

Azul de Prusia

Reseña del catálogo de la exposición de Yishai Jusidman en el MUAC

Rita Eder

Noviembre 23, 2016

Azul de Prusia es color y veneno a la vez, y esa dicotomía es uno de los ejes del libro que hoy presentamos. El catálogo contiene alrededor de 50 imágenes, un apéndice con amplia información sobre las fotografías de archivo que el artista utilizó, y cuatro textos críticos que incluyen las reflexiones del pintor Yishai Jusidman sobre sus procesos de trabajo. La materialidad de la obra y el polémico tema de cómo hacer pintura en la era del arte contemporáneo ocupan un lugar importante en los textos, lo mismo que los debates ético-filosóficos relativos a la imagen y su capacidad de significar el exterminio en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial; tema central de la exposición y del libro que la acompaña.

En todas los sitios virtuales y reales en donde se ha anunciado la exposición se ha dicho que ese tono de azul obtenido por una reacción química sirvió para teñir los uniformes del ejército prusiano desde el siglo XVIII hasta pasada la Primera Guerra Mundial. Es importante aclarar, como ya lo han hecho los curadores de la muestra, Virginia Roy y Cuauhtémoc Medina, así como el artista mismo, que el Azul de Prusia, que da nombre a la exposición, en realidad refiere a una reacción entre el ácido tóxico Zyklon B y el recubrimiento de los muros. En este sentido el color emerge como un elemento indiciario en los campos de exterminio, esas huellas de color actúan como un *corpus delicti* que

apunta al uso del potente compuesto químico con el que se envenenó a millones de personas. El Zyklon B o cianuro de hidrogeno que funcionó primero como insecticida, es emblema de la “solución final de la cuestión judía” o en alemán “Endlösung der Judenfrage” nombrada así por los Nazis y utilizado primero en forma experimental para probar su eficacia sobre niños gitanos en Buchenwald, y poco después en Auschwitz sobre prisioneros de guerra soviéticos.

La mejor explicación sobre el origen del color es la que ofrece el artista que en ese proceso, entre accidente químico y elemento indiciario, encontró la síntesis del problema que intentaba plantear en su pintura. Fue Claude Lanzmann con su filme SHOÁH -palabra hebrea que en español significa catástrofe/calamidad /destrucción- realizada en 1985, quien contribuyó a la identificación más radical entre palabra y hechos históricos. Lanzmann, editor de *Le Temps Moderne* y una especie de heredero de Sartre, comenta el porqué decidió hacer su filme como un largo testimonio a muchas voces intervenido por el paisaje y trenes vacíos. Lo más importante dirá el cineasta, estaba ausente:

“La muerte en las cámaras de gas de la que nadie regresó para testificar. El día que me di cuenta que esto era lo que faltaba, supe que el tema de la película sería la muerte misma, y no la sobrevivencia, una contradicción radical puesto que los muertos no pueden hablar por los muertos. Mi película tendría que tomar el lugar de las inexistentes imágenes de la muerte en las cámaras de gas.”

En su corto pero elocuente texto introductorio “pinturas silenciosas” Jusidman presenta su postura: trabajar el tema del holocausto desde la pintura que lo llevó a una reflexión crítica

sobre los mitos del modernismo y su decálogo de censuras en el campo de la abstracción y del minimalismo. Su archivo lo conforman una serie de fotografías de las ruinas de los campos de exterminio: puertas de clausura, algunos interiores de esas cámaras en las que pueden verse las tuberías y las regaderas de las que emergía el veneno y la montaña de cenizas como memoria. El requisito de este silencio y este vacío es el momento después de la guerra, cuando los campos se convirtieron en memoriales. Jusidman ha utilizado el color para establecer una relación directa con el genocidio: la sorprendente reacción química accidental que hermana el azul de Prusia con el Zyklon B que tiñe los elementos arquitectónicos y el color de la carne para hacer referencia a los cuerpos ya envenenados. Estos colores emergen en la serie que el pintor ha denominado *Manchas*; ejercicios pictóricos notables por la forma de hacer correr el color hasta lograr el vislumbre de la tensión próxima a la aniquilación.

En el proceso de eliminar la metáfora, el artista intenta una relación directa con su archivo fotográfico, sus recuerdos de viaje y la materialidad que puedan encender el poder evocativo de la pintura. No hay intención moralizante, hay algo mucho más ambicioso, provocar emociones que conduzcan a la internalización de lo que ahí ocurrió. En el umbral del libro y de la exposición se encuentra *La Casa del arte* (Haus der Kunst), un plano del museo construido por los arquitectos de Hitler para exhibir lo que debía ser el arte alemán del nuevo Reich. El gusto de Hitler se inclinaba por un neoclásico kitsch y sentimental; el limpio y vacío plano de la Haus der Kunst nos lleva a la aniquilación del arte moderno exhibido como degenerado y perseguido, y desde luego aprovechado, como bien se sabe, por la SS.

Sigue la presentación exacta de muros, puertas, paisajes de sobra elocuentes sobre la ubicación de los campos, algunos en medio de la naturaleza tan amada y sublime en la tradición intelectual alemana, lo cual hace aun más potente la presencia de esta máquina de la muerte. Después y en ese orden, siguen las pinturas y las manchas, memorial y testimonio.

Para Cuauhtémoc Medina el proyecto de Jusidman se presenta como las tensiones entre color e historia, percepción y materialidad; ¿cómo visualizar la Shoáh?, es lo que todos nos preguntamos y al analizar las imágenes y las pinturas, concluye Medina que el artista no hace referencia a los hechos históricos sino a su aura. Su texto *Atrocidad y pigmento* es certero en su análisis de las sensaciones variadas y disonantes que embargan al espectador en los distintos momentos en que mirará las fotografías y los cuadros. ¿Cuál es la función de la pintura?, que en este caso no se define por el enojo o la indignación, sino por el delicado oficio que se refleja en forma sensible sobre esas imágenes de archivo. Estas pinturas nos desconciertan, dirá Medina, al trascendernos por esa mezcla de fascinación y horror y por esa belleza incongruente que de ellas emerge.

En un segundo texto Norman Bryson se aproxima a la pintura como forma de conocimiento y agente de la memoria, proceso que empieza en la interioridad del sujeto y atrae hacia sí el internamiento de las imágenes, ello se complementa con su alusión al ya clásico libro de Didi -Huberman, *Imágenes pese a todo*. En ese texto el historiador del arte francés afirma que sensibilizarse frente a lo visual implica el hábito de pensar a la imagen como objeto y entender que se convierte en algo visual cuando penetra la subjetividad del que mira. Este es el eje de la discusión de Bryson entre pintura y fotografía y las distintas formas de comprender la noción de perdurabilidad y el sentido de la memoria en la imagen.

La obra de Jusidman y su proyecto *Azul de Prusia* pasa por varias fases, ya que va de la imagen concreta a lo totalmente abstracto. Esto hace que Bryson reflexione sobre el Monocromo y su relación con las pinturas casi negras de Jusidman y puntualice su aspecto iridescente que proviene de tejer los colores más allá del Azul de Prusia. Bryson se detiene en el oficio y el enorme trabajo en cada una de estas pinturas, trabajo que permanentemente se cancela a sí mismo al sobreponer un plano sobre otro. El observador atento advertirá una serie de marcas que se injertan en el cuerpo causando un impacto físico. Según Bryson, es ésta la manera en que Azul de Prusia da cuenta de la absoluta e irremediable pérdida que significó la Shoáh, esta es la contribución del artista a un trabajo de duelo que nada ni el arte mismo puede finalizar.

Dan Kagan Kans expone las variantes de la recepción ante distintas propuestas artísticas que abordan el Holocausto, particularmente señala la censura patente en quienes insisten que el tema es indescriptible e incalificable y al mismo tiempo argumentan en forma muy detallada lo que no quieren que se represente. Ese exceso ha producido dos escuelas diferentes que han abordado la problemática desde lo sentimental y el cinismo y según la opinión de este autor han fallado totalmente por no transmitir ni conocimiento ni verdad. En su cuidadosa descripción de las obras de Jusidman, y tomando en cuenta las reacciones del observador, se pregunta por los ancestros espirituales del autor de Azul de Prusia y lo encuentra en Mark Rothko, por esa reacción interior ante la abstracción pictórica que conmueve e intriga el entendimiento. Lo que ocurre mentalmente tiene filiación con Rothko, lo diferente estriba en la forma directa en que el pintor aborda el tema, no recurre a hipérbolos ni a la metafísica, se basa en la historia. Para Bryson, Azul de Prusia es Pintura de Historia al establecer una reflexión sobre los eventos históricos y situar

a la imagen en el marco de la “comprensión de la historia.” Hay ahí un debate crítico sobre la relación de la imagen con la historia. Su trabajo, dirá Kagan Kans, no pretende ser universal, su intención es señalar la enormidad moral de la Shoáh.

Lo condenable moralmente-de acuerdo con este último autor, y muchos más, no reside en el dolor y el sufrimiento, sino en la manera en que se produjo ese sufrimiento en virtud de la popularidad de la agenda racista de Hitler que traicionó la ilustración alemana y su cultura milenaria en favor de un método sin precedente en terminos técnicos y burocráticos, un método cuyo emblema único sólo puede encontrarse en las imágenes de las cámaras de gas.

Los textos que acompañan el catálogo tienen el doble intento de entender Azul de Prusia como pintura. En el arte contemporáneo la pintura no es el soporte más usual, pero se trata acá de un artista que ha hecho de la renovación de la pintura un ejercicio práctico y conceptual constante y en este caso la postura reflexiva sobre la aniquilación de la modernidad o el estado de excepción refuerzan una operación a la inversa: la pintura regresa con su pigmento como arma estética y eficiente para desplegar lo impresentable.

Y aquí vale citar a Bryson quien a lo largo de su texto discute el sentido de la pintura después del modernismo, que pareciera estar esperando su sentencia de muerte, y cita a Ives Allain Bois, para quien el modernismo no hubiera podido funcionar sin un mito apocalíptico en el cual la tarea de pintar implica ofrecer su propia esencia, decir su verdad última y terminar su curso.

El artista intenta trasladar la discusión hacia la materialidad y el pigmento y sobre todo hacia la imagen y su potencia para argumentar ese punto en que la razón produce monstruos o como el mal radical que Leibniz entendía como un mundo sin Dios. Pinturas

silenciosas las llama el artista y lo que él quiere es encontrar la forma eficiente o reinención de un lenguaje crítico para poder quizá soportar el proceso creativo de su objeto y hacer del mismo un testimonio, en sus palabras, sin melodrama o hipérboles poéticas.

Me quedé pensando en el silencio. Hay una generación, la que sufrió la persecución o sobrevivió los campos de concentración, que hizo público sus testimonios y algunos son verdaderamente notables, pero en esa misma generación hay muchos que no quisieron hablar de su condición y de su experiencia, al menos no en toda la extensión de la infamia sufrida. Aparecen después los que desean saber y recuperar, entender e imaginar, y pienso que *Azul de Prusia* quiere acercarse a la estructura de la memoria y a lo intangible, que en este caso serían los recuerdos de la muerte. Quizá en el silencio de *Azul de Prusia* radique la posibilidad ética señalada por Giorgio Agamben, quien está totalmente en contra de la noción de lo impresentable o de lo indecible frente al exterminio en los campos de concentración. Desde el punto de vista del filósofo italiano es necesario seguir abriendo el debate, si bien el lenguaje a manera de testimonio tiene su valor, también sus limitaciones, por lo que debe encontrarse otro lugar de enunciación, cito al autor en *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo* (2005):

El testimonio es el encuentro entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua [...] El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo, algo que es intestimoniado, que destruye la autoridad de los

sobrevivientes. Y esto altera de manera definitiva el valor de un testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista. (34)

Mi primer contacto con la exposición Azul de Prusia, hace un par de meses, fue admirar la distribución de las imágenes y su relación con un espacio de silencio que marca la relación del observador con las obras. El vacío de los sitios abandonados es solo el inicio del acercamiento al pigmento y sus distintas tonalidades y densidades sobre la tela que interfieren el ascetismo inicial de la intención del artista. Es cierto que me acerqué con cuidado, escudriñé y vi el virtuoso trabajo pictórico, la mirada iba y venía entre la miseria de las regaderas conductoras de veneno y las puertas que encerraban las cámaras de gas. Vi que la belleza no radica sólo en el oficio, en la forma y en el manejo del pigmento, sino que también se presenta en la inteligencia del planteamiento al abrir de forma sorprendente las puertas de clausura que hablan sobre lo impresentable.

La globalización de la violencia y el surgimiento de un renovado racismo en el mundo acentúa una mirada mucho más atenta a la problemática y a las imágenes propuestas. Llegó ese momento en que el artista y sus críticos han entendido muy bien, es ese movimiento interior de la subjetividad que aprende, desde las imágenes en el espacio, el verdadero sentido de incorporar, sentir y saber. La experiencia estética como forma de cognición está latente en Azul de Prusia al producirse una acción ético /creativa una especie de identidad entre sujeto y objeto, entre pensamiento y experiencia sensorial que empuja hacia una convergencia entre arte y construcción de la realidad, algo que ciertamente demandan los tiempos sumamente críticos que nos toca vivir.