

Atroci­dad y pigmento

Cuauhtémoc Medina

COLOR E HISTORIA

Hay colores cuyas implicaciones de orden histórico rebasan toda posible simbología, o la variable percepción de su energía y potencial formal. El azul de Prusia (*Preußisch Blau* en alemán) fue uno de los primeros pigmentos desarrollados artificialmente. Descubierta accidentalmente por el químico Heinrich Diesbach en Berlín en 1704, fue también uno de los primeros pigmentos artificiales incorporados a la pintura europea.¹ Más allá de la identidad de su nombre, es un color que atraviesa la historia de Alemania. El ferrocianuro fue el colorante escogido para los uniformes militares prusianos de los siglos XVIII y XIX: la divisa del uniforme de los soldados que enfrentaron a los ejércitos napoleónicos. Posteriormente, de modo aun más siniestro, el azul de Prusia ha quedado ligado a los debates en torno al exterminio de los judíos en Europa. El plaguicida que los nazis emplearon en las cámaras de gas de los campos de concentración y exterminio en Europa del Este, el Zyklon-B o ácido cianhídrico o prúsico, es un compuesto cercano químicamente al azul de Prusia. Uno de los principales debates acerca de la dimensión del genocidio ha girado en torno a la evidencia de residuos azules en algunas instalaciones de los campos de exterminio. En casos como los campos de Majdanek y Stutthof, Polonia, las manchas de azul de Prusia en las paredes de las cámaras de gas son por demás palpables hasta nuestros días. Mientras que los denegacionistas han pretendido apoyarse en la ausencia de residuos azules en Birkenau para cuestionar la función de las cámaras en ese complejo, la investigación científica e histórica ha demostrado en múltiples formas la presencia de residuos de cianuro en ellas.

¹ Sara Lowengard, "Techniques and Innovations: Prussian Blue" en *The Creation of Color in Eighteenth-Century Europe*, Columbia University Press, New York, 2006; disponible en línea: http://www.gutenberg-e.org/lowengard/C_Chap32.html.

A pesar de que estas huellas no comprueban por sí mismas el genocidio —pues son tan sólo indicios circunstanciales del uso del plaguicida, ya sea como desinfectante o como medio de ejecución— es indudable que el color azul de Prusia despliega, a efecto de su insólito legado, un potente significado testimonial que entrelaza violencia estatal, desarrollo tecnológico y producción estética.

Las relaciones y las tensiones entre color e historia, percepción y materialidad, imagen y pintura son la materia de la singular serie pictórica que Yishai Jusidman ha dedicado al problema por demás espinoso de la visualidad de la Shoa. Con una enorme sutileza, Jusidman ha revisado imágenes fotográficas de los espacios concentracionarios y las cámaras de gas para pintarlos precisamente con color azul de Prusia. El recurso a la pintura le permite sumergirnos en el laberinto de la memoria y ahondar con su manera distante y detallista el aplastante silencio y presencia que contienen. Si bien sus cuadros plantean en su sequedad y frialdad una auto-crítica constante, también han sido cuidadosamente escenificados y montados para generar una intensa secuencia marcada por altos y vacíos. La crudeza emocional de estos cuadros no hace únicamente énfasis en la arquitectura, sino también en el entorno de un paisaje filtrado tanto por la emoción del romanticismo como por la barbarie de la guerra y el exterminio. Bordeando siempre la pulsión de ver qué plantea el testimonio de toda atrocidad, las pinturas de Jusidman apenas pretenden representar los hechos históricos tanto como su aura.

SENSACIÓN Y SOSPECHA

No es sencillo identificar la sensación que suscita la serie *Azul de Prusia* de Yishai Jusidman. Ciertamente se trata de un acorde con una disonancia poco frecuentada,

una visualidad que no puede presentarse sin mediación de ambivalencia donde se conjugan la sospecha y la falta. Lo cierto es que la premisa de Jusidman es de por sí incómoda; pintar imágenes de campos de concentración nazis en el color químicamente afín a los gases de exterminio, una incomodidad que se hace patente cuando uno recorre con los ojos los conjuntos de telas que integran este ciclo. Nuestra sensación está sujeta a una terrible calma que es opuesta a lo que convoca el arte de la provocación o el *shock*. Muy rápidamente se desenvuelve desde la autoconciencia del “querer ver” que define las certezas consumistas de nuestra cultura, hacia la preocupación y la culpa por la ineffectividad de absorción y juicio en ese mismo sentido.

A cuenta cabal, sólo una parte de las pinturas de *Azul de Prusia* representa la arquitectura y ruina del espacio de exterminio. Otras secciones considerables de la serie se disponen a lo largo del recorrido de la sala de exhibición. Una de ellas se conforma de telas apenas calificadas por el ensuciamiento del pigmento, otra nos arroja a vistazos abruptos de bosques y naturaleza. Como entrada virtual hay una panorámica de los espacios de exhibición del nazismo y, como salida, cuatro telas abstractas donde luces y pigmento inundan la mirada. Estas derivas, estratégicamente presentadas en sala como secuencias y estancias, no diluyen en absoluto la incomodidad de la representación de los registros de puertas reforzadas, falsos baños y montañas de ceniza de los campos nazis. Las vistas de las cámaras de gas, donde las SS nazis pusieron en práctica la llamada *solución final* entre 1942 y 1945, no son particularmente informativas ni mucho menos inéditas. Lo que hace resaltar a estas piezas casi monocromáticas, con discretos acentos en colores pardos y amarillentos, es su presencia como pintura; el hecho de que en sus detalles habite una suerte de elocuencia.

Quizá la forma más conveniente de designar los efectos de estos cuadros es con el término “desconcerto”: la desavenencia entre sentido y significado, entre las sensaciones de nuestro cuerpo y los objetos del pensamiento, la tensión entre memoria de la barbarie y la precisión de la factura en la obra de arte. El estudio y la conciencia de la maquinaria del genocidio nazi en su etapa industrial suscita la aspiración de la prohibición de las imágenes, de un límite a la representación para artistas e intelectuales, y de una tregua a la emisión ininterrumpida de documentales, dramas y ocasionales comedias de la industria cultural del Holocausto. Si hemos de seguir el consenso, el producir pintura sobre este tema supuestamente irrepresentable es a todas luces inapropiado. Y, sin embargo, Jusidman ha apostado por producir una forma por demás refinada de pintura: estos no son cuadros definidos por el descuido que pudiera entenderse como “expresión” de enojo o desdén, sino por una factura pausada y delicada que ha transformado escenas

técnicas y periodísticas del archivo del Holocausto judío hacia el terreno de la reflexión sensible de la cultura. Estas pinturas nos desconciertan a la vez con fascinación y horror, ante todo por su belleza incongruente.

Las imágenes que el pintor nos ofrece han sido cribadas y transfiguradas con dedicación; están habitadas de intensidad y rotundidad —valores que precisamente caracterizan la noción de “gran estilo” de la tradición, al unir la verosimilitud con una multitud de acentos visuales y una fluidez de luces y sombras, que en pintura sirven para persuadir al espectador. En efecto, en los ajustes de dimensión, sombra, línea y peso que aquí transforman la fotografía de archivo en un objeto contemplativo, ocurre ese trabajo de manos y ojos entrenados que procesa y crea una imagen en la subjetividad para depositarla en una pintura dispuesta toda a ser vista, juzgada, apreciada. La terrible gravedad de “ver artísticamente” estas escenas, juzgar su presencia, apreciar su delicadeza, reconocer el refinamiento aplicado a los residuos de una atrocidad, produce una caída que arrastra al resto de las escenas de la serie, por banales o abstractas que aparezcan. Observarlas aplicando las actitudes de contemplación aprendidas en el cultivo del gusto se traduce en un mirar cómplice, en la turbia sensación de que la finura del acabado pudiera ofrecer alguna clase de exoneración o sublimación. La inquietud, la agonía, en ocasiones la ira que estos cuadros producen en el espectador son consecuencia de la estetización de un fragmento particularmente monstruoso de la historia: la indeterminación de sensación que, en lugar de producir satisfacción, se traduce en bochorno y duda.

Azul de Prusia nos coloca en una situación estética y ética sin un fundamento definido, que además requiere sostenerse ante el riesgo de una experiencia límite: ¿cómo debe, cómo puede, el espectador hacerse cargo de una imagen que a la vez requiere de sus recursos visuales más refinados —una meditación confinada a la más tenue sombra de lo que es apenas visible— y que a la par convoca al archivo de la peor atrocidad de masas de la historia moderna? ¿Cómo abordar a la vez la indignación moral y la apreciación material e intencional de matices, formas, sombras y luces plasmadas en pigmento?

MEMORIA Y SECUENCIA

Un rasgo reactivo esclarece el apuro que *Azul de Prusia* genera: rechazar el alivio típicamente posmoderno de la ironía. Ciertamente, la ironía se ha convertido en el recurso retórico que administra la incomodidad cultural y política. De modo generalizado, y frecuentemente atinado, sirve para paliar lo doloroso y someter lo incontrolable. La ironía se ha transformado en el medio que incorpora la contradicción como goce y dieta principal

de un consumo cultural envenenado, compuesto de dudas y tensiones, que protege al sujeto al tiempo que racionaliza su impotencia.²

Uno de los rasgos característicos del conjunto de *Azul de Prusia* frente al consumo ordinario de arte contemporáneo es la carencia de un momento cínico. Si acaso, se le podría acusar de convocar una respuesta demasiado personal ante la carga de una memoria que ni el artista ni su público pueden cabalmente expulsar, y que permanece como un lastre opresivo y misterioso. Precisamente, el rechazo que algunos han expresado frente a la obra deriva de la mezcla de temática y técnica que habita este trabajo,³ además del carácter metonímico que el color tiene en la serie al sumar, al dato de la afinidad entre veneno y pigmento, el uso de tonos ocres y carne como una especie de registro no imitativo de las víctimas. Tiendo a pensar que el rango de paleta de Jusidman más bien tiene un papel determinante en la articulación de una restringida tonalidad emocional en sus obras, y entender dicha paleta como un dispositivo simbólico preciso es un pretexto para evitarse la molestia de mirar. No obstante que el artista hace público y por escrito las reglas de su proceder artístico, el espectador enfrenta el resultado efectivo en la secuencia de obras en la sala de exhibición. Es allí donde las pinturas de Jusidman condenan irremisiblemente al espectador a su propio laberinto de ecos, preguntas y culpas.

La implementación de ese confinamiento se sostiene en la forma con la cual, incluso obsesivamente, el artista dispone la presentación de las obras como secuencias en el espacio y el tiempo. El paralelo con el cine es inescapable. Si bien el orden puede variar de acuerdo con el espacio de exhibición, no así el hecho de que el proyecto se sugiere como un relato desplegado en la sucesión de secuencias.

² Como expuso clásicamente Žižek, el cinismo contemporáneo no es ya una fuerza crítica en tanto que en las sociedades contemporáneas, sin importar si son democráticas o no, la “distancia cínica, la risa, la ironía, son, por así decirlo, parte del juego”. Ciertamente, la prevalencia de la ironía es el acompañamiento de la pasividad política. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, traducción de Isabel Vericat Núñez, Siglo XXI Editores, México, 1992, pp. 55-57.

³ Durante la primera presentación parcial de la serie *Azul de Prusia* en la Americas Society en Nueva York, Roberta Smith castigó al artista tanto por carecer de una necesidad personal para abordar el tema (sin ofrecer un razonamiento para ello) como por cumplir los aparentes estándares de la pintura de época al ofrecer obra “bien hecha, basada fotográficamente y explícita si no políticamente sensacionalista”. La reacción de Smith ante la factura de la obra, y la forma en que su nota culmina, extrañamente, acusando a Jusidman de “falta de esfuerzo [*sic*] genuinamente artístico”, tienen un tono demasiado virulento como para no hacer evidente el enojo de la crítica neoyorquina, demasiado intenso y personal como para descalificar una obra por convencional y estándar. Véase: Roberta Smith, “Yishai Jusidman: Prussian Blue-Memory After Representation”, *The New York Times*, 28 de febrero de 2013; disponible en: http://www.nytimes.com/2013/03/01/arts/design/yishai-jusidman-prussian-blue-memory-after-representation.html?_r=0.

En efecto, las pinturas de *Azul de Prusia* no están destinadas a ser consumidas como objetos artísticos individuales, sino entendidas como parte de una instalación espacial donde se conforman secuencias más o menos fijas que encapsulan tiempos contemplativos. La serie de Jusidman opera en un montaje virtual de silencios, como si el artista pensara en aludir implícitamente al debate sobre el papel de las imágenes en la memoria del Holocausto que Claude Lanzmann planteó con *Shoah* (1985), defendiendo el testimonio verbal contra el ansia de imágenes que en su parecer cancelaría la imaginación y responsabilidad histórica.⁴ De hecho, el inicio de la serie *Azul de Prusia* es un clásico montaje de plano y contraplano: una obertura que contrapone una imagen por demás conocida de la galería central de la Haus der Kunst en Múnich —donde en 1937 se presentó la pomposa exhibición de *Gran arte alemán* que a su vez era contrapunto a la de *Arte degenerado*— y una tela en un tamaño similar con una vista de los árboles cercanos a las cámaras de gas de Birkenau que captaron clandestinamente miembros del llamado *Sonderkommando* en su esfuerzo por dejar testimonio del genocidio en agosto de 1944. Así como en el primer cuadro la galería oficial nazi aparece libre de toda presencia humana o de obra, para el segundo Jusidman escogió una toma “vacía” que el fotógrafo anónimo captó caminando luego de obtener las dos que documentaron los afanes de la incineración de cuerpos al aire libre; una toma como testimonio ciego del genocidio que acaso es índice del desplazamiento angustiado del prisionero que arriesga la vida por capturar esa toma.⁵

Planteada como un virtual marco de las imágenes de cámaras de gas, e introducción al ciclo pictórico, este dueto de pinturas contrapone dos extremos de la visibilidad del nazismo: por un lado está el altisonante espacio retórico del clasicismo de la estética nazi, y por otro está el camuflaje de una matanza que el régimen intentó mantener en secreto hasta el fin de la guerra. Su carácter eminentemente contextual hermana a ambas imágenes: ellas por sí mismas son nada, dos tomas sin significado intrínseco, notas al pie de un archivo de una complejidad endemoniada. Entre la pretensión de una estética oficial y un cuerpo de imágenes que desafió la mayor de las prohibiciones posibles, estas dos pinturas empujan juntas la batalla donde las imágenes que oscilan entre la máxima exhibición y la virtual ceguera dan forma a la historia.

Las cámaras de gas de los campos de concentración aparecen en la secuencia central de *Azul de Prusia*: son

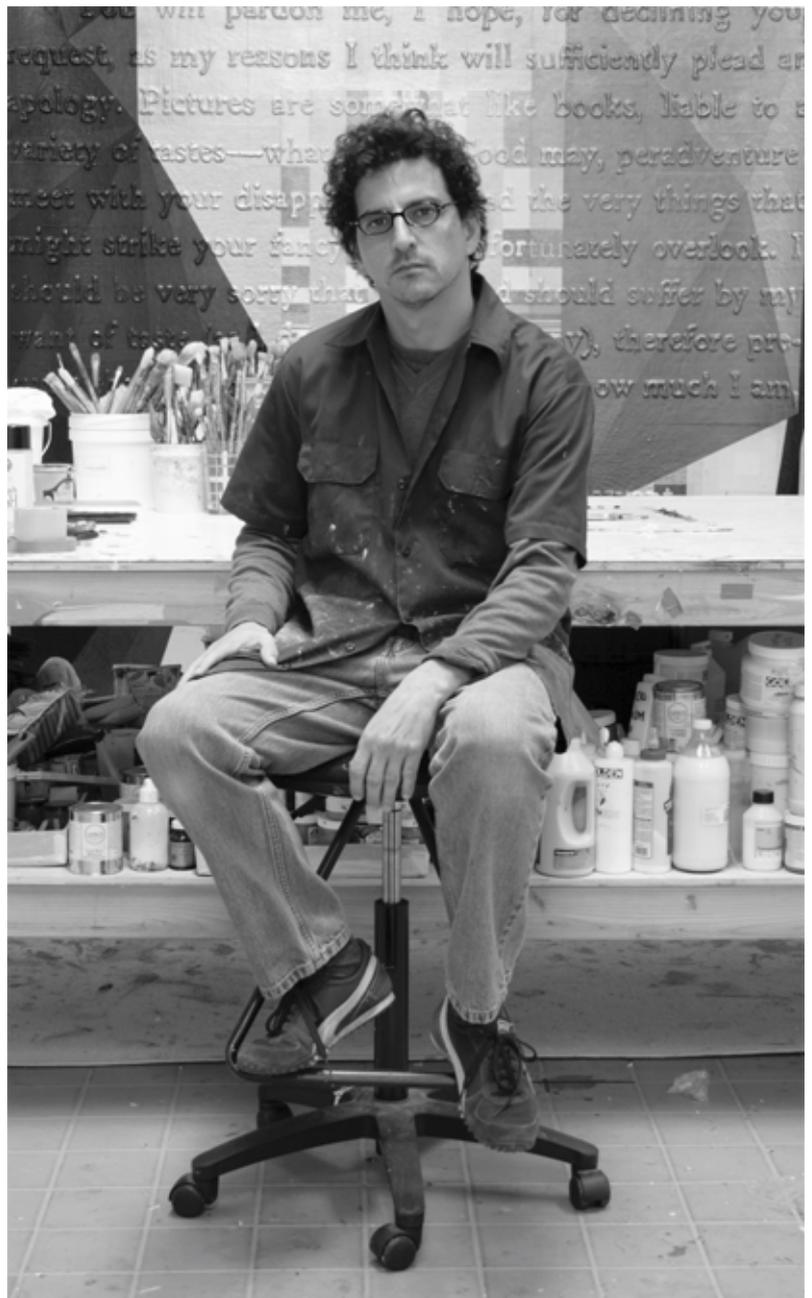
⁴ Al respecto de la crítica de Lanzmann al relato de las imágenes, véase: George Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, traducción de Mariana Miracle, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 137-177.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

imágenes que comparten la neutralidad y esterilidad de ciertas naturalezas muertas, donde más que el registro de un artefacto de actividad o vida, el objeto retratado adquiere el abandono pasivo de un cuerpo exánime. En efecto, más allá de la mezcla que Jusidman hace entre azules y los ocres y rosas que son usualmente descriptivos de la carnosidad del cuerpo, el silencio y preciosismo de la representación son responsables de la apariencia en cierto grado marchita de los elementos materiales en estos interiores de las cámaras de Dachau, Auschwitz, Majdanek y Struthof —perspectivas vacías donde los elementos de la instalación de plomería, escotillas, puertas y marcas en las paredes vacías se perciben tanto como testigos y protagonistas—. En estos espacios “el matar mismo era sólo un paso en una serie —no un acto individual de violencia, sino un solo paso en una secuencia planeada de operaciones”.⁶ Nuevamente, es la incomodidad lo que produce el haber sometido las vistas de estos espacios del asesinato mecanizado a la voluntad de dotar a las superficies y objetos de una expresividad traducida en pintura, es decir, en escenas hasta cierto punto pintorescas. La principal cualidad que delatan estos cuadros es hacer aparecer sus objetos y vistas como explícitamente dispuestos a la vista entrenada del aficionado de la pintura. Esto no deja de suscitar un cierto escándalo: pensar que los objetos de evidencia del genocidio sean no solamente pintados, sino que sus pinturas demanden de nosotros juzgar lo adecuado de la representación. La norma de esos cuadros es mantener una fricción entre la calidad de la representación y lo detestable de su referente.

La excepción a esa norma, y en cierta forma el nudo dramático de *Azul de Prusia*, es el acrílico de 2012 donde Jusidman pinta un montículo de cenizas en Treblinka a partir de una de las fotografías menos explícitas, pero emocionalmente más hondas, que arrojó el descubrimiento de uno de los campos de exterminio de la Polonia ocupada. De un modo probablemente más elocuente que las fotografías de cadáveres y huesos de las fosas comunes de Treblinka, este montículo se ofrece como un memorial involuntario del genocidio industrializado. En la serie *Azul de Prusia*, esta obra es también un mediador entre las imágenes de construcciones del exterminio y tres cuerpos de obra que sirven a la serie como un desenlace meditativo. Pero sobre todo es una pintura que prácticamente queda libre de estetización. La imagen pintada mantiene la calidad informe de su referente fotográfico. Es un cuadro que por su tratamiento impulsa ya nuestros ojos hacia un cierto estado neutralizado por la distancia y el carácter borroso de su motivo.

⁶ Wolfgang Sofsky, *The Order of Terror: The Concentration Camp*, traducción de William Templer, Princeton University Press, Princeton, 1997, p. 264.



Yishai Jusidman

En una extendida triple secuencia final, Jusidman cierra su muestra y relato con tres derivas cargadas de duelo y memoria. Una primera deriva son vistas de paisajes en torno a los campos de concentración —claros en el bosque, macizos montañosos y formaciones rocosas— que develan la extraña relación entre paisajismo romántico y los escenarios del exterminio ya implícita en la perversa decisión de construir Buchenwald⁷ en la colina de Ettersberg donde estaban los robles en los que Goethe y Schiller grabaron sus nombres, y donde el mismo Goethe concibió su famosa “Wandrer’s Nach-

⁷ “Bosque de hayas”, como señala Nikolaus Wachsmann, “un término pastoral que habría de designar la inhumanidad institucionalizada”. Nikolaus Wachsmann, *KL: A History of the Nazi Concentration Camps*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015, p. 98. De hecho, fue la asociación de Ettersberg con la memoria de Goethe la que obligó a Himmler a buscar un nombre alterno para el campo de concentración más grande construido en territorio alemán.

tlid".⁸ Los paisajes retratados por Jusidman refieren a su propia experiencia como turista en los lugares de memoria de la Shoah, pero con la tonalidad azulada de la pintura han adquirido una temporalidad indeterminada y aletargada. Nada obstaría para tomarlos como citas de pintura romántica alemana ilustrada o, incluso, para confundirlos con detalles tomados de cuadros primitivos flamencos. En este caso, como sabemos, el azul dominante tiene poco que ver con las técnicas de la perspectiva aérea o con un cambio de pigmentación debido al tiempo. Aquí, el azul es la indicación de una naturaleza perpetuamente profanada donde el potencial absoluto de lo sublime ha quedado eviscerado en una melancolía de carácter, por lo menos, dudoso.

Pero si esos parajes sugerían una belleza cancelada por la violencia, también plantean una tarea ambigua a la pintura, que expresaría a su vez su incierta capacidad de significar y su no menos inestable efectividad de acompañar al duelo histórico. Jusidman, interesado en la relación entre práctica y experiencia donde se cifra el hecho de la pintura, no atribuye a sus cuadros funciones dogmáticas, pero tampoco pretende cancelar la investigación de los poderes efectivos de la representación y la naturaleza de nuestra relación con las ficciones, sombras y huellas producidas con pigmento. De hecho, es precisamente la investigación pictórica del significado lo que parece ser su objeto último de reflexión, y de ahí la necesidad de arriesgar un tema tan especialmente sobrecargado de dificultades.

Para las últimas dos derivas de *Azul de Prusia* el pintor resolvió evacuar de su obra no sólo la presencia humana sino la propia imagen. Las grandes telas de *Memorial* llevan al extremo la lógica material y metonímica de la serie entera, con un juego de lápidas monocromas, logradas con capas superpuestas de azul de Prusia y de pigmentos de origen alemán, que en su superposición producen una estratigrafía de oscuridad. Son manchas portadoras a la vez de ceguera y significado. Su impenetrabilidad, casi como si fueran un pasaje a un espacio definitivamente clausurado, hace que, más que pinturas, convenga verlas como objetos pintados, apenas delatados como consecuencia de una acción pictórica por la tenue claridad que se filtra en su base, producto de que al pincel se le dificulta llegar al suelo.

Y si bien este memorial es ópticamente impenetrable, también es un pasaje que desemboca con la fuerza de una lógica interior en la última secuencia de Jusidman, titulada propiamente *Manchas*; unas dos docenas de telas que han sido desplegadas para ser vistas como variaciones de la costra y rayones que se acarrearán al limpiar los

⁸ Véase al respecto la nota del 26 de septiembre de 1826 de la segunda parte de las *Conversaciones con Goethe* de Eckermann en: Johann W. Goethe, *Obras completas*, traducción y edición de Rafael Cansinos Assens, Aguilar Editor, México, 1991, tomo III, pp. 325-326.

pinceles, brochas y otros instrumentos del pintor. Estos trapos y harapos aparecen como mementos pictóricos de la finalización de la tarea, pero también como gestos de desesperanza. Paradójicamente, dado su carácter residual, son argumentos analíticos sobre el límite de posibilidad de la pintura: sostienen a la vez la expectativa de trascendencia y de decepción escéptica en que se resuelve el gesto de la pintura sobre tela. Bajo la perspectiva de la memoria de la Shoah en *Azul de Prusia* (pero solamente bajo esa perspectiva) se articulan como una extensión de la experiencia del vacío, la experiencia de suciedad informe como lontananza.

A lo largo ya de un cuarto de siglo Jusidman ha abordado la pintura como un proyecto limítrofe, a la vez asediado por el agotamiento de la ingenuidad, la imposibilidad de la expresión directa y el anquilosamiento de la tradición, y sin embargo capaz de pergeñar, mediante una variedad de circunloquios y cuestionamientos de detalle, un campo posible de existencia. Su investigación de posibilidades pictóricas se ha concretado a través de la incorporación de sistemas heterogéneos de perspectiva, de la creación de montajes que desbordan la suposición de interioridad emocional y psicológica, de la demarcación de la imagen y el pixel dentro y fuera del espacio visual, y, como regla, de la revigorización de la oscilación entre el mirar y el "mirar cómo" con la cual se acciona esa fábrica de apariencias complejas que opera el pigmento sobre el plano de un lienzo. *Azul de Prusia* es una más de las empresas que, con curiosa deliberación y rigor analítico, Jusidman se ha planteado; una vuelta de tuerca más en su exploración de lo que puede extraerse aún de la problemática de lo pintado. Al mismo tiempo, el exterminio nazi no es para el pintor un motivo más, sino el reto de enfrentarse con el caso histórico donde hoy situamos los límites de nuestra concepción de la política y la ética.

No hay aquí un dictamen sobre la Shoah, sino una aproximación a la carga desmedida de meditar sobre el genocidio judío con los maltrechos recursos de la pintura. Aunque en este caso la importancia que el proyecto de Jusidman otorga a la materialidad e historicidad de los pigmentos es fundamental, es en relación con la experiencia emocional y reflexiva que la pintura es capaz de ofrecer lo que reditúa a quien se detenga a mirar el conjunto de *Azul de Prusia*. La pintura como monumento, como sitio de contemplación, acaso también como espacio visual mancillado. El pigmento como huella y eco de un evento que seguirá siendo un abismo.

La exposición *Azul de Prusia* de Yishai Jusidman estuvo abierta hasta el 12 de febrero de 2017 en el MUAC.