

Usos del tachado. Espacialidad y procedimientos de composición

Paula La Rocca
Licenciada en Letras
Instituto de Humanidades, CONICET – Argentina
paularocca@mi.unc.edu.ar

Resumen: En este trabajo reunimos cuatro producciones recientes de artistas de Latinoamérica, *Federación Libertaria Argentina (1997-2001)* de Magdalena Jitrik (2016), *En nuestra pequeña región de por acá* de Voluspa Jarpa (2016), la serie *Construcción de escaleras de Alejandra Bocquel* (2015) y *El orÉgano de las especies* de Mauro Cesari (2011). El eje transversal es el procedimiento compositivo de tachado, marca principal en el trabajo de los textos. Los abordamos desde la espacialidad del soporte y consideramos los alcances del procedimiento en una doble relación. Primeramente, como modo de intervención material sobre los textos, es decir, como marca sobre las superficies. Luego, como lugar de revisión de procesos históricos. Con este abordaje buscamos determinar las relaciones entre lo decible y lo visible que funcionan en estos materiales estéticos.

Palabras clave: procedimiento compositivo – tachado – espacialidad – soporte – poesía visual

Strikethrough, spatiality and compositional procedures

Abstract: In this work we bring together four recent productions of Latin American artists, *Federación Libertaria Argentina (1997-2001)* by Magdalena Jitrik (2016), *En nuestra pequeña región de por acá* by Voluspa Jarpa (2016), the series *Construcción de escaleras* by Alejandra Bocquel (2015) and *El orÉgano de las especies* by Mauro Cesari (2011). The confluence is the compositional strikethrough procedure, the main mark in the work of texts. We approach them from the spatiality and support in order to consider the scope of the procedure in a double relationship. Firstly, as a mode of material intervention on the texts, that is, as a mark on the surfaces. On the other hand, as a place of review of historical processes, each case quotes images or previously

existing words to replenish the scene of forms. From there we seek to determine the relationships between the said and the visible in these aesthetic materials.

Keywords: compositional procedures – strikethrough – spatiality – aesthetic supports – visual poetry

En el ensayo de 1976 *Arte moderno y conquista de la superficie* Pablo Oyarzún (2015) sostiene que el espacio blanco sobre el que trabaja el artista es un lugar de plena potencia. Afirma que la variación de ese blanco, o mejor, el gesto que marca la superficie impone un nuevo orden que transforma el mero espacio desdiferenciado en superficie singular de una praxis artística. Propone ese gesto como un reordenamiento de la vida material, en los siguientes términos

Contra todo lo que pueda señalar la elaboración teórica de preceptos que tan ampliamente ha realizado el arte moderno, lo decisivo en este no es la implantación de unos principios o de unas tesis básicas de creación, sino el gesto iniciador o la serie de gestos de los que dependen aquellos principios. El gesto es, a decir verdad, la categoría más esencial para una comprensión e interpretación del problema artístico moderno (...) El gesto decisivo en que se compromete el arte moderno es de una extrema simpleza. No es más que la experiencia del blanco, de la ausencia de toda producción, como experiencia del espacio blanco de producción virtual (Oyarzún, 2015, 37).

Y más adelante continúa,

El gesto del arte moderno es la apertura del campo de posible producción que todavía no decide sobre la figura de esta apertura, sino que la mantiene y sostiene como apertura y como campo, como espacio (Oyarzún, 2015, 41).

El autor señala que lo decisivo en el arte moderno se relaciona menos con las elecciones previas a la ejecución de la obra que en el primer gesto que se realiza sobre el soporte. Tal intervención, mínima pero decisiva, provee una organización “virtual” del espacio. Es decir, lo instituye como lugar para la praxis estética garantizando la reproducción del orden de lo artístico. Estos pequeños territorios de creación están delimitados por aquel gesto menor que instituye el juego de las formas. Desde allí asegura la pervivencia de un saber específico propio del ámbito de las

artes, que distribuye a su vez las funciones de los elementos compositivos. Por tanto, en esta perspectiva, lo contemporáneo del arte está garantizado antes por el reconocimiento de la separación del espacio, su desdiferenciación, que en las elecciones materiales o procedimentales posteriores. Una apreciación muy cercana hace Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* cuando señala entre las principales características del arte del Siglo XX la disponibilidad universal de los medios artísticos (Cfr. Bürger, 2010, 26). Lo que agrega Oyarzún es la percepción de la experiencia del blanco. Habría allí un fundamento de la época, con su punto más álgido en las primeras décadas del pasado siglo.

A la luz de producciones más contemporáneas intentaremos repensar la espacialidad y su conformación en otros términos. Para ello reunimos en este análisis una serie de autores que asumen desde el inicio una base diferente para su trabajo. Son trabajos cuya superficie inicial, lejos de la “albura” que cita Oyarzún, están provistos de una materia previamente obrada. Es decir, son espacios de producción que usan de base un soporte con imágenes o palabras ya existentes. Reciclan este material ajeno para trazar recorridos distintos, para poner nuevamente en juego los huecos semánticos de recorridos anteriores.

Tal modo de producir se corresponde con la proposición ranceriana que indica que “un material no específico del arte, a menudo indistinguible de la colección de objetos de uso o del desfile de las formas de la imaginería [opera] una doble metamorfosis que corresponde a la naturaleza dual de la imagen *estética*: la imagen como cifra de la historia y la imagen como interrupción” (Rancière, 2011: 45). En esta perspectiva trabajaremos aquí las obras citadas. Esto es, identificaremos estos modos de producción en tanto, por un lado, se inscriben en una determinada tradición o una historia de las imágenes; pero también, al mismo tiempo, por sus recorridos inéditos inauguran nuevas líneas visuales de sentido. En los términos del propio Jacques Rancière cada uno se construye como singularidad, *pathos* inconmensurable, pero asimismo forma parte operante del lazo que figura una historia en común. Es en esta línea de la producción donde coinciden las obras que reunimos. Los casos son *Federación Libertaria Argentina (1997-2001)* de Magdalena Jitrik de 2016; *En nuestra pequeña región de por acá* de Voluspa Jarpa de 2016; *Construcción de escaleras* de Alejandra Bocquel de 2015; *El orÉgano de las especies* de Mauro Cesari de 2011. Comparten todas ellas además el procedimiento compositivo de tachado. De allí deriva nuestra hipótesis: el procedimiento compositivo conjuga, en las obras, historia e

interrupción desde el trabajo con cada materialidad específica.

Las cuatro producciones mencionadas desestiman aquella “albura” de la superficie como primer paso de la composición, pero el blanco del soporte persiste como instancia de ordenamiento de las relaciones estéticas. Por sus materiales, estas obras afirman el hacer del artista en el mismo estatuto que el del cronista de viajes, el escritor-informante, el arquitecto o el médico que lleva el registro de los casos. Se sitúan a la par usurpando, con frecuencia, elementos de trabajo de estas otras disciplinas y de ese modo construyen lo propio. Sería posible entonces armar series más pequeñas para agrupar estos casos, considerar por ejemplo la proveniencia disciplinar o territorial de sus autores, buscar algún principio de filiación temática. Preferimos, sin embargo, para este recorrido, atender a lo particular de cada exploración y permanecer en la observación minuciosa sobre la falta de consenso en cuanto a una ley de uso del procedimiento de tachado. Los trabajos comparten simplemente una posición común en la puesta en juego de la herramienta compositiva. La superficie en blanco queda desdibujada, aquí ya no hay inicio o disolución del caos como respuesta a la puesta en orden propiciada por una primera línea inicial¹. La mesa del artista está ahora cubierta por materiales ajenos, recortes, documentos, citas. Desde aquí podremos explorar otra relación entre espacialidad, el trazo y el blanco en el soporte. Podremos atender también a las diferencias teóricas que supone pensar el gesto como operador estético o pensar, en cambio, el procedimiento en ese lugar.

Procedimiento de tachado

La tacha suprime palabras o frases de un texto extenso. Como resultado no sólo brinda una versión breve de su original sino que arroja, a la vez, una imagen. Es decir, más que superposición de un texto legible y otro tachado allí leeremos un pliegue. La tacha genera una interrupción del mecanismo del discurso, suspendiendo el discurrir

¹ El estudio de Pablo Oyarzún que citamos anteriormente (1976) tiene como motivo principal el espacio blanco sobre el que trabaja el arte de la segunda mitad del siglo XX, de allí nuestro interés en su análisis. Pero más precisamente Oyarzún centra la *experiencia* del blanco como “gesto decisivo en que se compromete el arte moderno” (...) “grado cero [que] funda la posibilidad de la creación, de la forma artística” (37). Desde esa posición el autor formula el lugar del trazado como acción que materializa un proceso creativo, un *continuum* que pasa de “la preforma o estado de inminencia de la forma” (34), un estado inmaterial de la creación, a la determinación formal de la figura. En unos apuntes preliminares que introduce en su ensayo lo expresa del siguiente modo: “La hoja en blanco es el espacio del caos. Un caos virtual, un orden latente. La punta que baja, roza la albura y la hiende. Se desplaza con mayor o menor sabiduría, agilidad. Pero su roce -en un punto- ha transformado el caos en el orden, ha confirmado la posibilidad del orden (...)” (33). La perspectiva que nos ocupa toma distancias con esta posición, las cuales marcaremos a lo largo del recorrido.

del texto y en ese mismo movimiento reposiciona la materia visual. Con ello el procedimiento contrarresta cierta ilusión de transparencia del pensamiento hacia la palabra, afirma que lo escrito no es reflejo inmediato de una idea. En cuanto tal, evidencia el artificio de la escritura.

Así, las relaciones entre los materiales y su dinámica visiva, tópico común en la crítica de arte, vuelve a posicionarse en estas imágenes como eje de discusión. Recordemos lo que Rancière, en *El destino de las imágenes*, expresaba del siguiente modo:

(...) la imagen no es exclusividad de lo visible. Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y con su diferencia (Rancière, 2011: 28).

Los textos tachados poseen esa condición de la imagen. Lo visible allí se constituye a partir de las distancias (es decir, por las diferencias con otras forma de decir) pero también según analogías con lo decible en otros medios de expresión. En tanto formas contemporáneas, las imágenes tachadas coinciden en articular una visión de mundo, colaboran con un relato que toma curso en el pasaje entre diversas prácticas estéticas. Cercana al fragmento y a una politicidad de lo menor, tales formas definen su eficacia en la superficie de obra o *soporte*². La realización de la obra depende específicamente de lo que allí suceda. En este sentido la plasticidad del espacio y de los materiales termina por diferenciar esta zona de experimentación, la tacha es una singular manera de politicidad de la escritura en cuanto imagen. Es decir, si la poesía dejó de funcionar como el modelo sobre el que otras artes fundan su capacidad de contar –porque la jerarquía de la palabra sobre la imagen y las distribuciones que esas jerarquías sostuvieron fue revocada– lo contemporáneo en el arte puede corroborarse más bien en la presentación de los soportes como superficies de equivalencia³ donde se

² Sin embargo el soporte está lejos de ser apenas la superficie sobre la cual se asientan las relaciones. Siguiendo aquí a Natalia Taccetta (2017) en su análisis de la obra de Jarpa, en estas prácticas la historia y los modos de acceder al pasado adquieren desde el soporte “la forma misma de su posicionamiento” (239). Para explorar la relación entre superficie, soporte y medium, recomendamos asimismo la lectura de Jacques Rancière *El destino de las imágenes* (2011), especialmente el capítulo III “La pintura en el texto”.

³ Oyarzún aborda también el problema del espacio, tópico a repensar a la luz de los procesos artísticos de la segunda mitad del siglo XX: “Lo que el arte moderno pone al descubierto, a través de este proceso de énfasis en la forma, de este formalismo acentuado y extremado, que devuelve al sentido su polivalencia (...) es la superficie como dimensión del sentido. Libre -y esto quiere decir, disponiendo de

trabajan las formas del relato. Allí operan los modos de mirar, genealogías que responden a las artes de vanguardia europeas, rusas y latinoamericanas. Los procedimientos muestran, así, una dialéctica compositiva con la función del soporte en la producción artística contemporánea.

En el espacio de trabajo los elementos miden sus capacidades expresivas valiéndose de las particularidades elementales en la relación del conjunto. Si la capacidad figurativa no es ya la vara desde donde se mide la efectividad de la puesta en funcionamiento de la técnica, es decir, si no es la adaptación de las formas a los principios de la división en géneros lo que distribuye la importancia estética, sería oportuno entonces sopesar nuevamente las relaciones de las formas visuales con los textos. En el régimen actual de visibilidad, que con Rancière nombramos *régimen estético*, señala precisamente el pasaje de las materialidades, de aquellas subordinadas bajo el precepto de la representación hacia la autonomía de la afirmación de la materia. En el caso que pensamos aquí, el de la materia verbal –la letra o la palabra– en correspondencia con la intensidad del trazo de tachado.

Caligrama y sobreimpresión

Para arribar al análisis de las producciones contemporáneas mencionadas arriba atendamos primero al detalle que remarcaba Foucault (2012) a propósito del famoso cuadro *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte. La hipótesis de Foucault sugiere que el cuadro del artista del surrealismo está construido sobre la base de un caligrama deshecho. La leyenda que figura al pie del cuadro (*Ceci n'est pas une pipe*), especula Foucault, estuvo inicialmente incorporada al dibujo. Es decir, el proceso de composición del cuadro habría atravesado una instancia previa antes de conformarse como lo conocemos. Luego texto y dibujo fueron separados, pero conservaron una afección mutua. Dice Foucault,

Del pasado caligráfico que estoy obligado a otorgarles, las palabras conservaron su

un espacio, del espacio-, el sentido se despliega; se produce” (51). En sus apuntes Oyarzún agrega: “El espacio es continua desidentidad (...) Continuidad no idéntica, virtualidad de lo continuo. El espacio desconoce lo uno aislado, y aun en su continuidad no anula su índole plural (...) jamás, en ninguna parte, en ningún espacio vienen a depositarse todos los espacios como si ése fuera su lugar de origen y pertenencia. El espacio no tiene orígenes ni centros: sólo reparticiones (39). De aquí nos interesa retomar esa idea de espacio fragmentado, de superficies plurales cuya capacidad de significación está dada por el material de base. A ello agregamos que soportes de distintos materiales pueden albergar las mismas relaciones de uso entre sus elementos. De esa manera diferentes procesos, al compartir relaciones análogas de producir y de mostrar, comparten un imaginario del trabajo artístico.

pertenencia al dibujo, y su estado de cosa dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas, son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa. Texto en imagen. Pero, inversamente, la pipa representada está dibujada con la misma mano y la misma pluma que las letras del texto: prolonga la escritura, más que ilustrarla y subsanar su defecto. Podríamos crearla llena de pequeñas letras mezcladas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen. Figura en forma de grafismo. La invisible y previa operación caligráfica entrecruzó la escritura y el dibujo; y cuando Magritte volvió a poner las cosas en su lugar, tuvo el cuidado de que la figura retuviera en sí la paciencia de la escritura y que el texto nunca fuera más que una representación dibujada (Foucault, 2012: 18).

En ese pliegue letra e imagen comparten el espacio de composición. Tal superposición habilita una transacción singular entre lo decible y lo legible que quisiéramos recuperar para el uso del tachado, en la estela de las proposiciones de las vanguardias. Si como decíamos arriba junto con la caída del *ut pictura poiesis* el modo narrativo de la imagen deja de ser determinado por la materia textual, las artes plantean su nuevo estatuto en esa relación. Así, para pensar el pliegue entre escritura y dibujo el mecanismo de superposición del caligrama, desde el análisis foucaultiano, es indispensable. Obliga al detenimiento en la tensión que conecta el nombre con la figura. Es decir, en el caligrama ver la imagen es posible en tanto se niegue (momentáneamente) la trama del texto que la configura. Lo mismo para su contrapartida, leer el texto supone dejar de percibir la imagen acabada, aunque sea por un instante. En este sentido es que Foucault señala la potencia del caligrama en su *decir dos veces*, porque permite conservar la distancia entre imagen y escritura:

Para que el texto se dibuje y todos los signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un chaparrón, hace falta que la mirada se mantenga por encima de todo desciframiento posible; hace falta que las letras permanezcan como puntos, las frases como líneas, los párrafos como superficies o masas: alas, tallos o pétalos; hace falta que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es *voyeur*, no lector. Apenas se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; todo alrededor de la palabra reconocida, de la frase comprendida, los demás grafismos, levantan vuelo, llevando con ellos la plenitud visible de la forma, y dejando solo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido (...) (Foucault, 2012: 20).

Retengamos esta impresión para el abordaje posterior de las obras que reunimos bajo el pretexto de la tacha. Pues bien, ante esa supresión, el texto como imagen permite otra oportunidad de sentido. Consideremos además que la opacidad de la línea de tachado (no ya por discontinuidad del sentido textual sino según los recursos visuales) sugiere, además, la pregunta por cómo la literatura, o más precisamente, lo que el mercado de arte denomina *poesía visual* o *poéticas oblicuas* (Romero, Davis 2016), puede aproximarse a la plástica y a sus modos de significación. En ese umbral se definen las apropiaciones de ambas disciplinas.

En este sentido, a lo largo de este estudio trabajaremos el modo en que ciertas producciones de diferentes proveniencias son contemporáneas en tanto manejan los mismos recursos expresivos y sostienen las mismas formas de mirar. Son contemporáneas porque se inscriben en una temporalidad común que ocupa análogamente el espacio de las formas.

Pequeña ciudad libertaria

Siguiendo la posición de Andrea Giunta (2009) presentaremos el procedimiento de tachado como *táctica*. Sería difícil otorgarle una propiedad intrínseca, digamos por ejemplo, según las lógicas constructivas, los modelos visuales o según los efectos que arroja. Pero sí es posible reconocer en la forma una singular recuperación de lo dicho, una politicidad propuesta desde el procedimiento.

Coincidimos, asimismo con Giunta en afirmar que “el siglo XX terminó a fines de 2001” (2009: 26) lo cual nos permite ingresar la primer obra de esta serie, la de Magdalena Jitrik. *Federación Libertaria Argentina (1997-2001)* –el nombre con el que se designa una parte de la obra producida por la artista en los años ‘90s– coincide con las revueltas que tuvieron lugar en el país hacia 2001 en su temporalidad de crisis, aquella que escribiera en Argentina el comienzo del nuevo siglo. Es conocida la historia que vincula la educación de Jitrik en el exilio mexicano durante los años posteriores a la última dictadura argentina y su formación en el abanico de las izquierdas políticas. Su obra, además, está atravesada por la perspectiva autobiográfica. La muestra *Verboamérica*, permanente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), reúne las obras de las tachas con otras de Jitrik: una acuarela de la serie *Protestas*, fotografías tomadas en el edificio de la Federación Libertaria Argentina, una pintura titulada *O la utopía o la guerra*, y los *Trabajos 2002-2005* del Taller Popular de

Serigrafía, del cual Jitrik formó parte. En ese tránsito se articula cierto pensamiento materialista reunido para la ocasión que hace eco de la instalación *Ensayo de un Museo Libertario* de 2001. La cercanía de la exposición con las experiencias concretas del escenario político abriría un primer interrogante sobre cómo pensar la tachadura en función de sus modos de decir. En otras palabras, sobre cómo pensar la convicción por el discurso en convivencia con la *negrura* que interrumpe el devenir textual.

En la obra de Jitrik hallamos una primera particularidad del procedimiento, el texto no está directamente borrado –suprimido– por la tacha (*fig. 1*). El texto es del todo legible pero interceptado por la forma plástica. De ese modo, el falso contacto entre palabra y tachado genera una incomodidad al comprobar que la tacha no es tal, que disimula su forma y que no hay posibilidad de descubrir algo debajo de la marca. Esto nos sitúa en un doble movimiento. Por un lado el de la forma, que se instala como obstáculo pero sin tocar el tramo de discurso. Por el otro, el de la palabra, que sin sobreponerse a la tachadura aun así se acomoda en los intersticios de esa forma plástica. En la hoja se abre una contienda que tiene como resultado la acción gráfica. Allí la palabra logra ajustarse en los vacíos del soporte, entre la hoja y la forma que interviene. El negro del tachado parece fracasar en el intento de ocultar el texto pues este último se filtra conservando la materia del lenguaje, incluso a riesgo de desmembrar el significante.

La letra mecanografiada hace lo aparentemente imposible para la línea horizontal del renglón, se desplaza curvándose alrededor del tachado que entonces no puede más que ocupar el espacio blanco. Las frases que vemos en el cuadro (la que dice, por ejemplo, “la noción de ser hombres”) rodean el negro de la forma casi como escapando a la opacidad que insiste en ocupar lugar. La hoja –cuyo membrete es de la Federación Libertaria Argentina, organización anarquista sitia en Buenos Aires– es espacio de trabajo y lugar de desacuerdo. Donde la forma plástica irrumpe, avanzando sobre el espacio de la letra o sobre los blancos, se tensiona una resistencia. A lo largo de la obra de Jitrik es posible advertir la relación de hegemonía y contracultura en estos términos. La resistencia es un modo singular para describir el malestar social de la crisis.

La articulación entre la historia política y la huella material marca cierto tono en la producción de Jitrik y se manifiesta de otra manera en la obra de Voluspa Jarpa. La artista chilena se define a sí misma como parte de los exiliados económicos del país posterior al derrocamiento de Salvador Allende. Jarpa trabaja en su obra sobre la posibilidad de conjugar ciertas premisas de la narrativa histórica latinoamericana con

los procedimientos de producción y de circulación artísticos. *En nuestra pequeña región de por acá* (MALBA, 2016) es el título que tomó su última exposición en Buenos Aires. Allí presentó un conjunto de obras organizadas según diversos nudos conceptuales y compuestas de una gran cantidad de material de archivo, en diferentes soportes⁴. La visión de tal volumen de información movilizaba a la reflexión sobre los ocultamientos y desocultamientos de ciertas circunstancias histórico-políticas. La obra propició especialmente la emergencia de narrativas en el cruce de los elementos. Es decir, desplegó materialmente una narrativa que fue luego continuada desde diferentes entramados textuales. Según los términos que propone la artista –aquí retomados de la conferencia pronunciada en el marco del 9º encuentro abierto de Sur Global que tuvo lugar en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA, UNC)⁵– hay una pregunta que se formula en el desplazamiento de la pintura hacia el campo de lo objetual y versa sobre “cómo la historia colectiva moldea nuestra propia subjetividad”. En otros términos, “cuál es la relación que hay entre la macro historia y la pequeña historia subjetiva”, según las palabras de la artista. Así, la exposición muestra de qué modo la materia artística –que es a la vez materia documental– tensiona con el tiempo de la historicidad.

El primer momento de la exposición presenta la materia prima del trabajo. Cientos de documentos cuelgan desde la altura y llegan hasta el piso del museo (*fig.2*). Pueden verse, entonces, por primera vez las hojas que pertenecen a los miles de archivos desclasificados por la *Central Intelligence Agency* (CIA) sobre los años del gobierno de Augusto Pinochet⁶ y allí mismo aparece el tachado. Cada hoja está indefectiblemente intervenida por el procedimiento que obtura los datos, fechas, nombres, lugares. El pasado de Chile le pertenece al pueblo chileno por la restitución de los archivos pero solo en tanto permanece la marca de vigilancia. La tachadura es la marca del presente en una intervención continua del pasado. Es la evidencia de un *ahora* que condiciona la legibilidad de la historia. Los archivos desclasificados vienen a confirmar un supuesto: la recuperación del pasado latinoamericano no es posible. Pero además, si

⁴ Su trabajo ha sido trabajado en su complejidad por Natalia Taccetta (2017). Además de describir con detenimiento los diferentes momentos del montaje Taccetta analiza el trabajo con el archivo, la relación entre politicidad y formas del hacer y la relación entre arte, memoria y verdad en línea de lo que denomina una “política del intersticio”.

⁵ La conferencia puede encontrarse en <http://artes.unc.edu.ar/lo-que-dejo-la-bienalsur-en-cordoba/>

⁶ Llama la atención que los documentos desclasificados por EUA comiencen en el año 1961. Según la propia artista “en el material sobre Chile y, después, sobre varios países latinoamericanos hay algo que perturba (...) este material es desde el año ‘61 y nosotros en el ‘61 estábamos muy lejos de tener una dictadura.” (Voluspa Jarpa en 9º encuentro Sur Global, 2016).

hay algo que puede revelarse desde y hacia las instituciones es a condición de que se obstruya o se niegue lo que allí todavía funciona para el presente. La apuesta artística se involucra con ese mecanismo. Muestra un escenario de ocultamiento que permanece casi intacto luego de la restitución.

Sin embargo hay una afirmación posible: el presente testimonia desde el espacio estético, la tachadura es el documento en tiempo presente, la clave de una identidad negada o falseada. Pues, aunque las palabras están tachadas el procedimiento deja ver la violencia ejercida hacia el papel, la misma que es también dirigida hacia los cuerpos, aquellos blancos/negros de la actividad política. La muestra de Voluspa Jarpa se completa con una serie de proyecciones sobre las circunstancias dudosas de las muertes de funcionarios latinoamericanos del mismo período, sumado a la de las lecciones de inglés de la propia artista –que para leer la historia descubierta del reciente pasado chileno debe primero saber leer en inglés– y la construcción de objetos tridimensionales que disputan la premisa del minimalismo anglosajón en su relación entre historia y materia.

Los archivos son resignificados, construyen lo que aún no sabemos, preguntan por lo que hay debajo de la tachadura. Formulan una pregunta mayor sobre cómo apropiarnos de la historia de la región aún a precio de saber que está desde siempre intervenida. En ese sentido, coincidimos con la definición de Andrea Giunta (2009) en su análisis de las acciones críticas contemporáneas “(...) no [hay] un anhelo de socavar el poder para reemplazarlo a futuro, sino de involucrarse con el presente más inmediato a fin de cambiar las lógicas para que estas no se desgasten, para que sean capaces de competir en la definición del sentido del presente”, dice. La muestra de Jarpa es entonces una afirmación desde los disponibles estéticos para sostener la actualidad histórica.

La poesía como efecto visual

Los procedimientos compositivos permiten componer una narrativa. La tachadura, por caso, recupera la historia de una forma particular porque introduce un contrapunto en la certeza de lo ya dicho. Sea en las palabras o con los restos –trozos de viejas fotografías, recuerdos desfigurados, manchas de tinta, golpes o pequeños gestos asentados en distintas superficies– la tacha agrega una pregunta en forma de negación o de supresión.

En *El orégano de las especies* (2011) el poeta y psicoanalista entrerriano Mauro

Cesari procede mediante una particular versión del tachado, la “alteración por borramiento” en sus propios términos. El autor interviene el emblemático libro de Charles Darwin *El origen de las especies*, cuyas páginas luego de la edición del artista quedan cargadas de espacios blancos. El tachado negro se invierte y la blancura del *liquid-paper* en la hoja de papel socava el ordenamiento de la frase o la cohesión de la palabra. Después del borrado se muestran letras sueltas o figuras geométricas hechas de palabras entrecortadas. Ellas conforman, por ejemplo, un avión de combate, una flecha o una raíz.

El lector inadvertido del procedimiento (que se explicita en las últimas páginas) se enfrenta a una materia poética plagada de blancos. En ese desconocimiento descubre la interferencia entre el saber biológico de la especie y el rumor subyacente de la poesía. Es decir, la fisiología, los protocolos de alimentación, descanso o los modos reproductivos están confundidos con la materia poética. Cierta política de los cuerpos convive en esa interferencia. De las junturas entre biología y lenguaje emergen figuras o sentidos desplazados, nuevos motivos se apropian de la palabra interrumpida o de la letra aislada. Otros sentidos se construyen confrontando la ley de la selección natural. De allí nacen cuerpos deformes, sujetos fallidos, rizomas, híbridos, dispuestos en una comunidad natural inesperada. Cesari lo dice en estos términos

error, una larga lista de plantas locas y caprichosas
que repentinamente han producido
–pimpollos, injertos, vástagos–
el mismo árbol bajo un carácter nuevo (Cesari, 2011: s/n).

Lo que de allí resulta es una comunidad por borramiento que pone de plano la irregularidad en los vivientes y conjuga en el blanco la imposibilidad de restaurar la pureza de los materiales. Allí solo perdura la falla. Los sentidos históricos quedan ligados a la construcción de un cuerpo biológico, la alteración del *corpus* de texto sobre los *cuerpos naturales* produce una mixtura estético-política. El lenguaje expresa los cuerpos afectados en una combinación de nombres técnicos con la materia del soporte intervenida. La especie descubre así, por borramiento, la conformación histórica de una lengua puesta a funcionar entre sujetos múltiples y fallidos.

En la poética de Cesari esta metodología se repetirá luego otras veces, especialmente en el libro editado en 2018, *El espía psíquico* (Borde perdido editora) que hemos

comentado en otra ocasión (Autor, 2019). El trabajo de tachado en esta poética permite comprender el tiempo que actúa en los contrastes. El tiempo de una lengua trabajada y puesta en funcionamiento, que rumorea en las estrías del papel y que crece en la remarcación de capas. La tinta –el preciso contacto entre tinta y papel, la estampa sobre estampa, el negro sobre blanco, o el blanco sobre negro, según el caso– despierta desde el procedimiento de (re)escritura la ocasión de pensar la literatura en la materia textual. El tiempo opera en la lengua y en la materia visual y de ese modo el lector se desliza por la sintaxis.

Diferente es el caso de Alejandra Bocquel, artista de Buenos Aires, pues su *Construcción de escaleras* es un intento más bien urbanístico. Se propone construir con la intervención de la tacha una armazón textual para comprobar una hipótesis. Según vemos en el registro de su *performance*⁷ la artista señala la importancia de “estar atentos a los textos que están entre los textos” como modo preventivo y como forma de iluminar el territorio de una peligrosidad poco atendida: “La circulación por las escaleras, cualquier escalera, enfrentarse a cualquier escalera es lo más parecido a jugar con fuego”, declara. Así comienza la búsqueda de un texto subyacente en el manual de arquitectura de Friedrich Hess con el que trabaja, en donde intenta encontrar el “alma” de las escaleras. Bocquel busca un saber subyacente que se sobreimprime a las instrucciones de la construcción. Reubicados en otro ámbito, estos textos tachados extreman su significado. Se convierte en un suceso extraordinario o en hallazgo la descripción de la estructura inerte. Si el texto por obra del tachado afirma su singularidad, las palabras resuenan entonces con una potencia textual inaudita. Así, el procedimiento reorganiza el orden de lo posible. La escalera libera una espectralidad del discurso. El texto que se encuentra “debajo del texto”, según los términos de Bocquel, confirma lo anunciado, que las escaleras son tan peligrosas como el fuego.

Como sucede hacia el final del video, luego de prender en llamas la maqueta tridimensional fabricada con forma de pequeña escalera, el espacio de madera balsa se incendia emanando la luz que permite ver lo que antes Bocquel anunciaba con palabras. La analogía entre las escaleras y el fuego se corrobora en el diálogo entre la maqueta y la lectura del texto tachado, la peligrosidad ocupa este tropos efímero.

Pero en tanto que la serie *Construcción de escaleras* instala una hipótesis a ser corroborada en la apuesta del procedimiento, su contrapartida en *El orÉgano de las*

⁷ La intervención puede verse en youtube siguiendo el siguiente enlace: youtu.be/myhKYw1yyo0/

especies implica una prerrogativa de extenuación de la lengua. Es decir, el borramiento blanco del *liquid-paper* que comparten ambos casos despliega diferencias notables en cuanto a las implicancias estéticas. El negro de la tinta y el blanco de la hoja se afirman mutuamente, pero más allá de la tinta negra de la escritura en las letras, la borradura es un blanco que se superpone a la superficie blanca de la base. En lugar de supresión por tachas negras en estos casos el tachado es por blanqueamiento y si bien no podemos afirmar que el procedimiento se mantiene intercambiando negro por blanco, el uso singular de este tachado/borrado arroja otras consideraciones relevantes.

En el trabajo de Cesari el cuerpo mismo del lenguaje es segmentado (“Sépalos, pétalos, estambres, pistilos: ¿cómo llegaron los cuerpos a dividirse en / segmentos, cómo s - e dividieron en lados con órganos casi fuera de alcance?” Cesari, 2011: s/n). El resultado es una intermitencia, que hace las veces de parpadeo, y permite mirar ahora los cuerpos, ahora las palabras –o lo que de ellas resta– disgregadas en la página. Con estos blancos la lengua ingresa su complejidad a los cuerpos-sujetos darwinianos. A su manera, el lenguaje rodea el saber natural de la especie. En contrapartida, el conocimiento que inaugura la tachadura blanca de Bocquel es el de una revelación espectral.

Podemos pensar ahora sí, pues, en cuanto al borrado, una micropolítica puesta a prueba. Del mismo modo en que para Didi-Huberman (2012: 17) “toda memoria está amenazada de olvido (...) y, asimismo, cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición”, estos casos evidencian pérdidas mínimas que muestran territorios conquistados. En el ámbito de la biología, en la selección natural, Cesari muestra la supervivencia como un hecho extraordinario. Dice: “todos los individuos dondequiera que se encuentren descienden de obstáculos de toda clase” (2011: s/n). Es decir, desde el juego de la lengua se afirma la estancia común de las especies arrojadas a la contingencia. En su poesía las imágenes restan como instantáneas menores de un habitar en común. En el caso de Bocquel, por su parte, la imagen incinerada revela una latencia de peligros posibles que descansan sobre las estructuras sólidas que habitamos.

Laguna o cenizas

Los cuatro usos citados del procedimiento de tachado nos permiten situar las

discusiones teóricas que sostuvimos en Oyarzún, Foucault y Rancière. Nos permiten en principio advertir que la disponibilidad de los procedimientos estéticos del arte contemporáneo se inscriben en una genealogía de usos. La tachadura, al emparentarse con otras técnicas de sobreimpresión, como el citado caso del caligrama, abona una relación específica entre texto e imagen.

En el espacio del soporte las formas se organizan según lógicas de la mirada. El ensayo de Pablo Oyarzún que trajimos al comienzo del recorrido teórico planteaba la inquietud por la relación entre la espacialidad y el procedimiento. Respondíamos a ello no ya desde la noción de *gesto*, la que elige el mismo Oyarzún, sino a través del trabajo sobre materiales previamente existentes. Bajo el régimen del tachado estos materiales hacen serie con producciones análogas. En el análisis las obras tienden hacia un cierto funcionamiento de la mirada y de ocupación del blanco del espacio. En lugar de establecer, entonces, una dicotomía entre el espacio vacío o el espacio lleno del soporte, nos referimos más bien a una diferencia entre el gesto como salto en la apertura del juego de las formas y la continuidad en el trabajo del procedimiento, modo de comprensión material de la historia. La oposición que funciona entre procedimiento y gesto implica, de un lado, la recuperación de una genealogía y un estatuto compartido, del otro, la apertura a lo nuevo, un movimiento fundante de tramas históricas.

Cuando Didi-Huberman (2012, 12) se refiere al *Atlas mnemosyne* de Aby Warburg recuerda el empeño del historiador puesto en recomponer la “natural coalescencia” entre imagen y palabra. En el intervalo de la imagen que destella y la palabra que fija queda un lapsus cargado de historia que está siempre por descubrirse. La tacha, lugar del presente en la imagen, es signo de un pensamiento común que no cesa de retornar al presente, pues no puede escapar a su propia historicidad. En otras palabras, en su oquedad arde la historia como arde la fotografía en el proceso de revelado o como arde la mariposa nocturna que se acerca demasiado a la luz de la vela en el relato de Didi-Huberman (2012). Tal como lo recuerda el autor la verdad de la historia está siempre al borde de la desaparición. Su evidencia se acerca al tiempo puesto en llamas, al fuego que revela o que destruye. Toda imagen es resto o apenas un muestreo del volumen de la historia abrasado por el tiempo. En este sentido la recuperación de los documentos en estas obras es un ejercicio lagunar. Si la naturaleza horadada define sus condiciones de existencia es porque a cada evidencia corresponde un vacío que le acompaña. El documento archivado, o también el libro

clásico de referencia es un ojo de agua que detiene, cada vez, el fulgor de la llama. Cuando la imagen arde (como arde la escalera de Bocquel) el resplandor vuelve visible todo su entorno. Entonces, ¿cómo se acomodan aquellas páginas tachadas entre las evidencias de la historia? ¿Qué sucede si en lugar de arder, el archivo es suprimido por una marca que señala el lugar de lo que queda oculto? Si la imagen que arde deja sus cenizas esparciéndose quizá puedan contaminar el ámbito de su inscripción con la evidencia de lo que falta. Esa misma ceniza, tal vez, es la que oscurece las páginas de Jitrik, de Jarpa, de Bocquel y de Cesari. La tacha no es sino palabra incendiada, tizne vuelto trazo en su paso hacia la imagen. La ceniza es material de construcción, resto y evidencia del incendio que trabaja en los documentos de la historia. Como vimos, hay matices del tachado. El mecanismo actúa sobre el límite entre lo que está pronto a recuperarse pero que permanece oculto. Entre soporte, trazo y blanco se construye un escenario de claroscuros donde se expresa una mirada sobre el presente. Su grado de intervención ya no se mide por la blancura de sus materiales o por la ocupación de los espacios canónicos de inscripción, sino que su aparición lagunar trabaja en la mirada iridiscente de una historia no reconciliada.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. "El arte y las artes" en *Obra Completa. Crítica de la cultura y sociedad I*, vol. 10/1. Madrid: Akal, 2008. Impreso.
- Bocquel, Alejandra. "Siga al conejo Blanco." Youtube, 20 de julio 2015. Web. 1 de abril 2020.
- Cesari, Mauro. *El orégano de las especies*. Córdoba: Alción, 2011. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012. Impreso.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
- Fundación Constantini. *Verboamérica*, Museo de Arte latinoamericano de Buenos Aires (catálogo). Buenos Aires: Platt Grupo Impresor, 2016. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. Impreso.

Jarpa, Voluspa, Brodsky, Marcelo, Piffer, Cristina. *Arte y Memoria*, 9° Encuentro Sur Global de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur (conferencia). Facultad de Artes, UNC, 25 agosto 2016. Web. 5 de abril de 2020.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, Vol. 8, pp. 30-34, 1979. Web. 5 de abril de 2020.

La Rocca, Paula. "Papel y soporte. La plástica poética de Mauro Cesari". *Landa*, Vol 8, n°1, pp. 348-368, 2019. Web. 5 de abril de 2020.

MacKay, Jhon. "The Truth about Kino-Pravda; or, Censorship as a Productive Force", MIMEO, 2016.

Oyarzún, Pablo. *Arte visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015. Impreso.

Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011. Impreso.

Taccetta, Natalia. "En nuestra pequeña región de por acá: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa". *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n°9, pp. 235-260, 2017. Web. 5 de abril de 2020.