



DE CÓMO BORRAR...

Uriel Seguí Buenaventura

«Grama, grafo, trazo y escritura –porque la tachadura es un trazo hecho sobre el nombre y en consecuencia sobre el sentido–. Es un trazo que lo barra o que lo borra, que lo altera. (...) mientras que el trazo mismo tiene como característica o como esencia, si puede hablarse así, el no subsistir (al final, aunque sea infinito, el trazo acaba borrándose)».

Jean-Luc Nancy. "Derrida Da Capo"

En el proyectar

El lugar elegido aquí para hablar <de cómo borrar> es el oficio de proyectar artefactos envolventes y acogedores para habitarlos, misión en principio central de aquel que dedica su vida a aprender a llevar a cabo proyectos que al construirse se formalizarán como edificaciones arquitectónicas.

El proyectar arquitectura es un ejercicio complejo 1, pues el proyectar conduce a figurar un modelo edificable, un edificio virtual que al edificarlo es capaz de albergar hábitos cotidianos en locales adecuados. Esto hace que en un mismo proceso haya que ir articulando atenciones muy dispares, de sentidos heterogéneos que, mediante la geometría (sistema para fijar relaciones) y el cálculo estructural (sistema para fijar dimensiones precisas que aseguren una sostenibilidad duradera de las relaciones mecánicas), van permitiendo, en forma de conjeturas, que las diferentes atenciones a las que debe atender el edificio se ordenen de diferentes modos que darán como resultado un modelo virtual construible o proyecto.

Un proyecto de arquitectura es un común acuerdo entre muy diferentes

nar." En donde a través del estudio metodológico de las acciones o experiencias que se obtienen de éstas se va tejiendo un sistema complejo de organización de los conocimientos, mediante sus posibilidades de des-organización, y sus capacidades de re-organización, semejante a la realización de un proyecto de arquitectura.

Edgar Morin. "El Método. La naturaleza de la naturaleza". Tomo 1º. Ed. Catedra. Madrid 1999, pags; 32, 33, 35 y 63.

2 / "Siempre se proyecta contra algo. Sobre todo se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible". "Se proyecta siempre con-

tra algo para que cambie" "La metodología del proyectar siempre es ideológicamente intencionada. No se planifica la victoria sino el comportamiento que uno se propone mantener en la lucha". "Del Seiscientos en adelante, la historia de la cultura es la historia del progresivo prevalecer de la praxis sobre la teoría, de la experiencia sobre la idea: hasta que la teoría se transforma en teoría de la praxis y la idea en la idea de la experiencia."

Giulio Carlo Argan. "Proyecto y Destino. Ed. Universidad Central de Venezuela. Caracas 1969, pags; 56, 67 y 68.

figuras que completan un edificio virtual, a partir del simulacro en que se entienden el proyectar y el construir, situándose en contra de algo existente para así establecer algún cambio, alguna transformación que es la razón primera de ser del proyecto 2.

Este acuerdo se da, de modo asimétrico y por niveles diferenciados. Primero está el acuerdo del arquitecto consigo mismo, el más complejo, el verdadero impulso que pone al arquitecto a partir de un patrón (ya existente) a desarticularlo y rearticularlo a partir de los condicionantes específicos del lugar en donde proyectar.

Estos condicionantes externos, son producidos en el compromiso con los otros que son con los que hay que establecer las figuras máximas admisibles en el juego, o las reglas fijas que abren las diferentes formas de jugar, de proyectar.

En este modo de compromiso hay diferentes estadios, el del cliente y sus relatos parciales, auto-reafirmantes y difusos, el de la industria con sus costes ó técnicas presupuestables, que tras la normativas son el límite más determinante del juego de proyectar,

el del contratista que gestiona la acción en conjunto, el del aparejador que supervisa, informa y resuelve dentro de sus capacidades o atribuciones los problemas técnicos que van surgiendo en el hacer y, en primer plano de este acuerdo está el del ayuntamiento que fija las normativas de edificabilidad, es decir el volumen o figura máxima, el límite que sólo permite moverse por debajo de esa cota de edificación y que define las características de las superficies del contenedor.

A través de estos acuerdos se proyecta la construcción de un objeto que atiende a una comunidad de diferentes necesidades e intereses, que se articula mediante sistemas que determinan modos de movimiento y de quietud de los cuerpos, de acogimiento y de rechazo, como lugar común, a muy diversas formas de poder sentirse tocado.

Lo que se pretende albergar en la arquitectura son comportamientos, hábitos modales individuales y de grupos en la medida en que son narrables y configurables.

Se proyectan escenografías capaces de contener historias, narraciones que



3/ "La comunidad de los que no tienen comunidad." "Si el comunismo dice que la igualdad es su fundamento y que no hay comunidad en tanto en cuanto las necesidades de todos los hombres no están igualmente satisfechas(exigencia en sí misma mínima), supone, no una sociedad perfecta, sino el principio de una humanidad transparente, producida esencialmente por ella sola..." Maurice Blanchot. "La comunidad inconfesable". Arena Libro. Madrid 2002, pags; 12 y13.

se pueden encapsular en ambientes usables, duraderos y estables.

Las historias que permiten desencadenar proyectos de arquitectura siempre se basan en la descripción de posturas corporales, maneras de moverse, y desplazarse de uno, o varios organismos, en ambientes iluminados, ventilados y con una temperatura adecuada.

Relatos susceptibles de prefigurarse como atmósferas encapsulables en ámbitos construibles, con dimensiones precisas, establecidas mediante dibujos, que permiten inducir de estas historias una futura realidad.

Proyectar arquitectura es pretender dar lugar físico a la comunidad de lo que en un inicio no tiene comunidad 3, a lo sin-comunidad.

El oficio consiste en hacer que las palabras pasen a ser dibujos, mediante la realización de configuraciones de cáscaras en que las palabras queden envueltas. Estas configuraciones se proponen mediante líneas y vacíos.

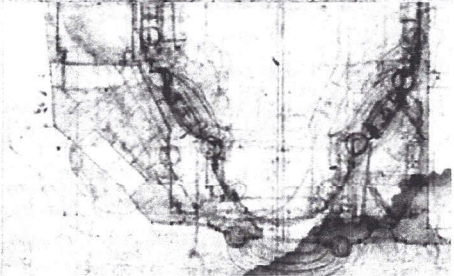
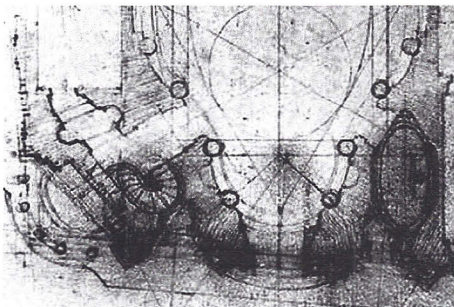
El oficio se adquiere haciendo una misma cosa, muchas veces. Esta repetición permite significaciones, y las configuraciones se corrigen por la significación, hasta estabilizarse.

Es el impulso de relatar, el que da cauce al proyectar, a la pulsión de transformar.

El relato y el dibujo parten de la convención socializada. El modelo del que se parte al proyectar una vivienda u otro programa edificable es siempre de uno que por muy reciente que sea, es ya convencional, y proyectar consiste en cambiar la medida, o el orden de semejanzas por un orden superpuesto de diferencias, el cual hace necesaria la narrativa, para con el diálogo,



Salomé con la cabeza de San Juan Bautista. Nápoles. Oct.1606 –Jun. 1607. Michelangelo Merisi "Caravaggio".



Proceso de variaciones en el proyecto de S. Carlino alle Quattro Fontane. Francesco Borromini. Roma. 1634.

go, hacerlo ser cotidiano, e imprimir los rasgos de identidad.

La desconvencción al proyectar se produce por desajustes en la memoria de los modos de proyectar, por ausencias de atención.

Proyectar arquitectura se da cuando en el arquitecto nace la voluntad del proyectar, el debo. Este deber del arquitecto se fundamenta desde sus primeros acercamientos a la arquitectura en dos hábitos rituales, el primero para poder mediante su configuración, basada en un código preestablecido de signos gráficos fabricar propuestas de posibilidades de habitar, es históricamente el dibujo como configuración, y el otro ritual es el de imaginar narraciones envolventes y acogedoras para dibujarlas.

Es en los lugares del dibujar figuras, y el del dibujar sonidos (escribir palabras que envuelvan en sentidos claros las formas a que acompañan) en donde se debe por separado realizar la pregunta en la que se funda este trabajo: ¿cómo se corrige lo dibujado y como se corrige lo escrito?.

En cualquiera de los dos casos se corrige borrando, y en los dos se borra superponiendo huellas de distintas cualidades y duraciones unas mas opacas, oscuras, duras y violentas (quizá con un grado mayor de presión y de obsesividad), y otras mas traslucidas, luminosas, blandas y amables(quizá con un grado mayor de descompresión y relajamiento),pero todas ejecutadas con y por rozamiento. Rozamientos apresurados o ralentizados con distintos materiales.

Se borra superponiendo una acción a otra, que por algún incidente se halla interrumpida en ese instante. Se



4 / "Usarás reglas para corregir tus figuras..." "Si quieres iniciar tu obra desde un principio de acuerdo a las reglas de la composición, jamás alcanzarás tu propósito y sembrarás la confusión en tu trabajo." "Debe poner cuidado el Pintor en corregir inmediatamente todos aquellos errores que él advierta, ó le haga advertir el dictamen de otros, para que cuando la publique, no haga al mismo tiempo pública su falta. Y en esto no debe lisonjearse el Pintor que en otra que haga subsanar y borrar el presente descuido." "Podrá decir también el escultor que si comete un error no le es fácil remediarlo. Es un pobre argumento para intentar probar que una obra es tanto más digna cuanto más irremediables son sus yerros; yo preferiría decir que es mas difícil remediar el ingenio del maes-

superpone una acción a otra, como modo de desbloquear a la acción de sus interrupciones necesarias, de sus ausencias, de sus estados de inconsciencia. La interrupción produce un bloqueo en el propio fluir de los movimientos (ritualizados) que constituyen la huella de la acción como tal, con lo cual, se desata el pensamiento, para así desbloquearlo mediante la superposición de otra acción, sobre la que se ha identificado como paralizadora y, borrándola, poder seguir actuando.

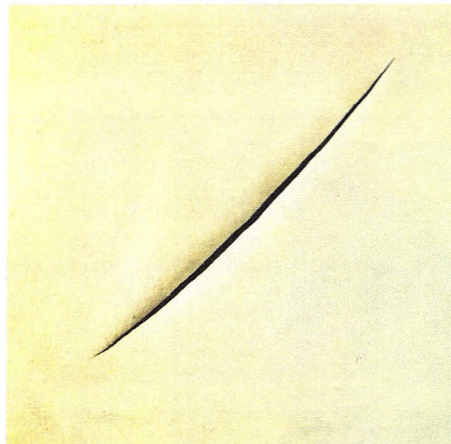
El bloqueo de las acciones viene dado por cansancio atencional, o, por la necesidad del pensamiento de encontrar modos de contacto con ciertos incidentes que no consigue asimilar dentro del fluir autónomo de la acción (como parte del conjunto de sus operaciones o cadenas de actos) bien porque estos incidentes son de mayor grado de interés (desconocidos y sugerentes) que las acciones anteriores, bien porque al repetirse algo ya esperable en ocasiones o ya inesperado en otras, se va perdiendo la atención, terminando por convertirse todo en un incidente aburrido, conocido y deprimente o, por el contrario, desconocido y sorprendente, pero siempre promovido por un determinado modo encadenado de actuar que se separa y se destaca entre los demás de manera que el pensamiento necesita una determinada duración, desacompasada desde ese momento, con la veloz duración de los movimientos del cuerpo que realizan la acción coordinada.

Estos acontecimientos hacen surgir el incidente que es pensar, en una desacompasada relación entre acciones primero

tro que ha perpetrado tales errores, que remediar la obra que ha frustrado." "Más aún, si el escultor trabaja con barro o cera podrá quitar o poner a su placer y luego, ya la obra corregida, colar el bronce con holgura." "Con la pintura sobre cobre, que se puede, como ya se ha dicho, corregir, es semejante a la escultura en bronce, la cual también se puede corregir cuando es en cera" "estas reglas sólo han de ser usadas para rectificar las figuras, pues todo hombre comete algunos errores en sus primeras composiciones; mas quien no los conoce no podrá enmendarlos. Por ello, tú, que tus errores conoces, remedia tus obras allí donde encuentres que yerran, y no lo eches en olvido, para que ya nunca vuelvas a caer en ellos." 1ª edición citada: Leonardo Da Vinci. "Tratado de la Pintura". Ed.

y, después, entre estas y la capacidad del organismo para llegar a asimilarlas como partes narrables integrantes de sí.

¿Y como consigue entonces el cuerpo formado por los organismos que producen acciones, y el pensamiento que trata de asimilarlas como suyas desbloquearse de esta falta de acogimiento entre sus partes?. Disimulando la discontinuidad. Borrando aquello que desata su pensar, para así conseguir volver a ponerse a hacer.



"Concepto Espacial: Espera" 1963. Lucio Fontana. Roma.

Desde este punto de vista se pueden acoger las famosas máximas que dicen así: primero es escribir y luego filosofar (F. Nietzsche), primero es llenar la página para después poder pensar (G. Bachelard), primero es hablar y luego pensar (M. Foucault) y, cuando se hace no se piensa y cuando se piensa no se hace (H. Arendt).

Al proyectar arquitectura se actúa así: primero se dice y se dibuja, luego, a través de las palabras y el acercamiento a la cultura que permite separar unas cosas de otras, se verifica de

Schapiro. Buenos Aires 1974, pags; 39 y 40. 2ª edición citada: Leonardo Da Vinci. "Tratado de la Pintura". Consejo General de Colegios Oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos. Madrid 1986, pags; 7 y 8. 3ª edición citada: Leonardo Da Vinci. "Tratado de la Pintura". Ed. Akal. Madrid 1998. pags;78, 79 y 98.

modo usable lo dibujado antes y, como ya ha quedado dicho, es esta segunda parte del proceso la que condiciona la necesidad del borrado, que si no surge como deber de la acción dibujadora, surge como re-ajuste al tratar de envolverlo con palabras para contárselo a uno mismo o a otro como ocurre en la pedagogía o, surge del otro a quien se le ha contado.

Así que ahora que ya han quedado fijados los lugares desde donde se borra en el proyectar(signos y letras), entendiendo cualquier proyectar como una acción anticipadora que, situándose en contra de algo pre-establecido, persigue hacer causa común con algún deseo que permita modificarlo, se va a tratar de mirar como se borra en el lugar del dibujar, como lenguaje técnico al proyectar arquitecturas, a través de interpretar algunos ejemplos arrancados a la historia.

El dibujar

En el lugar del dibujar ya Leonardo en su Tratado de la pintura 4 menciona la importancia de la necesidad de corregir en el aprendizaje y realización de la disciplina de dibujar, pero por ningún lado se encuentra que se preocupe en decir como se hace eso, sí explica la técnica de <el sfumatto> o arte de la esfuminación como herramienta a usar en la ejecución del efecto de la profundidad en un paisaje, pero no lo hace desde el punto de vista de un modo de corrección que permitiese, atenuando las huellas hechas, convertir el cuadro en un vacío rellenable, en un re-inicio en blanco desde donde recomenzar todo lo hecho de nuevo y de un modo nuevo o diferente.



5/ En este relato breve, se encuentran nuevos referentes de la línea abierta por Leonardo, en el entendimiento del dibujar, como algo inacabado y, sin un intencionado resultado final: "Como hacen multitud de ignorantes que creen saber dibujar porque trazan una línea cuidadosamente nítida, no he marcado abruptamente los bordes exteriores de mi figura ni tampoco he subrayado todos los detalles anatómicos, pues el cuerpo humano no es sólo líneas." "La naturaleza

En éste momento histórico el dibujo, la pintura, y el proyecto de arquitectura se realizaban con unas técnicas que tenían poca capacidad de maniobrar en relación a las correcciones.

El temple para la pintura mural o de caballete, y el soporte opaco para el dibujo, explorador o representador, no permiten una superposición correctora rápida, sino que cualquier error en el proceso, supone un volver a empezar otra vez, toda la ejecución ya acumulada y validada, de nuevo, para poder deshacerse de los errores.

Con este tipo de técnicas, el abocetar, (producir bocetos que permitan ajustar composiciones globales o de partes antes de realizar la acción definitiva) adquiere mucho sentido gracias al síndrome <definitivo> de éste tipo de técnicas que en esta acción solo permiten in-situ un ajuste sutil, y un inmediato remate.

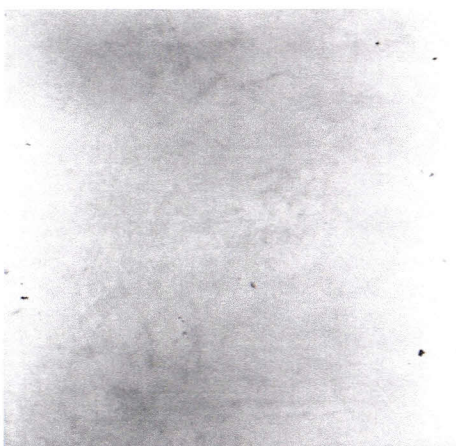
Frente a este modo de proceder Leonardo pasa a limpio, re-tantea de un modo mas preciso, una figura sobre sí misma y deja a ambas a la vez, proponiendo como solución varios tanteos de una figura superpuestos a la vista en un mismo papel.

Desde aquí se puede concluir que las evoluciones técnicas se producen al sistematizar, simplificar y optimizar las formas de corregir en cada técnica. Dicho de otro modo, la tranquilidad y la capacidad de dejarse llevar por un método reside en la cercanía de las herramientas de corrección que ofrece cada sistema de acción o modo de hacer.

El dibujo es una herramienta universal de exploración, capaz de asumir diferentes significaciones, y según su modo atencional corrige de diferentes



"The Deep". 1953. Jackson Pollock. New York.



"Sin título". 1949. Mark Rothko. New York.

maneras, tacha para significar lo sin sentido, o borra para disolver el sentido de aquello que borra.

Tachar tiene que ver con dejar de ver, con el atardecer, y borrar prepara un recommienzo, un re-comenzar a ver desde una perspectiva diferente, que tiene que ver con el amanecer, con resucitar, re-suscitar.

En cualquier caso, en el re-nacimiento la corrección se producía por superposición acumulativa de diferentes acciones, hasta que la técnica lo permitiese. En el caso en que la técnica

se compone de una serie de formas redondeadas que se envuelven las unas a las otras. En términos estrictos, el dibujo no existe." "se dibuja modelando, es decir, se destacan las cosas del medio en que se hallan." "Por eso no he definido los perfiles, sino que he esparcido sobre los contornos una nube de tonos intermedios blondos y cálidos que hacen que no se pueda colocar con precisión el dedo en el punto en que los contornos se juntan con los fondos. Observada de cerca esta obra parece borrosa y falta de precisión, pero a dos pasos, todo se afianza, se fija y se destaca; el cuerpo gira, las formas resaltan, se siente correr el aire alrededor." Honoré de Balzac. "La obra maestra desconocida". Circulo de Lectores. Barcelona 2000, pags; 52 y 54.

ca no lo permitía, se comenzaba todo lo hecho de nuevo.

Se trabajaba con materiales poco translúcidos que iban impidiendo ver a su través las operaciones de tanteo acumuladas hasta ese momento, en que la técnica empleada, permitía a la composición entenderse ajustada y, así ya, como decía el propio Leonardo completa pero nunca terminada, inacabada, que es el estado en que según él llega el momento de abandonar u olvidar nuestro trabajar en ella, para así ponerse a tantear y a reajustar otra cosa.

Este modo de referirse al dibujar como algo que completa pero que no termina, algo que tantea (como un eterno borrador), es retomado por H. Balzac en su texto "La obra maestra desconocida" 5, en la que un pintor utiliza un solo lienzo a lo largo de su vida para ir superponiendo en él todos sus tanteos sobre el tema elegido, sin llegar nunca a poder dar por terminado el cuadro, que es la situación en la que desde Leonardo se puede entender en que se encuentran todos los grandes dibujos.

La evolución de la técnica de dibujar se produce en la transformación que permite pasar de re-matar sin poder borrar, a borrar sin poder re-matar.

En el Barroco y en el lado del borrar superponiendo opacidad, tachando el fondo, para ocultar la tela, el contexto, el residuo de la realidad, y así dibujar la luz pura, está el pintor Caravaggio, conocido por sus superficies negras de las que brotan dramáticas figuras de luz.

La oscuridad de los fondos de Caravaggio es la masa donde se ocultan los tanteos y trazados, que, como atmósfera ausente o lugar de la ausencia, refuerza la aparición de las figuras ilu-

6/ "Lo importante es entonces los <modos de visión>. Esta es la verdadera relación de todo el arte del barroco con el mundo moderno." "la orden jesuítica vuelve a afirmar la praxis (Aristóteles); pero la delimita a un grupo de personas bien determinado que se dedican profesionalmente a esta praxis. De esta manera vuelven a establecer en la *praxis* el principio de autoridad. Y así, Miguel Ángel y los manieristas que actúan en el ámbito de la tradición de este artista, como Caravaggio, artífice de la *praxis*, Borromini sostiene una <*praxis* arquitectónica>, contra ese último gran desarrollo de la <teoría arquitectónica>, de la arquitectura fundada sobre sistema de valores predeterminados, personificada por Bernini." "El diseño de Borromini es ya una fase ejecutiva, aunque todavía no haya empe-

minadas, surgidas como arañazos de los reflejos lumínicos. La luz resultante atraviesa y hace que se borre todo lo demás.

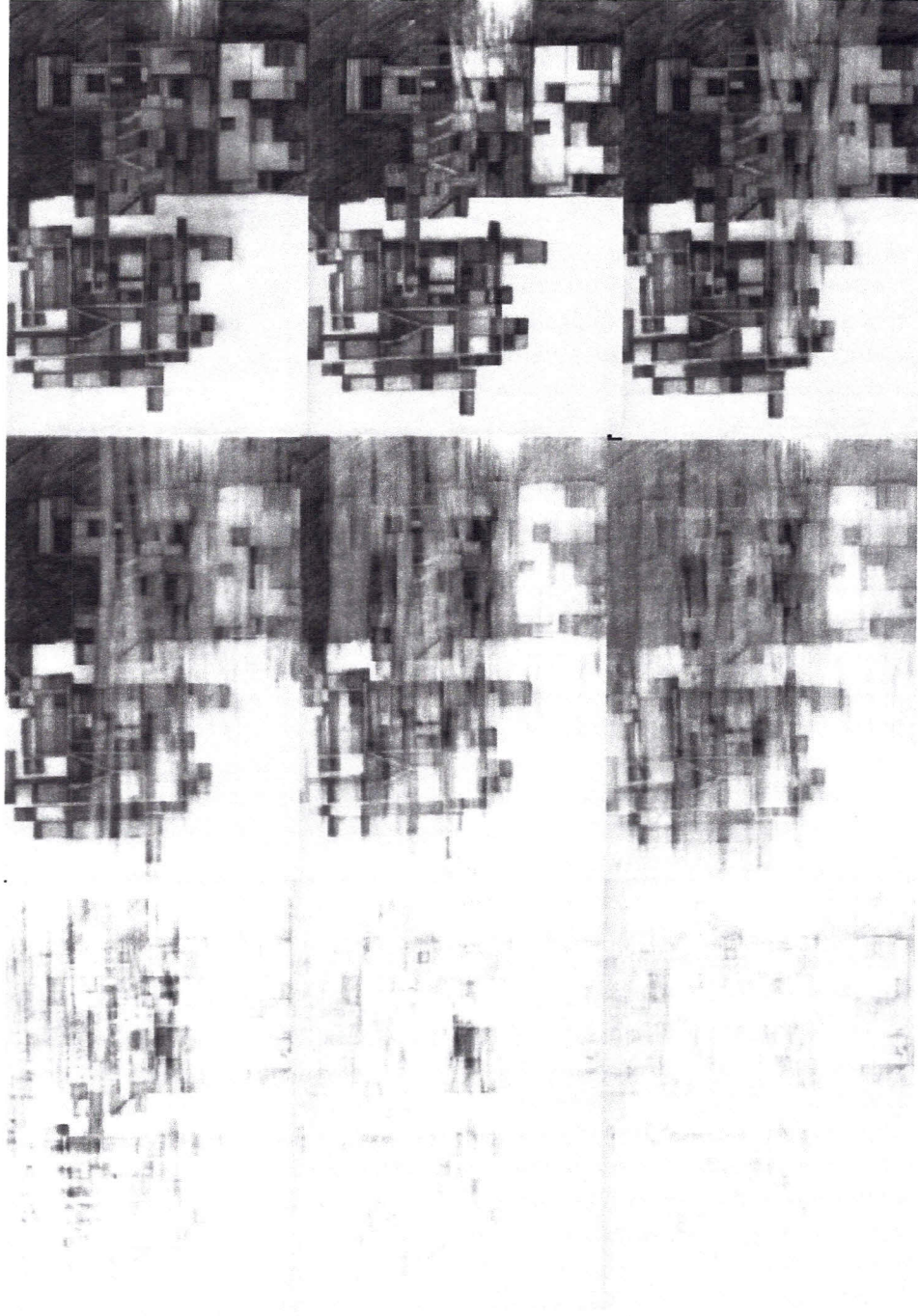
Gracias a la ausencia de luz en que envuelve a sus figuras, consigue ocultar cualquier huella preliminar, borrando así cualquier recuerdo de perspectiva renacentista o de contaminación espacial, que tratando de envolver a la figura distraiga de verla, pudiendo así, deshacer y re-hacer de una forma muy ágil, y flexible, cualquier bloqueo en las retorcidas y contagiosas formas de relacionarse de sus figuras.

En el otro lado del borrar, superponiendo translucidez, atenuando, está el arquitecto Borromini que tantea soluciones dibujando propuestas alternativas para un mismo proyecto mediante el uso de soportes translucidos, un tipo de *praxis* que surgirá en el Barroco como nos recuerda Argan 6.

Borromini pone en práctica la producción de tanteos, facilitados por un modo translucido de mirar las huellas que va dejando, que le permite poder acceder en cualquier momento a cualquiera de ellas, y proponer diferentes alternativas de solución a un mismo problema, pues este sistema le permite tenerlas todas a la vez en todo momento veladas con diferentes intensidades según el orden natural en que han entrado a formar parte de la superposición en la que se encuentran envueltas, y de la cual pueden salir, y volver a entrar en el lugar en que según el caso mas convenga o interese. Esta forma de ir suministrando presteza a la figura, a lo cercano, se relaciona con la capacidad de pensar. Es la figuración entendida como tanteo en que la superposición de papeles hace que todo se convierta en fondo difuso.

zado la construcción de la obra. Es entonces un proyectar que no tiene carácter de conclusión de ideas y definición de una forma que luego se podrá realizar con la materia, sino que se trata de un proceso continuo, ansioso y febril, que llega hasta la definición, más aún, hasta la determinación de los mas pequeños detalles decorativos." "mientras que para Bernini, Miguel Ángel es la solución a todos los problemas, para Borromini, Miguel Ángel (su único gran maestro) es un problema." "En Borromini, como ya en Caravaggio, existe un principio de verdadera crítica y de selección de los datos y de los valores, un principio de eliminación. Así el antielecticismo —el criticismo— es característico en él y representa la segunda manera, a través de la cual se ha construido no sólo la arquitectura sino toda

la cultura moderna." Giulio Carlo Argan. "El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días". Ed. Nueva Visión. Tucumán 1961, pags; 79, 104, 105 y 107.



6. Robert Rauschenberg. Erased de Kooning. Drawing, 1959. Dibujo de Kooning borrado.



7 / "Desde 1933-34, Fontana fue el artista italiano más decidido a cortar los puentes con todas las tradiciones y a rechazar cualquier desarrollo que no implicara un salto cualitativo. En definitiva, fue el menos programado, pero uno de los más coherentes artistas de nuestro siglo.../...Como pintor, destruye la pintura: extiende el color sobre la tela y luego la corta con uno o varios tajos rápidos y netos, como si fueran cuchilladas. Es un gesto; que restablece la continuidad entre el espacio que hay más allá y el que hay más acá del plano.../...Sin embargo, ello no deriva de un rechazo brutal de la cultura, sino del convencimiento de que la cultura que tiene lugar en el arte es autónoma e insustituible."

Es el invento de borrar cualquier cosa sin necesidad de borrar nada para conseguirlo.

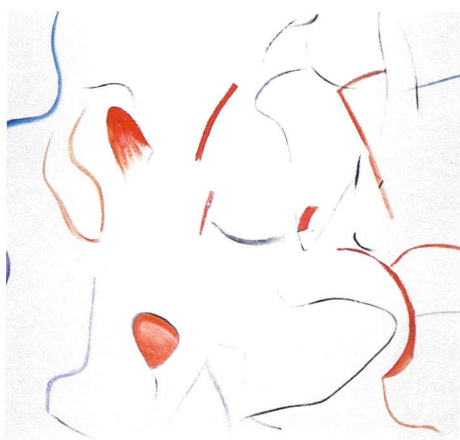
Es el auténtico modo de borrar descubriendo veladuras. Es el sistema óptimo para rectificar manteniendo de esta forma todos los tanteos hechos a lo largo del proceso como hallazgos, como posibles soluciones alternativas.

El modo que oculta, llamado desactivado, es en el que se experimenta perplejidad, asombro, se vincula con la sombra, con la pérdida del *self* consentida, con la emanación que absorbe, con la oscuridad, con lo que sólo se puede tocar y no ver, con lo que no se puede mirar, con lo que se olvida o permanece sentado en el olvido.

El oscurecimiento hace aumentar la sombra y surgir al asombro, radicaliza la extrañeza, nos acerca lo otro, lo que carece de sentido, lo sin sentido. Deja sus huellas de ocultación presentes, y aún haciendo sentir que su ocultar se vincula con el futuro, su modo de actuar, que no hace desaparecer sino permanecer como señal de su transformación, mantiene acogido al pasado oculto, pero presente, y conduce al interior.

Este modo es el que es propio del escribir y necesario para trabajar el estilo.

El modo que desvela, llamado figurar la luz, se vincula con la luz blanca, con el impulso, la re-configuración, con el resucitamiento del ver, con el retomar la atención, con la emanación que aparece, con la presencia de la luminosidad, con la luz reflejada, con la aparición de referentes, con la formación de límites, con el día, con lo que expulsa u olvida, con el cuerpo humano. La luminosidad separa. Actúa perfilando huellas, para que estas sigan haciendo sentir que se vincula con



"No title" 1984. Willem de Kooning. New York.

el pasado ya que supone una forma de ausentar selectivamente.

Este modo es el propio del dibujar y necesario para llegar al descubrimiento confirmativo, que de alguna forma es en lo que consiste, en descubrir soluciones mediante encubrimientos, en exponer, en arriesgar.

En los dos modos se reconoce un fenómeno de desatención o, de desenfoco bien por exceso de luz bien por ausencia de ésta que hace que entendamos que el problema de borrar siempre es un síntoma de algún faltar, y el sentido que falta en el borrar es el ver, pues borrar se hace sentir como faltar, cuando miramos sin conseguir ver. Borrando se roza el deslumbrar de cada cosa, ya sea clara u oscura.

En el primer modo se tapa con la oscuridad algo que no se desea mirar, y en el segundo se tapa con claridad algo que debe poderse seguir mirando. Borrar, difuminar son formas que dependen del material y la premura o rigor de la acción de corregir.

Borrar acerca o teje con lo que hay, o acerca y teje con lo que no hay, según la necesidad en cada caso.

Borrar tiene que ver con activar la libertad para poder apagarse o encenderse, para apagar o encender la luz que es deseo de hacer, para quedarse o evadirse, introducirse o exteriorizarse.

El límite de cada una de las actitudes del borrar se vincula con dos ar-

"En Rauschenberg el verdadero punto de partida es la pintura-acción, sólo que en él, el gesto no se limita a trazar signos sobre la superficie de la tela, sino que, moviéndose en todas las direcciones se apropia de lo que toca y lo implica en el cuadro. Éste ya no es un plano de proyección, un espacio imaginario, aunque vacío y disponible: es una cosa como las demás, entre las demás. Para él el arte es entrar en el desorden, en la dimensión de la indistinción. Llega un momento en el que su misma persona se disuelve y se identifica con ese empede de cosas, con el ambiente: entonces la presencia real de las cosas no hace más que revelar y proclamar su ausencia."

Giulio Carlo Argan. "El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos". Ed. Akal. Madrid 1998, pags; 583, 595 y 596.

tistas más cercanos a nosotros, dos pintores pre-contemporáneos nuestros, y contemporáneos entre ellos.

Uno, al que se sitúa en un modo peculiar de la tachadura como acción positiva que atraviesa las formas: Lucio Fontana, y otro, al que se sitúa en un modo interesante de la borradura como acción que permite pintar en colaboración con otro: Robert Rauschenberg 7.

El primero re-inventa el tachado de un modo que sólo se refiere al estilo, al estilete, al cuchillo, al corte, al tajo (termino que también se usa para referirse al trabajo).

Tacha como nunca se ha hecho, pegando un corte que expresa afirmación, no eliminación, produciendo un corte en la continuidad (tejido) de la superficie sobre la que trabaja, sencilla y violentamente cortando, arañando el vacío que persigue, y que de este modo se implanta.

Fontana saja de un modo muy peculiar (en sus últimos trabajos) pues no corta algo hecho por él de lo que pretenda separar, ni separase nada, sino que directamente corta a la tela en la que trabajar, trabajando en ella al cortarla y consiguiendo en ese cortar, separar a la tela de sí misma pero no del todo, es decir, al cortar no obtiene dos pedazos libres entre sí, e independientes el uno del otro, sino que la tela sigue siendo una, pero con la superposición, que en éste caso la atraviesa, sin dejar más que esa huella de ella, no sobre la tela, sino en ella, con ella.

En este modo de trabajar produciendo sencillamente cortes que atraviesan pero no cortan, donde se tacha sin tachar y se corta como actitud, lo que se obtiene es un estilo de actuar propio del dibujar pero



mas directamente ligado al terreno del escribir, vinculado al término estilo-grafía o, modo de escribir que a base de pinchar, horadar una superficie con una punta (estilográfica) produce estilo, estímulo, hueco..., un modo diferenciado de agujerear. Este proceder al estar realizado en el campo de la pintura, se desliga de ésta, vinculándose a lo escultórico y, a lo arquitectónico, mediante esa oquedad en que se transforman sus cuadros de esa serie.

La serie de oquedades re-generan una afirmación que ya no es necesaria pues ellas mismas afirman su diferencia, su distante separación. Una vez vistas por su dificultad de ser miradas se hacen casi imposibles de olvidar, pues nos muestran en ellas el vacío que contienen de una forma muy directa y, nos remiten a un sin lugar, a un lugar lejano al que sólo se aproximan ellas, como un modo absolutamente suyo de ser, como cualquier arañazo en el que queda marcada una huella.

A los pintores que se dedicaban a tachar representaciones hechas antes por ellos mismos, se los llamó tachistas primero e informales después gracias al crítico francés Michel Tapié.

El modo de actuar que se deja envolver en esos términos es el de Jackson Pollock, pues con su modo de superponer desconfigurando, eliminando de su pintar todo aquello que obstaculizase, el fluir de la acción de pintar, llega a una situación de la pintura, que como acción regenerable constantemente en si misma, habla poéticamente del tachar como un lugar en el que se puede permanecer y en el que no se dan ni el principio, ni el fin. Esta *action painting* tacha en su hacer a to-

dos los modos de hacer anteriores a sí, re-figurando así el verdadero fenómeno del pintar, el tachar como lugar desde el que mantenerse en la contra de lo que no sea la acción que pinta el no saber el qué. Este estilo pictórico se puede usar como ejemplo de límite del modo tachista de actuar.

El límite del borrar como modo pictórico se encuentra asociado a los muros o paredes de color, en las cuales la sensación de límite que produce cualquier pared, se diluye transformándose en atmósfera des-activante y envolvente, de Mark Rothko, muros en los que cualquier pretensión de activar la atención en vez de producir un olvido del límite, queda borrada, eliminada.

El otro artista, antes citado, R. Rauschenberg, re-descubre mediante una sola acción el borrado que conduce a la disolución, al encuentro, al sentirse tocado, acogido, acariciado, a lo otro, a la alteridad, al dibujar sin representar, a la no-representación, a la desactivación de cualquier trazo configural, al borrar como forma de pintar propuesto por M. Rothko.

Borra como desde Borromini se ha venido haciendo, superponiendo una acción a una superficie sobre la que se ha actuado ya, revolviendo las partes, mezclando los contrastes y las técnicas, ensuciando todo por igual, dispersando en su interior los motivos, difuminando las partes que resaltan sobre las demás, convirtiendo el fondo en forma y no en abismo, desarticulando límites y bordes.

Difumina de un modo peculiar pues no difumina algo hecho antes por él sino que lo hace sobre algo hecho por otro, firmado por ese otro y reconocido por los demás.

Al otro pintor que va a borrar, con su permiso previo, no es nada menos que uno de sus maestros, W. De Kooning, un pionero del expresionismo abstracto de la escuela de New York, contemporáneo de Pollock y Rothko, y cuyas últimas pinturas consisten en modos de desactivar borrando huellas de su estilo propio de actuar.

Es un intento del borrar como actitud para pintar, dejando un lugar al fluir de la acción que es improvisación, a la libertad de movimiento, al ejercicio de la ininterrumpida repetición, que tatea con su juego, ser inconsciente de lo que esté en cualquier instante por llegar, y que trata de situar al cuerpo en una espera en la que no se espera, pues ya no hay nada que esperar, sólo hay que hacer sin más.

Este modo de superponer dos modos distintos de hacer, el de Rauschenberg sobre el de De Kooning, que normalmente pertenecerían a dos telas distintas en dos lugares distantes, en una misma tela y haciéndose las dos duraciones estructura de un único, y mismo tiempo se puede mirar como un sólo instante en el que, acogidos, coexistirán ya para siempre dos sistemas de huellas, en paralelo, aplastadas en un mismo lugar.

Este modo de acoger basado en la colaboración convierte al cuadro en una causa común a dos modos distintos de hacer. Es un verdadero descubrimiento (al igual que lo fue el cadáver exquisito) pues descubre aquello en lo que consiste su descubrimiento, descubre la nada como lugar común, o causa común a los diferentes seres, como lo interior a cualquier ser (de esta misma forma se puede mirar el rajarse la tela del otro



Proceso de borrado con goma de un dibujo arquitectónico a lápiz de Uriel Seguí- 2002. Madrid.



pintor que proponía un vacío en mitad del cuadro).

El mundo del dibujo tiene por misión reinventar en él los modos de mirar el mundo a los que estamos sometidos, así que necesita del borrar como herramienta para encontrar un lugar que haga desbloquear la atención comprensiva y permita recorrer el plano del soporte sin miedo, siguiendo huellas y trayectorias como en cualquier danza se debe hacer, alternando entre quietudes y movimientos.

Borrar funciona como una fachada, una piel, una borra. Borrar es quitar la máscara, es deshacer la fachada. Tachar es ponerse la máscara, es envolver a la nada con una imagen, con una fachada. La borra protege al resto aunque, usándola, también lo desvela.

Para poder proyectar con ayuda de las manos, ya que sólo se puede configurar –hacer figuras– con ayuda de las manos y de la componente geométrica del conocimiento, hay que poder llenar de borrones muchos borradores, uno detrás de otro, que es lo que los profesores hacen en las pizarras.

Proyectar es una acción que como tal contiene al borrar como uno de sus momentos y, este momento a su vez es indispensable a la hora de enseñar y aprender, de expulsar y acoger.

Borrar es un acto que está incluido en la cadena de actos en que se produce la dinámica del proyectar, del hacer que determina respuestas sin preguntas y de todo hacer, ya que hasta el hacer una pregunta es estar presuponiendo o barajando una respuesta de antemano.

Borrar forma parte de la acción de proyectar, es una parte de ésta, un entreacto.