

La exposición itinerante de Günther Uecker, que organizó el Institut für Auslandsbeziehungen (Instituto de Relaciones Exteriores) de Stuttgart y que fuese inaugurada en septiembre de 1996 en Santiago de Chile (en 1997 se presentó en el Museo del Chopo de la Ciudad de México), tiene como base la idea de dibujar –en una obra coherente, ininterrumpida, interdependiente– un autorretrato, describir el estado actual del propio trabajo y, simultáneamente, recordar. Günther Uecker creó esta obra entre el otoño de 1992 y la primavera de 1993 en su taller, un viejo almacén en el puerto de Düsseldorf.

No es sólo el arte el objeto de este trabajo, sino también su reacción a la violencia en contra de los extranjeros en Alemania, la xenofobia y la difamación de los disidentes.

En catorce objetos y herramientas –como los llama el mismo Uecker– dio, en una especie de retrato interior, su visión de la vida y del sufrimiento, reflexionó sobre experiencias, registró sensaciones y trató de descubrir en signos sensibles las fuerzas elementales de lo real, las agresiones, las heridas, los devastamientos, a los que él opone gestos reconciliadores y salvadores. Estas herramientas apaciguadas ya no son capaces de agredir o de herir. Ellas mismas se han transformado en víctimas, un instrumental inservible y lamentable. De casualidad han resultado catorce objetos que recuerdan las estaciones de la pasión de Cristo.

Desde que existe el hombre, a cada agresión también se le adjuntan palabras. Uecker las sacó de la Biblia, con excepción de unas pocas; las escribió, por decirlo así, en una escritura que parecía verter lágrimas: primero en alemán, como una confesión, después también en el idioma de los países en donde se presenta esta exposición. Ya que en esta obra Uecker es culpable y víctima a la vez, se transforma en credo, en exhortación y no en una atribución de culpa unilateral.

Muchas fotos documentaron el trabajo en esta obra y mostraron al artista actuando, hiriendo y vendando las heridas provocadas. De esta manera, el ser humano vejado –que finalmente es el artista mismo– fue el tema de esta exposición. En esta obra, en la que Uecker trató de redefinirse en nuestra época, reconocemos no sólo un importante documento de la historia contemporánea, sino también una nueva definición de su posición artística.

## GÜNTHER UECKER

### el hombre vulnerado

Dieter Honisch



Dieter Honisch. *En tren de reflexionar sobre el arte, una y otra vez hay artistas que afirman que el arte sólo viene del arte y que no es otra cosa que arte, como por ejemplo Ad Reinhardt, a quien estimas, como ya sé.*

*En ti y en lo que haces, siempre he tenido una sensación totalmente diferente, como si ejecutaras ciertas acciones o rituales que forman parte de la vida: estar activo, pensar, decir callar—todas cosas que pertenecen más bien a la naturaleza del hombre que al arte, a un estilo determinado, a una determinada corriente. Te mueves en el arte—como alguna vez has dicho—“como un campesino sobre el campo” o como un obrero; a diferencia de lo que se suele creer, no sólo has transformado los clavos en materia artística, sino también el acto de clavarlos y muchas otras actividades triviales. El objeto de tu arte es la vida misma.*

*¿Se podría llegar de aquí a la conclusión de que no es que hayas querido enriquecer tu vida con el arte, sino que, a la inversa, has intentado ampliar tu experiencia vital hacia el arte, que en Alemania después del nazismo estaba vacío de contenidos realmente creíbles? ¿No eres acaso algo así como un notorio transgresor?*

Günther Uecker. *Para comenzar por algo que parece tomado de la vida misma: mi tema es ciertamente la vida y la muerte. Y lo que pueda hacer surgir en términos artísticos resulta de esa experiencia de vida y de la intuición del origen así como del futuro. Estoy sumamente excitado entre el nacimiento y la muerte, y voy formulando mis sensaciones, del*

mismo modo en que llegan a expresarse las experiencias de vida en un camino existencial. Debo decir así que las fuentes de mi arte no residen en el arte, sino afuera.

He allí, creo, la gran diferencia, pues la expresión se transforma en mediaciones, tal como las conocemos del arte. Es natural que siempre aparezcan citas que se pueden comparar con la historia del arte, con la historia de la capacidad de expresión artística. Las acciones que cometo desembocan a veces allí, y de acuerdo con nuestras convenciones se puede afirmar que se trata de arte también en el sentido tradicional. Sin embargo, los procesos que llevan a que todo esto pueda ser visto y mirado en tanto arte provienen de una experiencia propia, de un estado de conmoción, de una excitación, que llegan a veces incluso hasta una tensión obsesiva, que luego se expresan en acciones y que se condensan con la ayuda de mis habilidades artísticas. Vale decir, pintar actuando, crear actuando, transformar actuando el material en expresión humana.

Dieter Honisch. *Ese carácter contradictorio, que también observo, debe haber sido ocultado precisamente por el carácter de unidad de tus obras, por aquello que denominas su densidad poética. El clavo que utilizas una y otra vez constituye, hasta el día de hoy, la marca de tu escritura, a pesar de que hay otros materiales que también son tu sello—arena, madera, cuerda y ceniza. ¿A qué atribuyes la fijación de la opinión pública con tus clavos como metáfora de la agresión? Puede deberse a esa conciencia que no busca sino el reconocimien-*



to de lo ya conocido, aquella que por ejemplo tan sólo hoy percibe al "Beuys antes de Beuys", y que encuentra difícil comprender a Uecker después de ZERO y más allá del clavo? Después del año 1966 surgió en tus manos una gran obra que fue presentada en innumerables muestras y publicaciones, particularmente en Europa Oriental –pienso en Pecs, Lodz y Moscú, pero también en Leipzig y Schwerin–, donde hoy se te conoce mejor que en Occidente, y no obstante se te sigue considerando el artista de los clavos, el artista de ZERO.

Ahora bien, puede ser que resulta más fácil ganarse una "image" que librarse de él. De fácil comprensión y reconocible por cualquiera, abarca constelaciones a veces complicadas, e incluso distorsiona quizás la mirada sobre el motivo principal de tu trabajo. ¿En qué consiste ese motivo?

Günther Uecker. El motivo principal consiste en un intento de acercarme a la pintura. Siento a la pintura –por cierto, se trata de una definición difícil, en caso contrario llegaría a ella a través de la acción– como la expresión más profunda de estados del alma. En ese afán de aproximarme a la pintura a través de acciones pictóricas, experimento infortunios y quizás pueda afirmar como principio: en el camino hacia la pintura, mi fracasar es mi arte. Voy construyéndome andamios, así me armo de medios de ayuda, intento esa impertinencia de señalar con el dedo, ese recurrir a las malas artes para acercarme a la forma, es decir a lo artístico, que en el sentido de la expresión pictórica significa lo máximo para mí en comparación con la música.

En ese afán de acercarme a los fundamentos pictóricos cargo naturalmente en actividades destructivas, en la inclusión de objetos porque intento impulsar algo hacia adelante, aquello que está aplicado pictóricamente sobre la superficie. Si uno observa mis fundamentos, es decir literalmente el fondo de mis cuadros, verá que han sido tocados, al principio de manera invisible, quizás tan sólo la huella de mis dedos, la impronta de mi sensibilidad, sin que se manifieste de manera ópticamente fuerte, hasta llegar más tarde a la realidad de mi presencia corporal en acción.

Son condensaciones pictóricas, como el rocío de la mañana, y sobre ellas, en esa presencia sensorial insuficiente, actúo en el sentido de la destrucción, de la estructuración o en el sentido de clavar clavos para traerlo ante la mirada.

Para apaciguar las relaciones entre las cabezas de los clavos y los fondos subyacentes, donde se encuentran in-

crustados los clavos, torcidos o sosteniendo algo, para apaciguar las rupturas, las heridas. Son tan sólo incrustaciones en nuestro mundo real, aquel que se encuentra entre nuestros ojos y la superficie de la imagen. Acaso se podría comparar la superficie del cuadro con la superficie del agua, azotada por viento y marea, en constante transformación.

Esto sería lo que quiero decir –si se puede llegar a establecer una referencia a la naturaleza–: acercarme a aquello que en tanto pintura vuelve presente lo real, referido a un campo. Antes, en la pintura ilusionista se trataba del recorte del campo visual, aquí se trata de un campo limitado de proporción humana, un campo de acción.

Dieter Honisch. Es decir que el parámetro que aplicas para valorar tu acción artística no es una idea o un ideal estético, sino la autenticidad de la vida por ti vivida que tiene lugar en este mundo y no en un lugar ideal bajo circunstancias cambiantes claro, pero con el potencial existencial o con el repertorio de lo que brinda tu persona.

Llama la atención que tu arte en realidad no evidencia una evolución. Los elementos básicos: rectángulo, cuadrado, círculo, estructura, clavos, luz, sombra, blanco, arena, movimiento, ya se configuraron a fines de los cincuenta y principios de los sesenta; y desde entonces los vuelves a citar una y otra vez, combinándolos de las maneras más diversas. Sin embargo, se puede comprobar que se va ampliando tu campo de acción; del cuadro como punto de partida de tu obra, pasando por objetos hallados o fabricados por ti hasta los espacios o determinadas situaciones. Tus clavos dirigidos contra el cuadro conquistan la realidad, como si fuera una "campaña de los clavos", y penetran en el ámbito vital de los seres humanos, lo toman, ocupan sus representaciones. Las cabezas de los clavos forman superficies homogéneas, especializadas y en movimiento; o bien los clavos dirigen agresivos sus puntas contra el observador. Ese ejercicio férreo, que en los Bailarines de Nueva York (New York Tänzer) ya tenía algo de lúdico, va perdiendo su potencial de agresión. Se podría hablar casi de una "desmilitarización" de tu arte: los clavos de hierro se transforman en estacas de madera, las sogas en líneas trazadas en la arena, las huellas de tus manos en color y en ceniza, las pizarras de madera en lienzos, las heridas infringidas a los objetos reciben vendajes y cuidadosas cubiertas. A pesar de seguir siendo el mismo repertorio, ha variado la tonalidad.

*Uno tiene la impresión de que en los años 60 saliste a dar batalla, agrediste los fetiches de la cultura y del consumo, después de las revueltas estudiantiles levantaste barricadas y te aislaste detrás de empalizadas, y ahora tus objetos parecen salidos de un hospital de campaña. Me da la sensación de que tu arte se ha alejado del carácter formulario del arte concreto, emprendiendo una retirada hacia los contenidos del Arte Povera, al que tus objetos actuales –a pesar de su presencia formal– se acercan por la austeridad franciscana de su apariencia. ¿Cómo se explica este cambio ostensible en tu concepción material y en tu filosofía de vida?*

Günther Uecker. Es que fundamentalmente lo que hago es penetrante. También conlleva una cierta impertinencia: la percepción puntual de lo elemental, como un sentimiento que fluye, como agua que corre, una superficie que refleja, una montaña frente a mí, inalcanzable en tanto intangible. Uno podrá escalar hasta la cima, pero cuál es la experiencia de la montaña si se exagera la altura. El intento de la penetrancia fue entonces para mí una ejecución necesaria para unirme, ensamblarme con las cosas.

Los dedos también se podrían mostrar como manos que rezan, que hurgan en la nariz, que señalan a otros hombres. Son acciones que tienen su propia expresividad. Se trata de una energía de la acción que parte del hombre, introducida en el mundo. También es una penetración. Es como un fomicar al mundo, es una caricia, a la vez un estar a la defensiva, porque –como bien has señalado– uno puede parapetarse con ayuda de tales estructuras. Es probable que se trate de armas surgidas de mi constelación psíquica, expresión y lenguaje en imágenes.

Es que el análisis de los diversos experimentos llevó finalmente a que se trazaran determinados campos tal como se traza el terreno para establecer una demanda judicial. O a la manera también en que uno se apropia de la tierra a través del trabajo en el jardín. Nos resulta conocido por la tradición judía, la profetizada vida sedentaria se funda en el hecho de crear el jardín de la vida, donde no sólo el lenguaje de la ley, de la legislación, determinan la acción humana, sino también la transmisión del campo. Ese campo es entonces el paraiso artificial, donde, salido de la naturaleza, el hombre puede desarrollarse libre en consolidación con su vecindario. Esa forma del campo significó para mí también la limitación del cuadro. Con la ayuda del material, el espacio de acción en

ese campo se volvió para mí un medio del lenguaje de las imágenes. Pegar objetos, insertar clavos constituía de alguna manera el intento de darse un lenguaje con medios plásticos, darse expresión; en realidad, hasta 1966 sólo hubo un trabajo con los fundamentos de mis cuadros: disciplinar cada vez más determinadas categorías plásticas, investigarlas hasta que brindaran una base apropiada, sobre la que me pudiera mover con libertad de acción, hasta llegar incluso al desenfreno del derviche. De alguna manera, me abrió el terreno para mi expresividad artística. Cada vez más, esos campos se fueron transformando en un espacio expresivo en el sentido de todos mis sentimientos. Y los últimos trabajos en realidad son acciones de mi perturbación, de mi desesperación, de mi reflexión, que parten de seres humanos que ponen en peligro a otros seres humanos. Y esa vulneración del hombre por el hombre se fue transformando cada vez más en el tema de mi arte; también la amenaza al hombre por el hombre en su desarrollo civilizatorio sobre esta tierra, en la sumisión de la energía material para la utilización del poder del hombre sobre el hombre.

Dieter Honisch. *Es probable que esa actitud de exponerse a situaciones que pueden parecer extremas para el hombre común e inexorables para los implicados sea la mejor y menos académica de las enseñanzas que puedas brindar a tus alumnos.*

*La cuestión reside, sin embargo, en cómo esas experiencias, seguramente muy importantes, se pueden trasponer a la realidad que llamamos arte. Ludwig Wittgenstein alguna vez escribió que lo que representa un cuadro es su sentido propio. No se refería aquí a lo que habría que tratar en términos iconográficos, sino a aquello que la obra de arte expresa como totalidad, más allá del tema representado, en la constitución o materialidad sobre la que se funda. Es así como hay obras de arte autoritarias y democráticas, intrincadas y abiertas, concretas y llenas de ilusiones, aquellas que nos avasallan con sus mensajes personales y también otras que incluyen y dan un lugar al observador.*

*En tu arte siempre me ha fascinado su apertura, también el vacío de contenidos que hacía posible volver a ocupar un espacio después del nacionalsocialismo y de la guerra. No obstante los campos y objetos salidos de tu taller no son anónimos: la distancia de los clavos depende del grosor de los dedos, la extensión de los campos de la apertura de tus*



Weisse

Schreien

Rübe

Klein



*brazos, de tus pies, de tu cuerpo, de modo tal que siempre estés presente para los sentidos en tanto creador.*

*Tus trabajos tienen para mí algo de informe de actividades o de sumario, de inventario de la situación. A diferencia de muchos artistas que conozco, en realidad siempre estás en plena actividad y metido en acciones que intentan extraer del material lo que éste pueda dar de sí. ¿Cuán importante es para ti la idea o un tema, la actividad misma, y cuál es el papel que desempeña el material con el que trabajas?*

Günther Uecker. Hacer surgir un cuadro tiene que ver con que exista la necesidad de poner algo en imagen. Hay en mí energías apremiantes que me amenazan si no las pongo en imagen. Allí se encuentra también la causa de mi permanente actividad. Puesto que si no trabajara siempre, es decir si no transformara todo el tiempo esas energías para ponerlas en imagen, de modo tal que tenga el cuadro frente a mí, probablemente esas energías se dirigirían en mi contra; y su expresión, perceptible en la imagen de modo denso y explosivo, llegaría a tener un significado igualmente peligroso. Es decir que no son los cuadros pintados los que me ponen en peligro. Se lo podría expresar de ese modo, así de simple. Y lo que tengo luego ante mí, el cuadro elaborado, es el espanto de mí mismo, puesto que no se trata de imágenes deseadas que tengan por objeto una determinada forma estética. Hay esas imágenes. Y la superación del cuadro en el sentido de esa

compulsión maniaca consiste en vaciar los campos. Me libero de la determinación maniaca hacia la libertad del vacío que significa el fundamento para seguir viviendo, para sentir alegría de vivir, para mi sensualidad. Y volviendo a Wittgenstein, luego el sentido, esa sensualidad, también esa alegría vital sólo son posibles en la obra a través de ese proceso. No hay allí nada representado, sino que surge del trabajo continuo. Es por esa razón que trabajo en series dentro de una temática, de una obra a la otra; voy depurando, culminando a veces en una pieza maestra, donde el arte queda superado y aquello que todavía es manifestación expresiva ha sido experimentado por uno mismo, salió de uno mismo, se ha transformado en la libertad del vacío como fundamento vital para —aquí recorro a un concepto más bien negativo— la adaptación.

Es que el ser humano es el más desarrollado para la adaptación. Si no tiene esa capacidad flexible de transformarse en el curso de unas décimas de segundo, si no aprovecha esa posibilidad de adaptación determinada por su historia, con toda probabilidad se termina extraviando. Es algo que conocemos de otras especies del reino animal: los que sobreviven son los seres mutables con mayor capacidad de adaptación, con mayores talentos creadores. Por eso, deberíamos considerar el concepto de la adaptación a la experiencia del mundo, tanto la amenazante como la afortunada, como el fundamento para la posibilidad de permanencia en este planeta. Y ahí sólo vale para mí el hombre vacío. En 1965 escribí un texto sobre eso, sobre el hombre vacío que en realidad es aquel que sobrevive. Los fundamentos espirituales para seguir viviendo probablemente estén dados en la capacidad de transformación del apremio maniaco y de la voluntad de expresión, de acción expresiva, a través de la superación del arte; y se muestran en los campos vacíos como un mensaje vital desarrollado por mí pero que también me alcanza a mí. Si no fuera así, no volvería a hacerlo una y otra vez. Es allí donde veo en el arte su sentido, en transformarlo en una experiencia para los sentidos. Y aquí también, tengo para mí, el arte, a través de la superación del arte con ayuda de los medios del arte, es presente de la imagen a través de la experiencia sensorial en la imagen.

(Extracto de la entrevista incluida en el catálogo de la exposición de Günther Uecker *Calor instrumental apaciguados*, Instituto para las Relaciones con el Extranjero, Stuttgart, República Federal de Alemania, 1993. Traducción de Silvia Fehmann.)