



Texto escrito con ocasión de la exposición “*Érase una vez un pedazo de madera...*” consistente en varias sesiones de lectura en voz alta entre el 11 de abril y el 4 de mayo del 2002 en el espacio independiente de arte contemporáneo El Parche, en Bogotá.

Se leyeron las siguientes obras: *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi, *Auto de fe*, de Elias Canetti, *Ecce Homo*, de Federico Nietzsche, *Diario de un seductor*, de Sören Kierkegaard, *La metamorfosis*, de Franz Kafka.

La cultura, despojada de las certezas metafísicas que la hacían permanecer en calma histórica consigo misma, por mano de una Modernidad que le demostró que no había tal cosa como la fe ciega ni entes incuestionables, y abusada más aun por un modernismo que le insistía que encontrara dichas certezas en ciertas estéticas sistemáticamente reglamentadas y ante todo demeráticas, busca hoy nuevos paradigmas espirituales que llenen el vacío de la vida cotidiana. La neorreligiosidad —el cristianismo evangélico, la fascinación por los misterios tan humanos de los creos orientales, el retorno a “lo natural” es un método ahistórico de una búsqueda por la tranquilidad que sólo es otorgada por algo más grande que sí mismo y que por lo tanto debe venir de afuera. Existe, sin embargo, una fuente de certeza que es tal precisamente por su falta de materialidad, de cotidianidad: el recuerdo.

La memoria subyace el grueso de la obra de Juan Mejía. Así las imágenes que emplea no sean directamente autorreferenciales, la atmósfera que les da sentido parece salir de un recuerdo que, como todo recuerdo, no concuerda estrictamente con ningún momento histórico. Sus instalaciones cuasidomésticas resaltan esta volatilidad histórica: en *Sin título* (discos, 1995) un sillón acompañado de un tornamesa se mezcla fácilmente con los acetatos recolectados de colecciones familiares y la pintura de colores vivos y planos —irreales— que muestra a un joven en traje de calle quien disfruta de los sonidos que emanan de la representación pictórica de dicho tocadiscos. El ambiente mnemónico es resaltado y contradicho por la pureza supuesta del espacio de exposición: una pequeña esquina de su blanco ha sido colonizada por una historia ahistórica y privada donde cualquiera es invitado a jugar, construyendo en su uso una recolección de recuerdos o idealizaciones del pasado en la cual la memoria del observador reemplaza a la del artista pero es obligada a construirse a partir de los elementos prestados que éste le ofrece.

En *La educación sentimental* (2000), la mirada del niño que ha llegado a ser lo suficientemente consciente de sus alrededores como para reconocer la mentira implícita en los dogmas de su formación —que sin embargo anhela con nostalgia— se torna tangencialmente hacia los métodos mismos de la enseñanza. Un retrato de Pinocho (símbolo del deseo de llegar a ser) y un bonsái, cuidadosamente podado y ceñido para crear su delicada aunque truncada forma, enmarcan la lista en proceso, meticulosamente dispuesta sobre la pared, de todos los libros que el artista recuerda haber leído. Este tema se interioriza en la acción presentada en el festival de performance de Cali del 2001 donde Mejía, sentado frente a un escritorio cualquiera, leyó sin descanso, en voz alta y durante un lapso de ocho horas, *La educación sentimental* de Flaubert.

A esta simbólica transparente de los instrumentos de formación –el escritorio de estudio, el texto clásico y la repetición automática y mnemotécnica– se le añaden en “*Érase una vez un pedazo de madera...*”, trabajo que presentará Mejía en El Parche, una arboleda desorganizada de matas que crean un ambiente propicio para la reflexión y un termohigrógrafo del tipo que mide cuidadosamente los niveles de humedad en las salas de los museos, advirtiéndolo que los vapores producidos por las condiciones climáticas o la exudación y el vaho del público ponen en peligro la inmortalidad de las obras, mientras que anonadan a los observadores con la precisión de su constante e imperceptible movimiento y el misterio de su estética laboratorial. Mejía leerá distintos textos, de principio a fin y cada uno en una sola ocasión, que aunque de géneros, épocas y significados culturales diversos, tienen una cosa en común: son clásicos que tratan de alguna manera el problema de la formación.

El artista pretende encarar valientemente esta escenografía prototípica como el corajudo que se lanza cataratas abajo dentro de un barril. Es, en palabras del artista, “un acto de fe”, tal como lo es replicar imágenes nostálgicas de una memoria cuya única pretensión de universalidad puede ser la certeza de la experiencia propia e inocente previa a su desfiguración por manos de la banalidad de la masificación. El método que emplea con este fin complejiza el canal comunicativo al invertir la secuencia de sus símbolos.

La temporalidad efímera es inmanente a la “técnica” del performance. Tal como la música o una película, existe únicamente durante su “rodaje” o “ejecución”. Antes existe sólo la instrucción –la partitura, el guión o la cinta con su contenido en potencia–, y después solamente el comentario o los residuos objetuales. En el trabajo en cuestión, el artista dispone el *set* que enmarcará la acción. Los elementos que en obras anteriores existían como la materia misma, existen ahora como escenario de una resistencia que se sabe fracasada desde antes de que llega a existir. Al volver pública su lectura –el acto que normalmente es el más íntimo de todos– y efectuarla sin cesar con un ritmo automático, se entra en un estado intermedio –efímero e ingravido– en el cual desaparecen los espectadores pero también se ausenta el material mismo –el texto– al cual se pretende dedicar suma atención. Al buscar en una experiencia íntima el recuerdo del dogma regulador que el mundo nos enseña para llegar a ser personas de bien, en un intento de llenar el vacío que dejan los objetos y las palabras cuando pierden su origen, la subjetividad misma del artista desaparece del espacio, sólo para conectarse nuevamente con la realidad de vez en cuando, dado un estímulo que agarre su atención –lo distraiga– y lo obligue a determinarlo, tal como la aguja del termohigrógrafo que sube y baja, imperceptiblemente, sin lógica aparente.

Alex Volovisky

“*Érase una vez un pedazo de madera...*”
registro termohigrógrafo y foto, 2002.

