

Todo pasa y todo queda

Gonzalo Arqueros

1

El tamiz pertenece a la extraña clase de objetos que permanecen completos aún después de su división. Cada fragmento de tamiz sigue siendo potencialmente un tamiz.

Diversas son, sin embargo, las formas y los materiales de que puede estar hecho un tamiz, como diversos también son los nombres y los lugares donde lo podemos encontrar. Ya se trate de la criba que usan los labradores en la cosecha o del harnero que sirve a los albañiles en la construcción y a los picapedreros en la cantera; o bien se trate de un instrumento de arqueología, del colador para cernir la harina o del cedazo para pasar el puré en la cocina (recordemos que aún las madres y abuelas suelen hablar de “pasar la comida” cuando los niños tienen dificultades para comerla...), el tamiz es esencialmente una herramienta que separa y desgrana, un instrumento que divide y aparta lo grande de lo pequeño, lo grueso de lo delgado. Cualquier materia que pasa a través del tamiz se reduce y se transforma perdiendo peso. Un cuerpo sometido al tamiz ya no es más el mismo cuerpo, pues, necesariamente, algo de él ha debido quedar enredado entre las hebras o los alambres de la red por la que ha pasado.

El tamiz es un instrumento hecho de tiempo. Su primer constructor inventó con él la suma infinita de intervalos en que se divide el día y en que, de paso, se trama la espera. Probablemente no hay tamiz sin economía, es decir, sin casa ni ley. El tamiz es instrumento de la detención y del tránsito. Vive de la tensión de sus cuerdas y del aire de sus vanos. No es abierto, laberíntico y caótico como la esponja, sino más bien cerrado, contenido y predecible. No arrastra ni acaricia, ni lame, no demora como el aceite ni apura como el agua. No es un plano condensado que golpea, como el martillo, ni una ciega punta concentrada que avanza, como lo son la lezna o el cuchillo.

El tamiz se parece a aquella divinidad que los antiguos romanos consagraron a los viajes, el Jano bifronte. Divinidad que al mismo tiempo mira en dirección al destino y el regreso. A lo que viene y a lo que dejamos. Al futuro incierto y el pasado incomprensible. En el tamiz se manifiesta toda la profundidad de la superficie. Y sin embargo no es indefinido, sino ambivalente.

En la retórica clásica, el término *tnesis* designaba la separación de una palabra o de un periodo. Roland Barthes define la escritura como *tnesis*. Reconoce que la escritura necesita discontinuidad y que ésta, la discontinuidad, es la condición orgánica de su aparición. “La escritura, dice, no es más que un *agrietamiento*.” Sin embargo, para la escritura la discontinuidad es móvil, pues, ésta oscilaría entre lo compacto y lo sutil, entre la unión y la ruptura. Así, separación y compactamiento, interrupción y continuidad definirían una doble articulación, doble articulación que, como se ha sugerido, presenta ejemplarmente la estructura material del tamiz, pero también la estructura del trabajo y del arte

Superficie a la vez compacta y sutil, el tamiz interviene esencialmente en la transformación de la materia, en la separación de los cuerpos, en la división de las cosas y de sus signos. Así, el tamiz como dispositivo que propaga el *agrietamiento* y la separación, es el instrumento ejemplar de la *tnesis*, el instrumento que ha sido elegido para dar nombre a esta muestra.

Pero ¿Por qué la elección de esta palabra? ¿Por qué precisamente *Tamiz* sería el nombre y a la vez el objeto más apropiado para presidir el frontispicio de esta muestra?

Primeramente, creo, habría que pensar en su *inscripción performativa*, es decir, en que *Tamiz* nombra la producción en su dimensión más activa. Parece simple: Tamiz, es un nombre que evoca el trabajo. Digamos entonces que es la escena del trabajo la que se materializa y se vuelve visible en esta palabra. Que sería precisamente el trabajo lo que se nos aparece como escena primordial. En un doble sentido: el trabajo sería, al mismo tiempo, lugar de origen de la obra y del trabajador. Origen de la obra y del artista en este caso.

2

Reconozcamos que en Tamiz despunta algo así como una dimensión doméstica y cotidiana. Pero que, al mismo tiempo, esta domesticidad queda comprometida, pues, no se trata de un simple trabajo, sino del arte. Lo que está en juego aquí es la producción de unas obras de arte. Esta cuestión, este imperativo categórico del arte, sobrepuja, pero también acota, pone en crisis, la domesticidad. Y sin embargo, vaya paradoja, no hay nada más doméstico que el arte. Es decir, no hay ningún otro lugar en donde se despliegue tan sensiblemente la economía.

Es en este sentido que el énfasis de la lectura cae precisamente sobre el nombre y, verbigracia, sobre lo que es nombrado en el nombre. Especialmente si en el *dialogo* entre la muestra y el catalogo queda de manifiesto un movimiento tan radical como es el paso de Tamiz a Tamizarás. Es decir, del sustantivo al modo imperativo del verbo tamizar. El paso de la muestra al catalogo queda así determinado, gravado, por una obligación. Pero también por una promesa, pues, bajo la tapa y entre las páginas del volumen que comparece ahora en manos del lector debe *haber algo*, algo que, abierto el libro, se mida justamente con la expectativa. Expectativa que probablemente oscurece el verdadero alcance (o la verdadera pretensión) del nombre, el espectador mismo. El lector, es decir, lo que ahora está más acá del catálogo, pues si más allá está al autor, entonces más acá esta el lector. Pero lo que el lector debe saber, es que *el autor* se disemina en tres *autoras*. Y que, aun cuando se tratase de un solo autor, éste también se diseminaría, disgregándose hasta desaparecer incluso, en la trama de relaciones y asociaciones que vienen y van en el texto. En la textualidad de la obra, es decir, de las obras que conforman aquí el cuerpo de la exposición y la red de referencias, relaciones y asociaciones que las constituyen. Este cuerpo, la exposición, es un cuerpo que a su vez ha sido pacientemente urdido. Un cuerpo que ha elaborado cuidadosamente sus márgenes, porque sabe que también desde ellos será elaborado. Uno de esos márgenes, raro margen, es el libro que ahora leemos: el catalogo. Libro que, parodiando un cuaderno de anotaciones, debe operar como un prisma de la obra. El lector es así guiado y al mismo tiempo extraviado por esta especie de *Hilo de Ariadna deshilado* que es el catalogo. Hilo semejante a un laberinto porque precisamente en él está contenido el laberinto, como un extenso y entrecortado hilo deshilado en hebras posibles.

Tal vez el Tamiz sea precisamente eso, un hilo laberíntico. Una expansión de la línea o una profundización de la superficie. Mas, línea expandida o superficie profunda, el Tamiz es siempre un objeto y un objeto de lo más simple, casi nada. Sin embargo, su origen, el fragmento de un poema de Walt Withman, nos dice algo más acerca del imperativo y de la promesa. Es como si el tono, o el carácter performativo y actuante del habla de Withman, se abriera paso a través del laberinto. Habla condensada en el hilo con que ha sido tejido este instrumento. Este objeto construido con el murmullo milenario de las tareas que es el Tamiz.

El objeto que esta exposición ha recogido.

3

Que un objeto sea recogido en la obra es evidencia de que algo se hace visible en ella. Y así entonces, pensamos que el Tamiz se hace visible a través de estas obras, que discurre en ellas. Pero, cabría también pensar que tal vez haya algo invisible en ellas, algo que no se deja atrapar, algo que se *escurre* en las obras y que por tanto no vemos, algo que no es evidente. A esto que se nos escapa lo podemos nombrar: el revés de la obra; y describir como: aquello que *obra* la obra. Precisamente, lo que hace visible lo visto, pero que por esto se nos escurre como agua entre los dedos.

No obstante, sí nos es posible rastrearlo e identificarlo en el itinerario de las obras en las hendiduras y recovecos que en ellas se improntan. Los indicios de este *nivel problemático* de la obra, los podemos buscar en los fragmentos que las tres artistas han escrito sobre su propio trabajo y sobre el trabajo de las otras. Una posta, es decir, una secuencia de comentarios con que sucesivamente entran una en la otra hilvanando conceptos, materias y operaciones. Un ensayo de intertextualidad acotado por el horizonte abierto en la ficción de cada una de las obras. Algo así como *todas íbamos a ser reinas...*

Es en este sentido que Tamiz se transforma en instrumento de visualización. No en un aparato óptico, o en un lente, sino en un lugar donde asoma la visualidad. Y ese lugar es precisamente el objeto convocado: el tamiz.

Ante todo Tamiz *deletrea* las obras, erigiéndose así él mismo en su relato. Quiero decir que el objeto convocado aquí tiene la función de la historia, a saber: excavar un agujero, abrir una profundidad, en el presente. En este caso, el tamiz, artefacto tenue pero pesado, abre una profundidad en el presente de las obras, es decir, abre su actualidad. Pero abrir un agujero en el presente no es otra cosa que poner al descubierto lo que se ha escurrido, lo olvidado. Y abrir la actualidad de la obra consiste en poner al descubierto lo olvidado en ella, exhumar, visualizar, su devenir relato.

Esto quiere decir que aunque el proceso creativo pueda ser pensado como un tamiz o como el ejercicio de tamizar, ni estas obras son un tamiz, ni el tamiz es una obra. No. Tamiz es el lugar del relato, el lugar de la historia de la obra, el sitio mismo de su escucha. Es decir, que entonces no hay un tamiz, sino un agujero, una profundidad abierta en el presente de las obras. Una profundidad de profundidades, el agujero a través del cual desaparece la obra. La obra que en su desaparecer hace aparecer el arte.

Acaso por esta condición tan paradójica se puede leer en los textos un énfasis en el hacer, en el espacio que el imperio del trabajo acota:

“Construyes y reconstruyes, sometes, detienes, mantienes, aborδας, escribes, utilizas, se dicen; nombras, agredes, cortas, tallas, debastas, recolectas...”, se precisan; *“rescatar, apropiarme, cuestionar, incorporar, reelaborar, pintar, escribir, editar...”*, declaran. *“He ido manejando la técnica, ...Me acordé, ...He mirado mi trabajo con distancia...; Rescatar, hacer presente, recopilación de huellas; recopilar, coleccionar y conservar, escarbar, repetir...”* Escriben.

Tamiz se constituye sí en el lugar común del trabajo. “Hacer visible”, parece ser el deseo y la tarea que aquí se impone.

Pero “Hacer visible” pasa necesariamente por “pensar lo visible” y esta es sin duda una condición vigente del arte y un rasgo fundamental de la obra de arte. Ahora bien, lo que se pone de manifiesto en Tamiz es que aún la forma ejemplar de pensar el arte es el trabajo. De aquí la domesticidad, pero de aquí también el imperativo, implícito en el nombre, que el catálogo entrega al lector: Tamizarás.

Clara, meridiana confianza en el trabajo, en el hacer, aún cuando todavía, en las postrimerías del siglo XX resuenan los ecos de la disolución del arte y de la obra de arte como trabajo y como *hacer de la mano*. Es decir, como puesta en juego del artista en cuanto cuerpo.

Y como si se nos imprecara: *trabajarás*, creemos oír esta palabra en la voz de ese objeto que, confiamos, ejemplarmente piensa y trabaja lo visible: la obra de arte.