



Kunst

Urs Jaeggi

Berlín, Alexander Verlag, 2002

por

PETER KRIEGER

Urs Jaeggi es artista, escritor y sociólogo. Sus capacitaciones —diferentes y relacionadas— confluyen en el libro *Kunst (Arte)*, una compilación de textos que conforman una autobiografía encubierta (“eine verkappte Biographie”, p. 166). Por su idioma, el alemán, el libro se mantiene cerrado a la mayoría de los lectores mexicanos; no obstante, una reseña de su contenido ayuda a entender el pensamiento visual de Jaeggi, quien presentó sus ideas en dos coloquios internacionales del Instituto de Investigaciones Estéticas (1997, 1998) y en una exposición del MUCA (1998) de la UNAM.¹

1. Urs Jaeggi, “Passe-partout or pièce de résistance”, en *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte*, Alberto Dallal (ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 551-564; del mismo autor, “Morandi’s Bottles, Duchamp’s ‘Fresh widows’, and the

Los quince textos y las treinta y siete ilustraciones del libro demuestran la sensibilidad visual del artista, la expresión verbal concisa del escritor y la facultad analítica del sociólogo en la búsqueda de los sentidos posibles del arte. Destaca el hecho de que la introspección de un artista contemporáneo no se reduce —como lo conocemos de muchos casos— a la mercadotecnia con fraseología,² sino, al contrario, aprovecha la sinergia de diferentes capacitaciones en el cerebro, primordialmente la relación compleja de las palabras y de las imágenes.

Como hilo conductor, el cuestionamiento mutuo entre el texto escrito y la construc-

Tower of Babel”, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, Lucero Enríquez (ed.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 597-603; además, dos publicaciones, una monografía y las memorias de un coloquio sobre Jaeggi, perfilan sus facetas de creatividad. Véase Irmgard Elsner, *Urs Jaeggi. Eine Werkbiographie*, Nueva York, Berna, Francfort y París, Peter Lang Verlag, 1993; y Peter Trübner (ed.), *Das Heisse und das Kalte. Kunst und Gesellschaft. Symposium für Urs Jaeggi*, Nueva York, Berna, Francfort y París, Peter Lang Verlag, 1994.

2. Véase mi artículo “Words don’t come easy —comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales”, en *Universidad de México*, núms. 597-598, México, octubre-noviembre de 2000, pp. 25-29.

ción visual determina la creatividad de Jaeggi. En una instalación para Tel Aviv y Venecia, *No Pictures* (2000), sobre la prohibición imposible de la imagen en varios contextos religiosos (pp. 84-86), el artista presentaba un juego anárquico de listones de madera que demostraban la descomposición de signos de escritura hacia un nuevo orden visual sin significado, proporcionando un estímulo visual a través de nuevas relaciones contextuales. Esta mutación sorprendente de formas y significados establecidos, retomaba un lema de Samuel Beckett, *No More Words*, y lo convierte en una retroalimentación negativa de la instalación artística.

En otro texto, Jaeggi cuestiona la coerción del lenguaje. Según Wittgenstein, el hombre no sólo construye su mundo con las palabras, sino ellas mismas determinan la visión del mundo; y a veces fungen como una cárcel para los pensamientos (p. 122). Jaeggi edifica y dinamita estas cárceles, es prisionero y libertador al mismo tiempo. Su texto “Gespaltene Zungen” (“lenguas divididas”), escrito con elegancia poética, precisión filosófica y puntualidad ortográfica, critica la omnipotencia y omnipresencia de los discursos verbales (p. 125), su régimen autoritario sobre la diversidad incontrolable de las artes visuales.

Es una esquizofrenia estimulante para el lector seguir los pasos autodeconstructivos del artista-escritor-sociólogo. No paraliza la creatividad, sino explota un enorme potencial epistemológico. Tal vez por eso, Jaeggi profundizó, de manera empírica, las hipótesis sobre la creatividad en los manicomios, donde la contradicción entre la lógica represiva y la libertad absoluta en el uso de palabras e imágenes genera configuraciones estéticas estudiadas y aun estimadas por investigadores estéticos desde los años veinte (por ejemplo, la colección Prinzenhorn).

En el manicomio de Gugging, Austria, Jaeggi visitó durante un largo periodo a los “locos” y documentó no sólo su creatividad artística (p. 109), sino también su domesticación por parte del aparato estatal. Con una táctica policiaco-terapéutica oscilando entre conversación e inyección (de tranquilizantes), los loqueros de Gugging estructuran los rituales cotidianos de los locos (pp. 97, 98 y 106) cuya única desviación permitida es la creación de pinturas y poesías (p. 101). Esta terapia establecida, comparable a la libertad que otorga la sociedad contemporánea al artista “loco” e incomprensible, produce tensiones y resistencias, mismas que Jaeggi reconoce como una fuente de su propia energía artística.

Ex negativo, en abierta oposición a cualquier represión o esteriotipación de las expresiones humanas, Jaeggi define su posición estética en un ambiente sociocultural profundamente determinado por la concentración de las masas en las megaciudades. Pero no perfila a la ciudad de México, que conoce desde los años sesenta y donde radica actualmente, como megamanicomio, sino como un campo vasto de contrastes visuales y estructurales, tan brutales como estimulantes (p. 72). Su exposición en el MUCA (*Entre AHORA y ahora*) y el mismo texto que escribe sobre esta experiencia (pp. 72-77), son primeros pasos en la búsqueda por conocer y aprovechar el potencial visual de esta megapolis. Todavía esta búsqueda se encuentra en sus inicios, estructurada predominantemente por la mitografía de Octavio Paz sobre la pirámide destruida, pero sus recientes documentaciones fotográficas y experimentos literarios —ausentes en el libro— marcan otras pautas para el entendimiento estético de la megaciudad de México.

En otros contextos, Jaeggi ya experimentó las sacudidas del imaginario urbano (p. 12). Detecta en las zonas periféricas, degeneradas, de las ciudades, un campo de estudio estético y de intervención artística. Para él, la descomposición de la ciudad compacta en sus periferias miserables —no sólo en el caso extremo del valle de México— no debilita el concepto de ciudad, sino lo expone en nuevas configuraciones (p. 28). La estética de la decadencia, medio tradicional de la melancolía, en la mente de Urs Jaeggi se convierte en un catalizador para redefinir artísticamente los espacios muertos, olvidados.

Después de la unificación de las dos partes de Alemania en 1990, Jaeggi exploró los terrenos baldíos alrededor de las ciudades orientales, en la ex RDA, donde las industrias clausuradas dejaron una herencia deprimente. En su proyecto para la periferia de Wittenberg, “Ciudad de Lúter”, colocó cubos de hierro como un fuerte impacto visual contra la *tristesse* suburbana, en un campo fragmentado por carreteras y unidades habitacionales sueltas (pp. 37-39). En otro proyecto artístico cerca de una planta de energía atómica en Greifswald / Lubmin, Jaeggi descubrió la estética involuntaria de las máquinas rotas como megaesculturas (p. 60), o la descomposición de algunas barracas militares (p. 62) como un *arte povera*; y en estos tejidos de melancolía materializada levanta sus cuadros de letras torcidas, que niegan “sentido” y orden.

A estos y otros proyectos documentados en el libro los une la idea de que el arte es un acto de disipación —violenta, pero sublime— de energías (p. 129), es una efervescencia de innovaciones en ambientes adversos o aburridos (p. 36). Sin embargo, los productos artísticos que propone Jaeggi, no son un tipo de arte *shock*, que provoca asco, sino sublimes y mi-



1. *No More Words*, Tel Aviv, imagen digitalizada. Foto del artista.

nimalistas intervenciones que requieren del público cierta capacidad de reflexión.

El artista sabe —y lo escribe claramente— que la inundación de imágenes en la cultura contemporánea es capaz de paralizar la percepción sensorial (pp. 146-147). Para muchos, el acto de ver es omitir la sobreinformación visual, apartar la vista. No obstante, quien no sensibiliza su *aisthesis*, corrompe su capacidad de contemplación. Y por ello, el artista fácilmente se encuentra fuera de lugar; nadie necesita sus obras, sus mensajes visuales se pierden en el nirvana de las galerías y museos,³ donde se petrifican como sistema de signos culturales, sin potencial provocativo para la actualidad (p. 137).

Jaeggi remonta esta situación fatal del artista plástico actual hasta los orígenes en la *Estética* de Hegel, quien desvalorizó el arte como producto del pasado, apto para ser depositado en el museo (pp. 18-19). También el

3. Esta crítica de la perdidá capacidad comunicativa del artista contemporáneo la profundicé en mi artículo “Revolución y colonialismo en las artes visuales — el paradigma de la *Documenta*”, en *Universidad de México*, núm. 617, México, noviembre de 2002, pp. 89-92.

autor demuestra sus conocimientos de la sociología del arte cuando reflexiona sobre otro peligro de la producción artística: la dependencia del mercado y la fijación en el gusto burgués (p. 20).

Un idealismo refrescante —pero no ingenuo— permea la justificación de Jaeggi como artista frente a estos obstáculos filosóficos y sociológicos. Urs Jaeggi aboga por el compromiso cultural y político del artista (p. 25), sin accionismo ciego ni como presunto reformador del mundo, sino como un individuo que intenta reintegrar su arte minimalista, insondable y altamente complejo (p. 15) en los discursos públicos (p. 33), donde la cultura y el arte no son un merengue,⁴ inflado y decorativo, de la burguesía, sino un caldo efervescente de innovaciones (p. 36).

Sorprende que Jaeggi ubique su posición de artista comprometido en la periferia. Precisamente el arte para él es la última provincia en un mundo globalizado y homogeneizado, un refugio del “yo”, un espacio virtual que oscila entre *deadland* y *wonderland* (p. 81). Sin embargo, este espacio requiere una articulación material, perceptible con el uso combinado —y coordinado por el cerebro— de los cinco sentidos. Aunque él no descarta el efecto subversivo del arte digital, defiende la materialidad provocativa de la obra de arte (pp. 19-22). A lo largo de las páginas del libro *Kunst* emana el deseo irreprimible de liberar la creatividad de sus redes neuronales en formas plásticas, sensibles, tangibles.

4. El *topos* de la cultura como “merengue”, *Kultur als Schaumgebäck*, lo introdujo el escritor Hans Magnus Enzensberger hace unos años en los debates sobre las políticas culturales en Alemania.



El reino de la belleza

Eduardo Subirats

México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey y Fondo de Cultura Económica, 2003
(Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes)

por

TERESA DEL CONDE

Esta reseña está destinada a comentar un libro que me pareció interesante, pero con el que tengo ciertos desacuerdos que se pusieron de manifiesto durante su presentación en el Museo de la Ciudad de México en noviembre de 2003, en presencia del autor, a quien le ofrecí publicar lo que de su trabajo pensaba con objeto de establecer una discusión seria, ya no de ocasión. Lo primero que sorprende de la cuidada y elegante edición es el título, ya que se trata de la expresión de una utopía en cualquier época, incluso en la de Campanella, ya no digamos en la *Belle Époque* con la que despunta el libro hablando de Guillaume Apollinaire, que escribió sobre el cubismo cuando todavía estaba vigente ese movimiento. Aclaro que ese texto: *Les peintres cubistes*, escrito en 1913, siempre me ha parecido confuso. Me da la impresión de que Apollinaire recogía lo que sus pintores venerados le comunicaban y no lo que él pensaba acerca del movimiento más radical de todas las vanguardias. En cambio en su poesía, claro está, su vena toma giros mucho más personales.

Subirats ha abordado el tema de las vanguardias varias veces y tiene como motivo reiterado las roturas que van marcando. Y