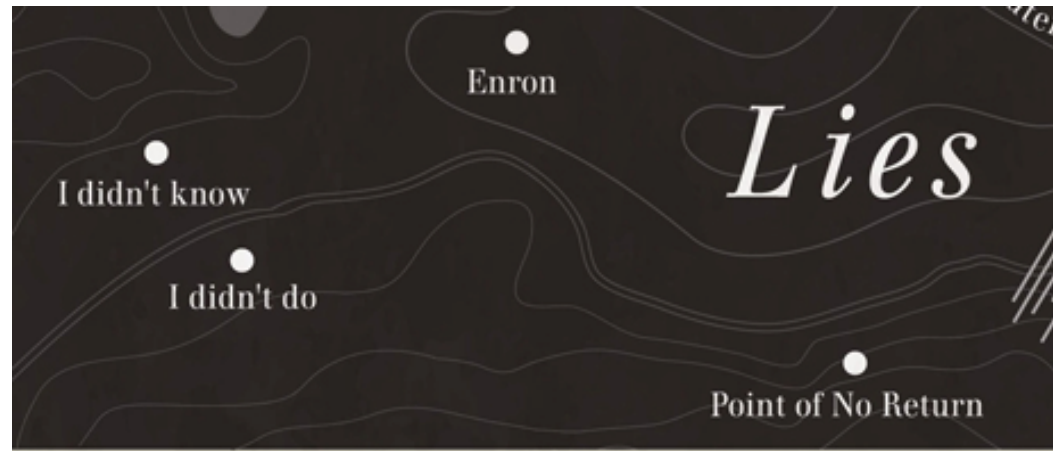
Las lagunas, en lugar de aparecer como reservorios de agua estancos, expresan terrenos tan escurridizos como el agua que los compone, donde no es tan fácil establecer una moral blanco/negro. Las lagunas de los “Acuerdos” [Agree] y “Desacuerdos” [Disagree] están conectadas por un canal que sugiere que las aguas fluyen en ambas direcciones permanentemente. Esas interconexiones evocan la tensión de negociaciones permanentes entre los consensos y los disensos, entre la verdad y la mentira.

Justo en el borde lateral izquierdo del mapa, una laguna denominada “Lo que se fue” [The one that got away]: parece referirse a aquellas cosas resbaladizas (como el agua que aquí lo representa) que discurre hacia fuera del mapa, se escapa fuera de lo mapeable e incluso fuera de la moral, se resiste a ser categorizado. De alguna manera, marca un límite a la posibilidad de territorializar (y racionalizar) la moral.

En el bajo territorio de las Mentiras [Lies], encontramos los puntos “No sabía” [I didn’t know] y “No lo hice” [I didn’t do], como si fueran dos de los lugares más emblemáticos, más populares y más visitados de esta región.

Un fino curso de agua que apenas entra en el espacio negro desde el borde de la derecha del mapa, sugiere la posibilidad de redención, de salirse de semejante pesadilla. En este caso, el agua no sólo es una metáfora de la vía de escape del peor lugar sino que también funciona como una metáfora de salvación, de expurgación, de bendición, de lavado y de limpieza. Pero, aunque no clausura toda la esperanza de “remar” la situación y remontar el

río aguas arribas, es apenas un delgado hilo de agua, como si fuera prácticamente imposible escaparse una vez que uno se adentra en esa negrura.



El *punctum* de este mapa es el “Punto de no retorno” [*Point of No Return*] que, anclado en la negrura de la Decepción, sanciona el punto más emocional de todo este planteo ético y racional acerca de la Verdad y las Mentiras: más que una cuestión acerca del derecho a mentir que discutían Emmanuel Kant y Benjamin Constant⁹ o acerca de la relatividad o historicidad de la idea de

9 Kant, Emmanuel y Constant, Benjamin (2012) *Hay derecho a mentir? La polémica Imanuel Kant, Benjamin Constant, sobre la existencia de un deber incondicionado de decir la verdad*. Tecnos Editorial.

verdad¹⁰, hay mentiras que producen decepciones irremontables de las que no se puede volver. Tal vez acá está la clave de la sutileza que se despliega en la trilogía de los términos Verdad, Mentiras y Decepción que componen los vértices de la imagen y su título: la Verdad, en singular, es una sola; no admite matices. Mentiras hay muchas, e incluso hay muchos grises que se le parecen bastante sin llegar a ganarse el rótulo de manera rotunda. En cambio, la Decepción, también en singular, también es una sola y se localiza en ese Punto de No Retorno. La Decepción es un lugar del que no se puede volver. Ni siquiera con un buen mapa, como éste de Gibson.

Es posible que la idea de decepción que menciona el título de este mapa aluda también al mapa mismo, es decir, que refiera a la decepción que genera la imposibilidad de representarlo todo (algo que Jorge Luis Borges expresó magistralmente describiendo la inutilidad de hacer un mapa 1 : 1, pero que ni siquiera exaltando el absurdo ha servido para desterrar las demandas de Verdad que se le siguen haciendo a los mapas hoy en día). Es posible que los cursos de agua que atraviesan y erosionan todos los territorios busquen decirnos que toda construcción intelectual –tanto cartográfica como ética– tiene sus fisuras, y que una de ellas es el factor ficcional que, en mayor o menor medida, las constituye. Es posible, es cierto, que toda esta metáfora moral también tenga la intención de ponernos de bruces con las metáforas cartográficas para reprocharnos la literalidad con la que leemos los mapas, y la ingenuidad con la que categorizamos las verdades y las mentiras. Aunque sabemos y aceptamos sin reparos que un mapa es una construcción social,

¹⁰ Jorion, Paul (2009) *Comment la vérité et la réalité furent inventées*. Éditions Gallimard, París.
Shapin, Steven (1994) *A Social History of Truth*. Civility and Science in Seventeenth-Century England. The University of Chicago Press, Chicago.

¿estamos en condiciones de soportar la idea de que los mapas construyen ficciones, crean sus realidades y a veces también mienten¹¹?

“Todos mentimos entre 10 y 200 veces por día, y una persona desconocida le mentirá tres veces en los primeros diez minutos de una conversación” lanza la escritora Pamela Meyer¹² sabiendo que semejante frase es un dardo provocador y que su interlocutor sentirá el impulso casi reflejo de negar esa afirmación –aunque, al mismo tiempo, se volverá introspectivamente a repensarse en silencio, tratando de recordar experiencias concretas para verificar si eso puede ser efectivamente así. No conforme con ello, agrega que *simulamos estar en contra* de las mentiras por pruritos morales pero que no podemos evitarlas y que, incluso, las necesitamos y sabemos que hacemos uso de ellas¹³.

Tal vez sólo se trata de esquivar ese *punctum* maldito del que no se puede volver.

¹¹ Monmonier, Mark (1991), *How to lie with maps?* The University of Chicago Press, Chicago.

¹² Pamela Meyer es autora del libro *Liespotting*. Es investigadora de Association of Certified Fraud Examiners y MBA de Harvard. Meyer habló en la conferencia TED Global en Edimburgo, Gran Bretaña, en julio. TED es una organización sin fines de lucro dedicada a "las ideas que vale la pena difundir", y que se distribuye a través de conferencias publicadas en su página web [www.ted.com]

¹³ http://www.huffingtonpost.com/pamela-meyer/how-to-spot-a-liar_b_2094610.html?1352478219

MOJONES: DIOSES DE HORMIGÓN, PUNTOS EN EL PAPEL

Malena Mazzitelli Mastricchio¹⁴

El pintor alemán Hans Holbein the Younger (1497? 1543) es el autor de esta imagen del Dios Términus, originalmente realizada para formar parte de un vitral de la Universidad de Basilea. El dibujo preliminar se realizó sobre tiza con un tamaño 31,5 x 25cm y luego fue pintado con pluma y pincel utilizando tintas y acuarelas¹⁵.

Términus, también conocido como el Dios del Mojón es una figura formada casi escultórica por dos partes: una base cuadrilátera (de hecho, un mojón) y, en la parte superior, el torso de un hombre.

¹⁴ Licenciada en Geografía de la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en la misma Universidad (Tesis en curso, "Pintando paisajes topográficos. El uso de registros visuales en la cartografía topográfica del siglo XX"). Docente (JTP) del Departamento de Geografía de la Universidad de La Plata

¹⁵ Müller, Christian; Stephan Kemperdick; Maryan Ainsworth; *et al*, *Hans Holbein the Younger: The Basel Years, 1515–1532*, Munich: Prestel, 2006.

¿Qué es un mojón? Los
mojones tienen la
función de señalar, de
marcar el punto exacto



en que el topógrafo hizo una serie de mediciones y cálculos. Es a través de este “monolito” donde las mediciones (de altitud y de coordenadas) se vuelven tangibles. Representa lo que suele llamarse un punto conocido. Generalmente están hechos de hormigón o piedra para que soporten las condiciones de intemperie y perduren en el tiempo, ya que a veces otros topógrafos vuelven a esos puntos para rectificar sus trabajos.

Sin embargo, la permanencia de los mojones en el terreno se ve afectada por múltiples factores que ponen en riesgo su durabilidad y, por tanto, la sucesión de los trabajos que los topógrafos tienen que seguir haciendo periódicamente en el terreno.

Cuenta la leyenda que para evitar los saqueos de los mojones, los romanos contaban con el Dios Términus que tenía la misión de custodiar las fronteras y/o los límites de las mediciones. Inspirados en el mito de Términus -quien se negó a ceder su lugar en el Capitolio a Júpiter- los romanos consiguieron transformar el hormigón en mito; fue a partir del respeto y de la idolatría que inspiraba el Dios del Mojón que se evitó la profanación de estas señales dispersas en el terreno.

Sin embargo, a veces esa misma idolatría que hacía creer que cualquier alteración del mojón era un verdadero sacrilegio con la intención de proteger el mojón, paradójicamente, derivó en acciones cuyas consecuencias tuvieron el efecto totalmente contrario. José Pacheco Mondejar, un topógrafo español que trabajó en la Dirección de Minas, Geología e Hidrología (Buenos Aires) con gran experiencia en el trabajo de campo, contó las travesías de un mojón en la Puna argentina: el topógrafo había encargado la custodia del mojón a un baqueano remarcando era importante que dicho monolito permaneciera en el terreno para la continuidad de su trabajo y

resaltando la relevancia que adquiriría el lugar ya que aparecería representado en el mapa. Sin embargo, el baqueano, para asegurarse la supervivencia del mojón (y la lealtad hacia el “ingeniero”) no tuvo mejor idea que trasladarlo hasta el centro de su propia casa con el objetivo “no sacarle la vista de encima” o, en cierto sentido, adorarlo como lo hacían los romanos.

Un caso similar fue el del topógrafo Felipe Godoy Bonnet¹⁶ quien buscaba en Paso de Indio (provincia del Chubut) un mojón que señalizaba un punto nodal de nivelación (es decir, el punto donde se cruzan dos líneas de nivelación de alta precisión). Según la información cartográfica con que contaba el topógrafo (seguramente emitida por el entonces Instituto Geográfico Militar) el mojón debía estar ubicado a una cuadra de la plaza principal del pueblo. Luego de varias vueltas, el topógrafo no lograba dar con el mojón; entonces preguntó a un lugareño y éste le informó que por decisión del intendente el pedestal había sido transportado al centro de la plaza para que pudiera ser observado mejor por la gente de la zona y adornar el espacio público de la plaza.

En los tres casos (los romanos, el del topógrafo Pacheco y el de Godoy Bonnet) la voluntad de proteger el mojón no siempre tuvo el efecto buscado, lo que sugiere la dificultad de la tarea encomendada al Dios Términus.

En el grabado de Holbein, el Dios Términus aparece emplazado en un espacio fronterizo. La ornamenta del arco que rodea la deidad parece resaltar la idea de triunfo que caracteriza a este tipo de construcciones pero, en este contexto, también evoca la noción de un “adentro” y “afuera” custodiada

¹⁶ Felipe Enrique Godoy Bonnet trabajó en la Dirección de Minas, Geología e Hidrología desde la década de 1970 hasta la actualidad realizando trabajo de campo en distintos lugares lo que le dio gran experiencia en el trabajo de campo.

por un inmóvil mojón. La expresión Concedo Nulli [no cedo ante nadie] que aparece a ambos lados del cuerpo de Términus, refuerza la idea de frontera y de custodia. ¿Adorar al mojón implicaría entonces no intervenir las fronteras, no avanzar?

El cartel sin escritura que se sostiene desde el arco tiene casi formato cartográfico: parece ser el lugar destinado escribir un topónimo y, así, darle una identidad específica al espacio fronterizo. Es habitual relacionar las fronteras con espacios generalmente en disputa, en tensión y con "ilusiones identitarias"¹⁷ (Brenna, 2011: 13). Esas ilusiones a veces se vuelven concretas con la simple práctica de otorgarle un nombre, un topónimo como manifestación de poder. Así el espacio fronterizo se convierte en el territorio de quien lo nombra.



¹⁷ Brenna, Jorge E. (2011) " La mitología fronteriza: Turner y la modernidad", *Estudios fronterizos*, vol.12 no.24 Mexicali jul./dic. 2011.

Por otro lado, ciertos elementos de la imagen sugieren un campo de batalla o una frontera de lucha. En Roma el origen de arco es el de conmemorar el triunfo. El ejército vencedor hacía su entrada solemne pasando por debajo de este monumento. El cartel en blanco pudo estar destinado al nombre del imperator. Asimismo la inscripción de *Concedo Nulli* refuerza la idea de éxito y de inquebrantabilidad. Este triunfo está custodiado por la Inmovilidad del Dios *Términus*, con su torso varonil, burlón y desafiante.

En los mapas, los mojones son círculos o triángulos que al parecer no dicen nada. En cambio, en el terreno la presencia de mojones de hormigón (generalmente contruidos en la inmensidad a grandes distancias de otras edificaciones) adquiere tamaños desorbitados y nos interpelan de manera diferente.

¿Por qué cuando son vistos en el terreno, cuando nos miran y “nos imponen imágenes imposibles de ver”¹⁸ (Didi-Huberman, 2011: 20), los mojones son objetos de veneraciones y cuando están en el papel son apenas puntos, en general pasados de alto y casi ni siquiera registrados? La presencia de mojones en el terreno genera curiosidad porque su significado no es evidente para el transeúnte desprevenido: ¿A quién se le ocurrió emplazar ese objeto allí? ¿quién transportó los materiales? ¿Con qué fin se le ocurrió a alguien erigir ese objeto en el medio de la nada?

Estas inquietudes están muy bien representadas en el corto cinematográfico de Ignacio Masllorens

¹⁸ Didi-Huberman, Georges (2011) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, Buenos Aires.

titulado "Pablo Dacal y el misterio del Lago de Rosario"¹⁹ (2008). Allí se cuenta el misterio que generaba una piedra ubicada en el lago Rosario en las cercanías de la ciudad de Trávelin en la frontera argentino-chilena. Se trata de un lugar donde se realizó un plebiscito y donde trabajó la Comisión de Límites en 1902. En el film, el protagonista guía la expedición hasta una piedra con la esperanza de que se trate de la piedra Steffen (un punto de medición realizado por el topógrafo alemán Steffen). Lo interesante es, además, que para el protagonista se trata de un desafío personal porque aquella piedra había resultado un enigma perdurable de su infancia y ahora, en su juventud, creía haber encontrado una explicación para esa piedra y quería comprobar su hipótesis.

Tal vez lo tangible del material del mojón es lo que incide en su adoración, como asegura Merleau Ponty (2010) "es preciso que nos acostumbremos a pensar que todo lo visible está tallado en lo tangible". Esa materialidad se vuelve más evidente en el contexto en que los mojones suelen ser emplazados: en zonas alejadas, casi inhóspitas, fronterizas y de difícil acceso. Parafraseando a Didi-Huberman (2011) cuando la visión del hombre natural (como lo llama Merleau Ponty)²⁰ se topa con el ineluctable volumen de mojón, objetos de toda visibilidad, se produce la doble condición de lo visible:

19 Masllorens, Ignacio (2008), *"Pablo Dacal y el misterio del Lago de Rosario"* coproducidos por la Secretaría de Cultura de la Nación, el INCAA, Canal Encuentro y Bin Cine y Video para el ciclo Fronteras Argentinas, <http://vimeo.com/12419473>

Este documental forma parte de un ciclo llamado Frontera Argentina coproducidos por la Secretaría de Cultura de la Nación, el INCAA, Canal Encuentro y Bin Cine y Video para el ciclo Fronteras Argentinas.

²⁰ Merleau-Ponty, Maurice ([1975] 2010), *Lo visible y lo invisible*, Nueva Visión, Buenos Aires.

el objeto nos mira y nos interpela pero que al mismo tiempo nos abre un “vacío que nos mira, nos concierne, y en un sentido nos construye” (Didi-Huberman, 2011: 15). Lo sintomático de este acto de ver es que existe una pérdida, una pérdida del referente. Es una relación entre el volumen y el vacío. Continúa Didi-Huberman “lo que me mira: lo que me mira en una situación tal ya no tiene nada de evidente, puesto que, al contrario, se trata de una especie de vaciamiento. Un vaciamiento que ya no concierne en absoluto al mundo del artefacto o el simulacro (...) vaciado de su poder” (19p).

Visibles en el terreno, invisibles en el mapa: los mojones articulan la red de puntos de apoyo que crean otras figuras, nuevas formas que vemos en el mapa. El Términus de hormigón que habita en espacios abiertos y vive en soledad, se transforma en un punto diminuto rodeado de tantos otros signos que queda casi invisibilizado.

UN MAPA PARA LA NOSTALGIA URBANA

Emilia Mosso²¹

“Bajo esa forma [las ruinas] la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable”.

Benjamin, Walter (1925) *El origen del drama barroco alemán*, España, Taurus, 1990.

Flavia Mielnik encontró una manera especial de representar un mapa: a través de la intervención artística de ruinas arquitectónicas. Y lo hizo de una forma muy original: el dibujo sobre una fachada. Para este caso en particular, utilizó las ruinas de una demolición en el barrio Vila Nova Conceição – Sao Paulo, el que en los últimos años se vio atravesado por un importante proceso de transformación urbana de casas por edificios de lujo. Sobre una fachada en ruinas, la artista dibujó una serie de muebles, artefactos y objetos domésticos pertenecientes a una casa: sillones, libros y ropa ubicados en distintas habitaciones sobre un soporte existente materializado por restos de ladrillos, escombros y vieja pintura; como si la casa aun permaneciera allí. Para

²¹ Arquitecta (2013, UNL). Becaria de CONICET (Beca de Posgrado Tipo I). Doctoranda en Arquitectura (2013, FAPyD, UNR. Tesis en desarrollo: Prácticas sociales de apropiación del territorio en Santa Fe.) Colaboradora en PACT “Taller de Estudios Metropolitanos”, FADU, UNL.

empezar vale preguntar ¿por qué la intervención de Mielnik puede ser pensada como un mapa?



*Quadro 122 (2007), Flavia Mielnik*²²

²² Flavia Mielnik (São Paulo, 1982) es Licenciada en Educación Artística de la Universidad Armando Alvares Penteado de São Paulo y Post graduada en Arte, Investigación y Creación de la

En primer lugar, es un mapa porque podemos afirmar, siguiendo a Harley (2001)²³, que es una construcción de lo real cargada de intención y consecuencias que permiten reflexionar sobre la sociedad de este tiempo. Por lo tanto, este mapa constituye en sí un producto de arte manifiesto, en donde la artista a través de la intervención hace visible su postura sobre los procesos de transformación que afectan a la ciudad. Mediante dicha intervención en el espacio urbano, Mielnik busca “formas de acercar el espacio arquitectónico con el espacio de la memoria, reconstruyendo atmósferas hipotéticas de ambientes vividos -experimentado por los humanos- siempre habitantes de algún lugar”²⁴.

Universidad Complutense de Madrid. A lo largo de su trayectoria artística, determinados cambios en las ciudades y viviendas activaron en su obra importantes inquietudes en relación a la transformación del medio urbano, el desvanecimiento de las pequeñas historias de lo cotidiano y de la memoria de las ciudades, acentuando su atracción por lugares efímeros como las ruinas urbanas, paisajes presente en gran parte de su obra.

Quadro 122 (2007) constituye su primer trabajo de intervención en el espacio urbano. Allí, la autora afirma que “En este trabajo reposé la certeza de que la sucesivas mutaciones de la ciudad borrarían este espacio sobreviviente, y en esta expectativa abandoné la ruina como se fuera nuestro último encuentro. Para mi sorpresa hasta los días de hoy (2013) la nueva casa nunca ha sido construida, mientras tanto la naturaleza del microsistema interno del terreno no ha dejado de desarrollarse: la vegetación creció, la pintura se desgastó, la temporalidad se manifestó y la obra se incorporó a las transformaciones sucedidas en su entorno. Como forma de volver a aproximarme a este lugar en el intento de tocar este *tiempo de transformación*”.

²³ Harley, J. (2001). “Textos y contextos en la interpretación de los primeros mapas”. En Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. Fondo de Cultura Económica, México.

²⁴ *En Arte y Arquitectura: Obras en Diálogo* / Flavia Mielnik. Plataforma de Arquitectura.

<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/22/arte-y-arquitectura-obras-en-dialogo-flavia-mielnik/>

En segundo lugar, porque es una representación gráfica compleja cuyo significado va más allá de lo *espacial* y abarca aspectos *culturales y sociales* (Edney, 2007)²⁵. Cuestionando la idea tradicional de mapa cartográfico entendida como una representación a escala de la superficie terrestre o de una parte de ella, Mielnik explora gráficamente la organización del espacio doméstico. Al hacer esa intervención en el espacio público, invierte la lógica escalar de los planos de las viviendas porque en lugar de reducir, magnifica. Construye así una mirada de geómetra, quien ve exactamente la misma cosa en dos figuras semejantes dibujadas a escalas distintas (un cubo siempre va a ser un cubo, más allá de si está dibujado en escala 1:1000 o 1:1), pero altera su lógica y nos lleva a pensar en la filosofía de la imaginación que Gastón Bachelard ([1957] 2005) pensaba para las miniaturas: ¿no será que la filosofía de la imaginación se activa y se desarrolla en todo cambio brutal de escala? Es cierto que en la miniatura, los valores se condensan y hasta se enriquecen (tal es así que varios ladrillos sobre una fachada a escala 1:200, pasan a ser dibujados como líneas en lugar de rectángulos). En cierto modo, el mapa de Mielnik magnifica la miniatura. Y lo hace de tal manera que alcanza el verdadero mapa a escala 1:1, sin cuestionar siquiera a la propia imaginación. Este plano no miniaturiza sino que magnifica, amplifica el plano de la casa y el espacio doméstico hasta hacerlo coincidir 1 : 1 con la casa misma e integrarlo al espacio público a la vista de quien se pasee ante él. Esta escala es posible gracias al trabajo que realiza sobre la misma ruina existente.

²⁵Edney, Matthew (2007) "Mapping Empires, Mapping Bodies: Reflections on the Use and Abuse of Cartography". *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 63.

En tercer lugar y tomando a Jacob (1992)²⁶, estamos ante un mapa porque es un objeto (en relieve natural, inmóvil y efímero) que utiliza varios materiales (el ladrillo, los cerámicos, la pintura desgastada, la nueva pintura) y una técnica específica (el dibujo). En este sentido, su materialización se encuentra en la operación intelectual que permite proyectar el esquema de una casa sobre un soporte real a partir de la construcción de la imagen en el espacio. Las siluetas plasmadas sobre el soporte material (ruina-pared; pared-ruina) juegan una suerte de nostalgia de algo que ya no existe, pero que alguna vez estuvo allí. ¿De qué se nutre esta nostalgia? Tal vez del anhelo por un momento pasado, y que hoy ha cambiado. Una nostalgia urbana como memoria de un lugar, de un espacio vivido, como “un sentimiento de encanto ante el recuerdo del objeto ausente o desaparecido para siempre en el tiempo, un sentimiento de dolor ante la inasequibilidad de ese objeto, y en definitiva un anhelo de retorno que quisiera transponer la enigmática distancia que separa el ayer del hoy y reintegrar el alma en la situación que el tiempo ha abolido”.²⁷

Gracias a la semejanza de las siluetas dibujadas sobre la pared con ciertos objetos de la vida doméstica es posible re-construir su representación²⁸: una silueta de una cama en aquella *nostalgia* de dormitorio en la planta alta de una

²⁶ Jacob, C. (1992). *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie á travers l'histoire*, Albin Michel, París.

²⁷ Ibérico, M. (1958). *Perspectivas sobre el tiempo*. Lima: UNM San Marcos. pp. 164.

²⁸ “La representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes” dice Gastón Bachelard (1989) *La poética del espacio* en el capítulo “La miniatura” (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, ([1957] 2005): 184-219). Véase también Mitchell, Timothy “The world as exhibition”. *Comparative studies in society and history*., 217-236

vivienda, sobre un soporte material a una escala humana y real, se convierte en una cama de un dormitorio de una casa de la ciudad.

Este mapa, que lejos de estar atrapado en las estanterías de un museo, en páginas de libros o en cuadros, se materializa como parte de la ciudad, permite evocar un espacio vivido, activo y habitable: un mapa/arte que interactúa y establece un diálogo constante con quien lo observa. Si partimos de la premisa general de que un mapa es un objeto cultural que circula en ciertos circuitos y en otros no, entonces, ¿en qué circuitos transita este mapa urbano? Por el circuito de la calle, del espacio público, del recorrido por la ciudad de aquellos espectadores que circulan por allí y están dispuestos a observar. Nicholas Mirzoeff (1999) señala que la experiencia vivenciada por cada observador da lugar al *acontecimiento visual*²⁹: interacción entre el espectador y lo que observa; en otras palabras, una interacción del signo visual, la tecnología que posibilita y sustenta dicho signo y el espectador. Precisamente, a través de las medianeras que quedan al descubierto luego de una demolición (soporte material y real -la pared-), diferentes texturas y colores, papeles y pinturas desgastadas en las paredes, restos de carga de ladrillos vistos y algunos pocos objetos empotrados persisten allí, Mielnik le superpone la incorporación del dibujo. Esto permite imaginar que la casa que antes se erigía aún permanece allí, brindando la posibilidad de ver diferentes habitaciones, muebles y objetos, en lugar de ruinas. Y será cada observador quien le otorgue el sentido a la imagen, dado que el significado de este mapa no es fijo ni estable sino que el mismo varía de acuerdo a la lectura que cada observador haga de él. Por lo tanto, el mapa siempre está ahí, inmóvil en esa fachada.

²⁹ Mirzoeff, Nicholas (1999), *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, Introducción: “¿Qué es la cultura visual?”.

Entonces, ¿qué tipo de acontecimiento visual genera en el contexto? El mapa urbano de Mielnik aleja la observación de los tradicionales escenarios de observación (estructurados y formales como el cine y el museo), y centra su *experiencia visual* en la vida cotidiana. Es decir, como un *hecho* artístico relacionado a la memoria histórica de la ciudad, más a que a la idea de pieza histórica del museo. En este contexto, este mapa urbano busca romper el paradigma de mercado tradicional del arte, para alcanzar una idea más *democratizadora* del Arte: el arte sale a la calle, al espacio público, como una política de acción e intervención desde *otra* perspectiva, aquella “menos formal” (elitista) y más “accesible”. Así como el arte del tatuaje lo es con la piel, el mapa-dibujo de Mielnik lo es con la ruina. Y es a través de su particular creatividad visual para representar su mapa que logra promover sus propósitos artísticos de nostalgia por un tiempo olvidado, por un espacio vivido, como la manifestación de algo que alguna vez formó parte de la ciudad.

Las ruinas en sí mismas tienen la potencia, en tanto imagen, de poner en evidencia su materialidad como el resto de algo, y que en su persistencia en tanto tal, no deja de remitirnos al pasado que lo llevó a ser un determinado objeto, pero que también, lo llevó a ser una ruina. Así, la permanente referencia al pasado, a la casa que algún día fue, a la familia que la habitó, al barrio al que perteneció, continua persistiendo como una huella urbana. Y que gracias a la intervención de Mielnik, permite apreciar *una* de las tantas posibilidades de diseño interior imaginables. De modo que el gesto se vuelve sutil, porque señala un aspecto que está a la vista, pero que tampoco clausura la mirada, sino que la abre a la imaginación y a la potencia de la imagen.

Así, lo que un día fue una desapercibida ruina urbana - restos de estructura, arquitectura y ciudad -, hoy es vista y frecuentada por aquellos curiosos que

no solo circulan por allí, sino que además se han permitido mirar. Y es justamente esta mirada la que construye el sentido y da lugar a cada acontecimiento visual vivenciado por cada observador en particular: este mapa tiene el *poder* de convertirse en mercancía, en cuanto ese *poder* se lo esté dando el observador, es decir, el *dibujo* de cada habitación convierte ese resto en una habitación: la cama, en dormitorio; el inodoro, en baño... En última instancia, es un banco de memoria para la información relacionada con el espacio (Tolias, 2007),³⁰ un mapa cargado de intenciones, como un “vestigio del reino olvidado”³¹ en algún rincón de la ciudad. El significado de dicho mapa no es inherente solo a la imagen (no es fijo ni estable), sino que el mismo varía de acuerdo a la lectura que cada observador haga de él. **Y así, lo que un día fue una casa, al día siguiente pasó a ser una ruina, hoy en día (intervención artística de por medio) se convirtió en un mapa urbano presente en la ciudad a escala real.** De esta manera la representación de Mielnik se reafirma día a día como *expresión poética* para y en la ciudad bajo una forma de nostalgia de que lo que está más.

³⁰ Tolias, George (2007), “Maps in Renaissance Libraries and Collections”. Woodward, David (editor), *The History of the Cartography. Cartography in the European Renaissance*. Volumen 3, parte 1. The University Chicago Press, Chicago y Londres.

³¹ Cortázar, Julio. Disponible en <http://juliocortazar.tumblr.com/>

LA REPRESENTACIÓN INVERTIDA

Lucía Espinoza³²

¿Qué ves? ¿Qué ves cuándo me ves?
Cuando la mentira es la verdad.
[Federico Gil Solá y Ricardo Mollo]

³² Arquitecta (1994, UNL). Magíster en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos (2004, UNT). Doctoranda en Arquitectura (2012, UNR. Tesis en desarrollo: *Arquitectura escolar y Estado. Historia, problemas y proyectos en Santa Fe entre 2007 y 2011*). Profesora e investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral.



Esta acuarela³³ es un croquis de estudio que forma parte de una serie de imágenes que, articuladas, son un ejemplo del proceso de la búsqueda teórico-práctica de una idea o una imagen arquitectónica. Un croquis, es decir, un "*diseño hecho sin precisión ni detalles*"³⁴ pero con alto valor comunicacional porque su fin es darle forma a una idea, es parte del proceso de creación de una idea arquitectónica. Puede ser el resultado de una serie de dibujos que, a modo de ensayos, se suceden dándole forma a un proyecto; o bien, puede ser la piedra de toque de una idea *original*³⁵.

Este dibujo acuatelado muestra sólo prismas rectangulares perforados en algunos de sus planos -un fragmento de la fachada perspectivada del prototipo edilicio³⁶. Fue publicado tanto en el libro oficial *Santa Fe en Obras*,

³³ La técnica se supone ya que no se ha podido acceder al dibujo, sino sólo a sus mediaciones.

³⁴ DRAE. Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <http://rae.es/recursos/diccionarios>.

³⁵ El término *original* se utiliza aquí en referencia a la idea de origen, como la que inicia un pensamiento proyectual, pudiendo no tratarse de una imagen o idea arquitectónica novedosa, sino más bien la idea que el autor decide hacer prosperar.

³⁶ Siguiendo a Hegel en el discurso de Vitta, es interesante suponer las distintas expresiones o "*existencias sensibles*" latentes en ciertos signos y, a su vez, es imprescindible indicar también el carácter incierto de sus relaciones porque será fundamental en las lecturas del dibujo. Es también crucial al análisis, Leibniz cuando subraya la necesidad del proceso de simbolización para la aprehensión de la realidad, al tiempo que demuestra la condición de cierta analogía en todas las relaciones. En referencia a ambos planteos, arriesgamos: los planos blancos rectangulares denotan arquitectura sólo por sus relaciones estructurales y disposición en el dibujo; e incluso avanzamos diciendo que, en la arquitectura blanca y de geometrías puras vemos arquitectura moderna y también que, en la homogeneización del lenguaje moderno y la opción cromática uniforme, reconocemos un edificio público o institucional. Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona/Bs. As./México: Paidós., pp. 40-45.

2008-2009; como en la página web del autor del dibujo, el arquitecto Mario Corea³⁷ -quien a su vez fue una figura destacada de la oficina de proyectos creada en el primer año de gestión del Gobierno de la Provincia de Santa Fe³⁸ del socialista Hermes Binner (gestión del 2007 al 2011).

Sabemos, gracias al texto que acompaña al libro, que se trata del boceto de una nueva imagen para la escuela pública que diseña la nueva oficina en el año 2008.

El dibujo en cuestión es la fachada principal del *sistema proyectual tipológico*, cuya primera obra construida es la Escuela Técnica N° 508 “Dra. Cecilia Grierson” (2008-11) situada en la extensión norte de la ciudad de Santa Fe.

En este *sistema proyectual* confluyen una serie de demandas que acompañan al programa específico del edificio escolar; entre las fundamentales, se esgrime la necesidad de construir un gran número de unidades en poco tiempo y distribuidas en todo el territorio provincial, la valoración por igual de todos los niveles educativos -escuelas técnicas, secundarias, primarias y jardines- y la paridad de respuesta para todas las escalas de las localidades de destino. Con este fin, se diseña un proyecto único con versiones que buscan adaptarse a cada programa y lote disponible.

³⁷ Mario Corea Aiello (Rosario, 1939). Véase la biografía completa en *Mario Corea Arquitectura*. Disponible en <http://mariocorea.com/obras/docente/unidad-de-proyectos-especiales-santa-fe/> Fecha de consulta: 7/11/2013.

³⁸ En referencia a la Unidad de Proyectos Especiales creada en la gestión del gobernador Dr. Hermes Binner y la vicegobernadora Griselda Tessio (2007-2011). Esta "Unidad" es única y exclusiva de la órbita provincial, funciona como oficina de proyectos que se articula con las distintas áreas de gestión en función de las necesidades surgidas en el territorio santafesino, a diferencia de las *Unidades Ejecutoras Provinciales* implementadas en la década del noventa en todo el país, que resultaban instancias de implementación de normativas y decisiones determinadas desde el organismo central con sede nacional.

Si bien su estética acuarelada lo acerca a una creación artística, podemos inferir que se trata de un dibujo de estudio y no una pintura concebida como obra de arte, por dos razones: por un lado, una es inherente al objeto de estudio y a su contexto de producción (que ya hemos mencionado). En cuanto a su estilo, a pesar de la cuidada combinación de los trazos de tinta negra que definen las figuras con el uso del color, su soporte revela parte de su origen y de sus destinatarios: se trata de un papel texturado con impresiones, es decir, soporte propio de un proceso de croquizado donde el material elegido no fue pensado para un dibujo único sino, por el contrario, como parte del proceso de la búsqueda teórico-práctica de una idea o imagen arquitectónica.

Por otro lado, porque se identificó una serie de croquis en escorzo, en blanco y negro³⁹ filiados con este dibujo. A partir de ello puede reconstruirse, al menos en parte, el proceso de ideación del prototipo⁴⁰.

En consecuencia, el croquis en el proceso de diseño es parte del proceso de desarrollo teórico del proyecto y, si el dibujo de la idea resulta convincente⁴¹,

³⁹ Véase el croquis del Sistema Tipológico Proyectual, adjunto al final del texto.

⁴⁰ Se publicaron tanto en el libro oficial *Santa Fe en Obras, 2008-2009*; como en la página web del arquitecto Mario Corea en la sección "Sistema Tipológico Proyectual" Mario Corea Arquitectura. Disponible en <http://mariocorea.com/obras/docente/unidad-de-proyectos-especiales-santa-fe/> Fecha de consulta: 7/11/2013. Storero, Hugo y Codina, Silvana (coord.) *Santa Fe en Obras, 2008-2009*. Santa Fe, Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe, 2009.

⁴¹ Resulta atractivo considerar la diferencia entre *imaginar* y *pensar*: "es posible concebir figuras complejas con el pensamiento, pero jamás seremos capaces de representarlas con la imaginación, y menos aún de dibujarlas". Véase Vitta, Maurizio, Vitta, Maurizio. "El problema de las imágenes". En *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona/Bs. As./México: Paidó., p. 42

puede transformarse en la imagen que aspira a representar el objeto arquitectónico. La imagen obtenida en el dibujo cristaliza la idea proyectual y, en este caso, se transforma -como siguiendo el sabio consejo de Aristóteles- en el medio elegido para comunicarla.

Este dibujo fue la imagen elegida para protagonizar la primera publicación en un libro que anunciaba la futura obra de gobierno. El dibujo aparecía aislado (flotando sin texto pero con el número de la página), en una página en blanco que, a modo de paspartú⁴², reconfigura el marco de esa ambigua doble condición: como obra de arte y como croquis, para así potenciar su eficacia como dispositivo publicitario⁴³.

El dibujo muestra una fachada rigurosamente geométrica pero amable. Aunque no hace explícita la escala, mantiene las proporciones lógicas esperables entre los objetos representados. Por otro lado, apela a convenciones estéticas que se inscriben más cómodamente en el campo de las artes plásticas que en el de la arquitectura: el sol representado por un círculo rojo, la vegetación por manchas verdes irregulares, un cielo cinematográficamente celeste. Sin embargo, paradójicamente, con estos recursos estéticos se refuerza el encuadre artístico que confirma el croquis y

⁴² Es quizá arriesgado subrayar que quizá este croquis de forma cuadrada fue el que definió las proporciones (24x24cm) de un libro de 462 páginas que diseñó y publicó la Unidad de Proyectos Especiales de la Provincia de Santa Fe en el año 2009 para hacer pública la propuesta arquitectónica de la gestión en marcha.

⁴³ Se utiliza el término publicidad atendiendo a su doble sentido: por un lado, a la voluntad de vender un servicio, producto o idea; pero también en el sentido de divulgación que busca el conocimiento público de la cosa. Hubiera podido referirse también al término propaganda, en relación a la voluntad de convencimiento a la que aspira, aunque el primero pareció más preciso en este caso.

configura una atractiva escenografía para una *arquitectura blanca*: la imagen refuerza una lógica gráfico-visual de contraste en la que se resalta una figura geométrica -y por lo tanto, se precisan sus límites- exponiéndola sobre un fondo de manchas de colores saturados.

Esta relación que se arma entre, por un lado, entre el mundo sensible del color en forma de manchas y, por otro, la identidad racionalista de los cuerpos blancos geométricos refiere a la famosa definición del maestro arquitecto suizo moderno Le Corbusier: “*la Arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*”.

El dibujo es un método para la creación y el desarrollo de un proyecto arquitectónico: líneas, planos, manchas, colores y sombras determinan la imagen a perseguir en la obra. En cierto sentido, la arquitectura aspira a parecerse al dibujo y así, la representación responde a un vector de sentido opuesto al usualmente atribuido según el cual *una representación es una “imagen o idea de la realidad”*⁴⁴. Hay un mandato en el croquis que dicta⁴⁵ la imagen de la arquitectura antes de su materialización⁴⁶. De esta manera, en

⁴⁴ Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

⁴⁵ *Dictar*: Decir algo con las pausas necesarias o convenientes para que otra persona lo vaya escribiendo, según afirma el DRAE. Interesa el concepto en tanto enlazaría, en el desarrollo de la reflexión, a la figura de Platón de un *escribiente* o *artífice* que fija imágenes en la memoria, aunque en este caso se trate del objeto-imagen y no de su modelo. Ver, Vitta *op. cit* , p. 33

⁴⁶ En este punto se quisiera reflexionar sobre el espesor que asume esta condición en las actuales coordenadas de la comunicación dominadas por el reinado de la imagen y las posibilidades de su multiplicación infinita y en infinitas variantes, dudando sobre la posibilidad cierta de control del o los mensajes de parte de los emisores -se habla en plural porque las condiciones de producción de la arquitectura pública actual raramente se encuentren localizadas

todos los croquis la condición mimética de la realidad estaría invertida. Pero ese sentido de representación opuesto en el caso estudiado alcanza un grado superlativo, por varios motivos: porque es un fragmento del proyecto pero es el que determina la imagen a perseguir por la obra de arquitectura; porque tiene un mandato original de reproducción en distintos programas educativos y localidades de escalas diferenciadas y eso le multiplica el poder retórico; y porque, como podemos verificar en la serie de imágenes fotográficas que acompañan la presentación del edificio terminado, la condición arquitectónica -espacial, constructiva, incluso la "contaminación" propia de la realidad socio urbana del entorno- estaría anulada, simulando la figura arquitectónica la bidimensión del arte pictórico⁴⁷.

Según Maurizio Vitta " *la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, el modelo.*"⁴⁸ Esta definición de *imagen* se ajusta, en nuestro caso, a la condición figurativa y proyectiva de la arquitectura en relación al proyecto dibujado, que se podría considerar *el modelo*. Se presupondría aquí la superioridad del objeto-dibujo por sobre el objeto-arquitectónico. Y en este terreno fangoso de búsqueda de una cualidad superior o primacía de alguno de los dos parámetros del análisis, hecha luz la siguiente cita de Lyotard que habilita a continuar el desarrollo considerando la simultaneidad y abriendo nuevas perspectivas: "*La figura se encuentra dentro y fuera, hasta el punto de poseer el secreto del conocimiento y al mismo tiempo revelarlo como un engaño*".⁴⁹

en una sola persona, aunque conozcamos el autor del croquis- y, también, de nuestra factibilidad de develarlos más que con aproximaciones vagas y parciales.

⁴⁷ Véase la reproducción de la foto de la Escuela Técnica Nº 508 de Santa Fe, al pie del texto.

⁴⁸ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, p. 31

⁴⁹ Jean-François Lyotard citado por Maurizio Vitta, *op. cit.*, p. 54

La posibilidad de pensar este croquis -cuyos objetivos estaban relacionados con el diseño y la representación un objeto arquitectónico- como obra de arte es una tentación si se tiene en cuenta la reconocida actividad artística que desarrolla el autor⁵⁰ (además de su formación profesional y trayectoria). Pero también mirarlo desde la perspectiva que, en virtud de su uso como dibujo de propaganda, le asigna el presente histórico a las obra de arte a partir de la resignificación del aura perdida precisamente debido a la multiplicación de los medios de comunicación masiva. Frente a "*la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza*"⁵¹ que caracterizaran, según Eco, la multiplicidad del ideal estético -o su ausencia- en el esplendor del siglo pasado hay, en este planteo, la voz unificada de una imagen que asume pivotar -porque le habla a muchos auditorios- entre la pintura con marco y el croquis lineal, ligero e impreciso, y esa es su mayor eficacia publicitaria.

Con voluntad de atribuirle sentidos a esta doble pertenencia de obra de arte y a la vez dispositivo publicitario, se indaga entre los futuros receptores de la imagen. El público al que supuestamente está dirigido el libro es amplio, aunque tiene una audiencia preferencial entre los arquitectos (se privilegió su

⁵⁰ Véase fragmentos de la obra pictórica, técnicas de collage y pinturas, de Mario Coreia. En <http://mariocorea.com/noticias/>

⁵¹ Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Barcelona: Lumen, 2004, p. 428.

presentación y su difusión en distintos circuitos de interés profesional⁵²). Además, el cuidado diseño, el protagonismo del lenguaje técnico-gráfico y la calidad material que lo definen, confirman la hipótesis de apelación a un diálogo intradisciplinar.

La nueva dimensión comparativa que se abre entre objeto *mapa* representado y objeto imagen arquitectónico en la volatilidad del medio electrónico⁵³ induce a nuevas lecturas: una de ellas, sobre la semejanza. Un ejemplo es la confirmación de una escala real monumental negada por el dibujo cuyas referencias eran convenciones abstractas y que, en la obra, se pone en evidencia al contrastar con el entorno bajo, discontinuo y fragmentado de la periferia de la ciudad real, cuando se erigen los límites de aristas contundentes, marcados por el blanco higiénico y la torre altiva, retomando la voluntad palaciega de los edificios públicos de principios del siglo pasado. "Y es esta distancia [entre el objeto representado y la imagen representante] la que posibilita que se reconozca el objeto en la imagen".⁵⁴

Hasta el cielo despejado, más propio del paisaje suburbano que de la ciudad, parece buscar la semejanza con las proporciones del dibujo; o es quizás, la mirada engañada del que busca en el enfoque fotográfico, o en la lectura disciplinada, en círculo, confirmar la figuración especular.

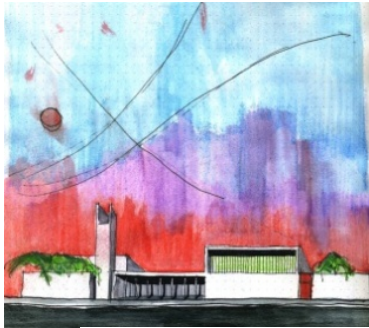
⁵² Congresos Arquisur, Bienales de Arquitectura nacionales e internacionales, Congresos sobre Arquitectura Escolar, Colegio de Arquitectos, entre otros ámbitos de participación protagonizada por los arquitectos. Cabe destacar que la obra del sistema proyectual tipológico ya tuvo su reconocimiento entre los pares profesionales, en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo realizada en Cádiz en el 2012 fue premiado el proyecto del Jardín de Infantes Nº 50 "Olga Cossetini" de Rufino (Santa Fe).

⁵³ En referencia a su publicación en el sitio web del autor. *Mario Corea Arq.* Disponible en <http://mariocorea.com/obras/docente/unidad-de-proyectos-especiales-santa-fe/>

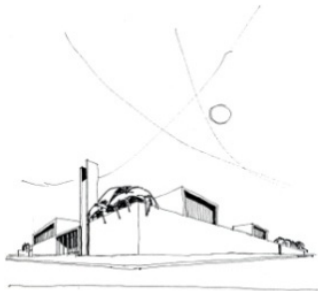
⁵⁴ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, p. 42



Esc. Técnica N° 508



Sistema Tipológico Proyectual



Sistema Tipológico Proyectual

¿RACIONALIDAD URBANA?

Andrés Pisani⁵⁵

La portada en el libro *La noche Americana, ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura* del arquitecto Roberto Fernández⁵⁶ muestra la imagen del sector financiero de una gran ciudad. Se adivinan las cúpulas de lo que parecen ser algunos edificios históricos intercalados disimuladamente entre un cúmulo de torres vidriadas, típicas de los edificios de oficina que se enciman en los centros. En la foto no se llega a identificar inmediatamente de qué ciudad, probablemente porque ello poco importa, aunque no faltará el lector que la reconozca. La imagen se impone la idea emblemática del panorama urbano o *skyline*, es decir, el perfil de las edificaciones en un lugar significativo de la ciudad (algo que en las última décadas ha ganado un

⁵⁵ Arquitecto (2004, UNR). Máster MDI (2007, UPM). Preparando Tesis para comenzar Doctorado en Arquitectura (2014, UNR). Adscripto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Rosario.

⁵⁶ Roberto Fernández, nacido en Buenos Aires, 1946, profesor de historia, Director Maestría Gestión GADU (Maestría en Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano) y CIAM (Centro de Investigaciones de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño).

especial interés entre arquitectos y urbanistas porque sus líneas son utilizadas como marca o identidad de muchas ciudad).



Aunque el autor de la foto que no es autor del libro, la imagen es un acierto editorial porque representa bien la propuesta de Fernández, ya que invita al futuro lector a reflexionar sobre la ciudad, su desarrollo y el problema de la cuestión ambiental asociada a ellos.

Es evidente que al invertir la imagen, se propone una mirada incómoda. Es la inquietud que genera toda inversión ante cierto orden esperado. El autor de la composición logra poner al observador incómodo porque que hay algo que no encaja cuando la “ciudad desarrollada” es puesta en forma contraria a la gravedad.

Y ¿por qué en blanco y negro? Tal vez para darle cierta profundidad histórica. De hecho, Fernández denuncia los límites del desarrollo de la ciudad moderna tal como fue concebida en los inicios de la industrialización. Dado que sostiene que un indicador de ello es la crisis ambiental que se registra, con niveles variables, en todas las grandes metrópolis, es posible que el uso del blanco y negro (y sus grises) también evoque metafóricamente la polución.

Roberto Fernández en otros de sus libros, *La Ciudad Verde*⁵⁷ pone en cuestión de la racionalidad actual y discute conceptos tales como la calidad de vida. Asegura que lo que está en crisis es el paradigma de orden que heredamos del modelo de la Ciudad Industrial asociada a la aparición de la máquina de vapor de Watt (1775) y el desarrollo del transporte, que llevó a desplegar nuevos sistemas de carreteras, comunicaciones fluviales y redes de ferrocarril. Al mismo tiempo, la mecanización de las tareas agrícolas y la

⁵⁷ Fernández, Roberto (2000), *La Ciudad Verde, Teoría de la Gestión Ambiental Urbana*, Buenos Aires.

mecanización de las tareas rurales (que aumentó la producción en el campo y redujo la cantidad de mano de obra necesaria), desplazó a la población rural hacia las ciudades –lo que, a su vez, intensificó la incorporación de esa población desplazada del campo como mano de obra fabril en las ciudades, y ello impulsó la producción industrial urbana.

Esos acontecimientos marcaron el nacimiento y el rápido desarrollo de la ciudad industrial, con el consecuente incremento de la concentración demográfica, el crecimiento exponencial de la superficie edificada, la consolidación de la separación entre el lugar de vivienda y el de trabajo, la aparición del negocio inmobiliario como actividad económica. El crecimiento del sector terciario no hizo más que agudizar los problemas que traía la producción industrial en las ciudades: básicamente, se consolidaron los procesos de degradación ambiental (en general, y en barrios obreros en particular), se expandieron las condiciones de vida infrahumanas de los sectores sociales marginales y reavivó ciclos de crisis económicas cuyas huellas indelebles quedan impregnadas en la ciudades misma incluso luego de la recuperación de la debacle. Cuando el modelo de ciudad industrial (que estaba asociado a lo que se entendía por Racionalidad Urbana) entró en crisis, se inició la búsqueda de soluciones⁵⁸.

El Urbanismo como disciplina se desarrolló íntimamente comprometido con la búsqueda de soluciones, el desarrollo de instrumentos de control y la formulación de propuestas a ese tipo de problemas. Se adecuó la legislación, se garantizó la intervención de higienistas y se promovieron normas que regularan el crecimiento de las ciudades. Este movimiento reunió diferentes

⁵⁸ *Das Kapital*, 1867 primera publicación, tratado de tres volúmenes, *El proceso de producción de capital*, *El proceso de circulación de capital* y *El proceso global de la producción capitalista en su conjunto*.

pensamientos acerca de cómo la sociedad debería desarrollarse (un ejemplo es el Falansterio de Fourier en 1808, “La armonía Universal”⁵⁹).

En este contexto se produjeron intervenciones radicales en ciudades ya consolidadas con el objetivo de subsanar los déficits ambientales y sociales que habrían producido el desarrollo industrial, entre ellos se destacan el Plan de Haussman para París (1917), Plan de Viena (1858) y Plan de Cerdá para Barcelona (1859).

El Urbanismo entendido como la simple zonificación de áreas funcionales en la ciudad ya no es suficiente para resolver los problemas actuales. Es necesario asumir que el Urbanismo como disciplina debe ver a las ciudades y entenderlas desde un enfoque sistémico⁶⁰.

Roberto Fernández define la idea de “problema ambiental” como un déficit o defecto de racionalidad: esto es, exceso de carga de las demandas de un consumo social sobre un soporte territorial, incapacidad o inconveniencia de expandir el soporte territorial para disminuir la carga.⁶¹

⁵⁹ Fourier (1772-1837) autor de un sistema filosófico-político que considera inmoral y absurda una sociedad basada en la competición de intereses individuales o de clase, y propone como alternativa la unión de los esfuerzos para lograr un estado de armonía universal.

⁶⁰ Biólogo Ludwig von Bertalanffy (1936), teoría general de sistema integrar ciencias naturales y sociales, se base en la noción de totalidad orgánica del mundo.

⁶¹ Capacidad de carga: referida a asentamiento urbano ofrece otro plano de reconsideraciones del planeamiento urbano. Roberto Fernández. *La Ciudad Verde, Teoría de la Gestión Ambiental Urbana*.

Podríamos llamar a las ciudades “máquinas” porque consumen energía y generan residuos. Salvador Rueda se refiere al “metabolismo urbano”⁶² para analizar la gran presión de la ciudad sobre el soporte natural, y entiende que lo que conocemos como racional en urbanismo ha cambiado, cambia y va a seguir cambiando a medida que esa presión se profundice para satisfacer nuevas demandas que son planteadas como el confort que merecemos para gozar de una buena/aceptable calidad de vida.

Poner en cuestión el concepto de racionalidad urbana no es una práctica muy habitual en los autores contemporáneos. No obstante ello, tal vez reflexionar acerca de qué entendemos por racionalidad urbana en nuestros tiempos y ponerlo en debate en relación con las problemáticas de calidad de vida urbana y con lo que esperamos para nuestras generaciones futuras a este ritmo de desarrollo global. Ya hay intentos de las distintas naciones y organismos (como la CEPAL) para definir indicadores urbanos como en la AGENDA LOCAL 21 para un desarrollo Sostenible. Consiste básicamente un listado de indicadores (mediciones) de desarrollo sostenible⁶³ consensuados a nivel internacional que quedó expresado en la Declaración de Río sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Naciones Unidas,1992).⁶⁴

⁶² Es el intercambio de materia, energía e información que se establece entre el asentamiento urbano y su entorno natural o contexto geográfico.

⁶³ Comisión Brundtland: Satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para atender sus propias necesidades

⁶⁴ “El mejor modo de tratar las cuestiones ambientales es con la participación de todos los ciudadanos interesados, en el nivel que corresponda. En el plano nacional, toda persona deberá tener acceso adecuado a la información sobre el medio ambiente de que dispongan las autoridades públicas, incluida la información sobre los materiales y actividades que encierran peligro a sus comunidades, así como la oportunidad de participar en los procesos de adopción de decisiones. Los Estados deberán facilitar y fomentar la sensibilización y la participación de la

Volvamos a la imagen invertida de la portada del libro de Roberto Fernández. El *skyline* gris de un centro de oficinas de una gran ciudad, invertido como señal de desorden, sin colores es una mirada crítica a la época del inicio del capitalismo devorador del medioambiente y un posicionamiento a favor de repensar la planificación urbana con conceptos que antes no se tenían en cuenta, tales como el enfoque sistémico, la capacidad de carga, la calidad de vida urbana, el metabolismo urbano y algunos tan amplios como desarrollo sostenible. La renovación del enfoque sobre la racionalidad urbana es, en gran parte, una respuesta a la presión sobre el soporte natural –que sigue en aumento.

Dentro de esta nueva mirada ya hay estudios de arquitectura y urbanismo que tienen nuevos enfoques para concebir la racionalidad urbana. Uno de ellos es MVRDV⁶⁵ en su libro *KM3* plantean una hipótesis de una ciudad teórica poniendo en cuestión todas las variables necesarias existentes para el desarrollo de la misma. Una Ciudad Teórica como de ciencia ficción pero ponen en cuestión los conceptos de del ideal de Racionalidad Urbana, desarrollan animaciones de proyectos y dos programas de software de planeamiento territorial creados por los mismos arquitectos.

¿Una Ciudad Verde o una Ciudad Teórica pueden ser una alternativa a la Racional Urbana de la Ciudad Gris que muestra los límites de la relación entre desarrollo y calidad de vida en las grandes ciudades?

población poniendo la información a disposición de todos. Deberá proporcionarse acceso efectivo a los procedimientos judiciales y administrativos, entre éstos el resarcimiento de daños y los recursos pertinentes”.

⁶⁵ MVRDV es una oficina de Arquitectura y Urbanismo, fundada en 1993 en Rotterdam. La palabra está formada por las iniciales de los apellidos de sus fundadores Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries. <http://www.mvrdv.nl/>

LEGITIMANDO LOS TRAZOS

Mariana Nardelli⁶⁶

“Al tiempo que el mapa nunca es la realidad, de cierta manera contribuye a crear una realidad diferente”.

J. Brian Harley

En el año 1980 entró en vigencia en la ciudad de Santa Fe el primer Plan Director realizado por la oficina de Dirección de Planeamiento Urbano Municipal⁶⁷. Si bien el Plan fue publicado en 1980, sus principios de elaboración datan de la década de 1960 y 1970, con antecedentes e información retomada de los planes de 1927 y 1947. Esta genealogía nos

⁶⁶ Arquitecta (2011, UNL). Docente y Auxiliar de Investigación en Urbanismo II de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. Doctoranda en Arquitectura (2013, UNR. Tesis en desarrollo: *Las formas actuales de la periferia urbana. Procesos constitutivos del paisaje periférico de la ciudad de Santa Fe entre 1980 y 2010*).

⁶⁷ *Plan director de la ciudad de Santa Fe* (1980). Dirección de Planeamiento Urbano y Proyectos, Municipalidad de Santa Fe. Publicación oficial, Santa Fe.

advierte que sus bases tanto ideológicas como técnicas deben situarse en periodos anteriores a su año de publicación.

El Plan Director tiene la particularidad de incluir a las zonas periféricas de la ciudad, y conjuntamente con la idea de planificación integral y la de región, son cuestiones que aparecen manifestadas y consolidadas en un plan por primera vez en el ámbito de la planificación local.

Este plan, que había sido formulado anteriormente en los años 1948 y 1960 pero finalmente fue implementado bajo un régimen militar, tenía por objetivo consolidarse como una herramienta de actuación urbanística que, en un contexto en que la disciplina urbanística a nivel nacional procuraba fomentar el poblamiento del territorio usando la asignación de tierras como instrumento político, la creación de planes reguladores imponía una visión tecnocrática de la política territorial⁶⁸.

Bajo ese escenario de control sobre el territorio que pretendía territorializar acciones, ocupar y dominar el espacio, el plan de Santa Fe fue presentado cuando todavía no existían herramientas que unifiquen y rijan el funcionamiento, desarrollo y expansión de la ciudad.

El documento contiene dos grandes ejes que lo estructuran: una parte de diagnóstico y evaluación, y otra de propuesta. En todas las instancias de desarrollo, el documento recurre al mapa. Entendiendo que “todos los mapas son mapas mentales que representan las agendas personales de sus

⁶⁸ Rigotti, Ana María (2003) *Las invenciones del Urbanismo en Argentina (1900-1960)*. Tesis doctoral. Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

Plano nº 1:
Límites del
Municipio
Fuente: Plan
Director de
la ciudad de
Santa Fe,
1980.



decisiones”⁶⁹, se entiende que el uso de los mismos pretendía complementar el discurso del plan, para explicar y justificar las políticas, los objetivos y los cursos de acción.

La imagen que es objeto de este ensayo es el primer mapa de una serie de mapas que desfilan a lo largo del documento. Aparece dentro del eje de “Análisis y Diagnóstico”, bajo el título “Límites del Municipio”, acompañando un texto que precisa la ubicación, los límites y la población de la ciudad.

⁶⁹ Edney, Matthew, “Mapping Empires, Mapping Bodies: Reflections on the Use and Abuse of Cartography”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 63. 2007: 83-104. P. 94

El mapa recurre por un lado la utilización de la silueta para recortar la mancha urbana y, por el otro, al uso del color plano: con el uso del negro para resaltar la totalidad del territorio que está siendo evaluado. Esta totalidad se constituye a partir de dos manchas negras: la mancha a la izquierda, que remite a la ciudad central de Santa Fe, y otra mancha a la derecha, que hace referencia al sector costero. En la zona superior a la mancha izquierda, una superficie marcada por el trazo rayado visibiliza los sectores periféricos de la ciudad *que el plan incorpora en su discurso*. Asimismo, la incorporación del río en el mapa, e incluso la aparición de la ciudad de Paraná sugieren la unidad de una gran área metropolitana, reforzando la idea de región que sustentaría la necesidad de un plan integral de desarrollo.

Como explica Harley (2005), desde el trazado mismo del mapa se utiliza la retórica, los recursos gráficos de jerarquía y simbolización recurriendo al color y a la silueta para direccionar la mirada (199).

Ese negro sobre ese blanco, la proporción que ocupa uno sobre el otro y la aparición de las texturas rayadas nos hablan de la construcción espacial del territorio de la ciudad de Santa Fe de diversos modos. Por un lado, el recurso del uso de la línea, del color plano sobre la figura del territorio santafesino, pretende demostrar lo que actualmente se encuentra bajo dominio y jurisdicción de la ciudad. Por otro lado, el trazado en línea de punto puede ser variable, entonces, los límites pueden extenderse, incorporar más de lo que actualmente se abarca.

Lo rayado representa sectores que forman parte *de hecho* del territorio urbano pero que según la ley provincial sancionada el 25/08/1874 y promulgada el 02/10/1874 que establece los límites del municipio, quedaban fuera de sus límites. Las referencias esclarecen este punto: el área rayada

corresponde a la “zona anexada a la jurisdicción no contemplada en las leyes de fijación de límites”. El crecimiento y la expansión del territorio urbano resultan evidentes en el registro gráfico y con ello se pretende legitimar las acciones políticas recientes (leyes y decretos municipales que anexaban esos territorios a la ciudad).

“El objeto del mapa es producir un modelo “correcto” –en la medida de su semejanza con el original- del terreno. Supone que los objetos del mundo que se van a registrar son reales y objetivos, y que gozan de una existencia independiente del cartógrafo” (Harley, 2005: 189). En este caso, esa realidad capturada en el mapa quiere ser evaluada para legitimar las operaciones de intervención sobre la ciudad, para concientizar a la sociedad sobre ese territorio, para legitimar las acciones del gobierno. Como explica Edney (2007) “la persona que hace mapas afirma la autoridad sobre la tierra” (89) y así este gobierno legitima su capacidad para definir la ciudad misma como objeto. Según Harley (2005), la retórica cartográfica del mapa está planteada desde el poder externo a él (200): en el documento analizado, el gobierno local busca que el documento resultante (y en particular, el mapa) sea susceptible de una lectura clara y sencilla, tanto para los entendidos como a los que no lo son tanto en la temática pero, como ciudadanos, tienen el derecho de conocer sobre la gestión de la ciudad. Después de todo, son acciones políticas y la sociedad es quien legitima al gobierno. En ese marco las acciones son localizadas en el espacio en una serie de mapas, elaborados y contruidos por la oficina de planeamiento, los cuales van a intentar hacer visible las zonas que deben ser reparadas, mejoradas, donde se van a volcar los datos obtenidos en el campo, y sobre el cual se van a concretar políticas. De este modo la función del mapa resulta “no sólo como instrumento de conocimiento a través del cual se regulan y controlan las actividades

espaciales, sino también como dispositivos que constituyen la coherencia territorial del Estado” (Edney, 2007: 84).

El mapa abordado, en combinación con una serie de mapas que componen el Plan Director de la ciudad de Santa Fe, se constituye como una construcción que pretende visibilizar las acciones del estado en busca de legitimación, revelando el deseo de poder, dominio y control del territorio e incluso su redefinición como objeto-ciudad.

MAPA DEL PERFIL URBANO: UNA POSTAL DEL FUTURO

Víctor Franco⁷⁰

La portada de la revista de negocios *Punto Biz* de la ciudad Rosario publicada en julio de 2008⁷¹ está ilustrada un perfil urbano se presenta como *la nueva postal* de la ciudad, algo que el epígrafe explica brevemente: “la costa rosarina cambiará su cara en los próximos tres años. La configuración de la zona residencial y comercial top al detalle”

¿Se puede catalogar al perfil urbano de una ciudad como un tipo de mapa? Y si así, fuera ¿puede este mapa representar simbólicamente a la ciudad, a modo de postal turística *for export*?

⁷⁰ Arquitecto (2009, ETSAB-UPC). Magíster en Planificación Territorial y Gestión Ambiental (2011, FACH-UB). Tesis en preparación para inscripción de Doctorado en Arquitectura (2014, FAPyD-UNR): “El paisaje como mercancía en la metrópolis-empresa del siglo XXI. Rosario y sus nuevas postales: 2008-2014”.

⁷¹ Fuente de la imagen disponible en: <http://imageshack.us/photo/my-images/19/puertonorte11.jpg/> [consultado el 24.06.13].

PROTAGONISTA
Alberto Porto
(Economista)
"Será difícil no escuchar a
provincias y municipios"



PROTAGONISTA
Lucas Uach
(Economista)
"Se quebró la idea de una
economía imbatible"



**RSE: consumidor alerta
no hace la vista gorda**
Encuesta exclusiva. Cómo valora
la gente estas prácticas.

Así quedará Puerto Norte **LA NUEVA POSTAL**



La costa rosarina cambiará su cara en los próximos tres años.
La configuración de la zona residencial y comercial top al detalle.

De izq a der: Servicios Portuarios; las torres de Lattuca, Ingeconser (ex Agroexport), TGLT Real Estate (ex Maltería) y las nuevas torres para la vieja Faca.

ENERGIA: EL CONSUMO RESIDENCIAL COMPLICA EL CUADRO

Esta imagen, que se sitúa en los límites de los mapas cartográficos, nos invita a indagar acerca de lo que se puede llegar a ver en la imagen, ya que “en el caso de los mapas todavía no parece saldada la indagación acerca de qué vemos y qué interpretamos cuando miramos un mapa” (Lois, 2009: 31)⁷². Asumir al mapa como texto cultural⁷³ implica adoptar un enfoque deconstructivista e incluir en el análisis los textos que lo acompañan, sus colores, sus formas, su composición, etc. para “leer entre las líneas del mapa, en los márgenes del texto, y a través de sus tropos, para descubrir los silencios y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen. Comenzamos a saber que los hechos cartográficos son solo hechos dentro de cierta perspectiva cultural. Empezamos a comprender que los mapas, al igual que el arte, lejos de ser una “ventana abierta al mundo” no son más que ‘una forma humana particular [...] de ver el mundo’” (Harley, 2005: 4).

El perfil urbano de la ciudad de Rosario representado en esta portada relaciona los diferentes hitos futuros a construirse en la ciudad de Rosario, más concretamente en la zona costera de Puerto Norte a modo de diagrama. Puesto que “los diagramas incitan una correlación de los datos sensoriales con el esquema mental de la experiencia vivida que emula la forma en que

⁷² Lois, Carla (2009), *Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual*, Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de septiembre de 2009, vol. XIII, núm. 298, disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-298.htm>.

⁷³ Harley, J. Brian (2001), *Hacia una deconstrucción del mapa*, en La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía, Fondo de Cultura Económica, México.

exploramos los objetos del mundo” (Bender & Marrinan, 2010: 21), podemos decir que esta imagen corresponde a un tipo de mapa fuera del ámbito cartográfico estricto, pero mapa al fin, ya que no deja de establecer en su representación ciertas relaciones espaciales urbanas. Los edificios representados están descritos a través del texto del pie de foto, de izquierda a derecha. Esto ayuda al lector a ubicarse en el futuro entorno y sirve también para presentar los actores que van a ser los hacedores del cambio, los “portadores de modernidad” (algo que, por cierto, cuadra bien con el perfil de los lectores de una revista de este tipo).

En esta imagen los colores utilizados son más bien neutros, combinados con los tonos marrones (color tan característico del río Paraná y culturalmente relacionado con el río de Rosario y su ciudad) y los azules del cielo. La barranca, claramente definida en la imagen, marca la llegada de la ciudad al río toda; cubierta de vegetación, logra suavizar lo abrupto de ese encuentro, lo naturaliza y le da atributos positivos al entorno.

El color verde acompaña a la imagen en general en la portada y, además, es utilizado en la tipografía del título. Con esta convención cromática se enfatiza la voluntad de los empresarios y entes municipales de vender al público la sostenibilidad ambiental del proyecto, sugiriendo el bajo impacto de la intervención y la relación que tiene esta parte de la ciudad con el espacio protegido del Delta del río Paraná. Obviamente que esto no es necesariamente cierto, pero funciona subliminalmente como excusa para que el proyecto sea vendido con éxito en el contexto económico-político del momento de la ciudad de Rosario. La “necesidad del verde” en ámbitos urbanos parece una demanda que este proyecto vendría a satisfacer.

Dado que “no es posible hoy en día estudiar los mapas separándolos de sus diversos contextos de producción, de destino y de uso” (Besse, 2008: 31), debemos también plantear la imagen dentro del medio donde se encuentra. Será imprescindible pues hablar de emisor y receptor para entender un poco mejor el cómo de la imagen.

En este sentido, el hecho de que la imagen aparezca en una revista de negocios denota el interés comercial de este proyecto, la voluntad de que esta imagen se convierta en realidad. Por otro lado, la estética de la imagen sugiere la intencionalidad de hacer los ciudadanos vean con buenos ojos la transformación de la ciudad, con resonancias de una ciudad moderna (que remite a otras latitudes y referentes culturales) e incluso futurista más que a la ciudad real en sí misma. La imagen plantea una ciudad para ser vista, para ser mirada, para ser fotografiada, para ser pintada; es decir, como “un objeto percibido como digno de ser [...] fijado, conservado, mostrado y admirado” (Bourdieu, 1979: 5⁷⁴).

Esto, a su vez, nos lleva a pensar en los consumidores o lectores de esta imagen, ya que “las partes constituyentes de la cultura visual⁷⁵ no están [...] definidas por el medio, sino por la interacción entre el espectador y lo que mira u observa” (Mirzoeff, 1999: 34⁷⁶). Así, el público al que va destinada la

⁷⁴ Bourdieu, Pierre (1979), *La fotografía: un arte intermedio*, Editorial Nueva Imagen, México.

⁷⁵ Según Mirzoeff, “la cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual”; entendiendo por tecnología visual “cualquier forma de aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet” (Mirzoeff, 1999: 19).

⁷⁶ Mirzoeff, Nicholas (1999), *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

imagen es en su gran mayoría un público especializado, o por lo menos, interesado en los temas relacionados a los negocios, los mercados, las empresas, el sector inmobiliario, etc. Así que es un público que, en principio, ve con buenos ojos la transformación y la verticalización de la ciudad. El hecho de incluir veleros de forma bucólica en la imagen no es anecdótico, puesto que hace que el panorama presentado resulte deseable especialmente para un tipo de clase social que se permite y disfruta de ciertos lujos fluviales. La imagen supone observador hipotético o imaginario situado en el río Paraná o en las islas entrerrianas, está planteada a modo de perfil urbano de la costa rosarina, de frente al área de Puerto Norte, justo en 2008 en fase de la transformación de ese sector de la ciudad. Esta perspectiva refuerza ese modo de mirar: primero porque la distancia permite visualizar varios rascacielos juntos, luego porque la visual desde el río es una mirada amada por este tipo de clase social empresarial que disfruta de deportes acuáticos y un baño de agua de río marrón...

Esta imagen permite ver algo que no se puede ver; de hecho, ni siquiera es real, ni siquiera es así, porque todavía no está construido. En este caso, como la idea es representar algo que todavía no existe pero que pretende que está proyecto para montar en el futuro, se recurre a la técnica de simulación por computadora. La simulación, característica general de los mapas como representación de un modelo original (una especie de ideal de lo real), es en este caso especialmente necesaria y abiertamente expresada. Probablemente para darle a dicha simulación un toque de realismo, o mejor dicho, poder relacionar la imagen con algo ya construido y real, se utiliza una técnica especial dentro del renderizado, con una especie de filtro de pintura en acuarela. Así el lector es remitido a aquellas imágenes que algunos artistas e

inmigrantes realizaban con la técnica de la pintura en acuarela. Es decir, aquí se evidencia que la técnica utilizada para la representación de un mapa no es banal y que puede explicarnos ciertos intereses por parte de quien la imagen en cuestión, dentro de una operación de inscripción “en tanto que tecnología visual, en tanto que técnica de síntesis gráfica permitiendo la presentación de lo real, y permitiendo igualmente el acceso a lo invisible así como la reproducción de las imágenes” (Besse, 2008: 26⁷⁷).

El hecho de que una imagen de este tipo pueda promover una sociedad-espectáculo puede justificar la inclusión de un mapa de este tipo de una revista de índole económico, ya que “en la sociedad espectacular, se convence con la imagen más que con el objeto” (Mirzoeff, 1999: 53). Además, “el aumento de una cultura dominada por la imagen se debe al hecho de que “el espectáculo es *capital* hasta tal punto de acumulación que se convierte en una imagen” (Debord, 1977: 32)” (Mirzoeff, 1999: 53).

La imagen de la ciudad se reduce pues a una manera de expresarla, de vivirla, de mostrarla, generando un tipo de mapa que está hecho para un público no especializado en cartografía; es decir, que sería una especie de mapa fuera de los mapas. Estos mapas convertidos en postales marcan los edificios patrimonializados de la ciudad, aquellos que pueden simbolizar claramente a la identidad cultural del lugar, aunque la patrimonialización resulte a veces anterior a la construcción misma de los símbolos. Esas ciudades-escenario,

⁷⁷ Besse, Jean-Marc, (2008), *Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique* (18-32). Laboulais, Isabelle (dir.), *Les usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle)*. Pour une approche pragmatique des productions cartographiques. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.

que pugnan en los ratings de ciudades mundiales, utilizan su perfil urbano para condensar toda la carga simbólica que la puede diferenciar y dotar de una identidad específica, con la finalidad de atraer mercados financieros y turísticos. Sirve para representar a la ciudad dentro del *merchandising*, como objeto para ser vendido y comprado, e incluso colocado como vinilo en el estar de la casa, como imán para la heladera, en una remera (todos ellos símbolos de las nuevas postales del siglo XXI, donde el envío de la imagen por carta está en desuso y se apuesta por algo bien extraño de la postmodernidad globalizada: la diferenciación dentro de la clonación). La competencia entre ciudades también conlleva una competencia de sus representaciones más simbólicas e iconizables. Se evidencia pues cómo se expresa una imagen de esta índole como producto de la cultura globalizada, donde el marketing urbano ha apostado por logotipar las ciudades convirtiéndolas en productos del mercadeo, especialmente dentro del mercado turístico, pero también financiero.

De manera análoga al *mapa-logotipo* (Anderson, 1983: 245⁷⁸) que puede ser reconocido al instante y visible por doquier y que tiene la cualidad de penetrar profundamente en la imaginación popular, esta imagen funciona como un emblema de la ciudad ahora cosificada y convertida en tarjeta postal (algo explícito en el propio título de la imagen) donde se despliega un conjunto de referencias espaciales.

Una especie de mapa-propaganda de la ciudad rosarina del futuro es presentado en la portada de esta revista a través de su nuevo perfil urbano o

⁷⁸ Anderson, Benedict (1983), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México.

*skyline*⁷⁹, cosa que denota un ejercicio del poder en los mapas, ya que “la propaganda fue a buscar mucho de su aparato sugestivo en las técnicas publicitarias, no como propósito de venta de un producto, sino como la intención de transmitir concepciones ideológicas” (Silva Costa, 2011: 106⁸⁰) para conseguir difundir aspectos relativos a los nuevos territorios colonizados: en este caso la zona costera de Puerto Norte.

En definitiva, si aceptamos la idea de que “la cartografía es un arte de comunicación persuasiva” (Harley, 2005: 14), se puede evidenciar pues el poder económico-político que tienen los mapas y que sirven como instrumento para la gestión del Estado, además de generar identidad y memoria colectiva. En este caso, el *skyline* puede servir como controlador urbano de la mano de un gobierno municipal que pretende transformar un área de la ciudad donde los agentes empresariales están deseosos de sacar una buena tajada, dejando al habitante anestesiado con la bucólica idea de poder llegar a vivir en una ciudad renderizada con aires de grandeza, sin importar las consecuencias de tales decisiones. En este caso, a la inversa: el mapa como postal de la nueva Rosario está por hacerse realidad, y es a través de su perfil urbano que se difunde simbólicamente al mundo. Bienvenidos al futuro...

⁷⁹ Así como el dibujo del contorno de un país (su silueta en el imaginario colectivo) son sus límites políticos, para una ciudad, aquello que remite a ella es su perfil urbano, el dibujo de su *skyline*, como ícono de la misma.

⁸⁰ Silva Costa, N. (2011), *Mapas de un “Portugal imperial”: cultura e propaganda colonias entre guerras*, Figueirinhas, Lisboa.

A MODO DE EPÍLOGO...

En la mesa de café, reunidos alrededor de un mapa



Mapa de la ciudad de Rosario, Santa Fe. Originalmente dibujado por Nicolás Grondona en julio de 1858.

[Habla Andrés]

“Como cierre me parece muy apropiado escribir muy breve la experiencia de este seminario. Cuando me decidí empezar este seminario, comencé a las corridas aturdido por la cantidad de bibliografía que teníamos que leer. Era una gran desafío asimilar toda esa información sobre cuestiones filosóficas de mapa e imagen. El hecho de que el primer día del seminario ya quedamos todos pensando cuando una primera y oportuna pregunta de Carla sobre la diferencia entre mapa y plano, es sintomático: el seminario nos puso a todos a repensar cuestiones que a veces parecen obvias pero en realidad no lo son y realmente vale la pena pensarlas. Hoy estamos tan estimulados por imágenes que podemos hasta llegar a presumir que la realidad es una imagen.

La bibliografía que sostuvo el debate es muy adecuada, la manera de dar el seminario es provocadora y estimulante, y lo que me pareció mas enriquecedor es el trabajo práctico final (confieso que en un principio no pensé podría terminarlo pero tengo que reconocer que Carla realmente me motivó a darle las vueltas necesarias para terminarlo, al menos dejé mi idea plasmada y seguir este camino que aun no comencé del Doctorado). Gracias Carla!”

[Habla Víctor]

“Desde mi punto de vista, cabe destacar el dictado de un seminario de este tipo dentro de una Facultad de Arquitectura, puesto que para un arquitecto (la casi totalidad del grupo éramos arquitectos de formación) el uso, el tratamiento, la creación y/o la representación de imágenes es una actividad ciertamente común,

especialmente el ámbito de los mapas para los especialistas en urbanismo y la planificación del territorio. Pero, a pesar de tener una gran familiaridad con este tipo de documentos, no estamos específicamente entrenados para analizarlos con soltura y detenimiento.

El planteo del curso ayuda a profundizar en el mundo de la imagen, a plantear nuevos interrogantes, indagar sobre aquello que hay detrás de las representaciones del mundo y explorar los límites de los mapas como representaciones de la realidad, además de proponer y fomentar el uso de este tipo de imágenes como documentos necesarios a la hora de realizar investigaciones sobre temas urbanos, territoriales, históricos, culturales... donde la necesidad de interactuar con diferentes disciplinas del conocimiento pone de manifiesto la importancia de este tipo de manifestaciones culturales, especialmente en nuestro tiempo, tan bombardeado de imágenes.

Realizar el trabajo del curso de seminario, que se materializa en esta publicación con un texto formateado, es fruto de ciertas reflexiones acerca del caso de estudio propio dentro del planteo de la tesis de doctorado. La inquietud por analizar más en profundidad las representaciones urbanas, en especial el perfil urbano, abre nuevas vías de exploración gracias a este seminario, ya que permite entender, más allá del hecho de reconocerlo como mapa de manera específica, que detrás de una imagen, la cual se suele usar como información complementaria e ilustrativa del texto con un pie de foto, existe la posibilidad de un abordaje multidisciplinar, complejo, rico y variado dentro del campo de los estudios culturales y visuales, donde nos encontramos los arquitectos.

Así pues, el seminario me ha permitido entrar en contacto de manera más profunda con un campo disciplinario quizás poco desarrollado, pero que resulta de gran necesidad en la actualidad donde la imagen ya es un medio de expresión utilizado a la par de la palabra. Es el comienzo de un camino que se abre de par en par: ¡la pasión por la imagen!”

[habla Malena]

“Sigo a Carla a todos lados: Paraná (2005), México D.F. (2008), París (2009), São Paulo (2010), La Plata (2010), el Tigre (2011), Los Talas (2012) y Rosario (2013). Aun así, cuando me inscribí en este seminario, en ningún momento pensé que los temas se repetirían. Lo notable es que este curso rosarino superó todas mis expectativas. Carla Lois no era la misma de aquel lejano primer encuentro en Buenos Aires en 2004, ni siquiera la que daba su primer curso de doctorado en La Plata en 2010. Las líneas y los puntos teóricos que se plantaban estaban haciendo eclosión. El seminario de Rosario claramente mostró a una sólida historiadora de las imágenes y de las ciencias que nos enseñaba su propio pensamiento, su propia manera de leer textos y de mirar imágenes --enseñanzas que, por otra parte, se extendieron a largas horas de la noche rosarina con *delicatessen* acordes a la ocasión.

En lo personal, lo primero que experimenté fue orgullo por haberla descubierto como directora hace ya tantos años (mejor no calcular) y gran ansiedad para volcar sobre papel algo de lo aprehendido. Una vez más, Carla me ‘empujó’ a reflexionar sobre un tipo de imágenes que no había considerado antes y a ampliar mis propios horizontes.”

[Habla Carla]

Fue un placer enorme compartir esas jornadas de trabajo intenso con un grupo de estudiantes tan predispuestos a desafiar sus propios pensamientos. Las lecturas, las reflexiones, las dudas y las preguntas compartidas hicieron que este curso fuera una gran experiencia para todos. Si estos encuentros sirvieron para que se ustedes se hagan nuevas preguntas (aunque todavía no tengan respuestas para ellas) y para

que miren con otros ojos las imágenes (incluso aquellas con las que ya están bastante familiarizados), el objetivo está cumplido.

Para mí también fue una instancia de gran aprendizaje, muy motivadora e incluso inspiradora de nuevas ideas.

Les agradezco enormemente el compromiso colectivo y espero encontrarlos nuevamente en alguna otra coordenada.

¡Hasta la próxima!