NORBA-ARTE, ISSN 0213-2214, vol. XXVII (2007) / 285-302

SOBRE LA ESPERA. UN ITINERARIO. BECKETT/ANSELMO/LATHAM/VOSTELL/SCHÜTZE

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

Resumen

El artículo analiza el concepto de *espera infinita*, mostrando las diferencias o intensidades que este concepto asume en la obra de algunos artistas del siglo XX y XXI. Partiendo de la espera en Beckett, vivida como negatividad o carencia tragi-cómica, mostramos el giro en el experimentar la espera en otros artistas contemporáneos, ya lejos de lo problemático del drama. Tomando como arco filosófico el pensamiento de Vattimo, de Heidegger o de Deleuze, entre otros, mostraremos como la espera infinita, definitivamente aceptada en su positividad (y aceptada ya *la nada* como aquello que no se *presenta*) abre un espaciamiento virtual en las obras, expuestas ya a la apertura del no-fundamento, desvelándose entonces como debilitamientos de la presencia, como cortes inmanentes de lo finito en lo infinito (Anselmo), como subversión y destrucción (Latham), como ironía constructiva (Vostell), o bien, en las antípodas de Beckett, como radical y feliz estilo de vida contra-metafísico y contra-moderno (Schütze).

Palabras clave: Espera, infinito, Beckett, Anselmo, Latham, Vostell, Schütze.

Abstract

The article analyzes the concept of *infinite waiting*, showing the differences or the intensities that this concept acquires in the work of some 20th and 21st century artists. Beginning with *waiting* in Beckett, which is experienced as a negative or tragicomic loss, we will show the changes in the experience of waiting in some other contemporary artists, far from the problematic of drama. Taking as a philosophical standpoint the thought of Vattimo, Heidegger and Deluze, among others, we will show how infinite waiting, definitely accepted in its positive aspect (in the same way as *nothing* is by now accepted as something that never becomes present) opens a virtual space in the works, already exposed to the opening of a non-foundation, therefore revealing itself as a weakening of presence, as an immanent segment of the finite into the infinite (Anselmo), as subversion and destruction (Latham), as constructive irony (Vostell), or even, in the antipodes of Beckett, as a radical and happy counter-metaphysical and counter-modern lifestyle (Schütze).

Keywords: Waiting, infinite, Beckett, Anselmo, Latham, Vostell, Schütze.

Beckett: la espera y la ausencia como negatividad

El año 1953 nos introduce en lo que consideramos la muestra más enfática de la carencia de sentido coligada a la espera infinita. El 5 de enero de ese año se representa por primera vez en París la obra cumbre de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, escrita un año antes[1]. Este acontecimiento supone, a nuestro parecer, la culminación de toda una vertiente de pensamiento asociado a la modernidad, el desarrollo y cumplimiento explícito de la concepción de la espera como absoluta negatividad-nihilismo[2]. Pero hemos de desplegar la problemática filosófica que subyace a esta pieza teatral y al pensamiento de Beckett para así estar en disposición de desarrollar un pensamiento-narración clarificadora de lo que decimos. El núcleo filosófico de la obra puede ser interpretable como la pérdida del sentido derivado de la problemática de la espera. Desde nuestra interpretación es posible leer esta obra teatral y toda su correlativa poética del absurdo desde el problema de la espera infinita. ¿Cómo se comportan los personajes de Beckett, según la superficie de inscripción de la interpretación que proponemos?

Los personajes de *Esperando a Godot* esperan inútilmente, esperan algo que jamás ha de producirse: la llegada de Godot, o lo que es lo mismo (en términos que enlazan y redimensionan nuestra interpretación con la problemática del pensamiento filosófico y crítico contemporáneo), la *presencia* de Godot. Como se sabe, toda la pieza teatral gira en torno a la espera de este acontecimiento, en torno al *presentarse* de Godot, pero Godot jamás se hace presente. Los personajes principales de la obra, Estragón y Vladimir, esperan a Godot, y al mismo tiempo, aún sabiendo del retraso irreversible de éste, no pueden marcharse, pues siempre esperan y esperarán a Godot[3]. Podrían marcharse y, sin embargo, no lo hacen. Por ello su padecida espera se convierte en una espera carente de sentido. Sin duda, podríamos interpretar a Beckett (*Esperando a Godot*) como una carencia de resolución final, como lo definitivamente inacabado, como aquello que se muestra como paciencia en

[1] La información sobre la publicación de «Esperando a Godot», así como de la fecha de su estreno, puede consultarse en: Beckett, S., *Teatro Completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 794-795.

[2] Y en efecto, así puede considerarse, si interpretamos el absurdo de Beckett como un no poder salir de la modernidad, comprendida la modernidad como metafísica, y a su vez, comprendiendo a la metafísica como historia del olvido del ser, como posicionamiento del ente como rector del pensar, y concibiendo la nada como absoluta negación de lo ente. Véanse, entre otras referencias bibliográficas, las siguientes: Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003; Heidegger, M., «Che Cos'è la metafisica?», en M. Heidegger, *Segnavia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1987; Vattimo, G., *Heidegger*, Bari, Editori Laterza, 2002.

[3] «ESTRAGON: Delicioso lugar. (Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.) Semblantes alegres. (Se vuelve hacia Vladimir.) Vayámonos. VLADIMIR: No podemos. ESTRAGON: ¿Por qué? VLADIMIR: Esperamos a Godot. ESTRAGON: Es cierto. (Pausa.) ¿Estás seguro de que es aquí? VLADIMIR: ¿Qué? ESTRAGON: Donde hay que esperar. (…) ESTRAGON: ¿Y si no viene? VLADIMIR: Volveremos mañana. ESTRAGON: Y pasado mañana. VLADIMIR: Quizá. ESTRAGON: Y así sucesivamente. VLADIMIR: Es decir… ESTRAGON: Hasta que venga». Beckett, S., *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets Editores, 2003, pp. 19-20.

el esperar, como el estado de ánimo que puede esperar infinitamente sin que aquello que se espera llegue a suceder; en definitiva, podríamos interpretar a Beckett desde la paciencia. De este modo, si lleváramos a cabo una interpretación de Beckett a partir de la paciencia, sería oportuno definir con más precisión el concepto de aquello que ha venido hasta entonces definiéndose como tal[4]:

> «Es una disponibilidad al presente, y a la lentitud del presente, mucho más que al porvenir. El paciente, según la fórmula tan conocida, da tiempo al tiempo: habita tranquilamente el presente, mientras que el impaciente querría estar ya en el mañana o más allá. Por eso "la paciencia lo es todo", como decía Rilke. (…) "…los pacientes, que están ahí como si tuvieran por delante la eternidad, de tan despreocupadamente tranquilos y abiertos…". La tienen, en efecto, y es lo que se llama el presente. La paciencia es el arte de acogerlo a su ritmo»[5].

Sin embargo, pronto comprobamos que la paciencia de Beckett no se adecua a la definición antes citada, pues la paciencia de los personajes de *Esperando a Godot* se configura como una paciencia que es portadora de un sin sentido insoportable. Existen en Beckett afecciones de la in-soportabilidad del sin sentido. No se da, en Beckett, tal y como describe Rilke, una despreocupación tranquila ante la eternidad. Si por un lado los personajes esperan, son pacientes y participan de la espera, por otro lado su esperar se hace interminable, y comienzan a experimentar el tedio, es decir, comienzan a esperar *«algo»,* aquello que se desea que se presente, comienzan a estar-vueltos hacia *«el mañana o más allá»,* como aquello que desean que aparezca y que acontezca. Estragón y Vladimir, «protagonistas» de la obra, siempre esperan *algo-alguien* (Godot). Su espera no es una espera indeterminada (una espera que olvide radicalmente lo esperado) sino siempre una espera determinada, con un objeto al que esperar. Si los personajes esperaran a partir de la disposición de ánimo de

[4] A pesar de definir la espera en la cita que aparece en el texto, no podemos dejar de mencionar, en lo que se refiere a la espera infinita, y en definitiva, a la paciencia, al pensamiento de Maurice Blanchot: «Él había soportado la espera. La espera lo ha hecho eterno, y ahora ya sólo tiene que esperar eternamente. La espera espera. A través de la espera, quien espera muere esperando. Lleva la espera a la muerte y parece que hace de la muerte la espera de lo aún esperado cuando uno muere. La muerte, con liderada como un acontecimiento esperado, no es capaz de poner fin a la espera. La espera transforma el hecho de morir en algo que no es suficiente alcanzar para dejar de esperar. La espera es lo que nos permite saber que la muerte no puede ser esperada. Quien vive en la espera ve venir hacia él la vida como el vacío de la espera y la espera como el vacío del más allá de la vida. La inestable indistinción entre esos dos movimientos es en adelante el espacio de la espera. A cada paso uno está aquí, y sin embargo más allá. Pero como uno alcanza este más allá sin alcanzarlo por la muerte, lo espera y no lo alcanza, sin saber que su carácter esencial es no poder ser alcanzado más que en la espera. Cuando hay espera, no hay espera de nada. En el movimiento de la espera la muerte deja de poder ser esperada. La espera, en la íntima tranquilidad en cuyo interior todo lo que ocurre está desviado por la espera, no deja que ocurra la muerte como lo que pudiera bastarle a la espera, sino que la mantiene en suspenso, en disolución y en todo momento superada por la igualdad vacía de la espera. Extraña oposición de la espera y de la muerte. Él espera la muerte, dentro de una espera indiferente a la muerte. E, igualmente, la muerte no se deja esperar». Blanchot, M., *La espera. El olvido*, Madrid, Arena Libros, 2004, pp. 33-34.

[5] Comte-Sponville, A., *Diccionario filosófico,* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

la que habla Rilke, como un estar abiertos a la espera indeterminada, sin objeto, el *pathos* trasmitido por Beckett sería un estado parecido a la serenidad, a la despreocupación, a la sencillez. Y sin embargo no es así: los personajes desesperan en el tedio, desesperan en el drama y en la comicidad, en su pérdida de sentido nacida de la espera. La espera infinita hace que irrumpa la falta de sentido, e incluso el lenguaje de Beckett no mostrará la despreocupación de la que hablaba Rilke, sino un ya-no-poder-hablar, una imposibilidad de fundar un discurso en la infinitud. En un tiempo infinito en el que nada sucede nunca las narraciones y las supuestas «pérdidas de tiempo»[6] o los diferentes «matar el tiempo»[7], pasan a convertirse en nada, en proposiciones insignificantes y sin sentido. Todo lo que se diga en la eternidad es nada, porque el lenguaje es un decir superfluo que se mueve como banalidad descentrada fuera del acontecimiento esperado que nunca llega. La espera infinita hace a los personajes decir lo que no se debería decir[8], porque no es necesario que se hable de nada en concreto[9]. Y de hecho, no se dice nada concreto, los diálogos se interrumpen, pues la espera infinita ha descarrilado el orden-sentido del discurso, y no puede existir ya la ilusión de resolución ante un hilo narrativo[10].

Beckett vive la espera sin sentido de modo dramático o cómico, pero no desde la sencillez. Sin embargo, pensamos, no existe razón para dramatizar esta ausencia. No hay, no se da ninguna relación o coexistencia entre lo dramático y el sin sentido.

[6] «VLADIMIR: Lo cierto es que el tiempo, en semejantes condiciones, transcurre despacio y nos impulsa a llenarlo con manejos que, cómo decirlo, a primera vista pueden parecer razonables y a los cuales estamos acostumbrados. Me dirás que es para impedir que se ensombrezca nuestra razón. Bien, de acuerdo. Pero a veces me pregunto, ¿acaso no anda errante en la interminable noche de los grandes abismos? ¿Comprendes mi razonamiento?». BECKETT, S., *op. cit.,* p. 129.

[7] «VLADIMIR: Así mataremos el tiempo. (Estragón duda.) Resultará entretenido, te lo aseguro. ESTRAGÓN: Un descanso. VLADIMIR: Una distracción. ESTRAGÓN: Un descanso». *Ibídem*, p. 110.

[8] «VLADIMIR*:* ¡Miserable! ESTRAGÓN*:* ¡Eso es, insultémonos (intercambio de injurias. Silencio.) Ahora reconciliémonos». *Ibídem*, p. 121.

[9] «VLADIMIR: ¿Qué decía? ¿Cómo sigue tu pie? ESTRAGON: Se hincha. VLADIMIR: Ah, sí, ya sé, la historia de ladrones. ¿La recuerdas? ESTRAGON: No. VLADIMIR: ¿Quieres que te la cuente otra vez? ESTRAGON: No. VLADIMIR: Así matamos el tiempo. (Pausa). Eran dos ladrones, crucificados al mismo tiempo que el salvador. Se… ESTRAGON: ¿El qué? VLADIMIR: El Salvador. Dos ladrones. Se dice que uno fue salvado y el otro… (Busca lo contrario a salvado)… condenado. ESTRAGON: ¿Salvado de qué? VLADIMIR: Del infierno. ESTRAGON: Me voy. (No se mueve)». *Ibídem*, pp. 16-17.

[10] «Y, aún así, la espera y el tedio suelen guardar relación. Cuando esperamos, la espera tiene un objetivo. De hecho, esperamos algo. Sin embargo, en Beckett, la espera no tiene meta alguna y, si bien los personajes de sus textos, no son siempre conscientes de que su espera es vana y sin objeto, sí lo es el lector: se trata de una espera de algo que jamás llegará. Beckett deseaba captar esta nada, esta ausencia; una ausencia que no es sino el vacío en torno al cual se desarrolla su obra. (…) No existe nada positivo en la obra de Beckett. Su universo literario se compone de una lengua que va perdiendo sentido y de una ausencia metafísica que no es capaz de dar sentido alguno, así como de unos "sujetos" aislados que no hayan el modo de darse a sí mismos el menor sentido. (…) Sólo existe el tiempo, demasiado tiempo, en un universo en el que nada sucede. "¿Puede existir otra parte en este aquí infinito?". Quedarse esperando un instante que no llegará jamás, en un mundo de inmanencia, carente por completo de exterior: eso es el tedio llevado a sus últimas consecuencias». SVENDSEN, L., *Filosofía del tedio*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, pp. 126-127.

Por ello, porque Beckett vive la pérdida de sentido como tragi-comedia, pensamos que Beckett no acepta definitivamente lo infinito. La espera no definitivamente aceptada, la impaciencia, se vive en Beckett como problema irresoluble[11], vivida como aquello que jamás llega, aquello que se espera pero que jamás ha de llegar. Por ello Beckett no alcanza una completa aceptación de la infinitud: su esperar es experimentado de modo negativo[12]. Se vive la ausencia como negatividad de la presencia, pues se toma a la espera como un experimentar-pensar-vivir desde la negatividad, desde la *ausencia de*[13]. Siempre se da una falta, una nostalgia, una inexistencia, un absurdo, vividos en la negatividad bajo la disposición de experiencias tragi-cómicas[14, 15, 16]. Existe un a-terra-se[17] en la obra de Beckett, una tragedia de la pérdida de tierra, una negatividad y una carencia en lo que se refiere a la pérdida de fundamento. Ante la pérdida de fundamento se huye demasiado pronto hacia el pavor; no se está en la ausencia de fundamento en un abismo posibilitante, sino en una carencia de posibilidades. En Beckett, la ausencia se acepta como pura negación de la presencia. ¿No es, entonces, posible, establecer un espacio alternativo desde el que experimentar la ausencia como positividad? ¿No es entonces posible establecer una topografía de ausencias, desde la que la espera infinita se viva desde

[11] «ESTRAGÓN: Pasemos ya a otra cosa, ¿quieres? VLADIMIR: Era justo lo que iba a proponerte. ESTRAGÓN: Pero, ¿a qué? VLADIMIR: ¡Ah, éste es el problema!». BECKETT, S., *op. cit.,* p. 135.

[12] «ESTRAGÓN: Mientras se espera nada ocurre». La palabra nada ha sido subrayada por nosotros. *Ibídem*, p. 59.

[13] «Acerca de Beckett, nos dice Adorno: "su obra es una extrapolación del kairós negativo. La plenitud del instante se prolonga en una reproducción infinita que converge en la nada". El pensamiento de Beckett gira en torno a un instante que es, en esencia, una ausencia. El instante (kairós) no llega jamás. Sólo cabe esperar pero, en oposición a la espera que describe, por ejemplo, San Pablo, que es una espera de la parousía, la segunda venida de Cristo, es la suya una espera sin objetivo. Una espera que no se define a partir de algo por venir, sino a partir de algo que nunca llega. Pues el kairós positivo, el instante como apertura a la parousía, es puramente imaginario, no se producirá jamás, pero tampoco puede borrarse del pensamiento y, de la espera de un instante positivo, se transforma en la espera en un instante negativo que perdura eternamente. Una espera en la que no transcurre el tiempo. Una espera sub specie aeternitatis, desde la perspectiva de la eternidad». SVENDSEN, L., *op. cit*., p. 125.

[14] «ESTRAGÓN: No ocurre nada, nadie viene, nadie se va. Es terrible». BECKETT, S., *op. cit*., p. 66.

[15] «ESTRAGÓN: Esperamos. VLADIMIR: Sí, ¿pero mientras esperamos? ESTRAGÓN: ¿y si nos ahorcáramos? (…) VLADIMIR: Entonces, ¿qué hacemos? ESTRAGÓN: No hagamos nada. Es lo más prudente. VLADIMIR: Esperemos a ver qué nos dice. ESTRAGÓN: ¿Quién? VLADIMIR: Godot. ESTRAGÓN: Claro. VLADIMIR: Esperemos hasta estar seguros». BECKETT, S., *op. cit*., pp. 25-26.

[16] «ESTRAGÓN: Estoy cansado. (Pausa.) Vámonos. VLADIMIR: No podemos. ESTRAGÓN: ¿Por qué? VLADIMIR: Esperamos a Godot. ESTRAGÓN: Es cierto. (Pausa.) Entonces, ¿qué hacemos? VLADIMIR: No hay nada que hacer. ESTRAGÓN: Yo ya no puedo más. VLADIMIR: ¿Quieres un rábano? ESTRAGÓN: ¿No hay nada más?», *Ibídem*, p. 109.

[17] «ESTRAGÓN: Qué quieres que te diga, siempre esperas al último momento. VLADIMIR (soñadoramente): El último momento… (Medita). Tarda en llegar, pero vale la pena. ¿Quién lo decía? ESTRAGON: ¿No quieres ayudarme? VLADIMIR: A veces me digo que, a pesar de todo, llega. Entonces me siento muy raro. (…) ¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo… (Busca) aterrado. (Con énfasis.) A-TE-RRA-DO». *Ibídem*, p. 14.

la inocencia, en un estar suspendidos, lejos del vértigo de la carencia de fundamento propuesta por Beckett? Será a partir de las obras y del pensamiento de algunos artistas del siglo XX y XXI desde los que observaremos un giro en el experimentar la espera y la ausencia.

Giovanni Anselmo: la espera infinita y el sin sentido como inocencia

Nada nos aterra en la obra del artista italiano Giovanni Anselmo[18]. En muy diversas obras de este artista ligado a la corriente povera[19], aparece la preocupación por adoptar un pensamiento alternativo al pensamiento cotidiano-banal[20] del tiempo[21]. Muchas de sus obras plantean una posibilidad alternativa al tiempo cronológico, configurándose algunas de ellas como diferencias radicales, a partir de lo que he-

[18] «Giovanni Anselmo [b. 1934, Borgofranco, d'Ivrea, Turin] has been producing artworks since 1965. His work explores elementary rules of physics and illustrates basic laws of nature such as tension, gravity and the earth's magnetic field. He has worked with a wide array of materials, from the organic [vegetables, iron, granite, water] to the inorganic [plastic] as well as the invisible [electricity and the force of gravity]. His use of various techniques ranges across forms such as sculpture, installation, artist's books, drawing, photography and slide projection», edited by Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, London, Phaidon Press Limited, 1999, p. 284. Debemos mostrar nuestro agradecimiento a Marina Ursic (Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Split, Croacia), por su ayuda en la traducción y en la interpretación del sentido de los textos.

[19] Giovanni Anselmo habitualmente aparece ligado a la corriente povera, aunque lo cierto es que su obra abarca diferentes preocupaciones estético-estilísticas, no dejándose por ello clasificar fácilmente en un determinado movimiento artístico. Refiriéndose a lo dicho anteriormente, Lea Vergine escribe: «Giovanni Anselmo è un insolito esemplare nella flora e nella fauna contemporanee. Non gli interessa appurare se è effettivamente un artista oppure no, se è pertinente assegnarlo, di volta in volta, all'area dell'arte "povera", della "land", della "body" o della "conceptual"». Vergine, L., *L'Arte in gioco*, Milano, Garzanti Editore, 1988, p. 309.

[20] Con la acepción cotidiano-banal del tiempo adoptamos la adjetivación heideggeriana referida al tiempo cronológico de la física (ya definido por Aristóteles), y a la que va asociado el tiempo de la presencia como fundamento de la metafísica pensado por toda la metafísica occidental, hasta Husserl. Véase: Heidegger, M., *El concepto de tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

[21] «In an exalted meditation on temporality in *Per un'incisione di indefinite miglialia di anni* (1969), Anselmo seals an atmosphere dense with cryptic emanations of energy. The concentrated mass of the grease-covered iron cylinder is left unprotected (except at its upper edge) from the temporal processes of oxidation and erosion and leaves a mark on the wall, a sign of a very long-term entropy. Ideally, the cylinder is meant to long outlast our lifetime. The work embodies Henri Bergson's reflections in space-time and duration, often treated by Anselmo. In this case, we must recall other experiences: *Un giro più del ferro* (1969), an engraving on iron covered with transparent varnish; *Verso l'infinito* (1969), an iron block on which the symbol of infinity is engraved; *Trecento milioni di anni* (1969), made with antracite, a lamp, a thin plate, and an iron wire; *Gli anni della carta* (1970), and *Dissolvenza* (1970), an iron block onto which the title of the work is projected. If, in each of these works, Anselmo has highlighted the continuous transformation of time as the cause of constantly altering reversibility between the stable and the ephemeral, the resistant and the fragile, the past and the future, in relation to the continuity of duration, he says that "the idea of *Dissolvenza* is illustrated in an iron block weighing more than 100 kilos; as long as it does not disappear due to oxidation, the inscription emitted by the projector will always be visible"». Corà, B., «Giovanni Anselmo: Sites of Universal Reversibility», en VV.AA., *Giovanni Anselmo*, Barcelona, Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro galego de Arte Contemporáneo, 3 de mayo-17 de septiembre 1995, La Polígrafa, 1995, p. 36.

mos considerado como espera infinita. Existe, como veremos en sus obras, la sabiduría del esperar. Pero ante las obras de Giovanni Anselmo el pensamiento está ya muy alejado de la disposición de ánimo de Samuel Beckett. Si por un lado, en Anselmo encontramos también una ruptura del sentido a partir de la dilatación paciente del tiempo, en este caso, en oposición a Beckett, dicha ruptura se muestra como poética liberadora[22]. En Anselmo la espera infinita no acontece como patología o negatividad, sino como paz y contra-fanatismo no moderno. Es necesario avecinarse con el pensamiento a algunas de sus obras para comprender el aminoramiento-debilitamiento (en el sentido del debolismo de Vattimo)[23] del *pathos* de la paciencia. Es necesario, para pensar no patológicamente la estética de Giovanni Anselmo, comprender un giro contra-ontoteológico del tiempo[24], dándose de este modo una apertura a lo que podríamos considerar como meseta de paciencia, en la acepción más debilitada y más alejada de lo trágico y pulsional del concepto de meseta[25]. Giovanni Anselmo no pertenece ya a la modernidad, sino a la postmodernidad (Vattimo), al pensamiento diferencial y alternativo. Todo lo que Anselmo elide aparece como muerte inocente. Todo sobre lo que Anselmo atenta, aparece como atentado de la inocencia, no como violencia, sino como capacidad alternativa de cambio. Así, observando las obras de Anselmo, comprendemos que, en su sabio esperar, atentará inocentemente contra las siguientes instancias de la tradición-pensamiento occidental[26]. Contra el Sujeto: comprendido éste como configuración conceptual útil en el campo de la ciencia-dominación, en el conocer. El Gran sujeto de la modernidad gira hacia una intensidad interpretativa en su manifestarse des-fundamentado. Contra la objetualidad: haciendo de algunas de sus obras una virtualidad de no presencia, una intensidad no representativa ni presentativa: *«Io, il mondo, le cose, la vita, siamo delle situazioni di energia ed il punto è proprio di non cristalizzare tali situazioni, bensì di mantenerle aperte e vive in funzione del*

[22] «El nihilismo acabado, como el *Ab-grund* heideggeriano, nos llama a vivir una experiencia fabulizada de la realidad, experiencia que es también nuestra única posibilidad de libertad». VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 32.

[23] A cura de VATTIMO, G. y ROVATI, P. A., *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1986.

[24] Por giro contra-ontoteológico comprendemos un pensamiento alternativo, que pueda pensar la modernidad como temporalidad de la no-presencia, como temporalidades de la ausencia, desligado ya el tiempo, en la medida de lo posible, de la reducción del pensamiento al dominio de lo ente, y de la presencia plena (de la causa).

[25] Tomamos el concepto de meseta creado por Deleuze y Guattari en la siguiente referencia bibliográfica: DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2006. Comprendemos aquí, como señalamos en la narración, el concepto de meseta debilitado, y quizá entendido en su justa medida, es decir, no como un deseo irrefrenable, sino como una contra-causalidad inocente, como paz inmanente del deseo.

[26] Los siguientes puntos funcionan como una narración interpretativa de la obra de Giovanni Anselmo, y han sido pensados desde el pensamiento de Nietzsche, Heidegger, Vattimo, Deleuze, etc. Podrían servir muy diversas referencias bibliográficas. Sólo indicamos, como simple orientación, algunas de ellas. VATTIMO, G., *Heidegger*, *op. cit.* NIETZSCHE, F., *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1981. HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo, op. cit.* HEIDEGGER, M., *Segnavia*, *op. cit.* DELEUZE, G, GUATTARI, F., *op. cit.*

nostro vivere»[27]. Contra la presencia: comprendida ésta como una grosería en el modo de pensar-conocer-vivir de la modernidad, como una violencia en el conocer-pensar, como un desasosiego en la disposición ante las cosas que conlleva una excesiva sed de racionalismo, logicismo, intuicionismo y velocidad. Contra la causalidad: comprendida como el punto inicial del acontecimiento, ahora definitivamente desfundamentada, pues no hay, ni nunca ha existido, un origen de ningún acaecer.

Pero es necesario comprender algunas de las obras de Giovanni Anselmo a partir de su propio manifestarse. Quizá una de las obras más interesantes de su producción, a nuestro parecer, es la obra *Per un'incisione di infinite migliaia di anni*, del año 1968. En lo referente a esta obra nos dice Giovanni Anselmo:

> «Una barra di acciaio, comparsa di grasso, appoggiata al muro, a causa del contatto con gli elementi naturali tende a dissolversi e a consumarsi, e quindi ad abbassarsi. Il suo consumarsi coincide, sul muro, tramite il peso, il tempo, con un'incisione di infinite migliaia di anni. Il segno della sua morte lenta, ma inesorabile, coincide così con una traccia di nuova vita, un residuo in movimento infinitesimale, che pareggia il disperdersi della materia. Un'azione di compenso energetico, attenuata e rallentata dal grasso sovraimposto, che è un gesto dolcissimo di conservazione di una morte inevitabile, ma prolungata sino al massimo del pensiero umano, ed al tempo stesso l'affermazione di una nuova vita (la traccia) su un decesso, in uno scambio osmotico di energia»[28].

En la imagen siguiente podemos observar la disposición de la obra anteriormente explicada según las palabras del propio artista.

Aquí el tiempo infinito y la paciencia se hacen patentes en la lentitud con la que se desarrolla la obra. Es la lentitud de los procesos naturales, superiores a nuestros niveles de percepción, y superiores al arco cronológico de una vida humana[29], lo que convierte a la obra en una consolidación de la paciencia. El sujeto deja de asistir al acontecimiento de la obra. El espectador ya no es espectador, pues no está expectante a lo que podría suceder. Ahora el espectador se ha visto definitivamente

[27] CELANT, G., *Arte povera,* Torino, Humberto Allemandi & C., 1989, p. 56.

[28] Traducimos a continuación, para facilitar la lectura, las palabras de Giovanni Anselmo: «Una barra de acero, cubierta de grasa, apoyada sobre la pared, a causa del contacto con los elementos naturales tiende a disolverse y a consumirse, y por lo tanto a bajar. Su consumirse coincide, sobre la pared, mediante el peso y el tiempo, con una incisión de infinitos millares de años. La señal de su muerte lenta e inexorable, coincide así con una huella de vida nueva, con un residuo de movimiento infinitesimal, generado al disolverse la materia. Una acción de energía, atenuada y ralentizada por la grasa superpuesta, que es un gesto dulcísimo de conservación de una muerte inevitable, pero prolongada al máximo del pensamiento humano, y al mismo tiempo la afirmación de una nueva vida (la huella) en un descenso, en un intercambio osmótico de energía». Palabras de Giovanni Anselmo, recogidas en: CELANT, G., *Arte povera*, Torino, Humberto Allemandi & C., 1989, p. 228. Puede consultarse al mismo tiempo la versión inglesa de los textos, en: CELANT, G., *The Knot Arte Povera at P.S. 1*, Turín, Humberto Allemandi & C., T, 1985 (Catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, 1985).

[29] «…avere la coscienza di entrare a far parte, tramite quel procedimento, di una storia più grande, di un dilatarse nel tempo». VERGINE, L., «Anselmo o della dilatazione temporale», en L. Vergine, *op. cit.,* p. 312.

FIG. 1. Per un'incisione di infinite migliaia di anni *(obra/detalle de la obra) (1968).*

debilitado en su dimensión, el sujeto ya no puede asistir-contemplar-conocer la obra, sino que es espectador aminorizado, minimizado[30]. De aquello sobre lo que habla la obra, es decir, de la incisión, ha dejado de aparecer aquí cristalizada, en beneficio de nuestras preocupaciones vitalistas, como sugería Anselmo en algunos de sus escritos. No hay presencia que se presente, porque no hay un presente propicio que acoja la presencia. La obra, así, es una nada que se presenta. Es una carencia del sentido que se presenta. ¿Qué es aquello que observamos? Precisamente una nada, una pobreza de la presencia, un empobrecimiento del espectáculo, y sin embargo, sin el *pathos* trágico-cómico que observábamos en el pensamiento de Beckett. Se acepta el empobrecimiento, la pobreza, se acepta la nada como *«presencia»*[31], se acepta la ausencia de sentido en sus posibilidades poéticas, se acepta la nada como presentación de una virtualidad no desesperada ni dramática, como posibilidad y no como acabamiento.

[30] En cierto sentido, Anselmo, a partir de la paciencia, parece crear un contra-movimiento respecto a la percepción moderna del mundo, aquella manera de percibir descrita por Benjamin, que bien podemos interpretar como un querer-que-las-cosas-se-presenten: «Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle colletività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. (…) è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioé: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicitá di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione». BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000, pp. 24-25.

[31] HEIDEGGER, M., *Segnavia*, *op. cit.*

Pero no todo en esta obra se refiere al objeto, sino que la espera infinita también llegará a disolver el ámbito lingüístico de la obra. Si en Samuel Beckett se daba la imposibilidad de un discurso, la imposibilidad del sentido del lenguaje, si en él se producía el balbuceo dramático, el silencio dramático, la incapacidad del lenguaje-sentido, en Giovanni Anselmo se produce la pacífica disolución del lenguaje como entidad fuerte. Para comprender lo que decimos es preciso observar más detalladamente la obra. El atentado contra el lenguaje, contra todo discurso *fuerte*, aparece inserto en ella. El título de la propia obra aparece escrito en la pared sobre la que se apoya la barra de acero. Los caracteres con los que se escribe la frase *Per un'incisione di infiniti migliaia di anni*, son evidentemente caracteres manuales, informales. Así, el título, el estatuto de denominación de la obra de arte ha pasado a convertirse en pura eventualidad. Ahora el título ha perdido su vieja autoridad significativa, para convertirse en una disolución, en una inocencia, en una aparición eventual del sentido, en una des-fundamentación de todo discurso lingüístico sobre las obras. Se da la inocencia del lenguaje, el balbuceo del lenguaje, no como aquello que se ha perdido, no como imposibilidad, sino como posibilidad ganada[32], como ocasión propicia para debilitarse en la inocencia. Lo a-significante y a-subjetivo de la grafía funciona como un aparecer de la nada. Existe una virtualidad eventual, una des-fundamentación. Observamos la frase escrita y creemos que nos dice algo, y sin embargo su sentido hemos de recibirlo de un modo no violento, como una huella dejada de manera inocente, como un des-velarse que no se emancipa nunca del abismo de indeterminación de lo eventual.

La paz de la espera infinita, el estar felizmente suspendidos sobre el abismo del sin sentido, se experimentará también en otras obras de Giovanni Anselmo.

En la obra titulada *Verso l'infinito,* se constituye una reflexión del aparecer de la obra en relación a su infinita conservación de sus propiedades físicas. Nos dice Giovanni Anselmo:

> «Il lavoro verso l'infinito ferma il tempo. È costituito da un blocco di ferro ricoperto da uno strato di grasso o di vernice trasparente, di circa un quintale di peso, sulla cui faccia superiore è incisa la frase: "Verso l'infinito". Il blocco di ferro può mantenerse intatto all'infinito se è sempre protetto»[33].

[32] Tal como sugiere Germano Celant: «La felicità di un'immagine consiste nel fatto di essere indefinita, tenue speriale si apre all'arraggiamento che la preserva dalla pressione cieca di una definizione. Non placa e dietro di essa non si trova definizione, ma dubbi ed interrogativi. In fondo essa ci lega con la sua indeterminatezza e spinge ad immergerci in tutti i percorsi possibili, i cui tracciati formano però un laberinto». CELANT, G., *Arte povera*, Torino, Humberto Allemandi & C., 1989, p. 8.

[33] Traducimos a continuación las palabras de Giovanni Anselmo para facilitar la lectura de nuestro escrito: «La pieza hacia el infinito detiene el tiempo. Está constituida de un bloque de hierro recubierto de grasa o de barniz transparente, de cerca de un quital de peso; sobre la cara superior aparece escrita en una incisión la siguiente frase: Hacia el infinito. El bloque de hierro puede mantenerse intacto hasta el infinito si está siempre protegido». Palabras de Giovanni Anselmo, recogidas en: CELANT, G., *Arte povera,* Torino, Humberto Allemandi & C., 1989. P. Giovanni Anselmo describió también la obra según su propio pensamiento de manera diversa: «Il ferro ha una sua vita, viene scavato, messo insieme, in tondi, in blocchi, in barre, ma tende sempre, con suo comodo, a disperdersi, a volar via, con

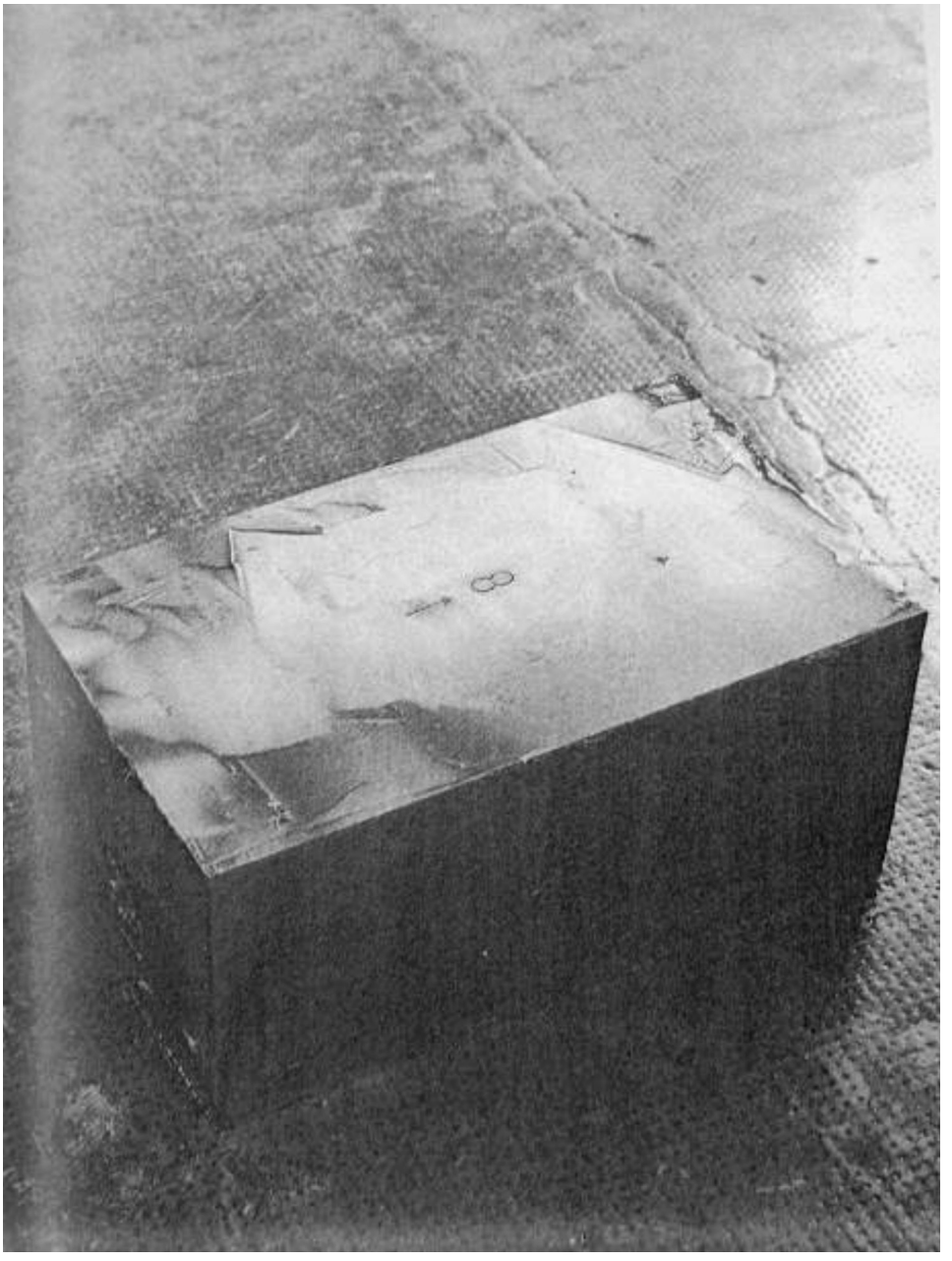

FIG. 2. Verso l'infinito *(1969).*

De manera que el aparecer de la obra tan sólo es posible mientras la capa de grasa recubra el bloque de hierro y lo proteja de las propiedades corrosivas de la atmósfera. Aquí no es necesario esperar al resto que deje la obra, es la propia obra ya una acuñación de la espera, una solidificación, una coagulación (en el sentido de aparición o fenómeno virtual[34]) de la espera-infinito. Se constituye como un corte del infinito mostrado en lo finito[35]. Aquí la grasa funciona como la herramienta para crear este corte conceptual. La obra, así, es una manifestación de lo infinito, una potencialidad de lo infinito[36] *«presentada»* en lo actual, una carencia que se vive como virtualmente posible, lejos de la inaceptación de la imposibilidad beckettiana.

Pero, sin duda, el trabajo en el que Giovanni Anselmo nos mostrará su capacidad para aceptar la ausencia será la pieza conceptual titulada *«Infinito»* (1971-1973). En ella lo infinito se radicaliza hasta presentarse como la pura virtualidad de la nada. En la obra un bloque de hierro contiene inscrita la palabra finito, pero la inscripción se efectúa cercana al espacio, de modo que la palabra in-finito[37], lo ausente, aparece elidido pero presente.

El espacio que Anselmo deja libre entre los dos bloques de hierro es puramente un espaciamiento[38], un abrirse espacio de la nada en lo ente, un presentarse virtual de lo potencial-infinito[39] y de la nada en lo puramente finito y actual. La ausencia llega a presentarse, pero no como ente (Heidegger)[40]. El espaciamiento que lleva a cabo Anselmo aparece, pensamos, como una afección tranquila, como tranquila aceptación positiva de la espera. Si los personajes de Beckett erraban por el espacio escénico sin

l'aiuto dell'aria e dell'acqua. Per andare oltre il tempo del ferro, per mantenerne un certo quantitativo insieme all'infinito, ne ho comperato un Blocco di 100 chilogrammi, l'ho fatto pulire e, dopo avergli scritto cosa volevo incidendo su una faccia: ∞, l'ho ricoperto di grasso». Palabras de Giovanni Anselmo, citadas en: Celant, G., *Arte Povera. Storie e protagonist*a, Milano, Electa Editrice, 1985, p. 132.

[34] «Comprendido así, lo virtual no designa ni lo irreal ni lo digital ni la imagen de síntesis; no es más que lo real "en potencia de ser actualizado" (…) Calificaremos por ello como virtual el conjunto de soluciones paralelas a un problema dado». Deloche, B., *Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?*, mus-A, 5, 2005, pp. 16-21.

[35] Deleuze, G. y Guattari, F., *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1996.

[36] Respecto a la consideración del infinito nos dice Aristóteles: «L'infinito esiste in potenza… non… si dà anche qualcosa di infinito che sarà in atto». Citado en: Barrow, J. D., *L'infinito. Breve guida ai confini dello spazio e del tempo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 32.

[37] El escribir la palabra in-finito en lugar de infinito nos introduce directamente en el establecimiento de un espacio infinito dentro de la finitud, o bien, para decirlo de otro modo, el espaciamiento de una potencialidad dentro de una actualidad.

[38] Con ello nos referimos al espacio temporalizado, al espacio que se hace tiempo (Derrida). Nuestra narración puede generar sentidos alternativos y no literales, pero al respecto puede consultarse un magnífico ensayo del pensamiento de Derrida en torno a las artes en la siguiente referencia bibliográfica: Santos Guerrero, J., *Círculos viciosos. El pensamiento de Jacques Derrida en torno a las artes*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005.

[39] «Come Aristotele, Anselmo pensa che l'infinito è ciò che non può essere percorso. L'nfinito che si può percorrere però mai esaurientemente, l'infinito incessantemente diverso, l'infinito come ciò al di fuori del quale c'è sempre qualcosa è l'idea che lo intriga e lo spinge e questa sorta di operazioni ironiche sull'arte in genere e sulla propria in particolare». Vergine, L., *op. cit.,* p. 311.

[40] Heidegger, M., «Che cos'è metafisica?», en M. Heidegger, *Segnavia*, *op. cit.*

FIG. 3. Infinito *(1971-1973).*

poder abandonarlo[41], en el espaciamiento de Anselmo es posible moverse en todas las direcciones, llevar a cabo un viaje inmóvil[42], suspendidos sobre la carencia del sentido, lejos de la grosería de la presencia. Este espaciamiento creado por Anselmo será precisamente la búsqueda esencial de toda la corriente póvera, es decir, el crear obras que no sean subsumibles por el circuito del mercado. Anselmo, haciendo que la nada se presente como virtualidad, como potencialidad posible, no presenta el sentido de la obra como ente, por lo que ésta no puede ser subsumida en el circuito del mercado: *es* debilitamiento, y no consumición del sentido. El consumidor debe ser paciente, pues se está en lo in-finito, en la paciencia de no presentar de modo patente lo que no puede ser presentado por inactual.

John Latham: la paciencia como ruptura con el saber y con la ética

Quizá el rechazo de la *temporalidad de la paciencia* a lo cultural y a lo comercial, a todo aquello que entra dentro de los circuitos de intercambio y de mercado se haga patente y se muestre de un modo clarificador en una acción llevada a cabo por John Latham entre los años 1968-1969, titulada *Arte y Cultura*. Latham tomó prestado de la biblioteca la colección de ensayos de Clement Greendberg titulada Arte y Cultura. Con la colaboración de un grupo de amigos, convirtió el libro en otra cosa distinta de lo que era, en una especie de masa blanda. Después

> «lo amasó en una bola, lo sumergió en una solución que tenía un trece por ciento de ácido sulfúrico y lo dejó hasta que la "solución" se convirtió en azúcar. Entonces neutralizó los restos con bicarbonato sódico, introdujo levadura en la sustancia con el fin de crear un "preparado" y lo dejó burbujeando. Sin embargo, después de tan laborioso trabajo, la acción de Latham no había terminado. Durante cerca de un año (hasta finales de mayo de 1967) el "preparado" del libro de Greendberg estuvo "burbujeando gentilmente" en su casa, hasta que recibió una carta de la biblioteca en la que le decían que un estudiante necesitaba urgentemente el libro. Latham echó entonces su masa destilada en un recipiente de cristal al que etiquetó como Arte y Cultura y lo devolvió»[43].

Latham deja que pase el tiempo, *da tiempo*[44] a la obra, pues deja el preparado burbujeando, dejando que la obra se construya o se realice por sí sola. Con ello Latham se convierte en paciente, crea obras de la paciencia, al mismo modo que Giovanni Anselmo, y del mismo modo que Beckett. Pero quizá la acción de Latham, la acción paciente de Latham haga aquí resonar otras coordenadas de pensamiento diverso. Nos referimos a la cuestión del préstamo del libro extraído de la biblioteca.

[41] «VLADIMIR: Adiós. ESTRAGÓN: Adiós. (Silencio: Nadie se mueve.) VLADIMIR: Adiós. POZZO: Adiós. ESTRAGÓN: Adiós. (Silencio.) POZZO: Y gracias. VLADIMIR: Gracias a usted. POZZO: No hay de qué. ESTRAGÓN: Claro que sí. POZZO: Claro que no. VLADIMIR: Claro que sí. ESTRAGÓN: Claro que no. (Silencio.) POZZO: No consigo… (Duda)… marcharme. ESTRAGÓN: Así es la vida». Beckett, S., *op. cit.*, p. 76.

[42] Deleuze, G. y Guattari, F., *op. cit.*

[43] Aznar Almazán, S., *El Arte de Acción*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 2000, p. 11.

[44] Derrida, J., *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.

Sabemos que el contrato de préstamo que se establece en este caso podría resumirse según la siguiente sentencia: «Te presto el libro durante un tiempo determinado, a condición de que lo devuelvas como lo encontraste». Pero Latham subvierte las leyes del contrato, excede el tiempo del préstamo, retiene el libro consigo, lo olvida, lo destruye, lo hace disolverse, y después de un tiempo, entrega un libro que es ya absolutamente otro. La paciencia infinita (pues la interpretamos infinita en tanto que Latham sobrepasa el límite finito del préstamo y lanza el libro a un acontecer-tiempo no humano) respecto al préstamo ha configurado el ser del libro, y como tal, ha desproporcionado el sentido del arte y de la cultura. La trasgresión es infinita, pues no se debe sobrepasar el límite de las leyes del préstamo, y como tal, lo infinito ha terminado por desbaratar el sentido del objeto, el sentido del lenguaje, el pensar, el discurso, la lógica, y con ello, el arte y la cultura. La paciencia hace que Latham devuelva un libro que queda fuera del tiempo de la ley. La paciencia de Latham hace saltar en pedazos toda ética-civismo, pues la voz de la ley no alcanza la solidificación del libro en la paciencia infinita. La paciencia extingue la voz de la ética hasta hacerla inaudible. Así, en este caso Latham ha creado la acción no ética, la acción anterior a la ley, retrocediendo el pensamiento hasta el grado cero de la paciencia. No existe en Latham una espera de algo, sino la absoluta aceptación de *el-dejar-que-pase-el-tiempo* como desfundamentador de nuestras coordenadas comprensivas artístico-culturales, y con ello el artista ha ironizado sobre el poder de lo cultural y del saber tomado como fundamento. Continuamos, así, en la plástica, lejos de Beckett, pues Latham ya no presenta una imposibilidad del discurso, una incapacidad, una impotencia, Latham ya no espera de modo dramático, sino que, a partir de la ironía, haciendo de la espera una indeterminación y un olvido, está tranquilo en su esperar la coagulación-virtualidad de la alteridad, del libro que ha pasado, en lo infinito, a *ser* otro.

Wolf Vostell: la paciencia como ironía respecto al pensamiento científico

La ironía será también el material de algunas de las obras del artista Wolf Vostell. La espera cambiará su uso y sentido en algunos de sus trabajos; así, pasará de ser concebida como elemento irónico-destructor (Latham), a ser tomada como elemento de ironía constructiva. Vostell, recibiendo la lección (ya postmetafísica y posthistórica) de Duchamp, a través de obras como *El Gran Vidrio*, *Con un ruido secreto* o *Underwood,* en las que hace girar el arte contemporáneo a través de un pensamiento diferencial sobre el tiempo, usará este mismo sentido postmetafísico del tiempo a partir de la paciencia, pero otorgándole otros sentidos alternativos a los ya aparecidos en la obra del artista francés. Con ello nos referimos a las obras de Vostell relacionadas con la ocultación o con el enterramiento (llevadas a cabo en Nueva York y Buenos Aires)[45]. Pero quizá la obra, a nuestro parecer, más atractiva

[45] «…en 1939, al celebrarse la Feria Internacional World's Fair en Nueva York bajo el lema "El mundo de mañana", organizó una comisión que enterró, en un lugar profundo y en acto público, ante

y sugerente es la obra ambiente titulada *El muerto que tiene sed*. En palabras de la profesora Lozano Bartolozzi:

> «El ambiente es una caja cúbica de plomo, vacía, de cincuenta centímetros de arista, que fue previamente expuesta al público sobre una mesa, en un soportal de la plaza de Malpartida, con el fin de que las personas que miraran dentro de la caja le transfirieran también sus pensamientos. Después de cerrada e introducida dentro de una columna de hormigón, que se corona lateralmente con un círculo de platos vacíos, fue situada en Los Barruecos, sobre una de las peñas de granito, y orientada para que el sol de poniente se refleje en los platos. La inscripción dice: "El muerto que tiene sed. Ruego a la ciencia abrir esta escultura transcurridos 5000 años, a partir de esta fecha, sacar la caja de plomo y analizar el vacío interior para visualizar su forma de energía y pensamientos. Malpartida de Cáceres 4-1-78. Vostell". La caja deberá ser abierta en el año 6978 para que los científicos de entonces interpreten las miradas y pensamientos allí depositados»[46].

La propuesta de Vostell no deja de ser una propuesta creada a partir de la espera. Podríamos interpretar la obra desde un sentimiento de optimismo en el progreso de la ciencia: esperando, la ciencia avanzaría lo suficiente como para, a través de su desarrollo, desembocar finalmente en un descubrimiento que permitiera, científicamente, visualizar los pensamientos y deseos humanos. Sin embargo, pensamos que Vostell está muy lejos de adoptar un posicionamiento optimista en lo referido al progreso. Así, tendríamos que considerar esta obra de Vostell como un descreimiento con respecto a la ciencia, como un esclarecimiento de sus límites: aquí la ciencia no puede ni podrá discernir jamás de manera definitiva la comprensión de los pensamientos y deseos humanos. Así, la propuesta de Vostell, dilatada en el tiempo, tiene que ser comprendida como ironía, pues se pospone en un aumento desaforado de tiempo de espera aquello que probablemente no sucederá jamás. Si John Latham triturará y destruirá con la espera la cultura y el arte, Vostell configura la espera como ironía contra la ciencia, desarticulando toda posibilidad de conocimiento en el tiempo de la espera infinita (comprendemos la cifra de 5.000 años enunciada por Vostell no como cantidad finita de tiempo, sino como símbolo de una infinitud). Si Latham introduce el sin sentido en la cultura y en el arte a través de la subversión de un tiempo finito, Vostell libera al pensamiento, al deseo y a las emociones humanas a través de la paciencia, inutilizando al progreso y tomándolo como pura ironía: el pensamiento es intensidad, no ciencia. Estamos lejos de Beckett, pues en Vostell se acepta de modo radical lo desconocido, se acepta alegremente aquello que no se

diversos medios de comunicación, una caja de material incorruptible, llamada "cápsula del tiempo", que contenía objetos representativos de la nueva sociedad: un abrelatas, acero inoxidable, un lector de microfilm, una taza de plástico de Mickey Mouse, la novela *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchel, etc. La cápsula deberá ser abierta en el año 6939». Lozano Bartolozzi, M. M., *Wolf Vostell*, Hondarribia, Editorial Nerea, 2000, p. 61. «El año 1983 Vostell viajó a Buenos Aires, donde expuso un nuevo ciclo, Beton-Tango o Tango de hormigón, relacionado con el proyecto de una escultura invisible: un coche hormigonado envuelto en periódicos del día, que sería enterrado en algún lugar desconocido de la autopista de Buenos Aires». Lozano Bartolozzi, M. M., *ibídem*, p. 79.

[46] Lozano Bartolozzi, M.ª del Mar, *ibídem*, p. 61.

puede presentar, y se ironiza sobre la capacidad de presentación de la ciencia, como aquel conocimiento que es incapaz de esperar infinitamente. No se vive esta obra, como vemos, de modo dramático, de modo beckettiano, ni tampoco a partir del afán destructor de la obra de Latham, sino que se abre en Vostell un sentido constructivo en su ironía. Ello lo muestra el sentido lúdico de la acción, el invitar festivamente a todo aquel que lo deseara a participar en ella, a participar activamente dejando huellas de intensidades individuales en la caja de plomo, invitando al mismo tiempo a los participantes a comprender un modo de vida alejado ya del conocer violento e impaciente del pensar científico.

Paul Schütze: la paciencia como estilo de vida posmoderno

Para terminar con este arco conceptual sobre el pensamiento de la espera, quizá podamos establecer, si no una antítesis, sí un desplazamiento total, un extremismo inocente de la intensidad desde la que se piensa el sin sentido a partir de una no patología de la espera. Y ello es posible a través de la siguiente obra del artista Paul Schütze, video-proyección llamada *Still life*.

La obra *Still Life*, llevada a cabo en el año 2006, se nos presenta como un video de 42 minutos de duración. Durante este intervalo de tiempo, mientras escuchamos un sonido que podríamos identificar como un rumor proveniente de las profundidades del mar, podemos observar a un hombre que nada sin parar[47]. Sin embargo, aunque la figura realice los movimientos propios del nadador, su cuerpo no avanza sobre el agua. Aquí la paciencia aparece desligada absolutamente del *pathos* de Godot. Todo queda girado hacia una levedad, hacia la meseta de intensidad, hacia la tranquilidad. No hay ni puede haber una espera. En esta obra estamos en las antípodas (diferenciales y no antitéticas) del pensamiento de Beckett. Cuando observamos la obra, el video nos transmite una sensación de tranquilidad, de paz. El personaje parece no cansarse, parece poder flotar sobre el agua siempre, realizando un movimiento (acción expresiva) contrario al esfuerzo[48], desligándose del cuerpo, generando un espacio topográfico de superficies, un efecto de superficie que es ya belleza incorpórea[49]. Su

[47] VV.AA., *Cuadernos del I.V.A.M.*, Valencia, I.V.A.M., Institut Valencià d'Art Modern, 2004, p. 77.

[48] Oñate y Zubia, T., *Para leer la* Metafísica *de Aristóteles en el siglo XXI. Análisis crítico hermenéutico de los 14 lógoi de Filosofía Primera*, Madrid, Editorial Dykinson, 2001, p. 624. «El movimiento, es decir la realización de la potencia imperfecta, tiene una temporalidad de no coincidencia consigo mismo. Es mientras no alcanza su fin y desaparece cuando lo alcanza. Su duración se da pues, en el tiempo distenso de la diacronía procesual. Por el contrario, la acción tiene una estructura temporal de coincidencia consigo mismo. La eternidad de estas acciones esenciales o expresivas es inmanente, no conocen la muerte porque se autointensifican y no se consumen en un acto. Duran pues, en una temporalidad extática que no es la de lo que trascurre, sino aquélla del aparecer-desaparecer propia del retorno. (…) las acciones expresivas, son acciones no cinéticas, por lo que corresponden a un tiempo que no se fuga ni pasa, sino que permanece y retorna cada vez».

[49] Con ello nos referimos a la diferenciación entre los cuerpos y los incorporales, especialmente en el pensamiento de Deleuze. Véase, por ejemplo, la siguiente referencia: Zourabichvili, F., *Deleuze, una filosofía del acontecimiento,* Buenos Aires, Amorrortu editores, 2004.

FIG. 4. *Paul Schütze,* Still life *(2006).*

belleza establece, como señalábamos anteriormente, y para concluir, una antípoda de diferencia respecto al infinito experimentado como ausencia dramática del sentido. Es lo potencial e infinito, el infinito aceptado en sus posibilidades positivas lo que posibilita al nadador nadar indefinidamente sobre el agua, nadar sin avanzar, flotar, ser potencialidad virtual, incorporeidad feliz. Aquí Paul Schütze se destaca tanto de Beckett, que llega a titular la obra *Still life*, es decir, «Vida detenida», «Vida tranquilla»[50]. Estamos ya, como escribía Rilke, definitivamente abiertos en la espera tranquila, habiendo aceptado radicalmente que no se espera nada, que esperamos indeterminadamente, sin objeto. Nos encontramos ya inmersos en un estilo de vida, en un *«Style of life»*, un modo aceptado de vivir y pensar en la postmetafísica y en la posthistoria, absolutamente alejado del drama de Godot; en esta obra se acepta ya vivir suspendidos sobre el abismo, se admite y se quiere el ser-pacientes como un joven estadio ético, ajenos al pavor y a la huida, pues igual que el nadador, ya no caemos, porque no existe fondo ni referencia hacia la que hundirse o caer.

[50] Respecto a nuestra traducción hemos de señalar que hemos escogido aquel sentido que se relaciona directamente con la narración o relato propuesto. El propio artista, denominando la obra *Still Life*, genera una ambigüedad en la interpretación de la obra (pues esta expresión podría traducirse al mismo tiempo como *naturaleza muerta*) que permite a todo receptor una apropiación diferente del sentido.