

Citación bibliográfica: RODRÍGUEZ SIERRA, Ana María. «Arte entre realidad y ficción en *La línea sin reposo*: la literatura como archivo y des-museo imaginario». *América sin Nombre*, 29 (2023): pp. 125-142, <https://doi.org/10.14198/AMESN.23536>

Arte entre realidad y ficción en *La línea sin reposo*: la literatura como archivo y des-museo imaginario

Art between reality and fiction in *La línea sin reposo*: literature as an archive and imaginary un-museum

ANA MARÍA RODRÍGUEZ SIERRA
Universidad de Concepción, Chile

anamasierra@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4669-6598>

Fecha de recepción: 16/06/2022

Fecha de aprobación: 09/11/2022

Resumen

La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico, es un trabajo literario del académico y crítico de arte colombiano Efrén Giraldo (2016) en conjunto con el artista visual Jorge Marín. El libro es un catálogo de artistas cuyo margen de vida y producción se ubica entre los años 1946 y 2213 en mundo distópico, ya que la tierra se muestra como un espacio improductivo, la naturaleza solo existe como creación plástica y son posibles los viajes interplanetarios. En este artículo, mediante la identificación de los recursos narrativos desplegados por el autor, se plantea como objetivo principal analizar cómo en un juego entre realidad y ficción que involucra imágenes y texto, se conforma un archivo de artistas del pasado, erigido a partir de pistas que deben ser descifradas por el lector. Estas pistas remiten al arte occidental moderno, regido por la idea del arte por el arte, y a otro posmoderno, en el que se requiere que el público complete y encuentre el sentido encarnado de las obras (Danto, 1994). Luego, observamos que, en el libro, usando también la estrategia dialógica de interacción entre palabras e imágenes, se configura un corpus de artistas ficticios, los cuales llevan al extremo las prácticas o las ideas estéticas de artistas reales.

© 2023 Ana María Rodríguez Sierra



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

A través de estos recursos, retomando la idea de archivo de Derrida, aquí mostramos cómo esta obra de la literatura contemporánea erige un archivo del absurdo y el equívoco, desplegado desde la ironía y el humor para llevar a los lectores a repensar los límites del arte actual y la pequeña línea que separa lo estético y lo novedoso de lo monstruoso e inhumano. Finalmente, mostramos que el texto deconstruye el museo, ironiza la historia y critica a la crítica de arte, logrando, de esa forma, instaurar la literatura como lugar de reflexión y cuestionamiento de la filosofía del arte y las prácticas contemporáneas.

Palabras clave: Arte; historia y crítica; literatura; museo; archivo

Abstract

La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico, is a literary work by the Colombian academic Efrén Giraldo, with the visual artist Jorge Marín. The book is a catalog of artists whose range of life and production is done between the years 1946 and 2213 in a dystopian world, because the earth is shown as an unproductive space, nature only exists as a plastic creation and interplanetary travel is possible. In this article, through the identification of the narrative resources deployed by the author, it is analyzed how is created an archive. In a game between reality and fiction that involves images and text, is built an archive of artists of the past with clues that must be deciphered by the reader. These clues refer to modern western art, ruled by the idea of art for art, and to another postmodern one, in which the audience is required to complete and find the «embodied meaning» of the works (Danto 1994). Then, in the book, also using the dialogic strategy between words and images, a corpus of fictitious artists is configured, which take the aesthetic practices or ideas of real artists to the extreme. Through these resources, taking up Derrida's idea of the archive, we show how this work constitutes an archive of absurdity and mistaken, created with irony and humor to lead readers to rethink the limits of current art and the small line that separates the aesthetic and original from the monstrous and inhuman. Finally, we show that the text deconstructs the museum, ironizes history and criticizes art criticism, thereby establishing literature as a place for reflection and questioning of the philosophy of art and contemporary plastic practices.

Keywords: Art; history and criticism; literature; museum; archive

Introducción

El presente artículo se centra en el estudio del trabajo de creación titulado *La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico*. Aquí, se ponen en evidencia los recursos literarios utilizados por el autor para ficcionalizar un catálogo de artistas, quienes extreman prácticas plásticas y nociones estéticas actuales. El objetivo de este artículo es mostrar cómo la narrativa actual se convierte en un lugar de reflexión y crítica del arte, de su historia y del museo como espacio central de exhibiciones y validaciones estéticas. Para abordar este objetivo, dividimos el presente documento en cinco pequeñas partes: 1. El texto, apartado en el que se describe la estructura formal de

la obra. 2. Archivo de tiempos idos, en donde se muestra su relación con la historia del arte. 3. Archivo del equívoco y del absurdo, pone de manifiesto el vínculo del libro con la crítica de arte, mientras que, bajo el subtítulo 4. Des-museo imaginario, se estudian la deconstrucción e ironización del espacio museal y, para finalizar, se presentan las conclusiones a las que llegamos después de la lectura interpretativa de este provocador escrito.

El texto

La línea sin reposo es una obra literaria que simula ser un catálogo de arte, redactado por una crítica ficticia llamada Dora Friengel. Como libro de múltiples ficciones fue escrito por el académico y crítico de arte colombiano Efrén Giraldo, quien trabajó en alianza con el artista visual Jorge Marín, autor de todas las ilustraciones con las que se complementan los textos escritos, constituyendo un «paratexto», que según los términos de Genette (1989) se define como: «tipos de señales autógrafas o alógrafas que procuran un entorno al texto y a veces un comentario» (p. 11) que facilita la aprehensión del lector. Este libro fue publicado en el año 2016 por la editorial independiente Sílabas en la ciudad de Medellín. Estructuralmente, posee las cualidades de un catálogo de arte, pensado como catálogo de artistas, –ficticios–, cuyos nombres intitulan cada uno de los dieciocho capítulos que le componen. En términos estrictos, si quisiéramos encasillar en un género a esta obra, podríamos decir que se trata de un compendio de microrrelatos, pero en realidad, este singular catálogo, también contiene prosa poética, diálogos y fragmentos epistolares imaginados entre artistas reales. Así que, realmente es un libro difícil de encasillar, ya que transita por diversas líneas narrativas difusas.

La presentación del texto se inicia con dos prefacios que son notas editoriales y que ubican al lector temporalmente en el futuro. El relato ficcional nos informa que el manuscrito fue publicado en el año 2061; dato con el cual se complejiza la comprensión del tiempo en el que se ubica la narración, ya que, en la primera nota editorial, –firmada por Damien Albers–, se hace pensar al lector que el relato habla sobre el pasado (ficcionalizado también) y al mismo tiempo sobre un futuro todavía lejano, dado que el margen de vida y producción de los artistas reseñados está entre 1946 y 2213. Así que, de modo general, la narración se orienta hacia el futuro, uno distópico, pues, cuando se habla de los artistas cuyas vidas trascurren pasada la segunda mitad del siglo XXI, se da a entender que la tierra ya no es productiva, que no existe la naturaleza excepto por la que es creada mediante el arte; prácticas como la clonación o la hibridación entre humanos y robots son normalizadas y hay viajes hacia otros lugares del espacio.

Después de las notas editoriales, el libro se abre con una breve reflexión en tono poético que devela un poco de qué se trata *La línea sin reposo*. Allí, Efrén Giraldo (2016) nos anticipa que es «un archivo de lo absurdo y el equívoco. Una visión de tiempos idos o nunca divisados» (p. 17). Posteriormente, aparecen las imágenes; inicialmente estas acompañan unos textos breves escritos en prosa poética; en algunas ocasiones estos son conversaciones entre dos personajes, en otras, son intercambios epistolares y en otros momentos son monólogos escritos en primera persona, en los que el personaje expone el discurrir de su conciencia. Los personajes de estos textos nunca se nombran, son artistas reales que se evocan y pueden ser descifrados al conectar los escritos con las imágenes y con el lugar y la fecha incluidos junto al texto; estos parecen señalar el momento y el lugar de la escritura adjunta, pero en realidad son pistas que le permiten al lector conectar la realidad y la ficción. Finalmente, después de estos textos fechados y ubicados espacialmente, aparece el nombre de un artista ficticio intitulando cada capítulo, junto a una breve descripción del «estilo» o forma de arte desplegada por este y nuevas ilustraciones que le sirven al lector para acercarse visualmente a las obras a través de «muestras» de lo reseñado. El texto cierra con un diálogo en el que el autor deja entrever sus intenciones al crear artistas cuyas obras son probables pero peligrosas al decir, «En el hecho de nombrarlos, quizás, puede estar la clave para que nunca sean» (Giraldo: 2016, p. 121). Esta es pues la estructura formal de este libro que nos proponemos desentramar a continuación.

Archivo de tiempos idos

En su libro *Arte y archivo*, la teórica Anna María Guasch (2011), retomando conceptos de Derrida, menciona: «El archivo como tal, exige unificar, identificar, clasificar; su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada» (p. 10). Tomando esto en cuenta, podemos afirmar que *La línea sin reposo* es un archivo de tiempos idos, es decir, un archivo del pasado de la historia del arte, dado que el autor presenta una selección de artistas, los cuales forman un corpus articulado.

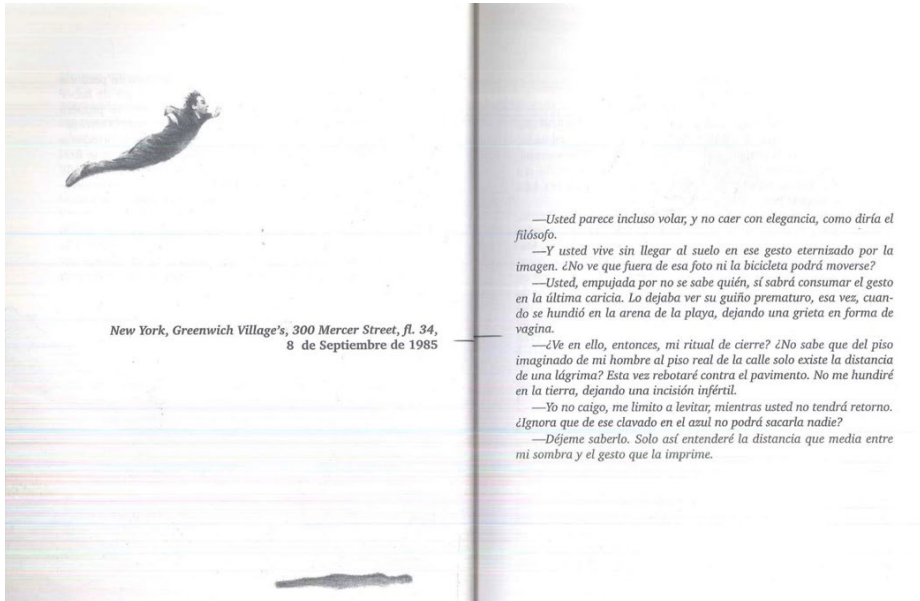
Los artistas seleccionados son exponentes o antecesores de aquello que se ha denominado arte contemporáneo o posmoderno, que es la apuesta por el contenido en las formas. En efecto, de acuerdo con Oscar de Gyldenfeldt (2008) «precisamente es la posibilidad de acceder al significado, de ‘decirnos algo’ lo que da a la obra estatuto de arte» (p. 30). Anna María Guasch (2000), enuncia como los rasgos esenciales

de este «la seducción de los márgenes, la diferencia y la negatividad que proyectan situaciones paulatinamente implicadas en nuevos procesos de acercamiento a la realidad» (p. 10). Esto significa que el arte contemporáneo acepta las diferencias, se acerca a la realidad por negativa que parezca, y desdibuja los límites, porque, según Danto (1999), «la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites [...] cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy» (p. 41).

Ciertamente, la ruptura con los límites de la pintura, con los límites esteticistas ligados a la idea de pureza, la disolución de la idea de autor, de originalidad, de la dicotomía arte/realidad, son la causa del despliegue de un arte ilimitado, inclasificable y cuya definición ontológica trasciende la materialidad de la obra y se ubica en el pensamiento, de ahí que la desobjetualización y la desmaterialización de las obras sean una marcada tendencia actual. De manera que el arte es hoy una práctica, necesariamente concebida con intención artística, cuya única condición validadora es la de poseer un contenido, un sentido encarnado (Danto, 1994) posible de ser captado e interpretado por el espectador.

Esta noción vigente nos permite comprender de una manera más amplia *La línea sin reposo*, dado que es este arte el tema principal del libro, el cual ficcionaliza la realidad, aunque parte de esta para establecer un vínculo crítico. Con el arte como hilo conductor se establece un nexo con el pasado, el pasado real al que el autor nos conduce mediante pequeñas pistas, las cuales son una invitación para investigar la historia del arte. Las pistas dadas son: una fecha, un lugar, un breve texto que, a cualquier persona ligeramente conectada con la historia del arte del siglo xx le resultará sugestivo, y una imagen; efectivamente, la articulación entre la imagen y el texto son la máxima reveladora que nos permite saber quién o de quién se habla y, al descifrarlo, se logra percibir el archivo del pasado que se construye mediante esta estrategia de entregar datos, que solo tienen sentido cuando se descifra al artista o a los artistas que no se nombran, sino que se evocan con esa suma de indicaciones. Seguidamente, para esclarecer las anteriores ideas, incluimos dos ejemplos que nos permiten ilustrarlas.

Este es un fragmento del libro en el que se puede ver lo que hemos denominado «las pistas», entre las cuales es fundamental el diálogo imagen-texto:



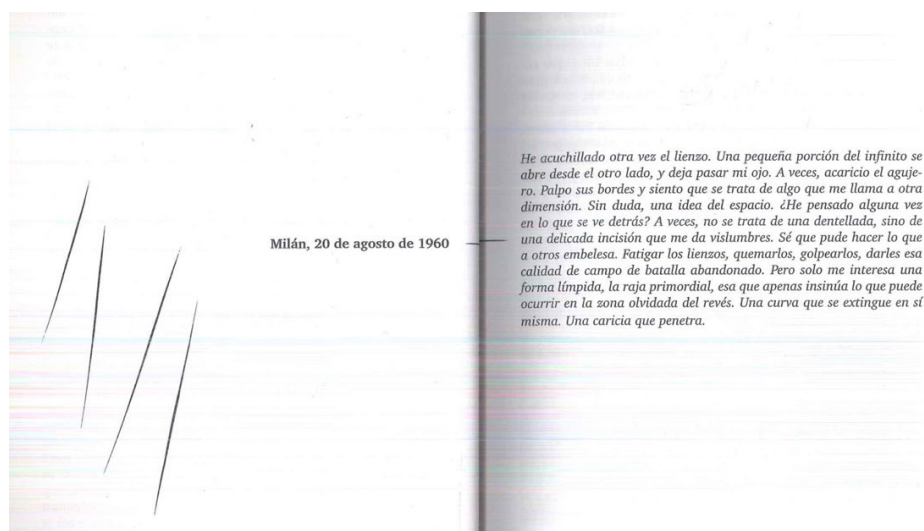
Sabemos que la parte superior de la ilustración de Jorge Marín es una copia de la famosa fotografía de Yves Klein ejecutando *Salto al vacío* u *obsesión de la levitación* en 1960; en esta obra, menciona Guasch (2000) «el cuerpo del artista, saltando desde lo alto de un muro de la calle Gentil Bernard se convertía en una escultura del espacio-nada, entendido éste como zona de sensibilidad pictórica inmaterial» (p. 82). Si bien la acción no fue real, resultó significativa porque inspiró a los artistas del accionismo vienés y a los performativos¹ de los años setenta a concebir el cuerpo como lugar para la obra de arte. Entonces, conectando la imagen con el texto, entendemos que uno de los personajes es Klein. Para saber con quién conversa, tenemos que prestar atención a la fecha y al lugar cuya inscripción corta por el medio la imagen. Un lector desprevenido podría pensar que estos datos señalan el día y la fecha en el que ocurrió la plática que se narra, sin embargo, al indagar un poco más, se puede saber que en realidad apuntan al momento de la muerte de Ana Mendieta, artista cubana, *performer* y escultora de *Land-art*. Ana murió el 8 de septiembre de 1985, cuando fue empujada, al parecer por su pareja, desde la ventana de un rascacielos en Nueva York. Giraldo poetiza sobre el salto al vacío que para Klein fue simulación y para Mendieta el final de su vida, una caída que, sin

1. Entendemos en este artículo la noción de *performance* tal y como la define Josefina Alcázar (2014): «al performance se le conoce como arte acción y tiene como característica ser un arte vivo, un arte ligado a la vida cotidiana donde el cuerpo del artista, su presencia física es fundamental; y donde la experiencia real, corporal es fuente de comprensión» (p. 3) y por tanto de sentido.

quererlo, se convirtió en un gesto que ironiza su obra, dentro de la cual ejecutó varias acciones que incluían marcaciones e inmersiones en la tierra. Igualmente, Jorge Marín completa el encuentro entre estos dos artistas al situar, en la parte inferior de la imagen, esa silueta en sombra alusiva a Mendieta, que resulta perturbadora ante el lector que logre descifrar esas huellas de la *Línea sin reposo*.

De este modo, con la interacción entre imagen y texto, se configura un relato que es ficticio en cuanto que Yves Klein y Ana Mendieta nunca tuvieron la conversación que se registra en el fragmento, esta es una invención con la que, desde de la prosa poética, Efrén Giraldo estetiza, –dota de belleza–, la muerte terrible de la artista en un diálogo con su obra y con uno de los primeros artistas del *performance*. También, este ejemplo nos sirve para mostrar cómo el texto se convierte en un archivo que consigna, –como diría Derrida–, a través de la referencialidad literaria, dos artistas y sus obras realizadas entre los años sesenta y ochenta del siglo xx. Así mismo, en este ejemplo se revela una ficcionalización de la realidad y en este caso, la literatura expresa sus ironías, ocurridas quizás por azar con relación al campo del arte contemporáneo.

Otro ejemplo que contiene estas «pistas» que nos llevan a ver el texto como archivo del pasado es el contenido en el siguiente segmento:



De nuevo se produce un encuentro entre imagen y texto, en esta oportunidad, a la imagen la constituyen cuatro rayas que después de hacer la lectura podemos inferir que nos señalan un lienzo acuchillado, y esto, sumado al lugar y a la fecha ubicados junto a la imagen, nos permite vincular la información con Lucio Fontana,

el artista italiano–argentino del espacialismo reconocido durante los años cincuenta, quien pensaba que para crear hay que destruir. Fontana creó pinturas relieve o «esculturas-pintura en un juego de elementos visuales y espirituales dominados por el material» (Guasch, 2000, p. 414). Agujerear, rajar, deteriorar lienzos, era una estrategia con la que reflexionaba sobre el espacio, el material y el objeto en el arte. Giraldo, con la voz de la primera persona, hace hablar al artista, lo presenta reflexionando sobre su obra y, más que nada, sobre el sentido, lo que pueden significar unas rayas limpias, «la raja primordial» en un lienzo monocromo. El autor de *La línea sin reposo* nos hace pensar, desde un lenguaje poético, que el artista nos estimula a preguntarnos por lo que no se ve, por lo que hay detrás del lienzo, quizá, detrás del arte. De esta manera, Fontana se consigna como otro «elemento» del archivo, que es evocado mediante, –de nuevo–, el recurso literario que ficcionaliza la realidad porque no es Fontana el autor de las líneas que leemos, solo que estas, al igual que la imagen, únicamente cobran sentido cuando las relacionamos con su nombre y su práctica artística.

En conjunto con Klein, Mendieta y Fontana se configura en definitiva un corpus. Mediante la estrategia de «las pistas» se direcciona al lector a reconocer una lista de artistas aludidos: Andy Warhol, Walter de María; los artistas del *Black mountain college*: Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson. Junto a Sherrie Levine, Michael Mandiberg, Chris Burden, Robert Smithson, María Teresa Hincapié, Joseph Beuys, Rudolf Schwarzkogler, Marina Abramovic, Marcel Duchamp y Jacques Rigaut. Todos ellos, –y ellas–, sin ser mencionados de manera explícita, son referidos a través de recursos literarios como la prosa poética, la invención de conversaciones orales o de intercambios epistolares. Además, sus obras se citan visualmente a través de las ilustraciones de Jorge Marín. Todas estas estrategias redundan en el establecimiento de una relación metatextual que vincula la obra literaria con la historia del arte. En efecto, según Gerard Genette (1989) «metatextualidad es la relación que une un texto a otro, que habla de él sin citarlo, e incluso en el límite, sin nombrarlo» (p. 13). Este es precisamente el tipo de relación con la que, en *La línea sin reposo* se conforma el «archivo de tiempos idos», este es un archivo de artistas del pasado, en su mayoría iniciadores de las prácticas artísticas contemporáneas. En el texto literario, sus obras, además de ser referidas, se dotan de sentido y se estetizan a través de un doble juego entre imagen y texto, realidad y ficción.

Archivo del absurdo y del equívoco

La línea sin reposo presenta algunas características que nos permiten entenderla como un texto crítico. El uso del lenguaje que hace el autor para la creación de los artistas ficticios se equipara al de los textos críticos y, al tiempo, al de recuentos históricos. Por un lado, se habla a conocedores mediante el uso frecuente de expresiones como

«se recordará» «como sabrá» «como es sabido», y por otro, las descripciones de las obras se presentan estableciendo etapas, estilos, avances y retrocesos de los artistas en su obra general. También se incluyen valoraciones críticas de las obras, lo cual relaciona de manera explícita la obra literaria con la crítica de arte. Creemos que el texto hace una crítica a la crítica de arte, usurpando sus mecanismos escriturales para evaluar y clasificar el quehacer imaginario de los artistas inventados. Esta crítica a la crítica ocurre cuando el autor despliega recursos como la ironía y el humor, para plantar en la mente del lector la duda sobre el papel de los críticos y su influencia en la recepción y la valoración de los artistas y sus obras. Esto se puede observar con claridad, por ejemplo, en el apartado dedicado a la artista ficticia Soledad Jackson ubicada como artista «en abandono», cuya reseña menciona:

La recepción de Jackson cambió con brusquedad. Todo ocurrió en el XVII Congreso de Estudios Paraestéticos, realizado en la Provincia de Antigua en 2192. En ese evento, un académico inmigrante de cerebro parcialmente convertido a la interfaz positrónica, llamado Ilvar Pinotreci, presentó una tesis que mostraba los objetos bajo una nueva luz. Según su comunicación, intitulada *Prolegómenos a una teoría del valor estético aplazado. El caso de S. Jackson*, la obra valía como prueba, no de una elección técnica, sino de un rechazo. Era en el abandono de tal o cual tema, en el silencio ante ciertos asuntos, donde cabía ver su ingenio. En este sentido, con una perspicacia que aún asombra, Pinotreci mostró cómo en los bustos de héroes debía leerse la dimisión de la pintura y el desinterés en la imagen abstracta. De igual modo, señaló que los dibujos de cuerpos yacentes eran una suerte de resistencia a lo tridimensional y al uso de los colores. [...] Esta especie de inversión, esta gramática de la ausencia, trastornó los métodos de la historia, la crítica y la datación (Giraldo, 2016, p.102).

De manera que, es el académico, el experto crítico quien direcciona el sentido del trabajo de Soledad Jackson, y al hacerlo, es en realidad él quien crea la obra en sí. De ese modo, Giraldo ironiza el papel de los expertos descubridores de sentido, quienes se arrogan el papel de intérpretes autorizados para revelar el significado de las creaciones plásticas, despojando de su deber al espectador y posicionándose como mediadores entre este y el artista, quien, por cierto, suele guardar silencio y muchas veces incluso intenta abstraerse por completo de su trabajo para dejar que la obra hable por sí misma, lo cual, generalmente no sucede, porque en el contexto de la exhibición, ya sea el crítico o el curador, terminan por enunciar sus propias interpretaciones en las paredes del museo o en los catálogos y estas llegan al público y condicionan su comprensión. Creemos que este ejemplo puede conducirnos a dudar sobre cuántas veces habremos conocido o comprendido una obra a partir de la mirada del perito y no desde el propio acercamiento o la indagación individual. Sumado a esto, en el libro, la confianza excesiva en el papel del crítico es cuestionada cuando a este se le dota de cualidades posthumanas (Braidotti, 2015), pues, se nos dice que su «cerebro estaba parcialmente convertido a una interfaz positrónica» y, más allá de lo que esto pueda significar, esta frase nos lleva a cuestionar la sensibilidad

del crítico y desde ahí a poner en entredicho la lucidez de sus postulados. Todo esto deviene en una parodia de la crítica de arte y devela una cara del archivo «del absurdo» declarado por el mismísimo autor al interior de su escrito.

Pero este absurdo continúa enfatizándose porque, el texto sigue diciendo:

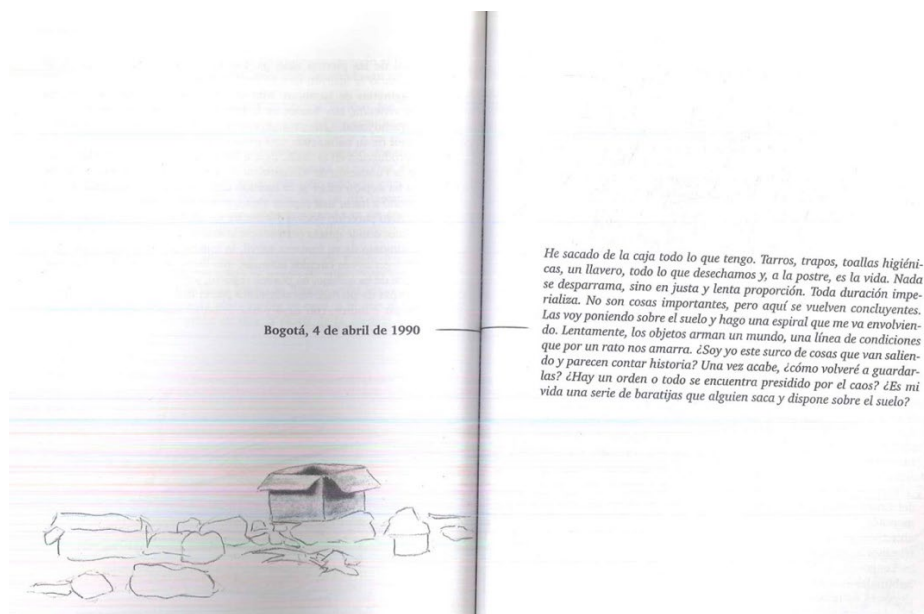
Prosperaron carreras exitosas amparadas en la capacidad de hacer algo para probar lo contrario. El error, de esta forma, se hizo poco frecuente y apenas quedaron datos de unos cuantos artistas que siguieron siendo rechazados en los salones, siempre por razones desconocidas. Por su parte, nuestra artista, indiferente al éxito, siguió pasando de una negación a otra. Y, una vez acumulaba dejaciones, el camino impedía algún retorno. Había quedado, sin duda, una carrera sembrada de noes aleccionadores (Giraldo, 2016, p. 105).

Como se desprende de las dos últimas citas, el meollo de la obra de esta artista imaginada era la negación de una práctica artística haciendo uso de la práctica contraria: la figuración niega la abstracción, la acción niega el objeto y así sucesivamente; la acumulación de todas estas negaciones culmina en la imposibilidad de seguir negando lo ya negado, lo cual conduce a la idea de que, en lo que toca a esta artista, el arte no es creación sino la negación de esta. Evidentemente, la idea es absurda e ilógica: la negación de la creación no puede ser creación. El efecto de lo absurdo se produce, pero cuando conectamos esta reseña con los textos e imágenes que la anteceden, *La línea* nos lleva a vincular a Jackson con Marcel Duchamp y con el dadaísmo como fórmula antiarte. Es inevitable entonces preguntarse si la ampliación de los límites del arte contemporáneo no terminó por absorber el absurdo, porque, el dadaísmo realmente puede entenderse como un «no aleccionador», como un intento de negación del arte a través de la no-creación (*readymade*). Pese a esto Duchamp es considerado uno de los grandes artistas del siglo xx y el dadaísmo es catalogado como una de las vanguardias modernas más significativas, precisamente por ser antesala del arte procesual, ilimitado, expandido; así que las preguntas inevitables son: ¿acaso esto que se nos narra como ficción no ocurrió ya? ¿es el absurdo parte conformante de las prácticas artísticas y la filosofía del arte actual? He ahí evidenciado el aspecto crítico del archivo ficticio y enfatizado el talante del absurdo.

Vale la pena volver a explicitar aquí que entre los textos alusivos a los artistas reales, (los que contienen las pistas) y las reseñas de los imaginarios hay una conexión directa. Algunas veces los artistas imaginarios llevan a un extremo negativo la obra del artista real, en otros casos, la relación se crea desde la burla; mas, en algunas pocas ocasiones, las obras reales se magnifican de manera positiva, dado que el artista ficcional resulta extremar el aspecto estético de lo real, lo cual logra el autor usando recursos literarios que generan en el lector la sensación de estar ante la belleza, ante lo sublime, que tanto el arte literario como el plástico pueden (¿quieren?) generar en lectores sensibles. Todo esto, manifiesta una crítica al arte, expresada en esos mismos términos referenciados (negativos, burlescos, positivos).

De modo que, con estrategias como la paradoja, y la implantación de la duda sobre el papel del crítico como creador de sentido, sumado a la creación de artistas extremistas de algunas de las ideas más controvertidas del arte contemporáneo, se parodia la crítica de arte mientras, paralelamente, se da forma al archivo del absurdo. Ahora, en cuanto al equívoco, un buen ejemplo es la reseña de la artista ficticia Anastasia Logreira, emparedadora; sin embargo, para hacer el ejemplo realmente demostrativo, es necesario que antes de hablar de Logreira hablemos de la artista real con la que está vinculada: la colombiana María Teresa Hincapié. Según el filósofo Álvaro Robayo (2001), «la obra de María Teresa Hincapié se construye como un rescate de lo sagrado. La artista parte de la constatación de que en la actualidad únicamente se considera valioso aquello que produce, que funciona, que es práctico, útil y eficaz, y de que todo lo demás se devalúa apreciablemente» (p. 99). En 1990, en Bogotá, Hincapié ganó el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con la *performance* *Una cosa es una cosa*, acción en la que la artista distribuyó, en una sala de museo, gran cantidad de objetos extraídos de la cocina, el baño, los cuartos y los *clósets* de los hogares de algunas familias de modesta extracción social; la artista empacaba y desempacaba una y otra vez los objetos repitiendo movimientos en espiral que simulaban una especie de eterno retorno. El galardón y la intervención de Hincapié influyeron notablemente en el afianzamiento del arte corporal en Colombia y es precisamente esa obra sobre la que Giraldo realiza una reflexión poética.

Este es el fragmento en el que se pueden ver, –leer–, la imagen y el texto que aluden a la artista colombiana y su acción:



Giraldo (2016) presenta a la artista reflexionando sobre su propia obra en el momento mismo de efectuarla, se pregunta sobre la vida, sobre lo que significan los objetos, sobre el valor que les damos hasta el punto en el que pueden llegar a significarnos a nosotros mismos. En contraste, *Una cosa es una cosa* lleva a poner los objetos en su lugar, a devolverles la materialidad que hace que signifiquen lo que son: nada. Mas, el autor de *La línea*, al crear la otra artista que vincula con Hincapié, extrema los sentidos encarnados de su obra y los lleva a un lugar confuso, a un terreno que suscita la necesidad de hacer nuevas preguntas, lo cual se hace evidente cuando describe a Anastasia Logreira del siguiente modo:

Prisionera de su propio estilo, Anastasia Logreira llega a un prestigio nunca antes dado a una artista solitaria y confesional. [...] Logreira inició una empresa obsesiva según la cual, en círculos concéntricos de piezas de lego, empezaría a hacer una espiral envolvente que culminaría cuando el muro acabara por emparedarla a ella. Según se dice, poco avanzó en este propósito, y solo quedan trozos de esos muros, ruinas, paredes cuya curvatura no se advierte. Para otros, su proyecto de pared en espiral empezó a pocos metros de su propio cuerpo y, por ello, es factible que algún edificio cilíndrico tenga en su interior el cuerpo de la artista. De hecho, hay quien sostiene que la forma en espiral es un infundio y que ella siempre pensó en plantas cuadrangulares, que también le permitían irse cerrando sobre sí misma. Excavaciones han intentado dar con el cuerpo de Logreira, y entre tanto solo hay fábulas sobre una creadora que solo quiso estar a solas consigo misma, recogida como embrión en su crisálida de piedra (p. 83).

En su *performance*, María Teresa Hincapié dibuja con los objetos una espiral que la envuelve, una vez estaba encerrada en el centro, ella empezaba a deshacer sus pasos y a guardar nuevamente todo lo desempacado; la diferencia es que Logreira no deshace, se queda atrapada. Esta idea de volverse sobre sí misma, de aprisionarse dentro de la creación es el núcleo de su obra. Y, probablemente, con esta idea se nos plantea una pregunta crucial: ¿es la obra más importante que la artista? Si se piensa con detenimiento, esta resulta ser una pregunta ética, cuya respuesta es equívoca en el texto, dado que es la idea del encierro la que crea la obra, pero se dice que hay quienes la destruyen para encontrar a la artista. En el relato literario, obra y artista se confunden, se unifican y por tanto es imposible percibir a una sin la otra. Además, las palabras escogidas por el autor para tipificar la obra generan duda, no hay afirmaciones certeras sino distintas especulaciones que aumentan la sensación de confusión; así mismo, cuando la distancia entre obra y creadora se anula, los límites del sentido se superponen a los opuestos vida y muerte: la obra vive si la artista muere, la artista vive si renuncia a su obra y entonces, no sería artista. El «sí misma» resulta ser literal en lo psicológico y en lo físico, de ahí que, aunque la última frase resulte un tanto poética, la idea central no deja de ser desconcertante. Así pues, este ejemplo nos permite ver cómo la obra literaria nos confronta con los límites del arte, al mismo tiempo, nos invita a hacernos preguntas sobre ¿hasta dónde se puede llegar? ¿es necesario limitar lo ilimitado? y, con relación al equívoco,

¿no sería un craso error desdibujar la línea que separa artista y obra? Al parecer, el objetivo al dar pie a preguntas como estas es procurar respuestas en donde prevalezca lo humano, lo ético.

El ejemplo anterior nos sirve para proporcionar un vistazo al «archivo del equívoco», sin embargo, se puede afirmar que en el libro hay una mayor presencia del absurdo. Ciertamente, es superior el número de artistas que efectúan obras «contrarias u opuestas a la razón, alusivas a lo carente de sentido, a lo extravagante, a lo irregular, chocante o contradictorio» (Portillo, 2013, p. 105). Es lo que sucede en relación con Alma de Mendieta, cuyas obras son los espacios creados en el intersticio de lienzos pintados con imágenes simplistas; con Pablo del Valle, pintor durmiente virtuoso quien ejecutaba cuadros excepcionales solo mientras dormía o Carlos Aballay, quien se esforzó por crear una obra que mostrara su propia incapacidad de ver. Lo interesante es que el absurdo, presentado a través de la ironía y el humor, da lugar a un gran equívoco, que es a fin de cuentas una pregunta por el futuro del arte, cuyas expresiones pasadas y actuales, maximizadas, resultan perturbadoras e inquietantes.

Des-museo imaginario

En su reflexión sobre el vínculo entre *Arte y archivo*, Anna María Guasch (2011) retoma las ideas referidas por Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana*. En un resumen de los postulados del filósofo, ella argumenta que el archivo no es solamente un lugar de memoria, sino también un espacio que representa el ahora de cualquier poder ejercido en cualquier parte o época (p. 166). Entendido de esta manera, el archivo se percibe como un sitio en el que el Estado y otras instituciones de poder consignan aquello que estipulan relevante para legar a la posteridad. Teniendo en cuenta esto, la materialidad del espacio es ineludible, dice Guasch: «ese plantear la necesidad de un lugar físico para existir del archivo deriva su condición de artefacto material, y de ahí, como deriva del pensamiento de Derrida, el uso metafórico del lugar como museo y del artefacto material como obra de arte» (2011, p. 167). En otras palabras, para Guasch, en lo que toca al arte, el lugar del archivo es el museo, cuyos elementos resguardados son las obras. En concordancia, dado que el tema central de *La línea sin reposo* es igualmente el arte, uno que se registra literariamente en un vaivén entre lo real y lo ficticio, podríamos afirmar que el libro es un museo imaginario en los términos de Malraux (1956), entendido como un museo personal, creado discursivamente y configurado con porciones de pasado y de un futuro plausible desde el presente, con imágenes que funcionan como citas, siendo también creación novedosa visual que acompaña a la creación textual para dar forma a un museo que resguarda este archivo de tiempos idos, del equívoco y del absurdo, tal y como se expone arriba.

No obstante, la relación con el poder se ironiza, en vista de que la persona creadora del archivo también se ficcionaliza y se construye de una manera muy ambigua, incluso, se le desviste de cualquier tipo de autoridad pues, cuando se nombra, se hace en los siguientes términos:

La obra que el lector tiene en sus manos ha tenido un destino difícil. Debemos a una conjunción casi milagrosa que el manuscrito, firmado por una tal Dora Friengel, autora de la que aún las noticias son escasas, no hubiera desaparecido en las trabas burocráticas que vive la publicación de autores marginales (Giraldo, 2016, p. 9).

Así que, este museo imaginario no se produce desde el poder, y dadas las características de lo que allí se archiva, se establece en realidad un des-museo que resguarda lo que nadie resguardaría (el absurdo y el equívoco), reunido, además, por alguien sin ningún tipo de autoridad que valide la importancia de lo resguardado. *La línea sin reposo* es una inversión completa del museo, lo deconstruye, ironizándolo, poniéndolo al servicio de un arte extremo que sobrepasa los límites éticos, tecnológicos, plásticos y conceptuales del arte posmoderno. Se tergiversa el poder que resguarda el patrimonio, para revelar un acervo construido desde lo marginal que salvaguarda un arte caótico, propio de un mundo caótico, creado mediante palabras que lo hacen parecer posible y, por ende, pernicioso.

En efecto, *La línea sin reposo* es un des-museo imaginario y creemos importante aclarar que este vocablo «des» lo elegimos porque, según la Real Academia de la Lengua Española, «hace alusión a un prefijo de origen latino, con variación en el idioma castellano que indica negación, alteración, inversión o cambio de significado. Indica alguna carencia, privación, escasez o expropiación» (RAE, 2014). Con lo cual, queda claro que, al decir des-museo queremos denotar un museo contrahecho, invertido, negado y reconfigurado según la lógica contraria a la que rige, y ha regido, a estos espacios que recogen los archivos del arte.

De todos modos, dentro del texto hay alusiones específicas al museo. Dada la crisis actual después de la idea del museo-mausoleo de Crimp (2005) o las críticas como las de Vuc Cosik, Hans Beltin, entre otros, desde las cuales se señala que el «museo es un teatro en que se representa el canon encarnado, protagonizado por piezas, objetos seleccionados, descontextualizados, separados tanto del mundo del que provenían como ante el que se mostraban» (Carrillo, 2010, p. 3), sumado también a «la crisis de las metanarraciones que sostenían el museo en el así llamado posmodernismo» (p. 4), podría pensarse que en un texto que ironiza el sistema del arte, este sería reemplazado por otro tipo de espacio expositivo, pero no es así, en *La línea sin reposo* el museo se nombra y a continuación, mostraremos la forma en la que se hace. Menciona Giraldo (2016) a propósito de la obra de Adalgisa Reynoso, artista yacente receptora:

Una vez llegada la fama, era inevitable que su mismo proceder la agotara. Hordas de turistas acudían a las salas donde se ofrecía cubierta de gasas y ceras, que los espectadores debían retirar como si fueran las cáscaras de un fruto crapuloso. Seres anónimos convocados para besarla durante diez segundos hacían fila a las puertas del museo e intentaban repetir, ante el estupor de los guardias de seguridad, un ritual que tenía a la vez condena y redención. Se recuerda la prohibición de usar la lengua, hablarle al oído, tocarla con algo distinto de los labios (p. 96).

Adalgisa Reynoso es una artista ficcional cuya obra lleva al extremo el arte corporal de Marina Abramovic. Como receptora, se sitúa ante los espectadores dispuesta a «dejar a otros la acción artística y convertirse ella misma en receptáculo» (p. 96). Aunque se le ubica temporalmente entre los años 2094 y 2179, el lugar de sus «no-acciones» seguía siendo el museo², en donde, como se observa en la cita, habían estipuladas una serie de normas que restringían el proceder de los visitantes. Esto coincide perfectamente con lo que sucede ahora mismo en las exhibiciones de arte. Hay reglas precisas que regulan el comportamiento de los espectadores y que condicionan, muchas veces –aunque no todas–, la interacción con las piezas exhibidas. De hecho, cuando se trata de acciones performáticas hay una mayor prescripción de límites desplegados para mantener una distancia previamente establecida entre el artista y el público. Solo para dar un ejemplo, podemos mencionar las últimas acciones de la referida Marina Abramovic, de las cuales hay registros en video disponibles en internet que nos permiten observar cuan cercadas están sus *performances* por guardias de seguridad. Entonces, en lo que toca a Reynoso, el museo mantiene sus condiciones actuales, aunque de modo general, en el libro, haya una inversión y una desarticulación de lo que debería ser en rigor el museo.

Llama la atención que en un texto tan contraventor del campo del arte como este, el museo se presente, aún en un futuro distópico, como un establecimiento que conserva su rol actual, por lo menos en relación con esta creadora inventada, a la que también se puede sumar el colectivo Gudejeluta, de ellos se nos dice:

Gudejeluta renovó su confianza en llevar a cabo un proyecto artístico que conciliara las más radicales tendencias vanguardistas con la invención de un nuevo lenguaje, tan perdurable como el de la estatuaría o el dibujo. [...] El colectivo halló en la negación y la desaparición forzosa del trabajo de los demás artistas su camino de realización

2. Es importante aclarar que el museo que consideramos que se perpetúa, es el nuevo museo de arte implementado en diversos países desde los años setenta. Este es un museo que de acuerdo con Francisca Hernández en su texto *El museo como espacio de comunicación* (1998), se ha adaptado a las prácticas artísticas contemporáneas y en su interior conviven tanto obras y colecciones de pintura o escultura «tradicional» con otras formas de arte como la fotografía, el video, la instalación e incluso, por temporadas, el *performance*. Un ejemplo paradigmático es el MOMA de Nueva York, que posee una colección amplia de arte moderno e igualmente alberga obras de Warhol, Joseph Kosuth, Doris Salcedo y otros posmodernos, e incluso ha sido escenario de famosos artistas del *performance* como Marina Abramovic.

[...] Libre de contradicciones y de oposiciones en tan amplios sectores del mundo del arte, los espectadores más avanzados vieron a los integrantes del colectivo ingresar en galerías y museos arrancando inscripciones, despegando fotografías y cubriendo con pigmento los sesudos textos que se exhibían. No es de extrañar, entonces, que empezara a asociarse a Gudejeluta con movimientos neoconservadores que exigían del arte, en voz alta, un retorno a la cordura. Queda a la crítica evaluar los procedimientos de supresión empleados por el colectivo, que en algunos casos salía ovacionado de las salas y, en otros, denunciado ante las autoridades estéticas de la época (Giraldo, 2016, p. 42).

Hay varios temas relevantes aquí: en primera instancia, Gudejeluta se crea como un movimiento antiestablecimiento que borra obras, se implanta la idea de que aquello que hoy se considera literalmente vandalismo se valida como forma de arte. Lo curioso es que el accionar de estos artistas del negacionismo se ubica temporalmente en el pasado, pues todos los adscritos tienen su fecha de nacimiento y muerte datada entre los años 1986 y 2015, pero lo cierto es que este tipo de maniobras son prohibidas y a veces se consideran ilegales. Aún las obras de arte están envueltas en su aura solemne y los museos exigen a los visitantes un respeto innegociable hacia estas. No obstante, en la lógica de *La línea sin reposo* ese es el punto, si no hubiera transgresión del colectivo imaginario no habría obra. Es exactamente esa infracción y ruptura de márgenes lo que hace a esta asociación de artistas pertenecer al excéntrico grupo incluido en el catálogo, pero su accionar únicamente tendría sentido en el museo actual, en el que hay reglas y conductas asociadas que son dictaminadas tanto por personas contratadas para ello, como por señales que demarcan la distancia de observación o los avisos que prohíben el uso de flash, tocar las obras o incluso tomar fotografías. De todas maneras, esta afrenta al museo actual con sus normas mantiene la línea de contrariarlo y esto, al igual que la frase «llamado a la cordura» incluida en la cita, nos sirve para ratificar la idea del des-museo que se instala en el texto literario, en vista de que en este solo se incluyen creadores y obras que, aunque llegaran a exponerse o manifestarse en lugares no muy distintos a los de hoy, la forma de arte que ostentan, satiriza y desarticula la lógica de los espacios museales actuales.

Contrario a lo anterior, es necesario señalar que también hay en el libro un caso en el que el museo sí es ficcionalizado de manera coherente con el futuro distópico que se representa en el texto. Cuando el autor reseña a Adalberto Giraldo, artista del boceto perpetuo, escribe lo que sigue:

La sobrepoblación de obras de arte y la incapacidad de los museos para acogerlas hicieron inviables esculturas e instalaciones, derivaron en que conservadores y comisarios, administradores de centros culturales y funcionarios optaran por hacer un archivo con ideas, un «banco de proyectos», un repositorio de obras en ciernes que se mostraban en una pantalla cada vez que alguien quería saber de ellas. Una biblioteca de arte que hacía prescindir de la gravosa conservación, bajada a interconectores plásticos que ya todos empezaban a llevar detrás de los oídos (Giraldo, 2016, p. 72).

La obra de Adalberto Giraldo consistía en dibujar bocetos que jamás ejecutaba, algunos eran físicamente imposibles de realizar porque tenían dimensiones exorbitantes y no había un lugar en el que pudiera instalarse la obra. Su arte, en últimas, era la idea y la imposibilidad de materializarla, lo que lleva a entenderlo como un ideal imposible. Desde allí, se produce también una desmaterialización del museo, convertido en una biblioteca llena de datos de proyectos irreales. En esta ocasión, el museo, aunque sigue siendo archivo, lo es de referencias solamente; las obras son llevadas al extremo de la desobjetualización y el museo se virtualiza y llega a ser accesible para todos. Se genera aquí una paradoja que lleva a pensar nuevamente en el problema de la reproductibilidad planteado por Benjamin (1936) y en cómo esa posibilidad de copiar al infinito las obras podría desencadenar en que sea su existencia virtual tan válida como la física. El texto literario nos guía a plantearnos preguntas al respecto como ¿pueden las bases de datos de Google, o de los mismos museos y galerías, desplazar los lugares físicos que aún son el soporte del arte? ¿podría la virtualidad llegar a ser el camino para una democratización total del arte y el final del elitismo y el academicismo propios del campo? Tal vez, el museo imaginario universal de Malraux, que era un álbum de citas y reproducciones fotográficas, al estar ahora inmanente en la virtualidad y en sistemas digitales ¿ha llegado a inhibirnos la necesidad de contemplar el arte en su forma tangible? Estos son interrogantes que únicamente el paso del tiempo nos permitirá responder.

Lo cierto es que en *La línea sin reposo* el museo como institución se desdibuja y deconstruye, y como espacio expositivo se presenta ambiguo, permanente en algunos momentos y desaparecido en otro. Creemos que esta aparente incoherencia es una estrategia literaria que sirve para originar una atmósfera de confusión, de equívoco irresoluble con el que se quiere revestir al campo del arte contemporáneo, para incitarnos a reflexionar sobre los posibles desenlaces, (¿desafortunados?), en los que podría converger, –si es que no ha ocurrido aún–, seguir la ruta de las premisas del «todo vale» y de «cualquier cosa puede ser arte».

Conclusiones

Este libro es, sin duda, provocador y bello, la suma de retruécanos que contiene resulta estimulante para cualquier lector cercano al mundo del arte. En lo que toca al pasado, lo invita a mirar de nuevo, a resignificar obras que ya pueden parecer agotadas, y también, a descubrir la belleza, «la poética del arte» (Louvel, 2011) presente en obras e ideas de artistas que quizá no han sido difundidas ampliamente y que merecen serlo. Con relación al futuro, al lector se le exige asumir una postura, y lo incita a cuestionarse en muchos momentos sobre qué espera del arte y, sobre todo, le conduce a preguntarse por la falta de límites, ¿hasta dónde se puede llegar?, ¿cuál es la línea que separa lo estético y novedoso de lo monstruoso e inhumano? En definitiva, a lo largo del libro el lector estará preguntándose muchas veces qué

está leyendo: literatura, claro está, mas ¿qué es arte y qué no?, ¿qué es pasado y qué es futuro?, en última instancia, ¿qué es realidad y qué es ficción?

Para responder al menos la última pregunta, el lector deberá elegir un camino, uno puede ser el de seguir las pistas e investigar. Aquí acogimos esta opción para mostrar que la literatura sigue siendo un espacio de reflexión aguda y profunda sobre el presente y sobre la historia, y que nos cuestiona, en este caso en lo que toca al quehacer del arte y sus horizontes de futuro. Pero también el lector puede simplemente disfrutar de una lectura llena de guiños irónicos, literarios y visuales, al campo del arte actual. Finalmente, el resultado de seguir las pistas narrativas de este libro ha sido la comprobación de lo anunciado por el autor; hemos percibido la configuración de un archivo del equívoco y del absurdo mediante el trazo de una línea infinita que recoge ambigüedades de todo tipo, que deconstruye el museo y su lógica vigente. Esta línea no es recta, sino circular (por ello no reposa), y a pesar de que reúne lo hace sin márgenes, ampliando incluso los de la literatura al ser este un texto que usurpa el lenguaje y las formas de escritura de la historia y la crítica. Así es como el círculo es presionado desde adentro y entonces se expande, como el arte, como el universo.

Bibliografía

- ALCÁZAR, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.
- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- CARRILLO, J. (2010). El museo como archivo. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, 10, 18-21. <http://dx.doi.org/10.7238/issn.1695-5951>
- CRIMP, D. (2005). *Posiciones Críticas, ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.
- DANTO, A. (1994). *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetics Meditations*. Frarrar, Straus, Giroux.
- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GIRALDO, E. (2016). *La línea sin reposo, catálogo de arte predinástico*. Sílabas.
- GUASCH, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- GYLDENFELDT, O. (2008). ¿Cuándo hay arte?. En E. Oliveras (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. (pp. 30-52). Emecé.
- HERNÁNDEZ, F. (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea.
- LOUVEL, L. (2011). *Poetics of the Iconotext*. Ashgate.
- MALRAUX, A. (1956). *Las voces del silencio, visión del arte*. Emecé.
- PORTILLO, J. (2013). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista del instituto de filosofía* 1 (2), 103-118. <https://doi.org/10.22370/rhv.2013.2.96>
- ROBAYO, A. (2001). *La crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Uniandes.