

CONOCIMIENTO Y ROBO.

IMÁGENES PARA UNA CLEPTOESTÉTICA DEL ARTE.

Seudónimo: Juan Bautista

Categoría 1 . Texto largo

“Así que la Ninfa parió un niño versátil, de sutil ingenio, saqueador, ladrón de vacas, caudillo de sueños, espía de la noche, vigilante de las puertas, que rápidamente iba a realizar gloriosas gestas ante los ojos de los dioses inmortales”

Himno Homérico IV a Hermes.

“Dead cats, dead rats
Can't see what they were at, all right
Dead cat in a top hat, wow
Sucking on the young man's blood
Wishing he could come, yeah
Sucking on the soldier's brain
Wishing it would be the same”
The Doors.

Asaltaré con un texto, ni tan delincuencial ni tan policivo, compuesto por diversas imágenes cuyo sustento es una cleptoestética del arte. Empero se aclara, que no es una arqueología del crimen, es una relación con la acción de robar y su resistencia a los elementos policivos que surgen cuando la palabra robo aparece. En la relación arte y conocimiento salta y asalta el robo, surge como una condición del artista y también como quiebre al poder de su acción, su *idios*, su perspectiva.

En el museo Louvre —resalta como si fuese un cuadro más — un anuncio de advertencia: cuidarse de los carteristas. Extrañamente, cuando la soledad de la Victoria de Samotracia nos hace entender la concepción de la *nike* y su descorporeidad monstruosa, queda en la memoria tal anuncio de advertencia que se ubica a algunos metros de esta escultura. El anuncio es bien claro, el lugar del conocimiento del arte también es del ladrón, y que la cultura — en su puesta en escena grandilocuente— también convoca al ladronzuelo de cuyas anécdotas había hecho alarde la literatura del siglo XIX y que Foucault exaltaría como las primeras formas de “escapatoria de la legalidad”(Foucault, 2001: 53). No es una crítica a tal anuncio, no faltaba más, es la imagen en sí que desborda el asunto policivo y dimensiona más allá de la admiración de las obras maestras en directo. La

maestranza está advertida como una prevención ante el robo que puede someterse quien acude a ver en vivo a la historia del arte, al mismo tiempo una ley de la casa atraviesa el museo.

Entre estar pendiente de la cartera —ajustada a las nalgas como recomienda la presentadora de Caracol Noticias— y la cauterización de los ojos dados por la imagen retiniana de las pinturas renacentistas y barrocas del Louvre, algo se ha robado ante mí. Algo parece quedarse en esos lugares, algún asalto ha sucedido, algo ha sido hurtado en nuestras narices y no es precisamente los billetes y papeles guardados acuciosamente en la cartera. La mirada se asalta, se roba de tajo cierta focalización pero que ante el azote de cromatismo y materia se somete a una tensión de fuerzas que *me* impide desde aquella experiencia, percibir los movimientos. Me *han* robado la capacidad de la ralentización de la imagen muy propia de nuestra época cinematográfica pero también la inocencia frente a toda imagen, a todo lienzo, a toda obra. Pero nadie ha ejercido este robo. Se ha dado por una condición de extrañamiento, pues el museo nos asalta en forma de encantamiento.

Miedo burgués se podría decir al creer perder algo que es de su propiedad y que Foucault había aclarado en la arqueología del delito en Vigilar y Castigar y que va más allá de una moral y que se sitúa como modo de control de lo que no es productivo. Sin *idioteia*, sin el sustento primario de la propiedad privada o pública, el robo ejercido es legítimo pues se ha ejercido bajo una forma de exposición y de aceptación. Si la mirada nunca (me) ha pertenecido no hay una pérdida bajo los ojos. No es un bien ni está limitada por el Bien. No hay un mal que asigne tal desprendimiento de lo que nunca ha sido mío. Algo he dejado atrás, que ni en forma de *nostos* se prefigura. Pues he perdido algo y jamás sabré que es. Tampoco es la potestad del amo que puede—por compasión—perdonar a su propio empleado por el robo ejercido; es algo más parecido a una misericordia del gasto, de lo que queda atrás porque hace parte del conocimiento en arte.

Conocer en arte es perder lo que nunca se ha poseído, sobre lo que nunca se puede ejercer poder ni posesión (ni siquiera bajo la forma más clásica de relación artística que es la hipóstasis). Es de lo que posiblemente ha sugerido Artaud al hablarnos sobre robo-vuelo. Una concepción de la “destrucción de las normas de la propiedad” (Derrida, 2005: 62) y que implicaría también que la teoría sobre el arte o su escritura en particular apelaría a este robo-vuelo como parte de una ética que socavaría el nombre propio, la firma, la propiedad y lo que se guarda. Sin celador que proteja tal impropiedad, el artista hace arte sobre esta impiadosa forma de concebir su propia obra, que siendo de él ya no le pertenece y que podría ser parte de un gasto. El museo ha hecho de esta donación del artista su constitutivo cultural y a la vez, el basamento de una cartografía de poder que sustenta los nacionalismos, pero en el fondo de esta estructura arquitectónica y arqueológica del museo yace también la posibilidad del *έρμαιον*, del *hermaion*, de un hallazgo afortunado.

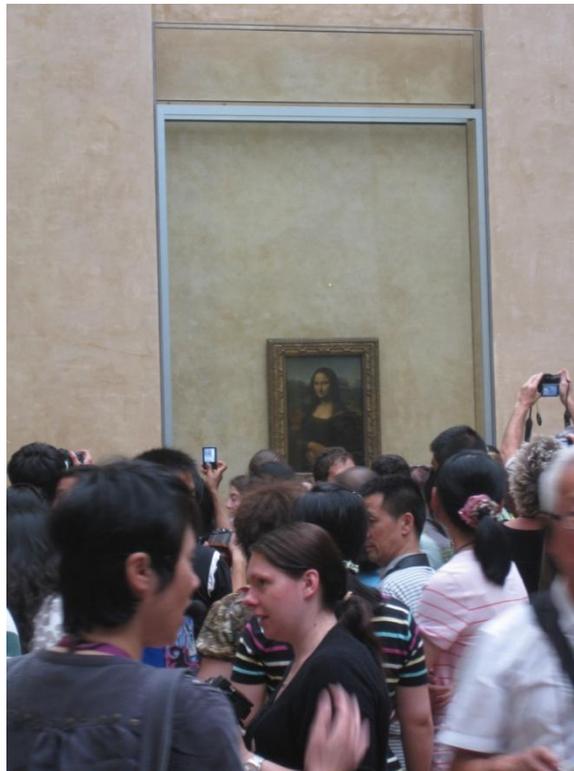
Hermes reside en los museos. Tan poco confiable guachimán, abre el museo a su experiencia como dios de los artesanos, de la medicina, de la comunicación (como el heraldo de los dioses) pero sobre todo como dios ladrón. Si al nacer tuvo la necesidad de robar el ganado del dios Apolo también le fue fácil realizar el instrumento musical que podría encantar a dioses y humanos. Pero no es la astucia, tal vez, la que lo relaciona con el artista sino porque su cuerpo es un umbral. Dios de las puertas, su cuerpo está abierto a la desmesura de lo otro, y es precisamente esta cualidad que le permite viajar a cualquier lugar del universo. Llevar el umbral a todo lado como lo hace todo artista. Hermes representa el *herma*, el cruce. Si se me permite esta escritura esquizoide, la relación con Hermes va más allá de su residencia museológica, está en ser *έρμηνεύς*, *el hermeneus*, quien tiene la posibilidad de cruzar el mundo con extraños.

Si el museo ha concebido su celaduría a tal ladrón precisamente lo hace por ser poliformo y porque en el fondo, pese a sus comienzos como niño ladrón y flatulento (al ser agarrado por Apolo, se libró del castigo de la deidad solar gracias a una flatulencia) es el dios que sustenta el comercio y como tal es un eficaz celador como asentían los romanos, al conferirle el papel de celaduría al viejo ladrón. Si hay encantamiento en este sitio del robo divinizado es porque tiene los umbrales abiertos en cada obra y que se le desborda a la política económica de lo museológico. Es tal vez por eso que en el Louvre resalta tanto este anuncio de cuidarse de los carteristas pues hay una economía que se defiende y se legaliza. Además, un museo es el sustento también de diversos robos, saqueos a pueblo, el resultado de botines de guerra y que tenían en el curador el papel de su conservación. De ahí también su relación con lo policivo, mientras se intenta acercarse a mirar la técnica de Caravaggio, por ejemplo, existe el celador que impide tal proximidad y que utiliza el inglés para su eficaz sentencia. O en otros casos, el sonido de un pitido nos hace entender, cual perros de acondicionamiento clásico, la advertencia a tal cercanía. En todo caso, el sobreponerse al robo hace parte de la virtud del museo y se exalta igual a la característica de una obra. Así sucede en el museo Negret de Popayán, donde al lado del grabado de Pablo Picasso “Homme nu avec Femme ivre et Jeune Flûtiste”, se resalta la narrativa de su hurto el 21 de octubre de 2011 y su posterior recuperación. Esto se realiza con una ficha de igual importancia a la ficha técnica de la obra. En la página oficial del museo, bajo la tutela de las cámaras en escorzo (que a vuelo de pájaro parecen armas de fuego), la fotografía da cuenta de esta relación inequívoca con lo policivo (los guantes asépticos en azul del funcionario vuelven más impecable la eficaz imagen). Por otro lado, la cápsula de cristal en la cual se encierra La Monalisa, le confiere un aspecto contemporáneo a la obra, ora como si fuese un objeto de venta (pues la vitrina es evidente), ora como una obra sacra donde se expone la conservación del cuerpo del santo u ora como una instalación artística que pone en duda su originalidad ; en todo caso, y gracias a la romería de turistas frente a la muy lejana obra, ésta adquiere una nueva naturaleza que Duchamp ya había ironizado a partir de sus obras.



Escenas sobre la recuperación del grabado de Picasso. En:

<http://museonegret.wordpress.com/2012/03/01/comunicado-recuperacion-grabado-picasso/>



Turistas alrededor de la Monalisa . Museo Louvre, 2012.

No obstante, el robo de Hermes es realizado desde el cobijo de Iris. Esa es el Herma del museo, es el umbral, también su *hermaion*. Asaltado en una falsa inocencia, quien contempla las obras del museo no sabe que se está

afectando su mirada. El robo sucede ahí, en el robo-vuelo de la mirada, de la focalización, del movimiento de continuidad muy propio de la televisión y el cine, de destrucción de la perspectiva como propiedad privada. Conocimiento irisado que es parte del robo hermético del museo, pues Hermes le debe a Iris su existencia pero también toda su concepción e inteligencia para hacer de la técnica una manera de sanación. Si construir la jeringa le permitió la hermandad con el dios Apolo (pese al abigeato que es un delito mayor inclusive entre dioses) es precisamente por la epifanía dada por su relación y protección de la diosa Iris. El arco iris es el otro cuerpo de Hermes, pero también la otra corporeidad del artista.

El Iris es afectado al enfrentarse al arte como conocimiento, no sólo es la política de civilización que sustenta la museología en occidente ni la dependencia del pensamiento como ejercicio cerebral y el lenguaje (léase Eric Alliez, 2009), es el cromatismo que hace que el ojo se desfocalice y por tanto las estructuras que sustenta la perspectiva personal. Si la mirada toca, como sugiere Barthes, es precisamente porque su afectación es física y su existencia es dada por afectos y no leyes positivistas que reducen, por ejemplo, el aporte cromático y visionario del Impresionismo. La *physis* de Iris nos somete a fuerzas incomparables y cuyo conocimiento nos enfrenta a nuestra agotada mirada.

Si el color acoge a Hermes como si fuese su hijo es porque en el cromatismo reside el conocimiento del arte y no su eficacia. Si el color tiene todas las cualidades de la deidad consagrada, éste se vuelve la arealidad de la cleptoestética propuesta para el arte. El color no sólo sería parte de la técnica visualizada del artista, sería la materia encarnada del proceso de robo-vuelo, de ubicarse en los umbrales, de musicalización, de medicina, de comunicación sin lenguaje, de acoger al extranjero. Por esta exposición compleja a la naturaleza del artista, el arte obedece su razón al robo hermético, mucho más apropiada que la justificación contemporánea de la apropiación¹. Empero, la apropiación ha sido parte del arte, y sin que suene a justificar la delincuencia, es parte del conocimiento y del ejercicio de poder. Hay quienes tienen la posibilidad de apropiarse de lo otro porque hay una ley moral que lo justifica. Lo contemporáneo ha sido licencia para hacer del robo una literalidad y que en el fondo no se distancia del concepto de autonomía y su defensa y que determinó el ejercicio de poder de los imperios sobre los otros, sobre los considerados salvajes, que debían ser estudiados, ser acoplados a la taxonomía del civilizado. Es por eso que el arte del Siglo XX y XXI haya acogido la apropiación como parte

¹ Si hubiese una condición postmoderna tal cual sugiere Lyotard y que fuese parte del Arte sería en términos que podrían cuestionar la modernidad estética y las prácticas que los sustentan; la institucionalización del arte, los sistemas de exposición y comercio y la dependencia histórica en la creación. Las vanguardias del siglo XX fueron quienes propusieron esa ruptura con la idealidad del arte como práctica cultural. Esas reflexiones bien nos expone Juan Martín Prada (2001) al hacer entender las complejas relaciones del apropiacionismo y el papel del artista con un contexto dado. Sin sintonizar con la intención del texto, es muy claro en los ejemplos dados y que abundan la estética del siglo XX y XXI hasta concluir con la crítica norteamericana de los ochenta que sobrevaloraba esta acción y que en el fondo sustentaba una nueva relación del arte y el conocimiento a partir del poder apropiarse de lo otro, inclusive sobre la idea del plagio.

inherente de su potestad sobre el otro y que a razón de la distorsión de la *costruzione legittima* puede convertir lo cultural en arte gracias a este robo inclusive sobre obras que se consagran a partir del museo y que a razón de lo contemporáneo son meras manifestaciones culturales. Auto-exotismo de parte del europeo e ironía y fascinación por parte del artista de la ciudad de Pasto, y cuyo robo se justifica porque su introducción en el museo se hace de manera violenta, a bravuconadas, como si fuese la forma más eficaz para acceder a él.

Asaltados en su pundonor, los pastusos suelen quedar callados ante las obras de los artista contemporáneos. Mauricio Genoy llevaría al Salón Palatino, ubicado en el centro de la ciudad de Pasto, la obra *Sensaciones urbanas en la ciudad de Pasto* (Noviembre, 2012) que en principio relaciona al arte con lo ecológico a partir de una etnografía del reciclaje y del Río Pasto. Pero lo que llama mi atención —además de la buena factura de sus objetos estéticos— es traer una señal de tránsito y llevarla al salón. A diferencia del orinal de Duchamp (que tenía connotaciones alquímicas pues transformaba la orina en un elemento que posibilitaba la ruptura de lo maternal, el museo y la obra) el robo de Mauricio Genoy se sustenta en un trabajo de reciclaje. Dando a entender que todo en la ciudad se puede robar bajo la idea del reciclaje y bajo los mitos acogidos bajo su obra: Narciso y Caronte. Su concepción abre la mítica a su propia fragilidad. Si la ciudad de Pasto está atravesada por una melancolía griega, también es afectada por diversos mitos y las apropiaciones de éstos. Mauricio no está ausente de esta afectación y lo lleva a convertir su `puesta en escena, en transmutación. La basura es un ser de la ciudad y llevarlo fuera de su lugar es parte de un robo. Si la señal de tránsito se puede robar es porque la etnografía que realizó Genoy le permitía esta licencia. Trasladar el agua del mismo río a este salón es otra forma de hurtar una propiedad comunitaria de la ciudad. El robo está ahí, en la “descontextualización del objeto y sujeto”(White, 2012)

El desvío del agua — si se puede sugerir a esta alteración — se hace para producir un cuestionamiento de la propiedad colectiva. Pero si Narciso y Caronte parecen representar la negación del otro en lo griego no es esta naturaleza la que sustenta esta etnografía visual y plástica; más bien, es que siendo personajes de una mítica foránea se vuelven excesivamente vivibles en la ciudad. A manera de comentario compararía a Caronte con el chofer de bus, pues nunca siente el peso de quienes lleva pues los considera siempre espectros. Sin embargo, en muchas ocasiones, lo que percibo en estas obras múltiples es el asalto en la oscuridad del artista. Tal cual hampón ciudadano, el creador contemporáneo, parece surgir de la nada, de una oscuridad que se alimenta de la excesiva visualidad de la ciudad. Sea con su mirada siempre focalizada o con la operación quirúrgica de los aparatos cinemato- fotográficos, el otro se convierte en parte de la obra. Ladrón que reniega del robo, sería la forma más preclara de darle un oficio al artista contemporáneo, pues pese al robo aún apela a la originalidad de su acto, de ahí a veces su queja cuando la apropiación afecta directamente su obra.

No para INNITA, un amigo dibujante de Bogotá colocaría en su muro de facebook una denuncia sobre el plagio ejercido sobre una de sus dibujos y que el otro, apelando a una estética muy light, solamente añadiría unas letras para simular tal acción. Tal descaro sería un espejo puesto ante los ojos del ejercitador del robo-vuelo. Si la apropiación hace parte del ejercicio contemporáneo ¿ Por qué nos afecta tanto cuando éste se realiza sobre nuestras obras? Pues el robo-vuelo sólo es posible en el momento de la acción de la creación; sin embargo en su postrimería aún son posibles los viejos principios de la autenticidad, de la autentificación, del aura. Al exponer la obra, sea desde el salón de arte o las redes sociales, la obra se vuelve parte del sistema del museo, de su comercio, del autor y el conocedor (así sea distraído como decía Walter Benjamin), del ejercicio de la crítica. Hermes retoma a su forma de δῆμπος, dios del comercio y de la riqueza que surge de tal azar. No obstante, al exponerse también el ladrón hermético se enfrenta al extranjero, a lo que se sale de su control, y que busca en el arte su psicopompo a tal viaje infernal. A eso se refiere No para INNITA al exponer su denuncia al impostor, pero ¿qué sería del arte sin esta posibilidad de lo doloso, del engaño, de la artimaña?

Genoy conoce tal viaje. No sólo ha expuesto literalmente la basura como naturalización de la ciudad también ha entendido esta experiencia como un viaje al inframundo. Lejos de contemplar en el otro el propio infierno como Sartre asumiría la otredad, es asumir una laboriosidad muy difícil de visualizar en el robo hermético, pero que él —afín a su dedicación— la volvería parte de su naturaleza de albañil (recuérdese la relación de Artaud con la mierda, y como la figura del albañil es la que se hace parte de su teatro de la crueldad. (Derrida, 1989)). A tal punto que reacondicionaría el salón Palatino a favor de su obra. Qué imagen más acertada del ladrón que el arquitecto, pues hace del lugar algo propio. Si el *habitus* realizado por Genoy para sus seres es parte de una obra de reciclaje y arquitectura, es porque lo hermético lo atraviesa, pues son puertas las que elabora tales cuales formas múltiples de acceder al infierno ciudadano. Y pese a su amable sonrisa — que me explica con devoción el proceso de su opus magnum— ha colocado los *cave canem* que protejan estos múltiples accesos a lo ciudadano, pues un buen ladrón tiene los perros guardianes a su favor.

La jeringa (o pincel, batuta, lápiz, skarifo en el caso del artista) no sólo encanta a Apolo, sino al Cancerbero y vuelve inmunitario el veneno de su saliva. No obstante, tiene el riesgo de inmunizar al artista sobre el fármaco, sobre la posibilidad de curarse a partir del veneno propio e impropio. Si conocer es acceder, entonces esta artimaña delincencial de lo hermético permite al artista volcar diversos lugares en su obra. Operar sobre la muerte, la oscuridad de lo otro y la ciudad, hace que el artista disponga todo como un dispositivo de conocimiento que se acondiciona a su plástica. Sus perros transparentes dejan ver su interior lleno de basura, por lo cual le diría que se parecen a los peces abisales cuyo cuerpo se acondiciona a la ausencia de luz solar. En su caso, o protegen un arcano o son perros vigilantes de la propiedad, pues la basura le pertenece a alguien (Gustavo Petro es el ejemplo de esta apropiación y que ha sido parte para su enjuiciamiento massmediático). En

cualquier caso, los perros callejeros y abisales son el signo de su creación. Son la visibilidad del encuentro afortunado con la materia.

No obstante la materia también te roba algo. Graziela Magherini habría descrito esta sensación de abdicación frente a las obras como un síndrome psicológico al enfrentar a cosas de extrema belleza. Al analizar la afectación sobre los turistas al visitar la galería Uffizi en Florencia, contempló diversos síntomas que suponían tal afectación. Le llamaría Síndrome de Sthendal precisamente por la afectación de la obra florentina sobre el escritor. Los síntomas corporales de tal enfrentamiento a la obra florentina son constantes en quien se ha dejado afectar o apropiarse por la materia. Insisto, esa afectación de la galería Uffizi es por la exposición en demasía al cromatismo medieval y renacentista que tenían como sustento la impresión retiniana. Si los síntomas de tal Síndrome son evidentes: afectación en la visión, la focalización, el ritmo cardíaco, el equilibrio y el manejo espacial, son precisamente por la sensación de ser cauterizado por dentro. Si lo matérico tiene la posibilidad de robar en vuelo (como diría Derrida) cierta mirada focalizada y situada, permitiría a la vez llevar la obra fuera de sus marcos y de la historia de la pintura (como se dice en términos clásicos la anécdota pictórica). El parergon de la obra del arte sería un espacio de robo donde es la materia la que determina esta acción.

La ruptura del artista contemporáneo con respecto al clásico es precisamente en la pérdida de la inocencia de este robo de la materia. Duchamp dirigiría toda su acción artística a la apropiación como la sistematización de la no-obra del arte, y como sustento de lo cerebral en la naturaleza de conocimiento del arte contemporáneo. Al negarse la impresión retiniana como conocimiento, todo el peso recae en el concepto, en la proyección politizada de la obra y cómo ésta es afectada por una reacción-acción del espectador. Queda la sensación — aún en estos tiempos — que lo contemporáneo no asalta de forma directa como lo haría una obra pictórica, sino de manera subrepticia, virulenta, forzada entre la materia y el aura cultural de lo museológico. Si las cámaras del turista de primer mundo parecen asaltar sin mediar ni respirar sobre la obra, el concepto vuelto puesta en escena de lo contemporáneo opera sobre lo otro a manera de cirugía. Si lo clásico es un asalto de una fiera, por ejemplo, El David de Miguel Ángel en La Galería de la Academia de Florencia, lo contemporáneo sofisticó esto a partir de la máquina, de lo político, de una veladura intelectual y neuroestética. En el mismo museo, donde el espíritu de Miguel Ángel ronda sus socavones, diversos artistas contemporáneos se reúnen a partir de la exposición Arte torna Arte, 2012 (curaduría basada en la expresión de Luciano Fabro) cuya temática es precisamente la apropiación. Si toda esta curaduría parte del L.H.O.O.Q de Duchamp (cuya sigla se leería Elle a chaud au cul y provocaría tal reacción negativa equiparable al robo efectuado sobre la Mona Lisa), es porque la ironía del dadaísmo abre todas las posibilidades de intervención sobre las obras. Empero, la materia arrastra todo cuanto se expone. Las esculturas a medio acabar de Miguel Ángel son insostenibles por la hondura del trazo y que hace imposible el sostenimiento de las demás que intentan operar la luz, la distribución, la fijación del museo, la

planimetría museológica y la relación aséptica entre espectador y obra; no obstante, pese a sus posibilidades relacionales y táctiles, no pueden resistir ante la materia y cromatismo de lo medieval y del Renacimiento. Al lado de estas obras, Artur Gormley coloca dos esculturas en cemento con huellas de cabeza, manos y pies, simulando lo inacabado de la obra del maestro renacentista, no obstante, Miguel Angel abre la espacialidad y la luz, pues vuelve el mármol un material tan simple, tan anecdótico, tan frágil, muy diferente a la imposición citadina y fundacional del cemento de Gormley. En otro espacio del mismo museo, Yves Klein acondiciona a una cruz invertida sobre los tablones medievales tal cual proyectase una perspectiva renacentista y Bill Viola, presenta un video de ahogamiento muy característico de su estética. En todo caso, sofistican a partir de las herramientas y materiales actuales, la abdicación a lo clásico.

No sorprende que Genoy, ante las exigencias de la Academia (su obra es el trabajo final de la maestría en Artes Visuales de la Universidad de Nariño), sugiera un video que emula las intervenciones con agua de Bill Viola. Pero a diferencia de los ahogamientos, el suyo simula las apelaciones pedagógicas de la televisión en la revisión de los movimientos del agua. En tanto, la repetición hipnótica del video me hace entender que, en el arte contemporáneo la presencia de la pantalla se vuelve impositiva, tal vez porque los dispositivos con los que cuenta son parte de una tele-visión, atravesados por la cromatografía y conceptualización del video. El reflejo de Narciso — que hace parte de su escenografía— no se hace a un río traído al salón de arte sino a la pantalla encendida y deslumbrante del televisor. Entonces, *su* Hermes heraldo es también un cronista televisivo que intenta reunir la información sobre un entorno específico, atravesado por la operación quirúrgica de la cámara. Hermes etnógrafo con la posibilidad de imponer la mirada sobre el y lo otro. No obstante, también obedece a lo poliformo de lo hermético que en caso de Genoy es pura alfarería, pues barro y agua confieren una cromatografía específica a la polis que ha atravesado con su serenidad. Y que a diferencia de la imposición citadina e ingenua de Gormley, es pura arquitectura demencial pues no satisface el *genius loci* museológico ni ciudadano.

El locus del arte es un ladrón, opera con la sevicia del malandro. De repente, luego de contemplar el entrecejo del púber sobredimensionado por Miguel Angel en la Galería de la Academia, en el ala donde se encuentra la cafetería, un David cómico aparece asaltando el lugar y la memoria. El David pop de Feldmann — como ha querido llamarle a este David en rosa y con pelo rubio— ironiza el estatismo del museo pero también de la canonización de obras gracias al nacionalismo. Si se parece a una caricatura no es solamente por los colores empleados y que sobredimensionan el cromatismo de Warhol, sino por ubicarse precisamente en el lugar final del museo: la venta. He ahí el asalto del artista contemporáneo, literal como el atraco a la caja de un supermercado, pues la vigilancia siempre está sobredimensionada en el museo. De ahí que en diferentes lugares de Florencia, Heracles es el personaje principal y se lo dimensiona hasta cánones extrahumanos. Si Hermes abre

las puertas del museo al exceso a lo impensable y la ensoñación, existe la presencia policiva de Heracles dispuesto a castigar cualquier robo. No es gratuito, tal vez, que aparezca una escultura de él triunfando sobre Caco — el gigante y mítico cuatrero— a las afueras de la galería de los Uffizi. Pero, pese a esta vigilancia mítica, a este hiperpolicía del Olimpo y del Renacimiento, lo contemporáneo tiene sus tretas para acceder a estos lugares, por el lado más evidente y frágil: su comercio. De ahí que los ready-mades sean precisamente objetos de la industria pues son los objetos de culto de una sociedad del dinero y que a razón del aura especial del museo, se vuelvan obras para ser contempladas. Los museos no ausentes ante este economización de lo cultural terminan por dirigir todas sus muestras al lugar de la venta. Libros, catálogos, muñecos, camisetas, pubs, suvenires se colocan como si fuesen otras obras, y que por el aval museológico se exhiben solas, no necesitan curadores ni guías turísticos. Feldmann —vía arte pop— hace evidente esta economía, por eso molesta este David caricaturizado, por eso el recuerdo del entrecejo del David de Miguel Ángel se vuelve insistente para soportar este travestismo. Esa es la forma de conocer-ser de lo contemporáneo, esa es su estratagema.



Hans- Peter Feldmann. David pop . Arte torna Arte, Galería Nacional de Florencia. 2012.

Entonces, si “el conocimiento está incorporado” (Jairo Tocancipá, Seminario Conocimiento-Poder-Territorialidad, Doctorado en Antropología, 2012), habría un cuerpo que soporte tal encarnación. Sin divinizar la corporeidad del artista, debería entenderse que al soportar esta condición le provocaría una dislocación dada en y

fuera de la obra. Aún así, la condición hermética del robo le daría licencia sobre las otras obras, sobre posibilitar la ironización a partir de su propio cuerpo expuesto. Y tal cual el Hermes Crióforo que lleva el carnero de sacrificio en hombros, el artista contemporáneo lleva su propio cuerpo. En el caso de Mauricio Genoy, su propia corporeidad se vuelve política de ciudad² Es por eso que Jorge White, asesor de tesis, afirmaría de esta obra: “El ser-artista se expone como actor y autor de fenómenos culturales, sociales y de una política de ciudad”. Afirmación sobre su propia experiencia, pues White habría de concebir su obra como una etnografía de la imagen y que en otras cosas, también apela a diversos elementos que Genoy utiliza en su puesta en escena. Pues la política del artista le confiere una potestad y un ejercicio de ciudadanía que por un lado le asignaría un papel de urbanista y su lado contrario, la inestabilidad de la propiedad colectiva. Si la ciudad colectiviza y espectraliza el idios, la impropiedad de Genoy confiere múltiples puertas a esta obra como forma de creación y política.

A la vez apertura a su propio asalto e igual que Hermes, inventaría su propio sacrificio, de ahí la presencia de la animalidad conjurada, del cuerpo, de lo abyecto, de la basura, pues al asaltar las estructuras culturales y mediáticas de lo moderno, ha establecido el lugar del sacrificio a beneficio de la fertilidad. De ahí, que bajo el conocimiento hermético de la obra y de la materia en putrefacción, una florescencia surja como incitación a desconocerse en forma de invitación cotidiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alliez, Eric. El ojo cerebro. Nuevas historias de la pintura moderna. En: Euphorion No5 Julio – Diciembre 2009. Medellín Colombia. Pp. 22-24
- Barthes, R. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Madrid, 2009.
- Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. En: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- _____. *Forcenar al subjectil*. Traducción de Bruno Mazzoldi. Rafael Alejandro Castellanos. Inédito.
- Derrida, Jacques; Stiegler, Bernard, 1998. *Ecografías de la televisión*. Editorial universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. 2 ed. Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979.
- _____. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. S.XXI, México, 2001,

²Es por eso que Jorge White, asesor de tesis, afirma de esta obra: “El ser-artista se expone como actor y autor de fenómenos culturales, sociales y de una política de ciudad”. Afirmación sobre su propia experiencia, pues White habría de concebir su obra como una etnografía de la imagen y que en otras cosas, también apela a diversos elementos que Genoy utiliza en su puesta en escena. Pues la política del artista le confiere una potestad y un ejercicio de ciudadanía que por un lado le asignaría un papel de urbanista y su lado contrario, la inestabilidad de la propiedad colectiva. Si la ciudad colectiviza y espectraliza el idios, la impropiedad de Genoy confiere múltiples puertas a esta obra como forma de creación y política.

Mazzoldi, Bruno y Tellez, Freddy. *La entrevista de bolsillo. Jacques Derrida responde a Freddy Téllez y Bruno Mazzoldi*. Siglo del Hombre Editores Pontificia Universidad Javeriana – Universidad del Cauca, 2005.

Prada, Juan Martín. *La Apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Fundamentos, Madrid, 2001

White, Jorge. Texto de presentación de la obra *Sensaciones urbanas en la ciudad de San Juan de Pasto de Mauricio Genoy*. 15 de noviembre, Centro Cultural Palatino, Pasto, 2012.