

Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.

Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes

Categoría 1 – Texto largo

Caracteres incluidos espacios 29.240

(No incluye notas al pie, ni frase intriductoria)

Encuentros afortunados

Por Lina González Vergara

2018

En la mitología griega Tyche era la personificación del destino y de la fortuna. Lo que aquí entiendo yo como un encuentro; “una cita siempre reiterada con un real que se escabulle”¹ .

Como dijo una vez Picasso, para gran escándalo de quienes lo rodeaban: no busco, encuentro.

¹ Lacan, Jaques. Seminario 11

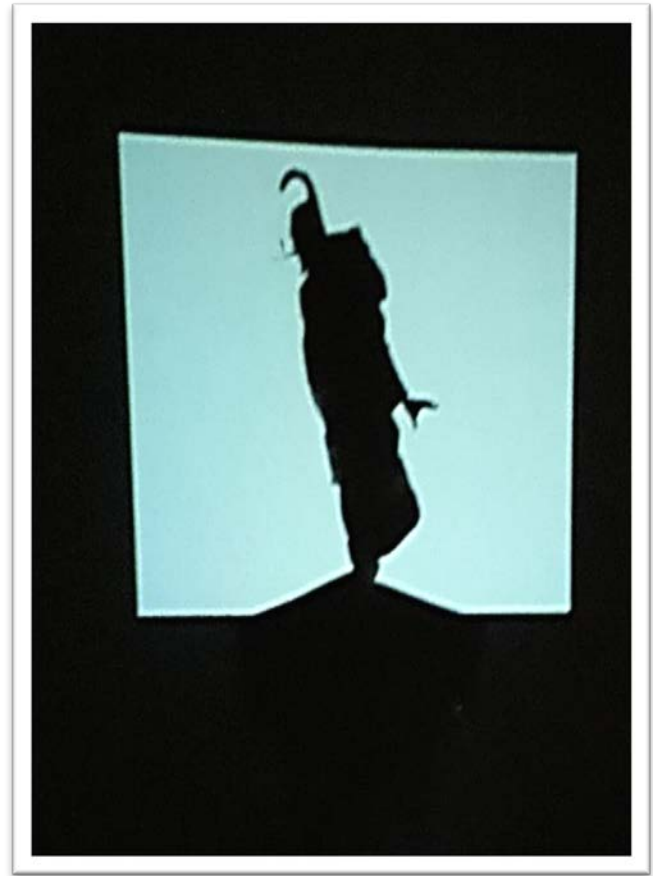
• *Primer encuentro: Sombras, nada es más.*

(Encuentro con una obra de José Alejandro Restrepo)

Lo primero que vemos de la obra es una proyección que también es sombra sobre el muro, es la imagen del mismísimo diablo haciendo una lengüita extremadamente sexual hacia el horizonte. El coco que se empina y seduce.

Bien podría ser un hombre con sombrero y morral, un expedicioncita que mira triunfante desde la cima de una montaña que ya subió, pero su lengua bífida es claramente la de la serpiente que percibe el sexo y la muerte.

Mi primera reacción es de emoción y hasta de risa. La risa que produce esta imagen de una pasión confusa, de un conflicto de interpretación subjetiva.



Y es que si estamos de acuerdo con lo que planteaba Freud, nuestra ganancia de placer cómico muestra un rostro doble a través del inconsciente que le otorga un sentido, es decir, este placer nace del descubrimiento que hacemos de la manera de funcionar del inconsciente.

El inconsciente opera en lo cómico por sustitución y condensación. Esto es la conjunción de dos partes, de dos imágenes, de dos palabras en donde las partes solas no son cómicas pero al conjugarse, omitirse o sustituirse generan esta ganancia de placer.



Con esta imagen proyectada sobre el muro y la sombra que la completa, mi inconsciente pareció trabajar de este modo. En principio, la conjunción de la sombra del hombre y la presencia animada de la lengua dieron paso a una experiencia cómica que luego se tornaría ominosa.

Se trata muy seguramente de un contraste en la representación que depende de mi punto de vista como espectador, pues recordemos que toda construcción humana, no hace más que transmitir puntos de vista particulares.

Es en esta obra la condensación de sus componentes, la sombra (quieta) y la luz (en movimiento), el hombre erguido y monolítico y la lengua viperina que no cesa de serpentear, parecen otorgarme de entrada este placer que encuentra su descarga en mi risa.

Pero además de este placer, esta obra de José Alejandro Restrepo despierta algo así como un “*pathos*”. Se trata de una emoción que es inmanente a la obra y que despierta otra similar en quien la contempla. Es decir que la obra apela a mi emoción como público y a mi empatía, provocando así sentimientos que el probablemente ya tenía.

Aquí es muy interesante que la imagen que el artista nos presenta, me lleve al binomio *Eros - Pathos*, algo así como la bipolaridad permanente del ciclo genésico² en donde se entrecruzan el sufrimiento y el amor, y en donde *Eros* nos remite inevitablemente a *Thanatos*³ en esa otra dualidad permanente de creación-fin. Una imagen del sexo y de la muerte.

Si vamos un momento a la retórica de Aristóteles, el *pathos* para él es el uso de sentimientos humanos para afectar un juicio. En esta obra aparece ese *pathos* hasta hacernos cómplices y afectar, al menos en mi caso, el juicio sobre la imagen. ¿Porque es para mí el diablo y no un caminante conquistador con un espanta-brujas⁴ en la boca? No podemos olvidar que la complicidad es también uno de los ingredientes que genera el placer cómico al que referíamos hace un momento. ¿Será que prefiero ser cómplice del diablo y su dicotomía que de un hombre erguido, monolítico y conquistador que celebra con un espanta-suegras la idea de su inmortalidad y la negación de las generaciones?

Tomemos de nuevo a Aristóteles para indagar un poco más. En su análisis de la forma de la lengua dividida de la serpiente identifiqué un órgano que proporcionaba un doble placer en la degustación de sabores e interpreto

² Relativo a la generación.

³ El concepto de la muerte.

⁴ El espanta suegras, también llamado espanta brujas o espanta bobos, silbato dragón o matraca, es un objeto de fiestas infantiles de papel que se enrolla y desenrolla al soplar. Cuenta con un silbato que asusta al soplar.

que por ello la sensación gustativa del animal estaría duplicada⁵. Es interesante porque otorga un placer doble a la serpiente. Kurt Schwenk, un biólogo evolutivo de la Universidad de Connecticut, ha trabajado más recientemente y con instrumentos científicos, la comprensión de la función que tienen las lenguas de las serpientes, y según él, es una herramienta olfativa, el "olor" es la función biológica de sus lenguas. Según sus estudios, las usan para seguir los rastros dejados por sus presas o por las parejas potenciales. Retorna para mí la intensa relación del sexo y la muerte.

La serpiente es un animal muy interesante simbólicamente, es polisémico y tras él se esconde una compleja trama de significados y connotaciones. Entre las características que se le adjudican está el veneno, la lengua bífida, el modo de reproducción, la muda de la piel, etc. Sobre estas características naturales reposan creencias tan variadas como que la serpiente renace, que tiene la capacidad para devolver la vida, que tiene estrecha relación con el falo masculino y la fertilidad femenina, también cuenta con su configuración tardía como símbolo del tiempo que retorna sobre sí mismo. Persisten las creencias acerca de su androginia, omnisciencia, agresividad, insomnio, vigilia, así como su unión con las fuerzas oscuras.

Sabemos que en el Cristianismo representó al diablo aunque también a la sabiduría (“sed tan prudentes como la serpiente y buenos como palomas” se lee en Mateo 10,16). Aun así prevalece en nuestra cultura su simbología como la tentación de Adán y Eva, el diablo como el tentador al mal. El diablo como aquel a quien se le vende el alma por la inmortalidad y el éxito.

Desde el turbado arcaísmo hasta el confiado clasicismo y mucho después, la serpiente fue utilizada por poetas y artistas, políticos y sacerdotes para refrendar determinados discursos políticos, justificar decisiones y ahondar en la dicotomía. Nos encontramos frente a toda esa memoria simbólica que no para de serpentear en la imagen que José Alejandro Restrepo crea y articula con nuestra condición de humanos y lo que esto implica hoy.

A la distancia la obra parece completa con esa imagen sobre el muro que abarca toda la atención, pero algo erótico y misterioso subyace. Se hace evidente en ese algo, que no se muestra todo. Tras esta imagen hay algo que no logramos ver, algo que genera un misterio. El misterio de lo que falta. ¿Que sería entonces lo que falta?

Esta imagen se esconde tras el misterio de ser solo una sombra. Una sombra que abre la escisión entre el mundo de las ideas y de las cosas.

La sombra es una idea, lo que nos lleva a la pregunta por el lugar de las cosas. Sucede entonces al formular esta pregunta algo emocionante que activa mi percepción de un vacío, el vacío de la muerte y el tabú que pesa sobre

⁵ Según Aristóteles la percepción es lo único que permite a los animales inferiores un conocimiento (aunque dicho conocimiento sea fugaz).

ella. Porque así como estoy viendo al diablo porque el artista me lo muestra, también lo veo porque cuento con pulsiones reprimidas, este tabú sobre la muerte rige nuestras sociedades y por lo tanto tiene gran influencia sobre nosotros como sujetos.



Cuando digo al comienzo de este ensayo proyección y sombra en la misma frase parece redundante pero en realidad no lo es porque no son lo mismo. La obra integra de manera magnífica la imagen del video y la sombra producida por la obstrucción de la luz que lo compone.

La luz es un video que anima la sombra, la maquina que invade una sombra inerte y estática ya desde un principio virtual. Es aquí que la imagen se torna ominosa. Siguiendo a Freud, lo ominoso es lo espantoso, angustiante o espeluznante, que surge debido a lo reprimido.

Descubrimos en esta angustia, de alguna forma y gracias a que el artista lo pone en escena, que existe el artilugio que produce la imagen. Es una figura, una escultura, un ensamblaje, un fetiche, que hace obstáculo a la luz, por ser objeto del mundo físico. Así se proyecta una imagen del mundo de las ideas que pone de nuevo en evidencia la dicotomía.

Sabemos cómo a lo largo de la historia la filosofía ha hecho un gran esfuerzo por diferenciar la imagen y el fetiche. Las religiones de occidente han intentado diferenciar en ese sentido la magia de la religión.

Ahora, en esta obra el ensamblaje de tres piezas escultóricas (que son probablemente un fetiche por su forma de estar ensambladas a modo de amarre de amor⁶) son causa en mí de la imagen del diablo.

⁶ Los amarres de amor son tradicionales en muchas culturas latinoamericanas y caribeñas, donde se mezclan con elementos de vudú y otras tradiciones mágicas locales.

Si recordamos a Platón, en su alegoría de la caverna encontramos una referencia obligada; la historia sucede en un espacio cavernoso en el que se encuentra un grupo de hombres prisioneros desde su nacimiento y que únicamente pueden mirar hacia un muro sin poder girar la cabeza nunca.

Frente a esta obra sucede algo similar no solo porque se encuentra en un sótano oscuro que nos hace pensar de algún modo en la caverna, sino también porque nos lleva a la posición de estos hombres que no ven más que la imagen del diablo que se despliega sobre el muro. Se trata, básicamente, de una situación ficticia entre lo físico y el mundo de las ideas. Y un malestar inevitable que produce la reproducción.

Para Platón, esta ficción proyectada por la luz nos distrae de la realidad, pero aun así parece hacernos querer volver a la zona oscura. El problema con la luz de lo real, consiste en lo que podemos ver y aquello que nos supera. Pero se trata también de que el mundo de las ideas puede alejarnos de la aceptación de lo real y de la muerte.

En esta obra, la sombra se impone sobre el muro y la imagen nos atrapa, pero gracias a la instalación la situación se tensa y somos invitados a voltear la cara e intentar descubrir el artilugio, a soportar el encandellamiento que nos puede generar la luz de lo real. Las figuras ensambladas por el artista, que podrían hacernos retroceder e intentar volver a la imagen proyectada, nos arroja la pregunta por lo real. Y lo real hoy como siempre tiene que ver con la muerte.

Recordemos a Baudelaire en su artículo "*Por qué es aburrida la escultura*" de 1846, donde plantea algo interesante, allí sostiene que la escultura es un arte de primitivos. Escribía, "podemos observar que todos los pueblos tallan muy diestramente fetiches mucho antes de abordar la pintura, que es un arte mucho más alto y de razonamiento profundo y cuyo goce mismo exige una iniciación particular".⁷

La escultura se aproximaría más para él a la naturaleza, según lo cual cualquier "primitivo" disfruta entonces sin problema un trozo de madera torneado. La pintura en cambio generaría en el primitivo una especie de estupefacción, debido a que siempre la pintura y por consiguiente la imagen sería una operación del intelecto, donde manda el pintor y sólo hay un punto de vista exclusivo y despótico para el espectador. Una escultura, se puede contemplar entonces desde cien puntos de vista y en consecuencia para los que pretenden el poder cualquiera excepto el "bueno".⁸

⁷ Uno de sus más mordaces capítulos del *Salón de 1846*, donde se recopilaban las críticas que escribió con motivo de la exposición artística celebrada en dicho año en París.

⁸ En realidad parece que Baudelaire estaba pensando en la escultura clásica, específicamente en ésta que se había configurado a través de la estatua ideal (el gran aporte de la plástica de los griegos y sus herederos occidentales) pues trece años después de este escrito, en

Vemos como de aquí podemos extraer una reflexión política del estatus de la imagen, y de sus connotaciones de poder.

Esto desemboca en una pregunta indispensable en nuestro tiempo en donde la imagen prolifera más que la escultura y hasta más que la palabra. Mientras que la escultura se ha transformado a lo largo del tiempo dejando de lado el monumento, la imagen se ha instalado en todas las esferas de la vida contemporánea ejerciendo un poder abrumador sobre nosotros y nuestra libertad para construir nuestro punto de vista.

Hasta hace no mucho o probablemente poco, todos usábamos palabras para relacionarnos. Sin embargo, ahora utilizamos claramente la imagen con total naturalidad. Eso es un cambio, un en tránsito de una sociedad basada en la palabra, en lo simbólico, a otra más imaginaria, en donde la imagen nos permite mediar con el mundo, modificando nuestra percepción. Podemos y debemos deducir que la verdad y la memoria son ahora un bulo⁹, es decir construcciones ideológicas. Antes, la censura se ejercía limitando el acceso a una información, hoy se llena al público con una avalancha de imágenes y datos en los que nos perdemos.

Las batallas políticas se diluyen en la imagen. La imagen, ocupa un papel predominante en las relaciones de poder hoy, ahora caracterizada por una producción masiva. Esto hace que tengamos que replantear como lo

hace esta obra de José Alejandro Restrepo una actitud crítica y ecológica frente a la situación.

Yo personalmente como practicante de la escultura no quisiera que Baudelaire se aburra, pero finalmente en los tiempos de la proliferación de la imagen y considerando su poder de manipulación, me parece hasta cierto punto mejor aburrirnos juntos.

Cuando veo la escultura o el ensamblaje que presenta José Alejandro Restrepo y que aparece como un interesante fetiche se renueva la posibilidad de recuperar un relieve.



el *Salón de 1859*, insistiría de nuevo en su empeño contra la escultura como estatua, aludiendo esta vez, desde una perspectiva política, al anacronismo que suponía creer que cualquier “héroe contemporáneo” puede durar más allá no solo de su propia generación, sino de la circunstancia que le ha puesto por encima del resto de los mortales.

⁹ Un **bullo** es una falsedad articulada de manera deliberada para que sea percibida como verdad. Suele referirse a engaños masivos por medios electrónicos, de comunicaciones y especialmente Internet.

Pensemos que el fetiche es para Lacan el lugar en donde se revela la dimensión del objeto como *causa del deseo*. Porque lo deseado no es el figurín tallado, no es este curioso arlequín amarrado a la virgen posando sobre el ábaco de un fragmento de una columna griega que parece de estilo corintio¹⁰, ni es lo que fuera que pudiera encarnar el fetiche; el fetiche es causa el deseo que va a engancharse donde puede, dice Lacan “Para el fetichista es preciso que el fetiche esté allí, el fetiche es la condición de la que se sostiene el deseo”¹¹ ¿Que deseo puede entonces sostener este fetiche? Al ver la base que sostiene el ensamblaje podríamos pensar en el deseo de la estatua ideal de los griegos, ese ideal criticado en 1859 por el mismo Baudelaire, ideal que desde una perspectiva política suponía la inmortalidad del “héroe contemporáneo” que estaría por encima del resto de los mortales.

Tengamos presente que el objeto lo concibo aquí en una cierta función de complemento en relación a algo que se presenta como un agujero, como un abismo en la realidad. Para entender el fetiche, no es suficiente entonces hablar del objeto en general, ni de un objeto que por alguna especie de vía mágica tendría la propiedad de regularizar o intervenir las relaciones con el resto de objetos.

Pensemos en un objeto como la moneda. “¿Puede acaso decirse que la moneda no plantea por sí misma la cuestión de su valor objetal?— ¿no nos introduce esto de mil formas en una cuestión que fue efectivamente resuelta en la teoría marxista con un término, si no sinónimo, al menos muy cercano al que acabamos de mencionar, o sea el fetiche? El fetiche es el símbolo de algo, que falta.”¹² ¿Qué es lo que falta entonces que viene a intentar cubrir este ensamblaje en la obra? ¿La muerte?

Este arlequín, amarrado con cinta en un gesto que parece aleatorio, resulta cómico de nuevo, se sobreponen tres figuras sustrayendo de la virgen su virginidad y del arlequín su simpatía. Este ensamblaje nos evoca un amarre de amor. Pero si estamos mas allá, considerando este ensamblaje como un fetiche, su importancia radica más en que está allí, presente en relación a un agujero, a un vacío que tal vez es el de la muerte. El de la sombra que es el doble.

En un segundo momento de apreciación de la obra la instalación evidencia el fetiche poniendo en escena el artilugio y liberándonos con este movimiento de la hegemonía de la imagen del diablo.

Frente a esta obra tengo una experiencia en secuencia somos primero los encadenados que no ven más que las imágenes producidas por las sombras, somos el espectador que juzga sobre la idea del bien y el mal. Luego algo

¹⁰ Es interesante que estas columnas del tercer momento de la arquitectura griega tenían su significación femenina. Lo que hace muy interesante que la sombra que produce sea como una montaña que soporta al hombre erguido.

¹¹ Lacan, Jaques. Seminario 10 *La angustia, El objeto causa del deseo*, 16 de Enero de 1963.

¹² Lacan, Jaques. Seminario 4 *La relación de objeto, Clase 1 Introducción*, 21 de Noviembre de 1956.

físico entra en juego, cuando descubrimos que un cuerpo es motivo de las sombras, un cuerpo que es en realidad un fetiche que funciona como soporte del deseo, un deseo que es posible por la existencia de algo que falta.

Volvamos a la pregunta ¿Qué quiere completar el fetiche? Todo esto me lleva al momento actual, a la negación de la muerte. El afán de la prolongación de la vida, que es la infinitud del diablo, la inmortalidad que promete la ciencia.

El ideal del mundo moderno de la prolongación de la vida del cuerpo a toda costa, los cadáveres que no quieren morir o a los que no los dejan. El verdadero desastre de nuestra civilización que no acepta la muerte ni del cuerpo ni de las ideas, que no desea más por no poder aceptar la perennidad de estos. Se trata para mí de la inmortalidad de nuestro cuerpo, pero también del cuerpo de los “héroes”, de los “ídolos”, un cuerpo que es una idea, una imagen, un ideal.

Esta obra de José Alejandro Restrepo, me emociona, me ofrece el placer que nos otorga el arte.

Esta obra abre un espacio de existencia entre el fetiche y la imagen, un espacio para hacernos caminar cerca de la muerte. Para reactivar nuestro deseo que depende por completo del vacío real de lo imposible. Aceptemos que no somos nosotros ni ningún otro humano por más poder que detente inmortales, ni eternos, que no somos ni dios ni el diablo. Liberémonos en lo posible de las imágenes que se nos imponen y del poder que las usa. Tal vez entonces podamos dejar a esta tierra tan gastada nuestros cuerpos inertes y los de todos los ídolos, como un poco de abono que repare el daño que sin duda tantas malas ideas le han hecho a la tierra.

“La relación sexual es darle patadas en el culo a la muerte mientras cantas”, dice Bukowski

El artista es una voz que recuerda las cosas fundamentales y a menudo olvidadas. Por ejemplo que somos humanos y perennes.



• *Segundo encuentro: Sin memoria de Mamut*

(Encuentro con una obra de Juan Mejía)



Llegué, no viene a buscarlo pero lo encontré, el gran Mamut de la prehistoria estaba allí parado dentro de un edificio que en algún momento fue el Teatro Odeón. Un teatro ubicado en el corazón del barrio La Candelaria en pleno centro histórico de Bogotá .

El Cinema Odeón fue inaugurado a finales de los años 30 como una de las primeras salas de cine y teatro del país y funcionó hasta 1948, cuando fue clausurado por los daños causados en los multitudinarios disturbios del 9 de abril.

Se encuentra ubicado a unas cuadras del lugar en donde fue asesinado el líder político Jorge Eliécer Gaitán y "fue posiblemente utilizado por la morgue para ubicar los cadáveres dentro del lugar mientras se arreglaba la ciudad". Se encontraron allí una cantidad de huesos que serían los restos de las personas que murieron en el

Bogotazo, según rumores sobre un desaparecido informe del DAS.

El Teatro Odeón estuvo 18 años en funcionamiento hasta que fue destruido por este capítulo turbulento de la historia colombiana que terminaría engrosando nuestra más duradera institución, la violencia.¹³

En los años 60 se abre de nuevo este escenario, esta vez a cargo del Teatro el Buho (T.B) para luego en 1967 convertirse en la sede principal del Teatro Popular de Bogotá (T.P.B) que funciono por poco más de 20 años.

Una institución tras otra ocupaba el edificio hasta los años 90 cuando cayó en el abandono absoluto. Un inversionista privado lo compró y reabrió sus puertas en el año 2011 bajo el nombre de "Espacio Odeón: Centro Cultural" iniciativa de carácter independiente liderada por Tatiana Rais.

No me quiero extender en esta historia pero es interesante como este mamut aparece de repente en un lugar que contiene la memoria de varias instituciones que lo han ocupado antes sobreponiéndose una a la otra. Es primero

¹³ Para poder llamar institución a la violencia debemos tener en cuenta que muchas instituciones son organizaciones formalmente establecidas, pero otras no; algunas ni siquiera tienen por qué corresponderse con un lugar físico, pues esta acepción se extiende a una conducta y costumbres consideradas importantes para una sociedad.

surreal. Ahora cabe preguntarnos quien es y porque ocupa este edificio en pleno centro de la ciudad. La pregunta por el mamut se torna en la pregunta por el lugar, aun sin ser claramente una obra de sitio específico.

Es interesante porque la obra no parece estar diseñada específicamente para este lugar pero su ocupación activa las preguntas sobre él. La escultura ocupa un lugar y activa la pregunta por su función. Este animal prehistórico posa dentro de una institución jugando un papel aun enigmático que parece insinuarnos algo sobre el tiempo, sobre la institución misma y sobre la memoria. Es claro que no estamos en un museo de ciencias naturales ni en un centro de atracciones.

Vale la pena recordar a los mamuts. Eran animales peludos por la necesidad de adaptación al frío, eran de crecimiento lento y no llegaban a la madures sexual hasta aproximadamente los 20 años de edad.

El mamut se extendió por 33 millones de km² durante la Edad del Hielo, llegando hasta América del Sur.

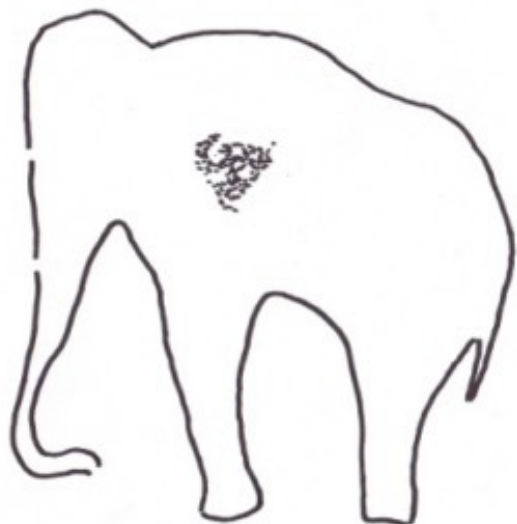
En las pinturas prehistóricas aparecen con la espalda curvada, mientras que los fósiles parecen indicar que la espalda de estos proboscídeos era plana. Esto nos da una pista de porque tanto en las representaciones de las pinturas rupestres como en la que nos trae hoy Juan Mejía el mamut aparece con una joroba que sería una cantidad de pelo para conservar el calor. La mayoría de los mamuts se extinguieron a finales de la última glaciación pero aún no se ha encontrado una explicación precisa de su extinción.

Al acercarnos a la obra vemos que el mamut es de peluche. Perfecto material para reconstituir a un mamut contemporáneo, ¡peluche sintético! El cuerpo del mamut aquí se presenta como un volumen que parece cerrado, hermético, no tiene los orificios de un ser vivo. Sin ojos, sin boca, sin culo. Solo podemos rodearlo.

La cara de este mamut es la cara de un sobreviviente. Hay diversas teorías para explicar la extinción de los mamuts pero lo más probable es que la extinción no se deba a una sola causa, sino a una combinación de varios factores. Además del cambio en la vegetación y en los ecosistemas, el incremento de la temperatura en el caso del mamut lanudo y su espeso pelaje que contribuye a conservar el calor corporal en climas glaciales, podría haber evitado la expulsión del **exceso de calor** causando la muerte del animal por **hipertermia**.

El cuerpo del mamut de Juan Mejía es al parecer cada vez más similar a una institución, caliente ahora no solo por el calentamiento global, sino también por las fricciones de su funcionamiento interno y su burocratización.

Ahogada aunque aún sobreviviente, una institución que no deja salir el calor de su cuerpo¹⁴. Que no tiene orificios.



Y es que las instituciones, así como el clima, los seres humanos y el mamut de Juan Mejía, han ido cambiando a través del tiempo, conservando un orden y una “estabilidad” social, con normas y reglas, que determinan de cualquier forma el orden de las tareas y de los roles.

Las instituciones surgen siempre de una intencionalidad compartida, así que cabe la pregunta sobre la intencionalidad que aun hoy compartimos y si esta puede

existir en la época del mercado como combustible social.

Sería motivo para eso concebir una institución que intente como mínimo darle la vuelta al discurso hegemónico a nivel artístico, al igual que a nivel social y económico. Hoy por hoy está dominado absolutamente por el mercado de un modo antiecológico, donde el beneficio está por delante del resto. Darle la vuelta y plantear las cosas desde otra situación sería dejar entrar el aire y **compartir** algunas intenciones.

Juan Mejía, nos alerta al presentar el mamut como la caricatura de una institución prehistórica abrumada aunque tierna. Parece un cuerpo que ya no cuenta con intenciones compartidas sino con reglas fijas, contra reglas y poca cabida a la creatividad. El mamut es aquí, un muñeco de peluche que habría perdido su memoria pensada como prodigiosa, para solo incorporarse a la dinámica del mundo contemporáneo, una nueva época para su extinción.

A lo largo de los años ha habido numerosos rumores de que el mamut realmente no está extinguido. La prueba la encontré en esta obra. El gran animal peludo imponente, solido, viejo, apenas alcanzando su madures sexual y con su joroba que acalora estaba frente a mí en el año 2018 como una obra que arrojaba a mis brazos un peluche para tocar .La introducción de lo pagano de este muñeco de peluche sintético contraste con el carácter histórico del lugar.

¹⁴Alguien ha definido la burocracia como el arte de convertir lo fácil en difícil por medio de lo inútil. En realidad La burocracia en sí es un tipo de gobierno. Weber quien defiende la burocracia como un modo de organización, reconoce que las burocracias pueden causar problemas tediosos, ofreciendo pocas oportunidades para el ejercicio de las capacidades creativas.

Recordemos la cueva del Pindal¹⁵, en donde se encuentra la más clara y antigua representación de un mamut encontrada hasta ahora. La encontramos a 360 metros de la entrada y como la mayoría de las pinturas rupestres, no es de fácil acceso. Esto indica según algunos arqueólogos que era de acceso restringido solo para una elite. Con el mamut de peluche sucede lo contrario, él está allí a unos 100mt de la entrada invitándonos a todos a tocarlo.



Y es que este volumen creado por Juan Mejía aparece imponente pero al mismo tiempo tierno, esto produce una emoción extraña y táctil que motiva la intención de abrazarlo como un niño abraza a un amigo imaginario, el mamut se presenta entonces como un objeto imaginario que nos produce la ilusión de protección y compañía.

Quise abrazar la pata izquierda del mamut sin saber mucho más allá de las especulaciones escritas aquí hasta el momento. Cuando planeaba abrazar la pata del mamut, revise con precaución que nadie me estuviera viendo, “las obras de arte no son para tocar” según las reglas del museo, pero esta obra estaba provocándolo tanto que resulto imposible contenerse. No tenía alarma, no era un museo tampoco.

Fue así mirando hacia todos lados y buscando infringir la norma, sin estar claro si no era esa la norma, como descubrí el título en una placa dura y solemne que dilato mi afán por agarrarme de la pata del mamut.

En esta placa de piedra aparecieron las letras de una sigla que claramente consagraba a mi amigo M.A.M.U.T como una institución. El Museo de Arte, Universidad, Memoria y Trabajo, no estaba lejos de todas las siglas que habrían dejado huella en la historia de este lugar.

La idea de este mamut como un objeto protector e imaginario se mantuvo y tal vez se reafirmó al encontrar su nombre ¿porque no habría de ser el museo un invento humano para almacenar de manera activa la memoria? ¿Para protegernos?



¹⁵ Cueva prehistórica del norte de España con arte rupestre paleolítico.

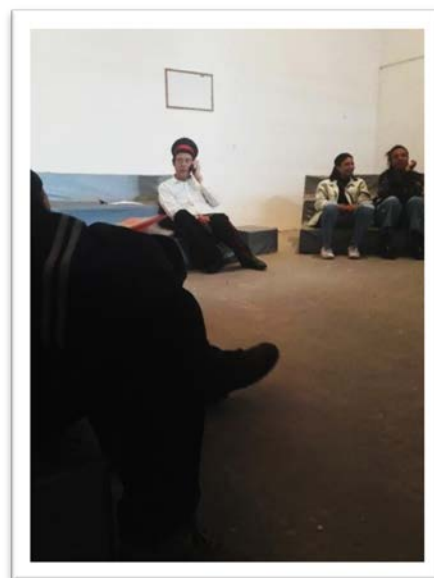
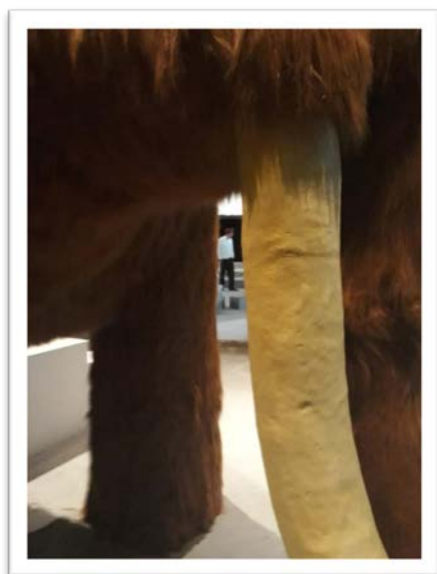
Recordemos la convicción de muchos textos de la vanguardia temprana “el camino hacia la vida sólo puede ser abierto por la destrucción del museo mediante la aniquilación y la supresión extática y radical del pasado que se interpone entre nosotros y nuestro presente”¹⁶. O como dice el manifiesto futurista “Queremos destruir y quemar los museos, las bibliotecas, las academias variadas y combatir el moralismo, el feminismo y todas las demás cobardías oportunistas y utilitarias”.¹⁷

¿Nos protege o nos oprime? ¿Debemos acabar con la institución o conservarla?, ¿podemos evitar su hipertermia?

Hemos sido testigos en las décadas recientes, de la disolución que había entre la obra de arte y el objeto profano. Esto abrió la pregunta sobre la función del museo y la necesidad de su destrucción, pues entre menor sea la diferencia entre un objeto común y una obra de arte más necesario se hace el espacio del museo para su distinción, significación y protección.

Es interesante ver entonces como esta misma intención vanguardista de anular la diferencia entre la obra y el objeto profano lleva contradictoriamente a la perpetuación del museo mismo.

El mamut como objeto histórico se presenta como hecho cotidiano en esta obra, como un gran peluche que no solo es objeto de contemplación sino que también y sobre todo libera una serie de conexiones de carácter cultural popular. Al mirar de nuevo al Mamut, sabiéndolo ya como una caricatura del museo vemos que la cosa no termina aquí, este aparece como un objeto profano que es ya una institución.



¹⁶ Fragmentos de “Sobre lo nuevo”, de Boris Groys (*Antología*, Traducción de Saúl Villa, COCOM, México, 2013).

¹⁷ Publicación en *Le Figaro* del sábado 20 de febrero de 1909, en primera plana, el manifiesto de *El Futurismo*.

Encontré al vigilante, lo mire repetidamente para abrazar fuera de su vista la pata del gran mamut. Lo hice, al soltarla vigile al vigilante de nuevo. Estaba expresamente encargado del mamut, hablaba por teléfono, caminaba, se sentaba pero no reparo en mí. ¿Quién trabajaba para proteger al mamut? Finalmente alguien lo cuidaba.

Me retire un poco y percibí algo en el estómago del mamut. Una ventana a las entrañas de semejante animal.

Finalmente encontraba un agujero que lo dejaría respirar, pensé. Lo que encontré fue un agujero real tapado por una ventana hermética, una práctica veterinaria común llamada ruminotomía que consiste en perforar el lomo de las vacas para dejar una herida abierta suficientemente grande para que quepa un brazo humano.

Estas vacas reciben el nombre de vacas fistuladas y la eliminación de un trozo de su abdomen para explorar sus estómagos ha sido una práctica común para algunos experimentadores, e incluso se hace en algunas escuelas de veterinaria. Este procedimiento se realiza para aumentar el rendimiento de la producción.



Me encontraba con un mamut fistulado del que probablemente se quiere aumentar el rendimiento productivo lo que me condujo a la percibir el museo como supermercado, la universidad como negocio, la institución como una empresa productiva.

Finalmente llego a ver lo que hay en el interior del mamut, tras el vidrio aparecen las entrañas virtuales de una variedad de contenidos; videos que muestran archivos, secuencias de clases de arte, conferencias, protestas estudiantiles, todas las formas que organizan y normalizan, un poco de todo lo que puede caber en el estómago de un animal tan grande y viejo como el M.A.M.U.T, museo de arte memoria universidad y trabajo.

De repente una imagen de toda esa secuencia me atrae y refresca, la ventana muestra el agua de una lavadora con jabón que por un minuto me hace pensar en renovación. El güiro se ha dado.

Me doy cuenta que el mamut es resguardado por el artista mismo que jugando el rol del vigilante sin vigilarlo mucho se asegura de que no se extinga.

Decidí acurrucarme y buscar los genitales o acaso el culo del Mamut. Y fue así como descubrí mi descanso.

Una entrada real que me dejo acceder al verdadero interior de este animal. Una estructura de huesos de madera, por entre la cual se mueve el aire, un lugar misterioso al cual no parecía tener permiso para entrar. Un lugar donde solo entraba el vigilante que de vez en cuando accediera a activar la máquina que reproduce esta memoria virtual.

Un hueco por donde respira el asunto, un espacio vacío que nada lo tapa, que respira.

