

Ante una exposición como la que actualmente presenta Andreas M. Kaufmann en Cracovia - ciudad ésta importantísima, hablando en términos culturales, pero esencialmente de *civilización*, y más adelante volveremos sobre esta cualidad- la primera dificultad con que nos encontramos es el *cómo* de su propia visualización, que va íntimamente unido a la elección del lugar adecuado para así poder tener una panorámica no más espectacular, pero sí, desde luego, más *profunda*. Esta dificultad a la que nos referimos no estaría marcada únicamente por la complejidad estético-artística de lo mostrado, sino en la elección, por nuestra parte, y en tanto que espectadores, de la cualidad *moral* que la propia exposición nos exige, o nos compromete, dado que lo que la misma nos propone es un viaje de iniciación por la frágil frontera que separa la civilización y la cultura de la barbarie y la destrucción. De alguna manera podríamos hablar de esta impresionante exposición creada e ideada por Andreas M. Kaufmann como una imposible y nostálgica *bildungsroman* donde las aventuras y accidentes no están contadas por un nuevo Wilhelm Meister recorriendo los caminos y posadas de Centro Europa, sino por un artista, también él centroeuropeo, que está interesado en la concreción visual, o en la documentación estética (y siempre denunciativa) de un determinado accidente de la historia, cuando dicho accidente se produce al sobrepasar la frontera de cristal que separa la cultura del terror. De ahí que consideremos muy importante conocer el lugar apropiado en el cual debemos situarnos, y no tanto por la exuberancia icónica, gráfica y representacional que Kaufmann nos propone, como en el grado de compromiso mutuo que él nos exige, en la medida que la contemplación pasiva de lo mostrado sería, paradójicamente, la postura más equivocada y conservadora. Y decimos paradójicamente, toda vez que nos encontramos ante una manifestación de arte que no pretende del espectador una interacción física con las obras, pero en cambio, sí y mucho, exige una respuesta emocional y constructiva ante lo mostrado. Con otras palabras: el espectador está obligado a ser el mejor internauta posible, aquel que ante una situación de emergencia apela a la inteligencia, a la razón, a la cultura, a la compasión, a la civilización... Pero tenemos, o creemos tener, un ejemplo práctico que nos ayudará mucho a entender la razón última, esencial, de esta admirable exposición.

Como se recordará sin dificultad, a lo largo de la película *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais y Marguerite Duras, se van alternando la parte documental de las imágenes que muestran la devastación ocasionada por el lanzamiento de la bomba atómica, y las escenas de amor entre los dos protagonistas de la película, una actriz francesa de gira por el extremo oriente y el joven arquitecto japonés. La película se filmó en 1.959, precisamente el mismo año que uno de los más grandes músicos europeos de este siglo, el polaco Krzysztof Penderecki, compuso uno de sus partituras más hermosas (y más duras y terribles), *Trenes para las víctimas de Hiroshima*. Durante toda la proyección del *film* los amantes viven su relación sentimental perturbada por el recuerdo de la tragedia, alzándose entre ellos un muro invisible que impide la felicidad total del encuentro. Ese muro son las dos frases que continuamente se dicen uno al otro, y para sí mismos: "He visto todo / no has visto nada". Cada vez que son pronunciadas estas frases aparece en la pantalla el tristemente icónico del hongo atómico.

Las innumerables imágenes que conforman la exposición de Andreas M. Kaufmann inciden en esta reducción y dificultad de la lengua para expresar todo acontecimiento de terror, pues la propia devastación alcanza a la cualidad relacional del lenguaje. *Quien ha visto no puede hablar* : está muerto o es un vivo que ha perdido la capacidad práctica y funcional del idioma, incluso de la lengua física del amor.

Toda imagen, o toda Forma que se sueña a sí misma como "lengua habitada" propia de un diagrama cosmológico, es, en su fantasía inicial (incluso si ella misma es un documento social), y antes de cualquier otra consideración, *grabados* más que verdaderas imágenes, pues la imaginación las graba en nuestra memoria, ahondando y desplazando recuerdos vividos o sufridos para, posteriormente, convertirse en recuerdos de la imaginación, siguiendo fielmente su propio y onírico deambular de acciones proyectadas con la escritura violenta de la lengua adánica, lengua sin sintaxis; y, por supuesto, al margen, o más allá, de la materialización física y concreta (*histórica*) de esa imagen, pues en tanto que *imago mundi* carente de cimientos y estructuras (la destrucción tiene extraños e invisibles cimientos) se convierte en una *cosa mentale* grabada y tatuada en la imaginación con la misma brutalidad (brutalidad *positiva, constructora*) con que realizamos aquellos actos que, únicamente ellos, nos permiten el acceso a lo absoluto maravilloso del refugio: la mejor Forma, la mejor Imagen. Porque, en verdad así lo creemos, detrás de este mar de documentos sociales, históricos y afectivos, reunidas por Andreas está siempre presente el nostálgico deseo del refugio, pero no como lugar donde desemboca la huida, sino el territorio donde la cultura y la civilización no son alcanzadas por la violencia inútil del cataclismo.

No sería otra, en efecto, que la idea de refugio lo que lleva a Paul Celan, en ese hermosísimo y triste vals dedicado a su madre, prisionera en Auschwitz, titulado *Todesfuge* (Fuga de la muerte), a hablar de esa "**maravillosa arquitectura**" que solamente el azul del cielo puede cumplir cuando, convertido el cuerpo de su madre en humo gris escapado del horno crematorio, éste "se felicita", desde la más dramática de las derrotas, porque "**cavamos una fosa en los aires, madre / allí no se yace estrecho**". Celan, desde la imaginación del recuerdo (cruel nocturno musical éste que únicamente cesará de sonar cuando el poeta decida fundir su cuerpo con las aguas del Sena), desde la terrible imagen *grabada*, decimos, de su madre entrando en el infinito umbral de una casa infinita, el hijo podrá, finalmente, y a través de la única materia que éste puede disponer, las palabras, construir el postrer refugio para su madre, el poema *Todesfuge*.

Toda imagen documental nace con voluntad de refugio, y ello resulta muy pertinente expresarlo después de la famosa teoría de Walter Benjamin que nos dice que todo documento de cultura es siempre un documento de barbarie, idea ésta extraordinariamente desarrollada en nuestro presente, y desde una óptica de marxismo liberal o *laico*, por Frederic Jameson. Por supuesto, muchos de los documentos visuales rescatados por Andres M. Kaufmann no necesitaron volverse "bárbaros", lo eran ya desde su propia puesta en activo, negros mensajeros de la muerte. Pero ocurre que la extrapolación llevada a cabo por Andreas, a la manera de un entomólogo de los avatares de la sociedad moderna, plantea la disyuntiva de una recuperación del absoluto de su imagen para revelar con su sola presencia un doble acto: su denuncia

explícita y el rechazo total a contemplar esos actos como una estampa de la Historia. De hecho estas imágenes nos revelan y nos sitúan en la misma encrucijada, en la misma imposibilidad comunicacional, que soportan los personajes de *Hiroshima, mon amour* : lo hemos visto / no hemos visto nada.

Precisamente porque no hemos visto nada esta exposición (su *idea*, su *concepto*, su ambición ética, para entendernos) es necesaria, estética y moralmente necesaria. Máxime cuando lo que en ella plantea Andreas es la necesidad de releer la historia como documento, a la vez, social y estético, siendo muy cercana esta posición a la idea que un filósofo de la historia tan grave y seguro de sí mismo como era Kant tenía precisamente de lo *sublime*. Es decir, el sentimiento que tiene lugar cuando la imaginación fracasa en presentar, en "hacer ver" un objeto correspondiente al concepto que de él puede tenerse. Con otras palabras: lo "sublime" sería aquello que "que no se deja ver", aquello "que no se puede explicar o relatar". Sería, en definitiva, el paradigma estético de lo impresentable, pero que exige siempre "ser presentado", "ser visto", "ser contado". Este es el punto más alto y noble que posee toda la obra de Andreas M. Kaufmann, y esta exposición llevada a cabo en la muy civilizada Cracovia (*tan cerca de Auschwitz, tan lejos de Auschwitz...*) incide en el compromiso moral de quien acepta contemplar las crueles imágenes del terror. Lo que no puede verse merece ser visto.

Luis Francisco Pérez
Barcelona, finales de Verano

(*)

Frase extraída de la novela de Robert Musil *El hombre sin atributo*