A ras

Las preguntas por el espacio, por el lugar, por el paisaje han sido las preguntas del mundo contemporáneo. Arquitectura, sociología, geografía, urbanismo, filosofía, estudios culturales, arte se preguntan por los usos, maneras de apropiarse, comportamientos, ideas, ideologías que hay detrás de estas palabras, las tres, profundamente entrelazadas. De las tres quizás la más misteriosa y compleja es paisaje y es en ella que voy a concentrarme.

La historia del término paisaje es larga y compleja. Sus diversos usos, no obstante, ayudan a entender un poco la historia cultural de la palabra. En inglés el pasado de ésta se remonta a la formulación *Landskipe* o *Landscaef* cuyo prefijo *Land* hace referencia a un ordenamiento territorial configurado por el hombre con fines administrativos, más aun, definido éste por ser un espacio rural o referido a pequeñas poblaciones. La raíz latina *pagus*, división territorial

romana con fines jurídicos y fiscales, es el origen de los términos *paysage*, *paesaggio* y *paisaje*, francés, italiano y español respectivamente. Así, *Landscape* y *Paisaje* contiene ambos un prefijo que hace referencia a la tierra en términos harto pragmáticos y siempre definidos por el hombre. Hacia 1600 estos términos están en uso vinculados con una definición proveniente de Holanda bajo el término *Landschap*. En este caso se hace referencia a una pintura cuyo tema es un área o terreno rural, eventualmente sembrado, abarcable desde un punto de vista, con alguna referencia arquitectónica sutil o a una figura humana. Un siglo más tarde pintores como Claude Lorrain estimularán la variante esteticista y contemplativa del término. El romanticismo y el pintoresquismo contribuirán a que la palabra olvide sus usos pasados y se defina básicamente, como género pictórico y referido a observar contemplativamente desde un lugar preciso un panorama de una región rural singular, distinta y característica.

Pero, en el siglo XIX, de manera paralela al romanticismo, el interés por los territorios, por sus descripciones y topografías, especificidades

y accidentes, especialmente en el ámbito de la geografía, desarrollará otras maneras de entender el paisaje. Cercana a la noción *Landschaft*, en alemán, esta perspectiva ata las historias de las regiones, costumbres, observa relaciones entre cultura y territorio. Producirá lo que mas adelante, en el siglo XX se reconocerá como paisaje cultural, esto es, el producto del interfaz entre naturaleza y seres humanos, que incluye, desde luego, arquitecturas, puentes, rascacielos; hasta, por qué no, malls, autopistas y bungalows. Nociones guión de paisaje se multiplicarán después de la segunda posguerra, como lo son las mixturas paisaje étnico, paisaje urbano, paisaje industrial, paisaje político, entre otros.

Existe un encuentro paradójico en los trabajos de María Fernanda Plata entre, por lo menos, dos de las nociones de paisaje mencionadas arriba. Por una parte, en su obra se podría observar fuertemente enraizada la noción pictórica del término. En la serie de dibujos, el paisaje, en ausencia de seres humanos, silenciado, muestra la devastación y la ruina, el colapsamiento de un cierto orden, ya fracturado y reasimilado por la tierra, podríamos decir, deglutido

por la tierra misma, borrado por las aguas. El dato arquitectónico, disminuido, manifiesta su fragilidad ante los embates y las lógicas de los accidentes y acontecimientos que refieren a la tierra como macro, como planeta, desde sus mares, vientos, movimientos, desplazamientos. Hay en estos dibujos un gesto cíclico determinado ciertamente por el empleo de arena para su realización. Un circuito de materia no formada, materia formada y vuelta a deshacer: vida y muerte. Este ciclo vital conlleva temporalidades, tiempos, duraciones.

En la serie de objetos tridimensionales es notoria la pérdida de un plano de reposo, en lugar de ello, de manera inquietante, aquello que debería aparecer como sólido o estable se resbala y conmueve, produciendo la sugerencia de una catástrofe, la pérdida de norte, la desaparición de la línea de horizonte, o, eventualmente, la verificación de que la línea de horizonte se porta, se aporta. En las cajas se hace evidente que el horizonte es inestable, cambiante, aterradoramente contingente.

En estos cubos se comprime el paisaje, el punto de vista y, la normativa desprendida de un muy preciso

sistema de representación se hace tan dominante, que aquí el paisaje se vuelve objeto, domesticado hasta el extremo, posible souvenir donde la escala reclama su apariencia de modelo, lado opuesto de las escalas olímpicas del Land Art. Este paisaje cultural en el que tan explícitamente el ser humano interfiere y define, ha devenido un elemento altamente manipulable. No obstante, de nuevo, la materia, la arena se esparce, se riega, se derrama, la arquitectura se muta, emerge sólo para volver a desaparecer. Parece la metáfora perfecta de la mirada omnipresente y omnividente del esquema Albertiano, el mundo dominado por la vista, en sus tres dimensiones y en el tiempo. Sin nada que se oculte a su saber. Sin embargo, sí se oculta, el dominio no es completo y el paisaje se resbala.

Aquí el trabajo con los materiales, arena, fragmentos de muebles, maderas recicladas con existencias y usos previos, dotan a la casa, exigua y en ocasiones, apenas legible, de capas de historia y de usos previos a la forma presente. Esas diversas capas se hacen notorias en los residuos de color, en las formas persistentes que proponen que el objeto-casa fue una casa-mueble, una casa-moldura, una casa-butaco. Se

sucede así, una puesta a andar de temporalidades, de usos, de reciclajes y reformulaciones de la materia. Del inmueble al mueble, del mueble al artefacto.

La muralla, que no deja de recordar a la muralla china o a Running Fence, parece estar a mitad de camino entre una obra de arte de la tierra y la idea de maqueta. En este caso, su sistema constructivo, arena apelmazada sin ningún tipo de material aglutinante más que la misma compresión del material, recuerda los métodos de construcción vernáculos suramericanos. Su carácter precario y efímero de nuevo se conecta con el Land Art sólo para, al mismo tiempo, tratar de una escala, la del artefacto, donde la vista rasera invita a la inclinación, a bajar la mirada para escrutar lo antimonumental en su inquietante solemnidad.

Ana María Lozano