

Devenir-idiota: la estética otra en Duchamp, Warhol y otros artistas contemporáneos

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

Universidad de Extremadura.

RESUMEN

Con la presente comunicación proponemos una interpretación alternativa sobre algunos artistas contemporáneos, a partir del concepto filosófico del idiota (por cuya figura ya mostraron interés escritores y pensadores como Nietzsche, Faulkner, Flaubert, Bergson o Dostoievski). Tomando la trilogía *Esfemas*, del filósofo alemán Peter Sloterdijk, definiremos la figura del idiota como un doble placentario inmunizador, como calefactor autónomo inmanente, como nobjeto que ya no porta un mensaje trascendente, sino que, como máximo, regula psico-térmicamente nuestras sociedades pluralistas. Profundizaremos en algunos artistas que hicieron de lo idiótico una zona de interés fundamental, como Duchamp, Warhol, Morris, Oldenburg, Abramovic o Carneiro. Mostramos cómo el pensamiento hegemónico racional ilustrado ha sido, en ocasiones, sustituido por tránsitos post-metafísicos en lo idiótico, configurándose de muy diversos modos en espacios ajenos a la subjetividad moderna.

Palabras clave: Idiota; Sloterdijk; Warhol; Duchamp; artistas contemporáneos.

Becoming-idiot: the other aesthetics in Duchamp, Warhol and other contemporary artists.

ABSTRACT

This paper takes the idea of the “Idiot” (that has been previously studied by writers and thinkers such as Nietzsche, Faulkner, Flaubert, Bergson and Dostoievski) in order to suggest an alternative interpretation of the work of a number of contemporary artists. Taking the trilogy *Spheres* (developed by German philosopher Peter Sloterdijk) as a starting point, the paper aims to define the figure of the idiot as a double placental immunized, inherent self-heating, also as a nobject that no longer holds an important message. On the contrary, it regulates psycho-themically our pluralistic societies at the most. The paper also addresses how artists like Duchamp, Warhol, Morris, Oldenburg, Abramovic and Carneiro focused on the idiotic. It also suggests how the hegemonic rational thought of the Enlightenment has sometimes been replaced by post-metaphysical transits on the idiotic, and therefore it has been configured in many different ways in spaces outside the modern subjectivity.

Keywords: Idiot; Sloterdijk; Warhol; Duchamp; contemporary artists.

Introducción

Lo primero que debemos decir es que nadie va a obtener nada. En el momento en el que el lector de este texto lleve a cabo su lectura, o durante la misma, percibirá que la narración interpretativa aquí propuesta no cumple con los presupuestos exigidos de completitud y satisfacción a los que debería orientarse cualquier estudio dedicado a interpretar el comportamiento de algunos artistas dentro del ámbito del arte contemporáneo. Nadie va a sentirse satisfecho, porque damos por hecho que nuestro pensamiento no ha de solucionar nada. Como fundamento que se disuelve, que se niega, lo más importante es decir que no proponemos soluciones¹, ni tan siquiera una experiencia estética de auto-hipnosis a los lectores. Basta que esta interpretación sea seguida con un “*puede ser*” o con un “*me gusta que así sea*” porque no es lícito aspirar a más y porque, *hasta ahora*, es todo lo que se puede hacer. Querer extraer soluciones o conclusiones de este ensayo sería equivocar una zona transitoria de pensamiento, en la que se puede estar y pensar de muy diversos modos, con una estancia acondicionada para ser habitada. El pensar a algunos artistas contemporáneos a partir del concepto del *idiota* no puede suponer, en términos filosófico-teóricos, más que el establecimiento de una perspectiva debilitada² que sólo intenta mostrar a los artistas y a las obras a partir de su modo diferente de estar en el mundo.

Sloterdijk (Dostoyevski, Nietzsche) y El Idiota

La pregunta fundamental que plantea nuestro relato interpretativo es la siguiente: ¿es posible interpretar ciertos comportamientos de algunos artistas contemporáneos desde el concepto filosófico y literario del idiota? ¿Es posible establecer una interpretación paralela a los grandes relatos sobre arte contemporáneo, al mismo tiempo que eficaz, a partir de lo idiótico? Si gran parte del arte del siglo XX es un arte contra-ilustrado, y si la ilustración privilegiaba modelos de pensamiento cercanos a la inteligencia que mejora al hombre, ¿no nos acercaría más a nuestro modo de ser posmoderno el conocimiento de la figura del idiota y sus manifestaciones en el arte actual? Han sido los pensadores y escritores más profundos los que han tratado de esclarecer la psicología y el ser del idiota: Dostoyevski (en su magistral novela *El idiota*³, en la que a través del ingenuo personaje del Príncipe Mishkin muestra la falta de adaptación de la figura del idiota compasivo a contextos donde

¹ “Podemos prescindir de la imagen de unos seres humanos apartando apariencias engañosas para obtener un vislumbre de la realidad, y entrando de este modo en contacto con algo establecido y determinado que había estado ahí todo el tiempo. Nos iría mejor sin esa imagen”. RORTY, Richard, *Filosofía y futuro*, Barcelona, Gedisa, 2002, pp. 9-10.

² VATTIMO, Gianni, ROVATI, Pier Aldo (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 2006.

³ DOSTOYEVSKI, Fiodor, *El idiota*, Madrid, Alianza, 1999.

impera la subjetividad moderna), Flaubert (en su obra *Bouvard et Pécuchet*⁴, de la que Borges diría: “*El tiempo de Bouvard et Pécuchet tiende hacia la eternidad; por eso sus protagonistas no mueren y continúan copiando, cerca de Caen, su anacrónico repertorio de estupideces.*”), Nietzsche (en algunos fragmentos de *El Anticristo*, donde describirá el tipo psicológico del redentor, oponiendo la interpretación de Renan acerca de Jesús como héroe y como genio, a la concepción de Jesús a partir de la noción de idiota⁵), Faulkner (en su novela *El ruido y la furia*⁶, especialmente en la primera de las cuatro partes del libro, en la que narra la historia de la familia Compson a través de los ojos de un idiota, Benjy, mostrando de manera genial sus percepciones especiales, su literalidad, sus carencias en lo referido a las relaciones causales, su estar en el mundo como contemplador de efectos, etc.) Bergson⁷ (derivable de algunos de sus escritos, y especialmente de aquellos en los que el pasado como memoria penetra en la actualidad y convierte al sujeto en un ejecutor torpe, inhábil e inadaptado para la vida de la inteligencia, del presente pragmático) o Sloterdijk. Puesto que no es posible ahora detallar el pensamiento de todos ellos, nuestro discurso se centrará, como punto de partida, en el filósofo alemán Peter

⁴ Diversos escritores y pensadores calificaron a los personajes de la novela de idiotas. “Émile Faguet: “Bouvard et Pécuchet es la historia de un Fausto que sería un idiota y como una evocación de Candide y de Pangloss.”. Por otra parte François Mauriac: “Flaubert murió trabajando en una farsa laboriosa y fúnebre, encarnándose a sí mismo en dos imbéciles que serían inmortalizados por el escritor.” FLAUBERT, Gustave, *Bouvard y Pécuchet*, Edición de Germán Palacios, Madrid, Cátedra, 1999, p. 27.

⁵ “la incapacidad de oponer resistencia se convierte aquí en una moral (“no resistas al mal”, la frase más honda de los evangelios, su clave, en cierto sentido), la bienaventuranza en la paz, en la afabilidad, en el no-poder-ser-enemigo. ¿Qué significa la buena nueva? La vida verdadera, la vida eterna está encontrada – no se la promete, está ahí, está *dentro de vosotros*: como vida en el amor, en el amor sin sustracción ni exclusión, sin distancia. Todo hombre es hijo de Dios –Jesús no reclama nada para sí solo – en cuanto hijo de Dios todo hombre es idéntico a otro... ¡Hacer de Jesús un héroe! - ¡Y qué malentendido es sobre todo la palabra “genio”! Nada de nuestro concepto, de nuestro concepto cultural de “espíritu” tiene sentido alguno en el mundo en que Jesús vive. Dicho con el rigor del fisiólogo, aquí estaría en su lugar más bien, una palabra completamente distinta: la palabra idiota. Nosotros conocemos un estado de excitabilidad enfermiza del *sentido del tacto*, el cual retrocede entonces temblando ante cualquier contacto, ante cualquier aprehensión de un objeto sólido. Traspóngase semejante *habitus* [hábito] fisiológico en su lógica última – como odio instintivo a *toda* realidad, como huida a lo “inaprensible”, a lo “inconcebible”, como aversión a toda fórmula, a todo concepto de tiempo y de espacio, a todo lo que es sólido, costumbre, institución, Iglesia, como un habitar en un mundo no tocado por ninguna especie de realidad, en un mundo meramente “interior”, en un mundo “verdadero”, en un mundo “eterno”... “El reino de Dios está *dentro de vosotros*”... NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo*, Madrid, Alianza, 2006, p. 65.

⁶ FAULKNER, William, *El ruido y la furia*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 9-80.

⁷ Nos referimos a algunos fragmentos de la obra de Bergson, como el que señalamos a continuación, y del que se infiere la figura del idiota: “Imaginémonos, pues, un espíritu que ande siempre pensando en lo que hizo con anterioridad y nunca en lo que está haciendo, semejante a una melodía que se retardase en su acompañamiento. Figurémonos una cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia, por virtud de la cual se continúa viviendo lo que ya pasó, oyendo lo que ya no suena, diciendo lo que ya perdió toda oportunidad; que el individuo se adapte, en fin, a una situación pasada e imaginaria, cuando debería conformar su actitud a la realidad presente. Lo cómico tendrá entonces su asiento en la persona misma, y ésta es la que se lo facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión. ¿Qué de extraño tiene que el distraído (tal es el personaje que acabamos de describir) haya tentado generalmente el humor de los autores cómicos?” BERGSON, Henri, *La risa*, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 18.

Sloterdijk y en su trilogía *Esferas*⁸, a través del cual conectaremos nuestra interpretación con el de algunas de las figuras ya mencionadas.

Debemos, por tanto, remitirnos al primer volumen de *Esferas*. En él, tras profundizar en lo que el filósofo denomina como “*Compartidores del espacio animico*”, incorpora dos excursos, uno de ellos titulado “*Excursio 7: Sobre la diferencia entre un idiota y un ángel*”⁹. En él Sloterdijk reflexiona acerca del concepto de idiota que nos han legado dos de las figuras a las que ya nos hemos referido, Dostoyevski y Nietzsche. El filósofo contrapondrá, en términos filosófico-religiosos, el ángel al idiota, enunciando que tanto para Dostoyevski como para Nietzsche este concepto posee connotaciones cristológicas, ya que aparecerá asociado al comportamiento del salvador. La introducción del idiota como salvador desde Dostoyevski y Nietzsche rompe definitivamente, según Sloterdijk, con los intentos tradicionales de pensar al salvador como ángel que porta un mensaje trascendente. El idiota, por el contrario, se mostrará como ángel inmanente, sin mensaje, como un “*íntimo complementador, sin distancia, de todos los seres que casualmente encuentra*”¹⁰. Para comprender esta afirmación, es necesario contextualizarla dentro del arco filosófico trazado en *Esferas I*, donde aparecerá otro de los conceptos fundamentales rectores de la obra. Nos referimos al concepto de *placenta*. Según Sloterdijk, la placenta funciona como nuestro doble más originario, nuestro protector pre-biográfico y, puesto que nacemos junto a ella pero somos separados de inmediato de ella, el confort psíquico depende del encuentro en las posteriores fases de nuestro desarrollo de un doble de intimidad que sustituya a este doble originario¹¹. La placenta funciona como nuestro primero *ser-en*¹² en la que el feto descansa, emergiendo en este lugar una discreta identidad a partir de la relación con su propia envoltura. La placenta es el *con*, “*no es ni persona ni sujeto, sino un ello viviente y vivificante, que se mantiene ahí-en-la-proximidad. Estar frente al con significa por tanto: regresar del ahí, que señala un primer lugar, al aquí, de donde brota el también*”¹³. No puede hablarse de la placenta, entonces, como objeto, ni del feto como sujeto: las relaciones quedan aquí explícitamente desplazadas hacia la *nobjetividad*¹⁴; por

⁸ Nos referimos a: SLOTERDIJK, Peter, *Esferas I. Burbujas. Microesferología*, Madrid, Siruela, 2009; SLOTERDIJK, Peter, *Esferas II. Globos. Macroesferología*, Madrid, Siruela, 2004; SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología prural*, Madrid, Siruela, 2006.

⁹ SLOTERDIJK, Peter (2009), *Esferas I, op. cit.*, pp. 425-430.

¹⁰ *Ibid.*, p. 426.

¹¹ “Pero cuando al individuo, por la enorme violencia y abuso omnipresentes en la miseria diaria, se le arrancan demasiado pronto del corazón los nobjetos-complementadores, entonces el desajuste depresivo-melancólico es la respuesta adecuada del individuo, amputado del objeto, a la atrofia de su campo psíquico”. *Ibid.*, p. 422.

¹² Sobre el ser-en, véase: *Ibid.*, pp. 305-312.

¹³ *Ibid.*, p. 325.

¹⁴ “A objetos que, como los citados, no son tales, porque no les corresponde ningún en-frente subjetivo, llama Thomas Macho “nobjetos”: son co-datos esféricamente circundantes, que, al modo de una presencia no-confrontadora, rondan o flotan ante una identidad que tampoco está enfrente, precisamente el presujeto

la placenta se *es* alternativamente fuera del sujeto de la Modernidad, del mismo modo que por el idiota, cuando se está junto a él, con él, se deviene hacia relaciones especiales no subjetivas. Recordemos el caso relatado por el psicoanalista Béla Grunberger, en el que un joven alcanza su curación guardando silencio en todas las sesiones terapéuticas a las que asiste, sin emitir un solo pensamiento durante algunos meses hasta que, finalmente, tras explicar que ya estaba curado, se marcha¹⁵. Sloterdijk interpreta este relato como el devenir placenta del psicoanalista (un *con* pre-objetivo) benefactor para el paciente (un *también* pre-subjetivo), complemento inmunizador que reconstituye el psiquismo enfermo. No es extraño que la figura del idiota sirva como doble complementador: ello lo mostraron tanto Dostoyevski como Faulkner, creando los personajes del príncipe Mishkin y de Benji, idiotas que, de algún modo, aglutinan los acontecimientos de ambos discursos¹⁶.

¿Y no puede considerarse de este modo al idiota, es decir, como doble placentario que nos protege e inmuniza frente a instancias amenazantes exteriores? ¿No es el idiota una casi inexistencia, que se limita a emitir un *estar-con* para hacer resonar un *también-aquí*, al igual que la placenta¹⁷? ¿Podría seguir considerándose todavía al idiota como sujeto moderno plenamente configurado? Y en consecuencia, ¿no cambia esto nuestra subjetividad moderna en tanto que co-perteneiente a una alteridad idiótico-placentaria? Pero quizá comprendamos de modo más claro lo que queremos decir cuando decimos que el idiota hoy es el sustituto inmanente e inmunizador que nos protege del frío exterior si pensamos la figura del idiota en términos espaciales. Para ello es necesario trasladarnos al segundo volumen de *Esferas*. (*Esferas II. Globos. Macroesferología*). En esta obra, en la Sloterdijk construye un relato político-territorial sobre la morfología de la esfera y del globo, se nos habla de los primeros asentamientos y formaciones de núcleos humanos. Según su interpretación, los pri-

fetal, como seres de cercanía originarios, en el sentido literal de la palabra. Su ser-ahí-cerca (que ciertamente no es todavía un ser-ahí presentable) se manifiesta al niño ante todo por su primer regalo, la sangre placentaria". *Ibid.*, p. 273.

¹⁵ *Ibid.*, p. 319 y ss.

¹⁶ "Dostoyevski no deja duda alguna con respecto precisamente a este rasgo; de una de las figuras de la novela, Ganja, se dice: "No se azoraba lo más mínimo ante el príncipe, como si estuviera solo en su habitación, pues le consideraba lisa y llanamente como nada". La presencia del príncipe Mishkin, no obstante, es una condición desencadenante de todos los acontecimientos que suceden en su cercanía; él cataliza de manera decisiva los caracteres y destinos de quienes se cruzan con él. Precisamente como no-enviado, soluciona con un método incomprendido el problema del acceso al interior de sus compañeros de juego. Ni sirenas ni ángeles, él es quien abre los oídos y centros de conmoción psíquica de sus compañeros de diálogo." *Ibid.*, p. 428.

¹⁷ "Con el título idiota, Dostoyevski, como filósofo de la religión y crítico de la subjetividad, señala una posición del yo que a él le parece noble y (...) de efecto terapéutico (...). El sujeto idiótico es, evidentemente, aquel que puede comportarse como si él no fuera tanto él mismo como el doble de sí mismo, y potencialmente el complementador íntimo de cualquier otro con el que se tropiece. (...) El idiota se placentiza a sí mismo, en tanto ofrece a cualquiera que se cruza en su camino, como si se tratara de un cojín intrauterino, una experiencia de proximidad inexplicable: una especie de inmemorial compenetración que crea entre las personas (...). En presencia del idiota la bonachonería inofensiva se convierte en intensidad transfiguradora; parece que su misión no es transmitir una misiva, sino crear una proximidad en la que sujetos perfilados pierdan sus contornos y se puedan constituir de nuevo." *Ibid.*, p. 429.

meros asentamientos humanos se formaron en torno al fuego, que funcionaba como centro psico-térmico de confort y de inmunidad frente al frío y a los peligros exteriores. Para disfrutar del fuego benefactor bastaba con sentarse en torno a él, formando la primera esfera discreta de inmunidad psico-térmica. Las primeras disposiciones humanas en torno al fuego propiciaron la aparición de las primeras configuraciones esféricas del urbanismo humano. La disposición alrededor de un punto central (el fuego), propició que las primeras construcciones humanas siguieran una fuerza centrípeta, dando como resultado la unión de los seres humanos en las primeras termoesferas, es decir, en las primeras formas de auto-cobijo colectivo¹⁸. Dentro de las mismas, el hombre encuentra en términos espaciales la inmunidad pre-mundana que encontraba junto al doble placentario en sus primeros momentos pre-biográficos. Lo anteriormente señalado acerca del fuego central no es para nosotros sino una indicación simbólica de aquello que comprendemos como fundamento en nuestra contemporaneidad. Cuando las estructuras de inmunidad protectora frente a las pérdidas de valor y de sentido, cuando los puntos centrales que nos confortaban en el terreno ontológico, filosófico y psico-térmico (Dios, la Razón, el Estado o la Verdad) han quedado disueltos y fragmentados, una vez apagado el fuego de todo fundamento y una vez extinguidas las nociones inmunizadoras que aseguraban nuestras transiciones de adaptabilidad al mundo ¿dónde encontrar nuestro antiguo doble que nos complementa, nuestro otro yo íntimo que nos protege del frío exterior?

Podríamos encontrarlo, entre las numerosas vías que nos concede nuestra ontología estética contemporánea, en la figura del idiota. El idiota (que no es un sujeto ni un objeto, sino *nobjetividad* e inocencia inmanentes no modernas) funcionará como un centro micro-térmico eventual, como calefactor autónomo de inmunidad que sustituya, de modo errático, al fuego central¹⁹. El idiota será nuestro contra-moderno doble placentario²⁰, nuestro *estar-con* que haga resonar un *también-aquí*,

¹⁸ (...) la construcción sigue una fuerza centrípeta que produce, primero, la reunión de los seres humanos, para despertar, después, en los ya reunidos la necesidad de cobijo. En el corazón de las reuniones humanas actúa una comodidad o conveniencia, descubierta casualmente pero convertida de inmediato en imprescindible, una *magna comoditas*, que exige ser complementada por un segundo confort: la casa. El fuego mima a los seres humanos y los hace dependientes del relax y de la holganza. (...) El calor del fuego doméstico reúne a los seres humanos en un lugar de encuentro como si fuera en torno a un foco ígneo. (...) Así pues, un socialismo térmico en el comienzo, una reunión originaria en torno a un fuego cuidado, (...) y con todo eso: la experiencia paradigmática de que el calor de la irradiación se difunde regularmente por todos lados en torno al fuego central." SLOTERDIJK, Peter (2004), *op. cit.*, pp. 203-204.

¹⁹ "En contraste con todo esto, *Esferas III*, ofrece una teoría de la época actual bajo el punto de vista de que la "vida" se desarrolla multifocal, multiperspectivista y heterárquicamente. Su punto de partida reside en una definición no-metafísica y no-holística de la vida: su inmunización ya no puede pensarse con los medios de la simplificación ontológica, de la recapitulación de la esfera-todo lisa. Si "vida" actúa ilimitadamente, conformando espacios de diversas maneras, no es sólo porque cada una de las mónadas tengan su propio entorno, sino más bien porque todas están ensambladas con otras vidas y se componen de innumerables unidades." SLOTERDIJK, Peter (2006), *op. cit.*, p. 23.

²⁰ "El idiota es el ángel sin mensaje: un íntimo complementador, sin distancia, de todos los seres que casualmente encuentra. También su aparición es escénica, pero no porque personifique en el más acá el fulgor trascendente, sino porque, en medio de una sociedad de representantes de papeles y de estrategias del ego, él

que regule psico-térmicamente una onto-climatología post-metafísica, nivelando para nosotros la temperatura fría de la Modernidad, inmunizándonos y protegiéndonos de las instancias amenazantes exteriores (estado totalitario, homogenización, nacionalismos patrios, indiferencia ontológica, etc.). Pero, ¿cómo se manifiesta el idiota como doble placentario en el arte del siglo XX y XXI²¹? ¿Desde que perspectivas se muestra lo idiótico como eventual centro calefactor?

La manifestación de lo idiótico en algunos artistas contemporáneos

Quizá la primera manifestación más explícita de la idiotez reconocida la encontremos en las actitudes de los integrantes del movimiento Dadá. Tristan Tzara, en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*, escribía lo siguiente: “*Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota.*”²² En Dadá, por primera vez, los pensamientos dejan de ser esclavos de la inteligencia del Uno-Todo²³, dejan de tender al fuego central de la verdad y de la razón²⁴, se deja de apostar

encarna una ingenuidad inesperada y una benevolencia que desarma.” SLOTERDIJK, Peter (2009), *op. cit.*, pp. 426-427.

²¹ “Si nos ponemos de acuerdo en adelante en la fórmula de que la época moderna es un proceso de información que provoca la crisis de la metafísica del remitente, contaremos también con el medio para comprender cómo una teología sensible al tiempo y posterior a Gutenberg no puede compaginarse con una doctrina angelética del salvador como enviado. Con el incremento de las potencias-remitentes y la inflación de enviados en el libre mercado de las noticias, un hiperenviado del tipo de un Dios salvador, representado por delegados apostólicos, no puede afirmar su posición feudal de preeminencia. Quien quisiera influir liberadoramente sobre los seres humanos en un sentido específico, en el futuro ya no podría ser tanto un enviado con un *message* trascendente como, más bien, un ser humano, cuya diferencia con los demás fuera inmediatamente perceptible en presencia real, y que reemplazara, así, plenamente al portador de una misiva del más allá. La genialidad filosófico-religiosa de Dostoievski muestra que él fue el primero en reconocer y en examinar con toda minuciosidad la oportunidad de transferir la cristología de la angelética a la idiótica. Precisamente porque el mundo moderno está saturado del ruido de los mensajeros de los partidos de poder y de los estruendos artísticos del genio, que llaman la atención sobre sus obras y sistemas delirantes, la diferencia religiosa ya no puede señalarse convincentemente desde la figura del embajador. El Dios presente no puede alcanzar a los mortales como enviado, sino sólo como idiota.”, *Ibid.*, p. 426.

²² TZARA, Tristan, *Siete Manifiestos Dada*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 54.

²³ “Serner mira positivamente en su cabeza y encuentra allí palabras y frases que no producen un contexto. Esta carencia de coherencia la proyecta al mundo que, correspondientemente, ya no puede ser un cosmos. La antisemántica dadaísta pasa a convertirse en una anticosmología. A partir de ahora ella vigilará al hombre mientras compone las cosmovisiones y representaciones del orden. Al principio era el caos en el que los hombres – por debilidad y hambre de sentido – ensoñaron un cosmos.” SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cinica*, Madrid, Siruela, 2006, p. 573.

²⁴ “dadá arremete contra los fundamentos mismos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad (...). El insulto permanente al talento, al genio, con la secreta intención niveladora de una extinción de las jerarquías, y la idiotización elevada a la categoría de dogma, tales fueron los instrumentos de este furor negador que, llevado por su propio impulso, no debía tardar en negarse a sí mismo.” WALDBERG, Patrick, *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 16-17.

aquí por el mejoramiento de la humanidad ilustrado²⁵. Ahora los dadaístas devienen idiotas, en tanto que dobles placentarios de intimidad sin mensaje. Al igual que junto a la placenta, junto a los dadaístas reposamos en lo a-sintáctico²⁶, junto a los idiotas devenimos flotación, indeterminación, azar, energía, gesto. Junto a los dadaístas no se tiende a la centralidad de un fundamento-verdad, puesto que han quedado abolidos los centros de pensamiento: se está en la intimidad placentaria, tomando al azar y a la indeterminación como sustitutos idióticos del centro. Se deviene idiota en lo energético de la no seriedad, en la ausencia de lo lógico-lingüístico²⁷, y se está en Dadá como junto al aliento descentrado de calefactores autónomos *nobjetivos*.

Pero sin duda serán dos figuras fundamentales del arte del siglo XX las que se muestren como calefactores idióticos de inmanencia placentaria. Tanto Duchamp como Warhol invierten la metafísica deviniendo artistas de lo idiótico (quizá en ellos se cumpla de modo paradigmático el significado originario de el vocablo idiota: ἰδιώτης, *idiōtēs* – persona privada o particular, simple ciudadano, de ἴδιος, *idios* – privado, uno mismo²⁸, cuyo uso estaba asociado a los ciudadanos desvinculados de los asuntos públicos). El caso de Duchamp manifiesta un devenir-idiota a partir de la temporalidad. En obras como el *Gran Vidrio* o *Étant donnés*, el pensamiento, que no puede llegar a un punto culminante, permanece suspendido en la no finalidad, en el *pre-ser* o en el *post-ser*, siempre en la ausencia de lo *aún-no-acontecido* o de lo *acontecido desde siempre*²⁹ (es la catástrofe de la presencia

²⁵ “Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial (...)” TZARA, Tristan (1999), *op. cit.*, p. 21. “Helo a usted lleno de AMBICIONES de mantenerse en la esfera de la vida, en el sitio al que acaba de llegar hace un instante, de progresar en marcha ascendente ilusoria y ridícula hacia una apoteosis que no existe más que en su neurastenia.” *Ibid.*, p. 52.

²⁶ Respecto a ello, podemos considerar las siguientes citas, que se refieren, de modo ilustrador, a las concepciones del lenguaje por parte de algunos integrantes del movimiento Dadá. Todas ellas pertenecen a la siguiente referencia bibliográfica: BÉHAR, Henri, CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Península, 1996: “no hay forma de sustituir las palabras, puesto que ellas lo son todo para el pensamiento. Pero en lugar de regularlas, de constreñirlas por la sintaxis, hay que liberarlas, dejarlas desencadenarse como una horda aullante.” p. 108. “Privilegiando los aspectos no verbales del lenguaje, Hugo Ball se propone destruir la palabra (...) para alcanzar una expresión absolutamente nueva”. p. 107. Según Arp, esta poesía “sale en línea recta de las entrañas del poeta o de cualquier otro de sus órganos que haya almacenado reservas [...]”. Él el cacarea, jura, gime, tartamudea, yodlea, como le apetece.” p. 110.

²⁷ “Allí donde aparecen sólidos “valores”, significados superiores o sentidos más profundos, el dadá intenta una perturbación del sentido. El dadá suministra una técnica explícita de la desilusión del sentido y con ello se coloca en un espectro más amplio de *cinismos semánticos* con los que la desmitificación del mundo y de la conciencia metafísica llega a un radical estadio final. El dadaísmo y el positivismo lógico son partes de un proceso que quita el suelo a toda creencia en conceptos generales, a toda clase de fórmulas cósmicas y totalizaciones. (...) El dadá se rebelaba contra el arte en cuanto técnica de dación de sentido. El dadá era antisemántico.” SLOTERDIJK, Peter (2006), *Crítica de la razón cínica, op. cit.*, pp. 570-572.

²⁸ PABÓN S. DE URBINA, José M., *Diccionario Manual Griego – Español*, Barcelona, Bibliograf, 1989, p. 304.

²⁹ “Le *grand Verre* y *Étant donnés* se refieren a acontecimientos, la “puesta al desnudo” de la Novia, el descubrimiento del cuerpo obscuro. (...) En la “tardanza de cristal”, todavía no sucedió; en los matorrales, detrás de la mirilla, ya ha sucedido. Las dos obras son dos maneras de representar el anacronismo de la mirada con respecto al acontecimiento de la puesta al desnudo. El “tema” de la pintura es verdaderamente el instante,

en Duchamp lo que hace girar al pensamiento hacia territorios de inactividad idiótica no actual, hacia una temporalidad ajena a los ritmos ontológicos del presente). En el *Gran Vidrio*, que Duchamp dejó definitivamente inacabado en 1923, el aparato de los solteros jamás puede alcanzar la zona de la novia, con lo que la temporalidad se cristaliza en el deseo de lo jamás logrado. Duchamp es espera pura, temporalidad sin finalidad, pre-acontecimiento que jamás se presenta y que como tal, no puede sino quedar al margen de la inteligencia pragmática de la presencia. En tanto que ser con tachadura, Duchamp deviene idiota de la ausencia, abriendo tiempos alternativos semejantes a nuestro doble placentario noobjetivo, en los que jamás adquirimos una conclusión, un presentarse perfecto y definitivo. En *Étant donnés* Duchamp se muestra como el idiota del haber-ya-sido: si la inteligencia pragmática funciona a partir de distinciones y divisiones utilitarias de lo existente-presente, cuando Duchamp nos sitúa ante un acontecimiento que podríamos interpretar como pasado o como aún no acontecido, nos sitúa ante un vacío de pensamiento, ante lo impensable e imposible, ante el deslizamiento del pensar hacia lo puramente idiótico y complementador del tiempo no metafísico, de un tiempo otro que no es presente y que, como tal, sirve como calefactor placentario psico-térmico.

Si pudiera existir la personificación estético-artística de la figura del idiota, y si éste históricamente se hubiese consumado en el tiempo apareciendo ante nuestra perspectiva actual, lo encontraríamos, sin duda, en la figura del artista pop Andy Warhol³⁰. Tomar a Warhol como prototipo del artista idiota no es mera casualidad. Él mismo llegaría a reconocerse como individuo carente de capacidades para un pensamiento filosófico-abstracto, sin mostrar por ello el más mínimo atisbo de disimulo encubridor: “*Mi mente siempre pierde el hilo cuando oigo palabras como “objetivo” o “subjetivo”; nunca sé de qué están hablando. No tengo suficiente sesera para eso.*”³¹ En sus *Diarios*³², Warhol vendría a corroborar sus deseos de

el relámpago que ciega el ojo, una epifanía. Pero, según Duchamp, esta ocurrencia, la “femineidad”, no puede tomarse en cuenta en el tiempo de la mirada de la “virilidad”. Resulta de ello que el tiempo que se precisa para “consumir” (experimentar, comentar) esas obras es, por así decirlo, infinito: está ocupado por la búsqueda de la *aparición* misma (término duchampiano), de la que la “puesta al desnudo” es el *analogon* sacrilego y sagrado. La aparición es que sucede algo que es otro. ¿Cómo puede figurarse lo otro? Sería preciso que fuera identificado, lo que es contradictorio. Duchamp organiza el espacio de la *Novia* según el “aún no”, el de *Étant donnés* según el “ya no”. El observador del Cristal espera a Godot; detrás de la puerta de *Étant donnés*, el *voyeur* persigue a Albertine desaparecida. Las dos obras de Duchamp son una bisagra entre la anamnesis proustiana perdida y la parodia beckettiana de prospectiva. (...) La apuesta plástica de las dos grandes piezas de Duchamp es desbaratar la mirada (y el espíritu) porque él procura representar analógicamente la manera en que el tiempo desbarata la conciencia.” LYOTARD, J. F, *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 85-86.

³⁰ “A su vez, fue un genio en hacerse el tonto, que es el summun de la inteligencia”. COMBALÍA, Victoria, “Andy Warhol y España”, en VV.AA., *Andy Warhol. El ojo Mecánico. Antológica de su obra gráfica, documentos y Films*, Milano, Gabriele Mazzotta, 2004, p. 10.

³¹ WARHOL, Andy, *Mi Filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 200.

³² WARHOL, Andy, *Diarios*, Barcelona, Anagrama, 1999.

idiotéz deliberada, manifestando la banalidad como grado sumo de la idiocia anti-esencial, a partir de un tener-tiempo infinito³³ para la frivolidad infinita. Pero desde el arco filosófico interpretativo que aquí exponemos la afirmación anterior no debe comprenderse como una identificación vulgar entre lo a-filosófico y lo idiótico: es el pensamiento immanente y contra-metafísico de Warhol lo que establece los indicios de una idiocia que viene a ejemplificar la concepción del idiota como doble placentario y como calefactor autónomo inmunizador expuesta con anterioridad. Algunas de las afirmaciones de Warhol sobre sí mismo, no tan explícitas en cuanto a su incapacidad para una intelectualidad de las esencias, manifiestan la auto-concepción de un ser compuesto de nada, lo que le acercan a la ausencia de oposición y de subjetividad del idiota: “*Estoy seguro de que me miraré en el espejo y no veré nada. La gente siempre me dice que soy un espejo y, si un espejo se mira en otro espejo, ¿qué puede verse? (...) Un crítico me llamó la Nada Misma y eso no me ayudó en absoluto a mantener mi sentido de la existencia. Entonces, me di cuenta de que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor. Pero aún estoy obsesionado por la idea de mirarme en el espejo y no ver a nadie, nada.*”³⁴ Esta consideración de sí mismo como “*nada*” será la que venga presentar en algunos de sus retratos. En ellos, debido a la saturación de la banalidad y a la carencia de misterio, es posible considerar a Warhol ya no como sujeto, ya no como artista mensajero que porta una misiva transcendente, ya no como genio, sino como *nobjeto idiótico del con*. Detengámonos por un momento en la obra *Autorretrato [Self-Portrait]*, del año 1964 (fig. 1). Componen la obra cuatro autorretratos realizados en un fotomatón (medio impersonal, una elección del agente como un no-sujeto, pero que no carece de movimiento como los meros objetos), en los que Warhol aparece con unas gafas de sol oscuras cubriendo sus ojos³⁵. Con ello el artista parece prohibir todo intento de interpretación hermenéutica de la imagen y todo querer-decir, su-

³³ Recordemos algunas de las películas de Warhol, como *Sleep* o *Empire*: “*Sleep* la empezó a rodar antes que *Kiss*, pero la concluyó mucho después. (...) Partiendo de varios planos diferentes de Giorgio durmiendo desnudo sobre un colchón colocado en el suelo, llegó a construir una película de seis horas de duración. Es obvio que muy poca gente o nadie vio íntegra y seguida la película. Pero eso era lo de menos, como aseguraba el propio Warhol, que decía que la gente podía levantarse, comer algo, charlar o marcharse durante la proyección y, sin embargo, la película seguía allí en la pantalla. Así nadie se perdía algo relevante del film, simplemente porque no había nada de ese tipo”. CIRLOT, Lourdes, *Andy Warhol*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2001, p. 54.

³⁴ WARHOL, Andy (1999), *Mi filosofía...*, op. cit., pp. 15-16.

³⁵ “Para el artista de la ausencia de profundidad y del “todo está en la superficie”, la elección es casi paradójica, dado que el autorretrato es siempre introspección, ocasión para una indagación que va más allá de la mera apariencia. Warhol es consciente de ello, y en esta serie de 1964 polemiza con esta presentación de dos maneras: en primer lugar, encomendando la obtención de su imagen a una máquina, incluso a la más superficial y mecánica de las máquinas, que hace imposible cualquier tipo de intervención en el mero registro fotográfico: un aparato para hacer fotos de carnet. En segundo lugar, Warhol se fotografía con gafas de sol, que impiden ir más allá, negando por tanto el tradicional estereotipo de los ojos como espejos del alma.” QUARANTA, Domenico, “Las obras maestras”, en DE VILLENA, Luis Antonio, QUARANTA, Domenico, *Warhol*, Fuenlabrada (Madrid), Unidad Editorial, 2005, p. 90.

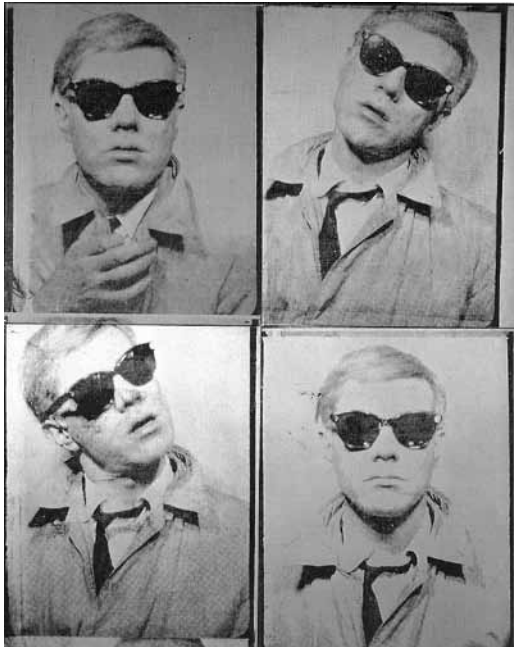


Fig. 1. Andy Warhol, *Self-Portrait*, 1964, barniz de polímeros sintéticos y tinta serigráfica

primiendo todo viaje hasta el centro mismo de la verdad. De Warhol y de su máscara-superficie³⁶ emana el simple *estar-ahí-próximo* de la pantalla placentaria *nobjetiva*. Warhol no es el ángel-genio que porte un mensaje trascendente, sino superficie total del *con* placentario, que funciona como calefactor autónomo inmanente para nosotros con su mero existir vacío. En lugar de una esfera con un centro del querer-decir, Warhol es la pantalla ciega del *ser-junto-a-nosotros*, del idiota que nos inmuniza psico-térmicamente.

Sin embargo, Warhol no entrará en la historia del idiotismo de modo super-explicito hasta el día 2 de abril de 1980. Ese día salta definitivamente hacia el adentro, hacia la máxima introversión, hacia la máxima despreocupación del entorno, convirtiéndose

en el calefactor patente de la utopía lograda³⁷, de la temporalidad extático-inmanente del idiota (fig. 2). El acontecimiento fundamental al que nos referimos en la historia de la idiotez se produjo en la Plaza de San Pedro del Vaticano, en Roma, cuando Warhol se fotografía junto al papa Juan Pablo II, al mismo tiempo que sujeta con su mano izquierda una grabadora que filma la imagen del Papa. El proyecto teológico-espacial que Bernini proyecta entre 1656-1667 mantendría su sentido de unidad-centralidad hasta ese 2 de abril de 1980, fecha en que el espacio tras-

³⁶ “Andy, en verdad, parecía una máscara. La cara (de mal cutis) como hecha de chicle, pero seria. Y el pelo, de fondo negro, como si desde el techo un sabio peluquero le hubiera hecho descender, casi de golpe, una peluca de cabellos blancos y lacios. (...) Algo he olvidado en estos breves recuerdos de Andy Warhol: su total imperturbabilidad. Su silencio. El aire de máscara que lo rodeaba, consciente o deseoso de no transmitir nada. ¿Era ese “frío” uno de sus postulados estéticos?”. DE VILLENA, Luis Antonio, “Warhol, un mito ambiguo del arte moderno”, en *Ibid.*, p. 8

³⁷ Refiriéndose a América (Warhol declaró su admiración por ella) nos dice Baudrillard: “...la viví como en una pantalla cinematográfica, estableciendo la hipótesis casi experimental de un país sin historia. (...) allí había un estudio de vida *easy*, fluido, como si la liberación ya quedara muy atrás. Se tenía la impresión de haber pasado más allá de esa revolución permanente, siempre ideológica y utópica, jamás realizada. Allí había sido realizada, hiperrealizada claro está, y ahí estaba la paradoja.” BAUDRILLARD, Jean, *El paroxista indiferente*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 126-127. Más adelante dice: “...en Norteamérica queda algo de la desmesura y de la paradoja mágica de la utopía realizada. No nos hagamos ilusiones: esta utopía es la de la banalidad realizada, y por tanto de una equivalencia transversal de todas las cosas y de una igualdad de destinos por abajo” BAUDRILLARD, Jean (1998), *op. cit.*, p. 138.

centente y pseudo-esférico térmicamente regulado de la plaza queda fracturado y tachado por la existencia de un nuevo centro calefactor de inmanencia. Aquí el Papa, como cabeza de la Iglesia, como centro de la Iglesia, es el fuego central de la esfera de la cristiandad, que regula lingüístico-térmicamente la temperatura del Todo, haciendo que su mensaje llegue, acústicamente, a todos los feligreses por igual. No tiene otro sentido la instalación de micrófonos y de pantallas de televisión dentro de la propia plaza que el hacer llegar el centro de la esfera a todos los puntos comprendidos en el espacio. Tampoco tiene otro sentido diferente el interés del Papa por dejarse tocar, por llegar comunicativamente a todos los reunidos posibles, lo que muestra la voluntad eclesial de mantener la temperatura de la esfera en condiciones de confort espiritual. El calor emanado del centro debe llegar a todos los puntos del sistema homogéneo, para que de este modo no existan diferencias climáticas en la perfección del interior.



Fig. 2. Andy Warhol junto a Juan Pablo II, fotografía, Ciudad del Vaticano, 2 de abril de 1980.

Pero Warhol, el día 2 de abril de 1980, filmando lo que sucede en todo momento, parece querer apagar el fuego del origen, duplicarlo en otra imagen, suplantarlo. El centro de la esfera, el Papa, ya no es el único centro u origen emanante, sino un centro duplicado, multiplicado, excéntrico³⁸. Warhol demuestra que, en términos de idiocia, la temperatura cálida de lo psico-térmico y espiritual del Uno-Todo puede termo-regularse a partir de un pensamiento diferencial del afuera, haciendo penetrar lo más exterior en lo más interior (al idiota nada le importa la concordancia entre sí mismo y entorno circundante). La cercanía del Papa, su *existencia-para-la-tactilidad*³⁹, se interrumpe aquí mediante el objetivo de la cámara: ahora todo es caricia errada⁴⁰, máxima proximidad del centro con lo excéntrico. Ya no se filma para comunicar, sino para suplantar al origen. El artista ya no se comprende como ángel que comunica, sino como idiota sin mensaje. Ante ello, podemos preguntarnos: ¿cómo es posible que existan dos centros en una misma esfera? ¿Una esfera con dos centros, no ha dejado ya de ser una esfera, no ha dejado de servirnos de cobijo interior? ¿Si el centro sólo puede ser único, puede existir una totalidad con varios

³⁸ DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, Argentina, Siglo XXI, 1971.

³⁹ “En cierta forma (...) el cristianismo habrá sido la invención de la religión del tacto, de lo sensible, de la presencia inmediata al cuerpo y al corazón”. NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid, Trotta, 2006, p. 26.

⁴⁰ Comprendemos la caricia errada a partir de la espectralidad: DERRIDA, Jacques, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995.

centros? Ahora tan sólo queda un calefactor que nos acompaña como un nuevo sentimiento inmanente, ajeno a la trascendencia de las grandes comprensiones de las macro-esferas del Uno-Todo. Y así lo demuestran la enorme cantidad de retratos que Warhol realizó durante toda su vida artística⁴¹. En ellos, como si fueran neo-iconos bizantinos de la utopía lograda⁴² que flotan en un espacio muy parecido al descrito por Nietzsche cuando se refiere a la figura del idiota-redentor, no encontramos ya figuras poseedoras de una verdad interior, sino seres sin mensaje, idiotas que parecen decir: te complemento fuera del centro, en la anti-esfera sin centro, sin profundidad, y en mi debilidad del *aquí-próximo* te proporciono la inmunidad sin mensaje y sin rostro⁴³. Estoy junto a ti, impenetrable, mudo, como idiota calefactor de inmunidad.



Fig. 3. Marina Abramović, *The Kitchen I. Homage to Saint Therese*, 2009, C-print, 220 x 160 cm.

Al idiota contemporáneo, que suplanta el centro del Uno-Todo para generar un calefactor autónomo acompañante, un *estar-ahí* del *con* placentario, podemos también encontrarlo a partir de lo místico. Cuando Wittgenstein, en la proposición 6.45 del *Tractatus*, escribe “*el sentir el mundo como un todo limitado es lo místico*”⁴⁴, habilita una zona de pensamiento desde la que el idiota puede funcionar

⁴¹ “A comienzos de los años 60, Andy Warhol consiguió, prácticamente sin ayuda de nadie, resucitar el casi extinto género del retrato de estilo grandioso en el que aparece gente suficientemente importante, guapa o notoria –ya fueran estadistas, actrices o ricos mecenas – como para dejar su rastro humano en la historia de la pintura. (...) Ahora, retrospectivamente, advertimos la evidencia que Warhol supo ver y que fue su genialidad (...): cómo inyectar suficiente energía a la antigua tradición retratista para que se empapara del mundo real.” ROSENBLUM, Robert, “Andy Warhol: Pintor de Corte de los 70”, en GELDZAHNER, Henry, FREMONT, Vincent, ROSENBLUM, Robert, *Andy Warhol. Retratos de los Setenta y Ochenta*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde, 1994, pp. 139-141.

⁴² Véase la siguiente referencia: FERNANDEZ CAMPÓN, Miguel, “Andy Warhol: ser-de-transparencias, espacio holográfico y utopía realizada”, en VVAA., *Revista Norba-Arte*, nº 26, Universidad de Extremadura, 2008.

⁴³ A Warhol “todos lo recuerdan como a un espejo en el que cada uno proyectaba la imagen que deseaba ser”. COMBALÍA, Victoria (2004), *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴ “6.45. La visión del mundo *sub specie aeterni* consiste en verlo como un todo, un todo limitado. El sentir el mundo como un todo limitado es lo místico.” WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 273.

como micro-esfera autónoma de introversión mística (fig. 3). Y así sucederá en la serie *La cocina. Homenaje a Santa Teresa*, de la artista serbia Marina Abramović⁴⁵. En las dependencias destinadas a la cocina de un edificio abandonado de Gijón (un orfanato abandonado en la actualidad, pero ocupado por monjas de clausura durante el franquismo), la artista se eleva en su éxtasis místico-idiótico. Si la cocina funcionaba como centro térmico del *ser-que-come-caliente*, la Santa establece una nueva centralidad. El cuerpo no es más un esclavo térmico del ser, sino un generador autónomo de aquello que tacha lo existente. Elevándose hasta el centro geométrico del espacio crea un centro de complementariedad místico-idiótica, en el que no importa ya el espacio caldeado de la totalidad (tampoco el centro como fundamento-poder) sino el calor inmanente de un centro eventual, sin lenguaje, sin mensaje, en la idiotez neo-térmica que todo lo arrasa. Con Marina Abramovic residimos en la intimidad de eso que nos complementa, olvidado el sujeto y el objeto, hacia una neo-mística que nos inmunice de las des-regulaciones psico-térmicas del Uno-Todo de la Modernidad.

Pero este *acercarse-demasiado* al fuego central, este devenir centro-otro, no dejará intacto el discurso lingüístico-formal del idiota. Si Abramovic es la idiota del *neo-castillo interior*, otros artistas actuarán a partir de una idiocia del derretimiento. Cuando Nietzsche define en *El Anticristo* el tipo psicológico del redentor como un idiota que retrocede ante cualquier objeto sólido, no hace otra cosa, desde nuestra interpretación, que instituir al idiota como un centro descentrado junto al que las cosas pierden su consistencia. ¿Cómo residir en el centro de un fuego alternativo, estar en lo máximamente cálido, sin sufrir ninguna alteración? Será el artista minimalista y post-minimalista Robert Morris el que nos muestre las alteraciones de las cosas a partir del calor excesivo del centro idiótico. Será con Morris con el que comience, del modo más explícito, el derretimiento del todo en el fuego de la idiocia. En sus obras anti-formales⁴⁶ ya no se muestran esferas de perfección inmunizadoras históricamente imposibles, sino las alteraciones formales de los eventuales excesos caloríficos. En su histeria por un centro otro, Morris debilita la violencia política de la esfera fundamental: aquí el centro es puramente derretido, sin forma, tan sólo pseudo-forma que ha sido transformada en el calefactor de lo tardo-moderno. También el artista pop Claes Oldenburg nos mostrará la transformación de las

⁴⁵ <http://www.rtve.es/noticias/20091106/marina-abramovic-pope-performance-expone-madrid/299742.shtml>.

⁴⁶ “Para R. Morris, la obra de arte pierde su status de objeto cuando se acelera la disolución de la forma en una especie de fugacidad y de indeterminación, y cuando en lugar de crear objetos acabados y cerrados, el artista (...) transgrede sus propios límites. De esta manera, R. Morris acota el concepto de antifforma que supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado. (...) En contra de sus “formas unitarias”, esos fieltros grises, cortados, colgados en el muro o desparramados en el suelo, no tenían forma previa alguna, fuera de la de su presencia física; eran su peso, su casual manera de quedar colgados en la pared o de disponerse en el suelo lo que les otorgaba su forma final, que en cualquier caso no era una ni constante, sino múltiple y variable.” GUASCH, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2002, p. 43.

cosas mediante el acercamiento máximo a un centro térmico auto-generado. Se deviene idiota, en lo indistinguible, en lo indiferenciado, en lo pre-formal. El claro del ser idiótico arrasa, en su devenir, post-formalmente lo óntico. (fig. 4). Algunas de sus obras, como la denominada *Vio-la blanda*, constituyen un devenir blandura de lo idiótico ante la patencia de un centro psico-calefactor estético creado. No podemos, como es obvio, contemplar estos pseudo-objetos derretidos sino como debilitamientos del ser compacto de la esfera del Uno-Todo y, al mismo tiempo, como devenir post-formal en el calefactor autónomo. No estamos ante el antiguo mundo de las cosas, sino ante la confección de una micro-esfera de inutilidad post-cósica. No hay distancias regulares entre los puntos, cada uno puede conectarse con los demás, esparcirse junto a los demás, *junto-al* ser cálido de la idiotez.



Fig. 4. Claes Oldenburg & Cossie van Bruggen, *Soft Viola*, 2002.

Para terminar, no podemos obviar a los artistas que trabajan con el elemento natural. El caso del artista portugués Alberto Carneiro se presta especialmente a ser interpretado a partir de la creación de un centro idiótico eventual. En la acción *Trayecto de un cuerpo* (1977) (fig. 5). Carneiro encuentra una piedra de dimensiones medias insertada en la naturaleza y se fotografía junto a ella, desplazándola hasta llegar a la sala de exposiciones, para, por último, devolverla a la naturaleza de donde ha sido extraída⁴⁷. Situándose al margen de las pretensiones colosalistas de los sistemas de inmunidad holística de la Modernidad, Carneiro opta por desplazarse junto al calefactor idiótico placentario. La piedra funciona aquí como con protector ante una naturaleza que no puede ejercer su influencia totalitario-edípica: lo idiótico en Carneiro nos salva de ser arrojados

⁴⁷ En esta obra, denominada *Trayecto de un cuerpo*, “o corpo era oa mesmo tempo o do próprio artista e também o de uma pedra metaforizava aquele a cujo trajecto, a través de várias situações de inserção espacial, terá definido aquele que se poderá considerar como o ponto mais extremo o foi o ser exporta no interior de uma sala vazia, no absoluto silêncio da sua pedricidade, naquele porventura terá sido um dos momentos mais radicais da obra deste artista bem como da arte portuguesa”. PINTO DE ALMEIDA, B., “Idade da Homen”, en VV.AA., *Alberto Carneiro*, Exposição antológica, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 21.



Fig. 5. Alberto Carneiro, *Trajecto de um corpo*, 1977.

hacia una madre-tierra como individuos modernos. La piedra placentaria es nuestro centro eventual que regula psico-térmicamente el clima de una pequeña neo-naturaleza, disolviendo las subjetividades colonialistas en la *nobjetividad* del *con* y del *también-aquí*, deviniendo idiotas, al otro lado de la gravedad de los nombres de la metafísica, abiertos, como niños, hacia otras intensidades que nunca se detuvieron en el ser.

Al comienzo de este relato anunciábamos que no obtendríamos nada. Nos hemos deslizado por otros territorios de la Modernidad, allí donde todo fundamento tiende a mostrarse, por un momento, como abismo del pensamiento. Incluso el saber podría caer hacia esa zona oscura de animalidad si se piensa que el lector no ha hecho otra cosa que permanecer ante lo escrito como ante un *ser-de-proximidad* que se limita a acompañarnos. ¿No hemos devenido mientras leíamos, desde este otro lado, seres que han abierto una zona de tranquilidad idiótica? ¿Ese ha sido, entonces, nuestro *saber*?