

LA CÁRCEL Y LA RETAGUARDIA: UNA LECTURA DE LA SERIE LA COLONIA DE MARIANA NAJMANOVICH

I

Pintar para conservar presente el cuerpo ausente, destinado seguro a la muerte. Pintar para engañar y superar a la naturaleza en su perfección. Pintar las manos para marcar el fondo del refugio secreto. Pintar para nobles, reyes, obispos, banqueros, militares, políticos, plebeyos. Pintar para el yo, el Ello y el Superyo. Pintar para registrar el paso del tiempo.

Cada una de las formas de la pintura atada a su antecesora, capa a capa superponiéndose, superándose una a otra, aunque siempre e irremediabilmente la más antigua persiste y no parece querer entregarse a la desaparición o a relegarse al segundo plano.

Suaves pinceladas de fina aguada, espesos y decididos manchones de luz y volumen; pinceles y telas de pequeño, medio y gran formato; colores puros, mezclados o preparados.

Para Alberti la pintura debía narrar acciones heroicas de personas nobles –como la tragedia para Aristóteles–; para Leonardo la pintura era un instrumento técnico e intelectual con el que se podía explorar la realidad; para David una forma de decir en público lo que muchas veces su retórica era incapaz de articular –un Jean Paul Marat pero con óleos–; para Géricault o Goya una manera de representar los acontecimientos terribles que la sociedad ha padecido.

En ningún momento histórico la pintura fue sólo y mero capricho; nunca puro encargo y tedio. Extensiva y libertaria en Pollock; acética y mística en Rothko. Lo mismo era para el Tintoretto o Masolino. Siempre fue una manera de hacer y una manera de estar en el mundo –jugando con las expresiones de Heidegger–. Una manera de sentir el cuerpo en el espacio del taller, de desplegarse entre artefactos, instrumentos, utensilios, soportes, olores, en definitiva, una manera de articular técnica e imagen; los documentales *El Sol del Membrillo* de Víctor Erice que muestra el proceso de Antonio López y *Secret Knowledge* de David Hockney que estudia los orígenes de la cámara oscura–. Una manera de estar con otros, de colocar junto a otros las telas como extensiones de la voz y la presencia del artista en el espacio social y colectivo –hoy diríamos un statement–. En esto, la pintura fue siempre generosa en dejar huellas para recorrer el camino que el artista dejó marcado y acceder a una contingencia, al calor del momento, al fagonazo previo al despliegue de la compañía en *La ronda nocturna* de Rembrandt.

Las imágenes siempre tienen una función social –la alegría de la sociología del arte– aunque la mayoría de las veces su función sea opaca, marchita y truncada; de deformación, parodia y sátira, y muy pocas veces de espejo (el espejo muestra lo inalcanzable a la mirada, por ejemplo en *van Eyck* o *Tiziano*). El querer buscar y anhelar una continuidad directa entre la realidad y la representación es sólo el primer impulso de todos los que han observado alguna vez una tela colgada; la entrega y consumación posterior es signo de que muchas veces la ilusión es un verdadero aliciente para soportar y entender la realidad.

II

La Colonia de Mariana Najmanovich es una serie de pinturas encargadas de llevar al mundo de la representación algunas de las facetas del emprendimiento de un grupo de alemanes aún imbuidos y perturbados por la euforia y posterior catástrofe de la épica del Tercer Reich. Cuando la larga noche de la post-guerra aún bañaba los cielos de Europa arribaron a Chile hacia mediados de los años sesenta y se establecieron en los pintorescos paisajes del valle central; pintoresco fue en verdad el producto del largo trabajo de labrado y cultivo de las tierras áridas dejadas a la buena de Dios. Lo divino no fue entonces el designio castigador o místico de la pintura sublime del romanticismo nórdico (Martin o Friedrich), sino que el bondadoso resultado de lo pastoril acomodado a la mano y a la vista de lo humano, lo bello del paisajismo inglés (Reynolds o Constable).

Quizás El Eterno haya querido que los oriundos de la zona central aprendieran lo que la constancia y el esfuerzo podían hacer en los antiguos wasteland precordilleranos. Lo que la divinidad nunca pudo haber vaticinado, incluso con su omnipresencia, fue la extrema conjunción de poder, economía, violencia y secreto, es decir, las marcas ocultas de ese “Estado dentro del Estado” que fue Colonia Dignidad.

Con sus ojitos azules y sus buenos modales, arios y cristianos, “los niños de Paul Schäffer” supieron hacer la América bajo sus propios términos, especie de segunda colonización esta vez con decretos estatales en vez de reales, haciendo de la inocencia de Chile locaciones perfectas para futuras secuelas de La cinta blanca de Michael Haneke.

Mientras que Najmanovich se encerraba en el largo proceso que culmina con las imágenes pictóricas, los trailer de las cintas hollywoodenses comenzaron a aparecer. Con ellas, el recuerdo de los pocos reportajes, libros o noticias que han sacado a la luz la vida oculta de la colonia.

Cuando el cine ha enfrentado asuntos de este tipo lo ha hecho recurriendo a sus estructuras dramáticas clásicas: contar el viaje del héroe en su destino por develar la verdad y restaurar el orden perdido. Los documentales y el fotoperiodismo son más efectistas en sus términos pero idénticos en su estructura: llegan al clímax apurados a través de una serie de efectos de shock.

La pintura, lenta, penosa, atemporal, no puede ni debe competir con esos sistemas de representación. La temporalidad de su proceso técnico, en el caso de Mariana Najmanovich, corre absolutamente vaciada del vértigo de Youtube o de la búsqueda en Google, fuera del consumo voraz, incansable y glotón de los cibernautas. Así, suspende la continuidad con este ahora tan acelerado, mediático e inmaterial (redes que viajan más rápido que cualquier capacidad humana). Transporta al espectador al letargo y la calma donde el único fondo es la absoluta certeza de la normalidad, la cotidianeidad y la tranquilidad con la que la vida puede desempeñarse en las situaciones aún más trágicas.

Ese misterio de la resolución, perceptible en las finas capas de pigmento, en las manchas con que los rostros se insinúan en las pinturas de Mariana Najmanovich, es una de las más sensatas maneras de llevar al plano de la mimesis esa “banalidad del mal” de la que hablaba Hannah Arendt durante el juicio a Eichmann. El estupor nunca es el resultado de la contemplación de lo inhumano –el efecto que buscaba la literatura de H. P. Lovecraft– sino que el estiramiento y la contorción de los rostros al asumir una faz distinta de su humanidad –el silencio de los habitantes de Holcomb al contemplar a Dick & Perry en A sangre fría de Capote–. Es decir, el punto más extremo de lo idéntico, no de lo Otro. Por lo mismo, no son las distorsiones de Bacon, los puntos donde el cuerpo se dobla o quiebra, las que parecen interesar a Najmanovich, sino que las maneras como el cuerpo se posa o se despliega cotidianamente como en Lucian Freud.

III

Dos géneros de la historia del arte se hacen presentes en las pinturas de la serie La Colonia. El cuadro de historia y el retrato. Ambos suponen un entendimiento de la subjetividad vista como el resultado de la elaboración de los grandes sucesos sociales de parte de los cuerpos biográficos y viceversa. De ese modo, más que el Velásquez de Las Lanzas o el Goya de Los desastres, están presentes las operaciones que la pintura ha hecho para representar al poder en los retratos del Conde Duque de Olivares, el Papa Inocencio X o Fernando VII.

¿Qué visión de la historia, lo humano y lo biográfico entrega la serie de pinturas de Mariana Najmanovich? ¿Cómo puede el espectador contemporáneo entrar a palpar y saborear los sinsabores que emergen de sus pinturas?

Entrar en las pinturas de La colonia es salir del tiempo presente, de sus urgencias y requisitos. Tal operación, hoy en día prácticamente un ejercicio de anticuario, supone el reconocimiento de que el pasado comparece con una pátina y un registro de imagen que confunde e impone una distancia irreconciliable con la frialdad del pixel actual.

Pero esto incluye además aspectos que van más allá de lo técnico. El recurso pictórico es ante todo un recurso formal que, aunque ciertas composiciones entreguen indicios fotográficos, recuerdan los relatos de la pintura de historia. Así, la voluntad de Mariana Najmanovich ha querido colocar al espectador en un apuro: debe repasar su biblioteca visual para instalarse como un contemplador de una de las galerías del Louvre antes que un habituado transeúnte de una metrópolis cosmopolita. La historia, así puesta, le aparece como una extraña y lejana metáfora no sólo de lo que fue sino de la manera como era visto el mundo en las épocas pretéritas.

El valor de la narración, la historia, la anécdota, el relato literario, es sobrepasado por una extraña sensación de incomodidad producto de dos efectos complementarios: la ambigüedad y la cotidianeidad. Ambos

exceden el dramatismo y la disposición heroica de las más relevantes escenas históricas. O más bien, ponen el lente en las zonas donde la naturalidad de la vida se lleva en una corriente sin sobresaltos. En esto, la historia es un relato que el espectador debe reconstruir uniendo los matices de los conjuntos: la presencia de grupos de niños y mujeres, escenas hospitalarias o celebratorias.

Mientras que las escenas históricas suponen jerarquías, ordenes, personajes primarios y secundarios, el retrato es un género carcelario. El retratado aparenta un despliegue y libertad cuando en verdad es sometido a la soledad de encontrarse enfrentado a los límites que lo aprisionan, que lo autonomizan, lo aíslan de la realidad. De esta forma, los retratos nos llegan con una violencia aún mayor. La sutileza de las composiciones grupales es frustrada por el directo encuentro con una serie de enfermeras y con el fantástico cuadro Doctor H.

Las enfermeras, séquito de seguidoras o acompañantes del cuadro principal, juegan un papel crucial. Antecedan o dan la bienvenida al terror del close-up, a la mirada siniestra, levemente desviada de quien posa su vista no en quien tiene en frente sino que en los personajes que desapercibidos pasen frente a sus ojos. Miran con certeza y dureza. La expresión “clavar la vista” jamás ha sido más certera.

Ignacio Szmulewicz R.

—

PRISON AND REARGUARD: A READING ON THE SERIES LA COLONIA BY MARIANA NAJMANOVICH

I

Painting to preserve the absent body destined to death. Painting to deceive and surpass nature in its perfection. Painting your own hands leaving their marks on the walls of secret shelters. Painting for nobles, kings, bishops, bankers, militaries, politicians, plebeians. Painting for the id, the ego, and the super-ego. Painting so to register the passage of time.

Each the forms of paintings is tied to its predecessor, overlapping layers, exceeding the previous layer, although the oldest will always and inevitably prevail, not giving up its presence willing to be erased or disappear into the background.

Light brushstrokes of smooth glaze, thick and bold stains of light and volume; small, medium, and large paint brushes and canvas; pure or mixed colors.

For Alberti, painting was supposed to narrate heroic actions by the nobles — as tragedy according to Aristotle —; for Leonardo, painting was a technical and intelectual tool with which reality could be explored;

for David it was a way of publicly saying what many times rhetoric was unable to articulate — as a Jean Paul Marat but with oil painting—; for Géricault or Goya, it was a manner of representing the terrible incidents society has suffered.

There isn't a moment in history in which painting was just about a whim, neither a task done as an errand or out of boredom. Vast and free in Pollock; biting and mystical in Rothko. The same goes for Tintoretto or Masolino. It was always a manner of doing and a manner of being-in-the world —in reference to Heidegger—. It is a manner of feeling the body in the space of the studio, of occupying space among artifacts, tools, utensils, supports, scents; that is, a manner of articulating both image and technique. The documentaries *The Quince Tree Sun* by Víctor Erice that shows Antonio López's artistic process, and *Secret Knowledge* by David Hockney, that studies the origins of the camera obscura. It is a manner of being with others, of placing along with others the canvas as extensions of the artist's voice and presence in the social and collective space —today we would call that a statement—. Painting has always been generous on leaving those traces that allow us to follow the path an artist has made, so to access to a contingency, to the heat of the moment, to that fire that antecedes the company of Rembrandt's *Night Watch*.

Images always have a social function —sociology of art's pleasure— although most of the time their function is opaque, rotten, and unfinished; a function of distortion, of parody and satire, rarely acting as a mirror (because mirrors show what is unattainable to the glance, as in van Eyck and Tiziano). The search and longing for a direct continuity between reality and representation is just the first impulse that all of us have had at seeing a painting; the subsequent surrender and consummation is a sign that in many occasions, illusion is a real incitement to support and understand reality.

II

La Colonia by Mariana Najmanovich is a series of paintings that translate to the world of the representation some of the faces of the group of Germans from Colonia Dignidad, of these people that were still filled and disturbed by the euphoria and the consequent catastrophe of the Third Reich epic. When the long night after the post-war still colored the European skies, this group of Germans arrived to Chile settling in the illustrative landscapes from the central zone of the country. Illustrative indeed was how the cultivation of the arid lands of this region was left to the mercy of God. The Divine, then, was not the punishing or mystical plan from the Nordic romantic painting (Martin or Friedrich), but the generous result of the pastoral adjusted to the hand and view of the humans, the beautiful English landscape painting (Reynolds or Constable).

Maybe the Eternal wanted the natives from the central zone to learn what persistence and effort meant in the old wastelands from the Andean foothills. What the divinity couldn't have guessed, even in all its omnipresence, was the excessive conjunction of power, economy, violence, and secrets they had at Colonia Dignidad. That is, the secret stains that this «State inside a State» left.

With their shiny blue eyes and nice manners, Aryans and Christians, these “Paul Schäffer’s children” knew how to inhabit a new promised land under their own terms, in a sort of second colonization, this time using with state decrees instead of real ones, making of Chile’s innocence the perfect location for future sequels of Michael Haneke’s *The White Ribbon*.

While Najmanovich was shutting herself up in the long process that resulted in the paintings, hollywood clip trailers started to show up. With these, the memory of the few articles, books, or news that have shed some light to the hidden life of the German colony.

When film has faced issues as this one, it usually uses classical dramatic structures: the tale of a hero's journey in their pursuit to expose the truth and restore the lost order. Documentaries and photojournalism are more sensationalist in their forms, but identical in their structure: they all rush to the climax through the inflict of shock.

Painting is slow, arduous, and timeless. It can't and it shouldn't compete with these kinds of representations. The temporary nature in Mariana Najmanovich's case, is absolutely independent from the vertigo from Youtube and the searches on Google, and outside the voracity of the insatiable consumption for cybernauts. In this manner, she suspends the continuity with these times, a present that is too accelerated, media and immaterial (and in which networks can travel faster than people). Her work translates the spectator to the lethargy and the calmness where the only background is the absolute certainty of normality, of the every day life, of the calm with which life can go on in even the most tragic circumstances.

That mystery that is in the resolution, and that is perceptible to the fine layers of pigments with which the faces are suggested in Mariana Najmanovich's paintings, is one go the most sensible ways to put mimesis into the surface, or that «banality of evil» Hannah Arendt was talking about during Eichmann's trial. There is never astonishment from contemplating the inhuman —what H.P. Lovecraft was looking for—. But there is stretching and twitching on the faces when assuming different faces of their humanity —the silence from the people of Holcomb when they watch Dick & Perry, in Capote's *Cold Blood*. That is, the most extreme point of the identical, not the Other. Therefore, it is not about Bacon's distortions, those points where the body bends or breaks, which seem to interest Najmanovich, but the ways in which the body rests or moves along its daily life, as in Lucian Freud.

III

Two genres of art history are present in the series of paintings *La Colonia*. The picture of history and of portrait. Both understand subjectivity as the result of the development of great social events by the biographical bodies and vice versa. Thus, rather than *The Spears* from Velasquez or *The Disasters* by Goya,

what is present here is the operations painting has performed to represent the power in the portraits of Conde Duque de Olivares, Papa Inocencio X, or Fernando VII.

What vision of history, of the human, and of the biographic does the series of Mariana Najmanovich give us? How can the contemporary viewer feel and live the heartaches that emerge from her paintings?

To enter into the images of La Colonia is to exit the present time, its urgencies and requirements. Such operation, that nowadays is practically an outdated action, supposes the acknowledgment that the past appears from a patina and a register of images that confuse and impose an irreconcilable distance with the apathy of today's pixels.

This goes for aspects that are outside the technique. The pictorial resource is, above all, a formal resource that, even considering that some of the compositions show photographic signs, they remind the historical paintings accounts. As such, Mariana Najmanovich has wanted to put the spectator in a problem: the viewer will have to review his images library to set himself as an observer of the galleries at the Louvre, and not as a used passer-by in a cosmopolitan metropolis. From this perspective, history appears as a strange and distant metaphor not only of what happened, but of the manner in how the world was seen in past times.

The value of the narrative, the story, the anecdote, and of literature, is overwhelmed by a strange feeling of unease, product of two complementary effects: the ambiguity and the everyday. Both surpass the dramatic elements and the heroic disposition of some of the most important of the historical scenes. Or rather, they put their eyes in areas where the naturalness of life runs by itself smoothly. In this, history is a story that the viewer must rebuild by fusing the nuances of the paintings: the presence of groups of children and women, hospitable or celebrating scenes.

While the historical scenes involve a hierarchy that orders primary and secondary characters, portrait is a prison genre. The portrayed characters feign a freedom and an independence, while they are actually subject to the solitude of being confronted to the limits that imprison and isolate them from reality. As such, portraits come to us in even a greater violence. The subtlety present in the compositions that picture groups is interrupted by the direct confrontation you face at contemplating the nurses portrays or the fantastic Doctor H.

The nurses, a procession of followers or companions of the main picture, play a crucial role. They antecede or even welcome the terror of the close-up, of the sinister look. At looking at them, attention is slightly diverted to those not in the front, but towards those almost unnoticed characters emerging before your eyes. They are looking at you with certainty and hardness. The definition of staring has never been more accurate.

Ignacio Szmulewicz R.