

LOS CONCEPTOS DE SÍNTOMA Y PÉRDIDA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN EN DOS OBRAS DE YISHAI JUSIDMAN

The concepts of symptom and loss of Georges
Didi-Huberman in two works of Yishai Jusidman

Adriana Alonso Rivera

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 09/29/18

Fecha de aceptación: 06/06/19

Resumen:

El presente artículo se propone problematizar dos pinturas del artista Yishai Jusidman a partir de los conceptos de síntoma y pérdida presentes en la obra de Georges Didi-Huberman. Las piezas en cuestión llevan por título “Majdanek” y “Auschwitz”, mismas que formaron parte de la exposición *Azul de Prusia*, llevada a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM (2016-2017). Mediante el análisis de ambas representaciones pictóricas se establecerá una reflexión respecto a lo no visible, como condición de posibilidad crítica capaz de situarnos en el intersticio entre lo sensible y lo inteligible. Asimismo, el artículo se propone valorar el estatuto de la mirada a partir del concepto de memoria, en tanto facultad articuladora de tiempos heterogéneos, así como los conceptos de imagen velo e imagen desgarro para diferenciar entre aquellas que han sido pensadas según las necesidades de la historia y aquellas que nos incitan a pensar y producir otras imágenes.

Palabras clave:

Síntoma, pérdida, Didi-Huberman, Yishai Jusidman, imágenes, holocausto, memoria, Arte Contemporáneo

Abstract:

This article establishes a dialogue between two paintings of the artist Yishai Jusidman using the concepts of symptom and loss proposed by the art historian Georges Didi-Huberman. The pieces in question are titled Majdanek and Auschwitz, which were part of the *Azul de Prusia* exhibition, held at the Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM (2016-2017). The thinking is established through the analysis of both pictorial representations, regarding the nonvisible as a condition of critical possibility that enable us to situate in the gap between the sensible and the intelligible. Furthermore, the article seeks to observe the status of the gaze from the memory, as the ability of articulating heterogeneous times, as well as analyze the concepts of veil-image and tear-image to differentiate between those that have been considered according to the demands of history and those that encourage us to think and produce other images.

Key Words:

Symptom, Loss, Didi-Huberman, Yishai Jusidman, images, holocaust, memory, Contemporary Art

Biografía de las autoras:

Adriana Alonso Rivera. Puebla, México, 1986. Candidata a Doctora y Especialista en Historia del Arte por la UNAM. Maestra en Estética y Arte (Mención Cum Laude) por la BUAP. Actualmente se desempeña como catedrática de la Licenciatura en Humanidades de la UPAEP, la Licenciatura en Arte Contemporáneo de la Universidad Iberoamericana y la Maestría en Ciencias Humanas de la Universidad Anáhuac. Coordinó el área de Historia del Arte en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la BUAP, donde fue profesora-investigadora. Ha fungido como asesora académica del Museo Universitario Casa de los Muñecos, la Galería de Arte del Complejo Cultural Universitario BUAP y el Museo UPAEP. Se ha desempeñado como curadora independiente en más de diez exposiciones.



Figura 1. Interior de una cámara de gas en el campo de Majdanek. 1945.
Archivo fotográfico de Yad Vashem.

Síntoma y pérdida. El potencial de la imagen.

Excavar los estratos de "lo no visible" es el objetivo común de un basto conjunto de reflexiones encabezadas por Gerorges Didi-Huberman a lo largo de sus trabajos de investigación en torno a la imagen¹, que para el autor "no es ni nada, ni unívoca, ni total" (Didi-Huberman, 2004, p. 12). Será, por tanto, desde "la falta" que lo visible estallarà en pedazos, siendo posible, a partir del poder de la mirada, la aparición del "carácter fantasmagórico" de la experiencia, en un instante en que habrán de ponerse en juego tanto el lugar de la obra, como del sujeto; donde se condicionarán la realidad y la ficción y donde el objeto, más allá de su visibilidad, desplegará sus *imágenes otras*.

Para Didi-Huberman (2004) lo anterior nos obliga a situarnos en un "momento crítico necesario" (p.12), en términos de la adopción de una postura de negatividad que implicará centrar la atención en la diferencia, en lo irrepresentable, lo irrepresentado, "lo otro"; aquello que no se ve en primera instancia y que

sin embargo aparece en nuestro horizonte de sentido, invitándonos a asistir al desgarró que implicará situarse en el intersticio entre lo sensible y lo inteligible.

La renuncia al carácter "total" de la imagen, en tanto unidad simbólica condensada, abrirá condiciones de posibilidad en torno al análisis tanto de ésta, como de la mirada; "condiciones de posibilidad crítica para pensar la experiencia sensible y definir ahí lo visual y lo figurable" (Mizrahi, E., 2018, pp. 168-169). Se tratará pues de enfrentarse a un "desenfreno de imágenes parciales" (Didi-Huberman, 2004, p.13), concatenadas gracias a la memoria, en tanto facultad capaz de articular tiempos complejos y heterogéneos y que nos permite poner en relación en uno solo (presente reminiscente), otros tiempos pasados, presentes y futuros.

En suma, lo "sintomático" en la imagen se centrará, siguiendo a Walter Benjamin², en su naturaleza

1 Para efectos de este trabajo, me centraré sobre todo en *Imágenes pese a todo* (Paidós, 2004). Algunos planteamientos pueden encontrarse también en *Ante el tiempo* (Adriana Hidalgo, 2006), *Lo que vemos, lo que nos mira* (Manantial, 2010) y *Ante el tiempo* (Adriana Hidalgo, 2015).

2 El carácter sintomático de la imagen en Didi-Huberman, en tanto "juego no cronológico de latencias y de crisis" (2006, p. 66), procede teóricamente a la manera de Walter Benjamin, pues interroga las múltiples latencias y supervivencias en el mundo de las imágenes a contrapelo de la historia. En este sentido cabe apelar también al concepto de *Nachleben* ofrecido por Aby Warburg, en el que las obras de arte, los lenguajes y las ideas poseen una historicidad que no puede ser reducida a su despliegue dentro de un continuo temporal. Asimismo, al referir Didi-Huberman lo sintomático como "aquello latente e ilegible de la imagen, habiendo algo de ella escapa y desafía el

de objeto que nos transgrede, nos confronta y *nos obliga*, en lugar de referir algo concreto.

El carácter ineluctable de la mirada y el surgimiento de una dialéctica visual:

En su obra *Lo que vemos, lo que nos mira* (2010), Georges Didi-Huberman hace referencia al "carácter ineluctable de la mirada", situándola como una experiencia del tacto. La mirada se entenderá, por tanto, no solo como la articulación del orden epistemológico del lenguaje, sino como experiencia táctil con la vida³.

Por ello es que el acto de mirar, en un sentido más profundo, será siempre con los ojos cerrados, pues la mirada en términos únicamente visuales no alcanza a ver más allá de la superficie de lo que está destinado a ser visto, de manera que habrá de tocarse y leerse con los ojos del tacto. Es justo aquí donde se gesta una condición de "pérdida" o un "síntoma" que "obligará" al sujeto, poniéndolo en relación con aquello que habrá de observar, en términos perceptivos, experimentar en términos sensibles y articular en términos de memoria.

"El viaje aquí avista a la vez la construcción de una dialéctica de la mirada en la que la historia de las imágenes y de nuestras maneras de ver y de percibir el mundo a través de ellas no adquiere un sentido un único" (Mizrahi, E., p. 167), por ello es que el concepto de "intersticio" en dicha dialéctica se referirá a lo que sucede entre el objeto y el acto mismo de ver. Es ahí donde la mirada se erigirá como *síntoma, relación* y *pérdida*, un entramado singular de tiempo- espacio entre sujeto y objeto que no habrá de implicar más a lo que aparece en ella, sino a lo que desaparece en términos del surgimiento de un conjunto de posibilidades críticas.

El lugar mínimo de la experiencia será pues ese intersticio. Es justo ahí donde se ofrecerá a la mirada aquello que habrá de desaparecer, convirtiéndose en "objeto de pérdida". Intersticio en tanto "instante" donde

conocimiento" (p. 62) es importante recurrir también al concepto de lejanía en Benjamin, en el cual el autor plantea que "lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural" (1969, p. 26). En este mismo sentido, Benjamin se pregunta si ¿no se alimentará la complacencia en el mundo de las imágenes de una obstinación sombría en contra del saber? (p.152) Y como respuesta a esta pregunta afirma en el Libro de los pasajes (2004, p.231) que su objetivo se centraba en buscar "más que la huella del alma, la de las cosas", en otras palabras, "el árbol totémico de los objetos".

3 Táctil en términos de todo aquello que pasa por el orden de lo corporal.

la experiencia se obra, se territorializa y a su vez articula una doble temporalidad: la de la presencia (relación objeto-sujeto) y la que el propio objeto refiere (tiempo otro, potencia de memoria).

Dos obras de la serie *Azul de Prusia* de Yishai Jusidman.

"¿Qué es la imagen sin imaginación?" (2004, p. 12) Georges Didi-Huberman apela al planteamiento sartriano de la imagen como acto y, en este sentido, es que ¿adentro o afuera?, ¿umbral de muerte o umbral de vida? Son algunas de las preguntas que nos obligan a re-pensar la imagen y el estatuto de la mirada a partir de dos obras del pintor Yishai Jusidman.

Para el caso de la primera obra, "Majdanek"⁴, fue un registro fotográfico del interior de una cámara de gas perteneciente al campo de exterminio polaco titulado de esa forma, que sirvió como punto de partida para su posterior representación pictórica.

Madjanek fue principalmente un campo de trabajos forzados en el que los prisioneros perecieron como consecuencia del agotamiento, el hambre o las enfermedades. En Octubre de 1942, funcionaban tres cámaras de gas para ejecuciones tanto con Zyklon-B como con monóxido de carbono. Estas fueron utilizadas de forma continua para eliminar a aquellos prisioneros que ya no podían trabajar. Pero en 1942 y 1943 en Madjanek también tuvieron lugar matanzas con fines de exterminio, como la operación "Festival de la cosecha", el 3 de noviembre de 1943, cuando 18 000 judíos fueron exterminados en el asesinato masivo más grande sucedido en un solo día en un solo lugar durante la guerra. Las estimaciones actuales de las víctimas mortales en Madjanek van de 79 000 a más de 250 000 personas, y siguen siendo tema de debate⁵ (Medina y Roy, 2016).

La segunda pintura, "Auschwitz"⁶, encuentra como referente visual una fotografía reciente que:

Muestra la entrada original al edificio del crematorio en el campo principal de Auschwitz. Esta es la entrada que usan los turistas hoy día para visitar la cámara de gas y el crematorio reconstruidos, y por ella se llevaba

4 Majdanek, 2011, 2010. Acrílico sobre tabla, marco del artista. 84 x 107 cm.

5 Fragmento tomado de la cédula curatorial correspondiente a esta fotografía, (Medina, Cuauhtemoc y Roy, Virginia, 2016, Exposición Azul de Prusia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM).

6 Auschwitz, 2011, Acrílico sobre tabla, marco del artista. 81 x 109 cm.



Figura 2. Puerta al edificio del crematorio de Auschwitz I.

Fuente: scrapbookpages.com

a las víctimas antes de que se quitaran la ropa⁷.

En ambas obras, así como en la totalidad de la serie *Azul de Prusia*, el artista explora “las dialécticas existentes entre forma-contenido y técnica-concepto” (Roy, 2016, p. 10), valiéndose de la materialidad de la obra para potencializar su carácter simbólico, lo que establece una relación cromática que a su vez logra articular piezas tanto abstractas como figurativas. El pigmento fabricado artificialmente a inicios del siglo XVIII a partir de ferrocianuro férrico, conocido como “azul prusiano” o “azul de Prusia”, resulta ser idéntico químicamente al “Zyklon-B”, un plaguicida ampliamente utilizado en los campos de concentración nazis para el despioje y la desinfección, aunque también para el exterminio.

A finales de agosto de 1941, Karl Fritsch, comandante interino del campo de Auschwitz, ideó un experimento en el que asfixió a prisioneros con Zyklon-B. La prueba inicial se llevó a cabo en una celda con entre 20 y 30 prisioneros de guerra soviéticos. El primer

gaseamiento masivo con Zyklon-B tuvo lugar el 3 de Septiembre de 1941, cuando con el fin de medir la toxicidad de este producto, 600 prisioneros de guerra soviéticos, 250 pacientes polacos del hospital del campo y diez prisioneros penales fueron gaseados en 28 celdas separadas. A principios del otoño de 1941, un espacio en el edificio del crematorio de Auschwitz fue adaptado expresamente para la ejecución homicida con Zyklon-B⁸ (Medina y Roy, 2016).

Mediante el uso de este color, el artista nos ofrece un panorama táctil y una condición de experimentación sensorial, simbólica y vivencial de aquello que en primera instancia se presenta visualmente en una especie de opacidad cromática. Representar la Shoa es una tarea que históricamente se ha construido a partir de “imágenes-velo”, es decir, incompletas y sesgadas, parciales, estrechas y pensadas, en aras de historizar la realidad, no de generar cuestionamientos respecto a sus huecos y el horror que estos nos producen, como sí lo hacen aquellas que, en palabras de Didi-Huberman, son “imágenes-desgarro” debido a que implican “asistir

7 Fragmento tomado de la cédula curatorial correspondiente a esta fotografía, (Medina, Cuauhtemoc & Roy, Virginia, 2016, Exposición Azul de Prusia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM).

8 Fragmento tomado de la línea de tiempo correspondiente a la exposición. (Medina, Cuauhtemoc & Roy, Virginia, 2016, Exposición Azul de Prusia. Museo Universitario de Arte Contemporáneo UNAM).



Figura 3. Yishai Jusidman, *Majdanek*, 2011, acrílico sobre tabla, marco del artista, 104x87 cm.

bruscamente a nuestra propia ausencia” (2004, p. 12) .

Es en el espacio estético de lo unimaginable donde se sitúa la potencia de ambas pinturas de Jusidman. Imágenes dispuestas en el umbral del "pese a todo", entre la "necesidad del hecho y lo imposible de derecho" (Didi- Huberman, 2004, p.10) Por su carácter de imposibilidad es que, ante ellas, hay que imaginar ese vacío, condición posible de la crítica. Intersticio o territorio imposible de recorrer con la mirada y que, al mismo tiempo, se erige como el lugar donde el sujeto está obligado a posicionarse frente a eso que también lo mira.

En "Majdanek" de Yishai Jusidman, puede apreciarse en primera instancia el espacio interior de una cámara de exterminio con gas. Suelo, techo y dos muros de dimensiones entrecortadas por los límites del enmarcamiento, brindan al espectador la impresión de estar dentro de un cuarto de estrechas dimensiones. No es necesario conocer el dato histórico para experimentar una sensación sombría, pues si bien la imagen se mira desde afuera, son los efectos vaporosos de color los que le imprimen a

la representación un carácter lúgubre de desgaste. El magnetismo es casi automático, pues logra introducirnos en esa sutil atmósfera de desolación que implica el hecho de saberse al interior. Atmósfera reforzada por las veladuras de azul prusiano que nos impiden diferenciar entre manchas o sombras. El ojo, como quien ha estado debajo del agua y sale a respirar, busca la luz del exterior, misma que se nos presenta con una brillantez excepcional, tan perfecta en medio de esta atmósfera sombría que perturba. ¿Por qué perturba? Porque nos confronta con la imposibilidad de estar fuera. Es aquí donde el desenfreno de imágenes parciales respecto al Holocausto y otras autoreferidas comienza a apoderarse de nuestra mente y de nuestra sensibilidad. Una vez que se está dentro solo se podrá apreciar el espacio exterior después del inminente final, o quizá nunca. Hace frío y es justo aquí donde el espectador comienza a recorrer con la mirada un espacio invisible, a construir la posibilidad de lo que no se ve, pero que se sabe que existe y que lo mira desde todos los puntos ciegos ahí atrapado. El espacio exterior, símbolo de supervivencia, es inasequible pero al mismo tiempo desesperadamente edificado, producido, anhelado,



Figura 4. Yishai Jusidman, Auschwitz, 2011, Acrílico sobre tabla, 108x82 cm.

arañado. La puerta se debate entre la esperanza y la línea de muerte. El espectador prevé su cierre, nunca su apertura si las imágenes parciales de las crónicas de la Shoa se imponen, se tocan, se viven. Ciertamente la imagen no dice la verdad, es un jirón de ésta, sin embargo y paradójicamente, es gracias al carácter de irrepresentabilidad de estas imágenes, al vestigio incompleto de una crónica del genocidio, que por un momento hemos asistido bruscamente a nuestra propia desaparición.

"Madjanek" encarna el doble régimen de la imagen: "De verdad" en tanto su carácter de apego a un registro verídico y "de oscuridad", en tanto potencia de vacío que hace aparecer "imágenes otras".

"Auschwitz", por su parte, corresponde a la representación pictórica de la entrada original al edificio del crematorio de este famoso campo de exterminio. El lienzo ofrece a nuestros ojos tonalidades más claras, pues se trata de un espacio exterior más o menos iluminado. Aunque el uso de veladuras le imprime de nueva cuenta un carácter de desgaste, la pintura no nos remite ya de manera automática a una experiencia táctil con la muerte, sino que nos ofrece un panorama de lo que alguna

vez fue y ahora se erige como huella. En este sentido cabe resaltar lo enunciado por Walter Benjamin en cuanto a que la huella es aparición de una cercanía, que a diferencia del aura, nos sitúa en el presente. Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de un *presente reminiscente* en el que, de igual manera, se articulan imágenes y experiencias de otros tiempos. Por un lado, la obra nos ofrece la imagen de un lugar reconstruido a partir de la necesidad y prioridad de contar con vestigios palpables de los lugares de exterminio y en este sentido, podría adjudicársele un estatuto de imagen planeada a partir de las numerosas tesis universales que la historia ha formulado sobre el Holocausto. Sin embargo, hay algo en ella que también nos incita y nos arrastra al lugar y al momento de lo ocurrido ahí dentro, en tanto hecho singular; algo que nos llama, pero al mismo tiempo repelemos. Esta pintura ostenta aquel "doble" régimen referido por Didi-Huberman (2004, p. 11) , pues se debate entre la "imagen pensada" y la "imagen para pensar", fungiendo, por un lado, como perfecta analogía del afán histórico de reconstrucción de las imágenes de la Shoa y obligándonos, a su vez, a producir *otras* en torno a lo que no es visible, pero que de igual manera nos interpela y nos confronta. Doble juego en el que bien podría tratarse de una "imagen velo" o una "imagen desgarró". Es un hecho, que el potencial inminente de la "imagen-desgarro" es susceptible de activarse en cualquier momento, lo cual nos recuerda que "lo

inimaginable como experiencia no es lo imaginable como dogma” (Didi-Huberman, 2004, p.11) y que el problema de las imágenes de la Shoa, radica justamente en aquello que no es visible y que aún así se manifiesta en nosotros como experiencia vívida y táctil, abriendo el presente del tiempo a través de la imagen del pasado.

En "Auschwitz", la "imagen velo" se construirá a partir de la necesidad de rendirse ante su imposibilidad en un acto de negación que desde la certeza del aquí y el ahora le concederá un cómodo carácter de inimaginable, “donde se le pedirá demasiado o demasiado poco entre pura exactitud y puro simulacro” (Didi-Huberman, 2004, p. 10), donde el espectador lo mismo podría limitarse a la discusión en torno a su vigencia como vestigio de memoria, en tanto muestra el acceso a un crematorio reconstruido o su calidad plástico-mimética, en términos de su similitud con el registro fotográfico del que se desprende.

La "imagen desgarro", como se ha mencionado anteriormente, es susceptible de desplegar su potencial en cualquier momento en el que la vista se pose sobre la profundidad generada por el pigmento concentrado. Es decir, al interior del umbral de acceso, que como un imán atraerá "otras imágenes", "otros tiempos", "otras experiencias", "otras sensaciones". Finalmente ¿Qué es la imagen sin imaginación? Lo que no se puede ver en cualquier momento habrá de mostrarse y desplegarse para mirarnos, para recordarnos incluso que la certeza del aquí y del ahora es como la imagen misma: no es nada, ni unívoca, ni total.

Referencias

- Benjamin, W. (1969), *Discursos interrumpidos I*. Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Barcelona: AKAL.
- Didi- Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi- Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi- Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Mizrahi, E. (2018). Ver y saber en torno a la imagen. En *Sublevaciones* (pp.168-169). México: MUAC-UNAM.
- Roy, V. (2016). Fuga y Catástrofe. En *Azul de Prusia* (p. 10). México: MUAC-UNAM.
- Salas Guerra, C. (julio-diciembre 2016). Latencias de la imagen: Anacronismo y síntoma. *Revista Colombiana de pensamiento estético e Historia del Arte*. 4, (pp. 42-77).