

010613



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**La búsqueda de la identidad en tres artistas alemanes nacidos en la
posguerra**

Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rosemarie Trockel

Tesis que para obtener el grado de
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

presenta:

Adriana Raggi Lucio

DIRECTORA DE TESIS:

Mtra. Karen Cordero Reiman

JURADO:

Dra. María Rosa Palazón Mayoral

Mtra. Rita Eder Rozencwaig

Dr. Renato González Mello

Dra. Margarita Martínez Lámbarry



México, D.F.

2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Indice -----	1
Lista de ilustraciones -----	4
Agradecimientos -----	12
Introducción -----	13
1. Las bases históricas del arte alemán contemporáneo. La situación alemana en la posguerra -----	22
1.1. La actualidad -----	26
1.2. El movimiento estudiantil de 1968 y las guerrillas urbanas -----	28
1.3. La migración interna -----	33
1.4. El choque de las dos ideologías y la negación del pasado -----	34
1.5. La depresión. Un país dividido -----	37
1.6. Conclusiones del capítulo -----	39
2. La obra de Anselm Kiefer -----	40
2.1. Identidad mitológica -----	46
2.2. Identidad histórica. -----	53
2.3. Identidad y trauma -----	59
2.4. Identidad y memoria -----	65
2.5. Identidad compartida -----	68
2.6. Conclusiones del capítulo -----	73
3. La obra de Sigmar Polke -----	75
3.1. Identidad popular, consumismo trivial -----	77
3.2. Identidad-personalidad -----	81
3.3. Interpretaciones históricas -----	84
3.4. La vestimenta como un uniforme social -----	87
3.5. Rastros históricos -----	90
3.6. Conclusiones del capítulo -----	96
4. La obra de Rosemarie Trockel -----	97
4.1. El catálogo de herramientas y objetos primitivos que enmarcan a la sociedad patriarcal transfigurados por Trockel -----	100
4.2. Identidad doméstica -----	103
4.3. Identidad sexual -----	109
4.4. La identidad sexual del mercado artístico -----	115

4.5. Identidad histórica -----	117
4.6. Conclusiones del capítulo -----	120
Conclusiones -----	121
Bibliografía -----	129
Anexo: Entrevista a Rosemarie Trockel -----	134

Cuando los Nazis vinieron por los Comunistas, no dije nada; después de todo, yo no era un comunista. Cuando encarcelaron a los Demócratas Sociales, no dije nada; después de todo, yo no era un Demócrata Social. Cuando vinieron por los trabajadores sindicalistas, no dije nada; después de todo, yo no era un sindicalista. Cuando vinieron por los Judíos, no dije nada; después de todo, yo no era un Judío. Cuando vinieron por mí, no había quedado nadie que protestara.

Martin Niemöller

En una conversación después de 1945.¹

¹Instituto de Investigaciones de la Historia Militar y Centro Conmemorativo de la Resistencia Alemana, *Against Hitler-German Resistance to National Socialism, 1933-1945*, Colonia, Druckerei Bachem GmbH & Co KG, s.f., p.5. (Las traducciones son mías exclusivamente para fines de esta tesis).

LISTA DE ILUSTRACIONES

Introducción

1. Joseph Beuys, *Mensch* [*Humano*], 1972, instalación, barniz para carteles en aglomerado, gis, fundición, brea, madera y partes de hierro, cuarzo, piedra arenisca, teléfono, cable, 200 x 150 x 80 cm., Colección Speck, Colonia.

2. Markus Lüpertz, *Schwarz-Rot-Gold-dithyrambisch* [*Negro-Rojo-Dorado-ditirámico*], 1974, temple sobre lienzo, 3 cuadros de 260 x 197 cm. cada uno, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

2. La obra de Anselm Kiefer*2.1. Identidad mitológica*

3. *Heroische Sinnbilder (symboles héroïques)* [*Símbolos heroicos (symboles héroïques)*], 1969, acuarela sobre papel, lápiz, fotografías, postales, tiras de lino sobre cartón, 66 x 50 x 10 cm., (libro de artista), colección privada.

4. *Parsifal II*, 1973, óleo y sangre sobre papel entelado, 300 x 434 cm., Tate Gallery.

5. *Vater, Sohn, Heiliger Geist* [*Padre, hijo y espíritu santo*], 1973, óleo y carboncillo sobre yute, 290 x 190 cm., colección privada.

6. *Ein Schwert verhiess mir der Vater* [*Mi padre me prometió una espada*], 1974, acuarela, gouache y bolígrafo sobre papel, 32.1 x 24.1 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

7. *Erotik im Fernen Osten oder Transition from cool to warm* [*Erotismo en el lejano oriente o Transition from cool to warm*], 1975, acuarela sobre papel, 27 x 19 x 1 cm., (libro de artista), colección privada.

8. *Nordkap* [*Cabo Norte*], 1975, acuarela sobre papel, 23.8 x 19.8 cm., Anthony d'Offay Gallery, Londres.

9. *Siegfried vergisst Brünhilde* [*Sigfrido olvida a Brunilda*], 1975, óleo sobre tela, 130 x 170 cm., colección de la familia H. de Groot, Groningen.

10. *Brunhilde and Her Fate* [*Brunilda y su destino*], 1977, fotografía y óleo sobre papel, 27 x 19 x 1 cm., (libro de artista), colección del artista.

11. *Brünhilde schläft* [*Brunilda duerme*], 1980, fotografía (1969), con acrílico y emulsión en cartón, 58.5 x 83 cm., The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

2.2. Identidad histórica

12. *Deutschlands Geisteshelden* [*Héroes espirituales de Alemania*], 1973, óleo y carboncillo en yute montado en tela, 307 x 682 cm., The Ely Broad Family Foundation, Santa Monica.

13. Dieter Rot, *The Bathbut to "Ludwig van"* [*La tina a "Ludwig van"*], 1969, tina de zinc conteniendo 60 cabezas hechas de glaseado de azúcar refinada, chocolate con leche y grasa sólida, 57 x 188 x 70 cm., Ludwigforum Aachen, Aquisgrán.

14. *Varus*, 1976, óleo y acrílico en yute, 200 x 207 cm., Van Abbenmuseum, Aindhoven.

15. *Wege der Weltweisheit* [*Senderos de la filosofía*], 1976-77, óleo, acrílico y laca en yute, 305 x 500 cm., Colección Sanders, Amsterdam.

16. "*Besetzungen*" [*"Ocupaciones"*], 1969, serie de fotografías publicadas en *Interfunktionen* (Colonia) No.12, 1975.

17. *Piet Mondrian-Unternehmen "Seelöwe"* [*Piet Mondrian-Operación "León marino"*], 1975, 32 hojas dobles montadas en cartón encuadernado, 57 x 42 x 5 cm., (libro de artista), colección de Marian Goodman, Nueva York.

18. *Unternehmen "Seelöwe" I* [*Operación "León marino" I*], 1975, óleo sobre tela, 220 x 300 cm., colección de Norman e Irma Braman, Miami Beach.

2.3. Identidad y trauma

19. *Margarethe*, 1981, óleo y vara sobre tela, 280 x 380 cm., Colección Saatchi, Londres.

20. *Dein blondes Haar, Margarethe* [*Tu cabello rubio Margarethe*], 1981, óleo y vara sobre tela, 150 x 160 cm., colección de Edwin L. Stringer, Toronto.

21. *Dein aschenes Haar, Sulamit* [*Tu cabello cenizo Sulamite*], 1981, óleo sobre tela, 170 x 130 cm., colección privada.

22. *Dein aschenes Haar, Sulamit* [*Tu cabello cenizo Sulamite*], 1981, óleo y vara sobre tela, 130 x 160 cm., Colección Sanders, Amsterdam.

23. *Dein goldenes Haar, Margarethe* [*Tu cabello dorado Margarethe*], 1981, óleo, emulsión y vara sobre tela, 130 x 170 cm., Colección Sanders, Amsterdam.

24. *Dein goldenes Haar, Margarethe- Johannis-Nacht* [*Tu cabello dorado Margarethe- La noche de San Juan*], 1981, óleo, acrílico, emulsión y vara sobre tela, 130 x 160 cm., colección privada.

25. *Sulamith* [*Sulamite*], 1983, óleo, acrílico, emulsión, laca y vara sobre tela en madera, 290 x 370 cm., Colección Saatchi, Londres.

26. *Shulamith* [*Sulamite*], 1990, 64 páginas, plomo soldado, cabello de mujer y ceniza,

101 x 63 x 11 cm. (libro de artista)., Colección Astrup Fearnley, Oslo.

2.4. *Identidad y memoria*

27. *Der Rhein* [*El Rin*], 1983, xilografía con óleo, acrílico y laca, montado en tela, 280 x 280 cm., colección de Céline y Heiner Bastian, Berlín.

28. *Zweistromland (The High Priestess)* [*Tierra entre dos ríos (The High Priestess)*], 1985-89, 200 libros de plomo, 2 libreros de metal, vidrio y alambre de cobre, 426.7 x 792.5 x 91.5 cm., Colección Astrup Fearnley, Oslo.

2.5. *Identidad compartida*

29. *Das Rote Meer* [*El mar rojo*], 1984-85, óleo, emulsión y laca sobre tela con madera y plomo, 278.8 x 425.1 cm., The Museum of Modern Art, Nueva York.

30. *Jerusalem* [*Jerusalén*], 1986, acrílico, emulsión, laca y hoja de oro sobre tela (en dos partes) con acero y plomo, 380 x 560 cm., colección de Susan y Lewis Manilow, Chicago.

31. *Bruch der Gefässe* [*Rompimiento de los envases*], 1990, libros de plomo en librero de acero, acero, plomo, alambre de cobre, vidrio, carboncillo y aquatec, 382 x 345 x 150 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York.

32. *Die Tochter Liliths* [*Las hijas de Lilith*], 1990, camisa, cabello, aeroplano de plomo, alambre de cobre, óleo y cenizas sobre tela, 330 x 280 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York.

33. *Liliths Töchter* [*Las hijas de Lilith*], 1990, tela, cabello, piel de serpiente y plomo sobre tela, 380 x 280 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York.

34. *Lilith am Roten Meer* [*Lilith en el mar rojo*], 1990, plomo, ropa, alambre de acero y cenizas sobre tela, 280 x 500 cm., Marian Goodman Gallery, Nueva York.

3. La obra de Sigmar Polke

3.1 *Identidad popular, consumismo trivial*

35. *Socken*, [*Calcetas*], 1963, laca sobre tela, 70 x 100 cm., colección privada.

36. *Plastik-Wannen*, [*Tinas de plástico*], 1964, óleo sobre tela, 95 x 120., colección de Linda y Harry Macklowe, Nueva York.

37. *Der Wurtesser* [*El comilón de salchichas*], 1963, dispersión sobre tela, 200 x 150 cm., colección privada.

38. *Goethes Werke* [*Obras de Goethe*], 1963, laca sobre tela, 30.5 x 50.5 cm., Udo y Anette Brandhost.

39. *Polkes gesammelte Werke* [*Obras escogidas de Polke*], 1969, laca sobre yute

(doblado), 40 x 150 cm., Lise Spiegel Wilks.

40. *Flamingos [Flamencos]*, 1966, dispersión sobre tela, 75 x 65 cm., colección de Uli Knecht.

3.2 Identidad-personalidad

41. *Polkes Petische*, [*Látigo de Polke*], 1968, 5 fotografías enmarcadas en cordeles pegados con tela adhesiva, 70 cm de largo., IVAM Centre Julio González, Valencia.

42. *Telepathische Sitzung I (Max Klinger-Sigmar Polke)* [*Sesión telepática I (Max Klinger-Sigmar Polke)*], 1968, laca sobre tela, cordel, dos secciones de 50 x 43 cm., Staatliche Museen Kassel, Kassel.

43. *Telepathische Sitzung II (William Blake-Sigmar Polke)* [*Sesión telepática II (William Blake-Sigmar Polke)*], 1968, laca sobre tela, cordel, dos secciones de 50 x 43 cm., Colección Speck, Colonia.

44. *Fotokreis (Menschenkreis) I*, [*Círculo fotográfico (círculo de personas)I*], 1968, fotos, cartón y cordel, 250 cm de diámetro, Staatliche Museen Kassel, Kassel.

3.3 Interpretaciones históricas

45. *Reagan 1-3, Das Problem Europa, Sargdeckel*, [*Reagan 1-3, El problema de Europa, tapa de ataúd*], 1980, dispersión sobre tela estampada y fieltro, gouache sobre papel, 5 módulos: 1-3, 150 x 130 cm., 4, 100 x 50 cm., 5, 47 x 181 cm. Galerie Michael Werner, Colonia y Nueva York.

46. *Polizeischwein [Cerdo policía]*, 1986, dispersión sobre tela, 300 x 225 cm., colección privada.

47. *Gemainschftswerk Aufschwung Ost [Obra común para el progreso del Este]*, 1992, sellador plástico y laca resina sintética sobre tela de poliéster, 300 x 225 cm., colección privada.

3.4 La vestimenta como un uniforme social

48. *Ruschisse Uniform [Uniforme ruso]*, 1994, textil sobre tela, tela estampada, 230 x 300 cm., colección privada.

49. *Zwei Hemden [Dos camisas]*, 1994, textiles sobre tela, tela estampada, 300 x 230 cm., colección privada.

50. *Mercedes*, 1994, textil sobre tela, tela estampada, 300 x 230 cm., colección privada.

51. *Vermessen der Kleider [Medir la ropa]*, 1994, textiles y acrílico sobre tela, 225 x 300 cm., Städtische Galerie Karlsruhe-Colección Garnatz, Karlsruhe.

3.5 Rastros históricos

52. *Lager* [*Campo*], 1982, acrílico, pigmento, quemaduras sobre tela estampada y manta de lana, enrejado de madera, 450 x 250 cm., Museum of Fine Arts, Boston.

53. Anselm Kiefer, *Mast* [*Poste*], 1984-1984, plomo, acrílico, emulsión, laca y fotografía sobre tabla, 105 x 70 cm., Galerie Paul Maenz, Colonia.

54. *Hochsitz* [*Atalaya*], 1984, resina sintética y acrílico sobre tela, 300 x 225 cm., The Museum of Modern Art, Nueva York.

55. *Hochsitz* [*Atalaya*], 1984, laca sobre plástico burbuja, 304 x 226 cm., IVAM Centre Julio González, Valencia.

56. *Hochsitz II* [*Atalaya II*], 1984-85, plata, óxido de plata y resina sintética sobre tela, 304 x 225 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

57. *Hochsitz III* [*Atalaya III*], 1985, plata, nitrato de plata, yoduro, cobalto-II-cloruro y resina sintética sobre tela, 304 x 225 cm., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

58. *Hochsitz mit Gänsen* [*Atalaya con gansos*], 1984-88, acrílico sobre tela, 290 x 290 cm., The Art Institute of Chicago, Chicago.

59. Andy Warhol, *Marilyn x 100*, 1962, acrílico y serigrafía sobre lienzo, Colección Saatchi, Londres.

60. Andy Warhol, *Mao*, 1972-73, serigrafía y acrílico sobre lienzo, 4 cuadros de 208 x 157 cm y 4 de 30.5 x 25.5 cm., The Art Institute of Chicago, Chicago.

61. Andy Warhol, *Four Electric Chairs* [*Cuatro sillas eléctricas*], 1964, serigrafía y acrílico sobre lienzo, 117 x 142.3 cm., Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

62. *Flüchtlingslager* [*Campo de refugiados*], 1994, resina sintética y laca sobre tela de poliéster, 300 x 500 cm., colección privada.

63. Gerhard Richter, *Acht Lernschwestern* [*Ocho estudiantes de enfermería*], 1966, óleo sobre lienzo, 8 cuadros de 94 x 70 cm., colección Crex, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen.

64. *Entartete Kunst* [*Arte Degenerado*], 1983, dispersión y barniz sobre tela, 200 x 300 cm., Kunstmuseum Bonn, Bonn.

4. La obra de Rosemarie Trockel

4.1. *El catálogo de herramientas y objetos primitivos que enmarcan a la sociedad patriarcal transfigurados por Trockel*

65. *Wasserkopf, II* [*Hidrocéfalo, II*] 1982, yeso pintado y grafito, 45 cm de altura, colección de Joshua Gessel.

66. *Wasserkopf* [*Hidrocéfalo*], 1983, tiza y dispersión sobre papel, 38.75 x 25 cm.,

colección privada.

67. *Ohne Titel (Eva in Trance mit Ektoplasma)* [*Sin título (Eva en trance con ectoplasma)*], 1989, papel maché y huevo de yeso, 104.4 x 39.4 x 39.4 cm., colección de F. Meana Green.

68. *Komaland* [*Comaland*], 1988, madera, medias y yeso, 104.4 x 44.4 x 39.4 cm., colección de Christian y Sabine Schütte.

69. *Ohne Titel (Vendetta)* [*Sin título (Vendetta)*], 1987, madera, tela, yeso y serigrafía, objeto: 20.6 x 26.25 x 15.6 cm., pedestal: 88.75 x 147.5 x 30 cm., colección de Thomas Amman.

4.2. Identidad doméstica

70. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1986, madera y fibra, 126.9 x 98.7 x 15 cm., colección de Reiner Speck.

71. *Herde* [*Fogones*], 1987-1993,

A. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1988, hierro y acero, 98.7 x 53.1 x 53.1 cm., Museum Ludwig, Colonia.

B. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1987, acero y yeso, 68.75 x 48.75 x 48.75 cm., colección de Dakis Joannou.

C. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 150 x 125 x 10 cm., colección privada.

D. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 200 x 100 x 12 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 100 x 140 x 12 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1988, hierro, espuma y hornilla, 116 x 39 x 34 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornilla, 200 x 100 x 12 cm., colección privada.

E. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornilla, 80 x 40 x 40 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 50 x 30 x 50 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 90 x 70 x 10 cm., colección privada.

F. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1992, acero esmaltado y hornillas, 2 piezas de 125 x 125 x 10

cm cada una, colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1992, acero esmaltado y hornillas, 125 x 140 x 10 cm., colección privada.

Ohne Titel [*Sin título*], 1991, acero esmaltado y hornillas, 90 x 60 x 10 cm., colección privada.

G. **Interview** [*Entrevista*], 1994, video.

H. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1994, videoinstalación, colección privada.

I. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1986, tinta china sobre papel, 13 x 10.7 cm., colección privada.

J. Exposición en The City Gallery, Wellington, Nueva Zelanda.

72. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1987, maniquí de madera y lana, 120 x 52.5 x 38.75 cm., colección de Egidio Marzona.

73. **Ohne Titel (Danke)** [*Sin título (Gracias)*], 1987, acero y porcelana, 88.75 x 24.5 cm., colección de la artista.

74. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1988, cera, hierro fundido, madera y cristal, 145.6 x 53.1, colección de Joshua Gessel.

75. **Poetic Illegality** [*Ilegalidad poética*], 1989, yeso, cera, cepillos y vitrina, 68.65 x 108.25 x 48.75 cm., Colección Gelbland.

76. **“Ich sehe rote Wolle” eingefärbtes Wachs, 1985** [*“Yo veo lana roja” cera pintada, 1985*], 1992, lana, vidrio y plástico, 13 cm. de diámetro, colección privada.

4.3. *Identidad sexual*

77. **Kleid** [*Vestido*], 1986, lana, 147.5 x 147.5 cm., Monika Sprüth Galerie, Colonia.

78. **Balaklava** [*Pasamontañas*], 1986, pasamontañas de lana y mix media, 34.5 x 1540 x 320cm., Monika Sprüth Galerie, Colonia.

79. **Ohne Titel (Bubikopfschneiden)** [*Sin título (Corte a lo chico)*], 1988, madera, masonite, cristal, plástico, goma, vejiga de cerdo, camisa de algodón y pintura acrílica, 175.25 x 157.5 x 68.75 cm., Stuart Regen Gallery, Los Angeles.

80. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1989, fotomontaje, 29.5 x 24 cm., colección de la artista.

81. **Profumo** [*Profumo*], 1990, espejo y marco de plata, 20.5 cm. de diámetro, colección privada.

82. **Ohne Titel** [*Sin título*], 1986, cristal, hierro y bronce, vitrina: 66.88 x 157.5 x 38.75 cm., pedestal: 76x 157.5 x 30 cm., colección de Arthur y Carol Goldberg.

4.4. *La identidad sexual del mercado artístico*

83. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1986, lana, 127.4 x 147.5 cm., colección de Arthur y Carol Goldberg.
84. *Ohne Titel* [*Sin título*], 1985-88, lana, 196.88 x 315 cm., Barbara Gladstone Gallery, Nueva York.
85. *Malmaschine und 56 Pinselstriche* [*Máquina de pintar y 56 pinceladas*], 1990, acero, prensa, fieltro y pinceles fabricados con cabello de 56 artistas, 252.75 x 75 x 113.1 cm 7 dibujos, tinta litográfica sobre papel japonés montado en lienzo, 138 x 68.75 cm c/u, colección de J.W. Froehlich.

4.5. Identidad histórica

86. *Pennsylvania Station* [*Estación Pensilvania*], 1987, cristal, madera, acero, yeso, pelo y pintura sintética, cocina: 98.1 x 97.5 x 58.75 cm., embalaje: 118.75 x 107.5 x 63.1 cm., sirena: 11.25 x 28.75 x 8.75 cm. Platos de acero: 120 x 232.5 x 30 cm., colección de Vijak Mahdavi y Bernardo Nadal-Ginard.
87. Hanne Darboven, *Für Rainer Werner Fassbinder* [*Para Rainer Werner Fassbinder*], 1982-83, fotografías y escritura sobre papel, 90 bastidores de 50 x 70 cm. cada uno, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.
88. *Mutter* [*Madre*], 1994, máscara de yeso con 8 dibujos, máscara: 44 x 32 x 27 cm., dibujos: 3 de 37.5 x 33 cada uno/ 40.5 x 30/ 40 x 30.5/ 38.5 x 30/ 38 x 30.5/ 36 x 30 cm., colección de Dr. Michael y Dra. Eleonore Stoffel.
89. *Vater* [*Padre*], 1994, máscara de yeso con 11 dibujos, máscara: 39 x 29 x 29 cm., dibujos: 33 x 28/ 38 x 35/ 43 x 31.5/ 34 x 23/ 40.5 x 30.5/ 51.5 x 37.5/ 35 x 28.5/ 31.5 x 25/ 36.5 x 27.5/ 35.5 x 28.5/ 40.5 x 32 cm., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

Conclusiones

90. Boris Viskin, *Torre latinoamericana*, 1997, óleo sobre tela, 145 x 180 cm., colección del artista.
91. Oscar Bächtold, *Yo no fui marinero*, 1995, óleo sobre tela, 250 x 200 cm., colección particular.
92. Patricia Soriano, *El sueño de ostión*, 1996, óleo sobre tela, 120 x 120 cm., colección de Adriana Raggi Lucio, México, D.F..
93. Mónica Castillo, *Autorretrato para armar*, 1996, caja con bordados forrada de tela, 61 x 11 cm., colección de la Sra. Teresa Serrano, México, D.F..
94. Laura Anderson-Barbata, 1996, *No tengo quien me ayude en casa*, performance e instalación, Museo de Monterrey, Monterrey.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas las personas que me han apoyado en la elaboración de esta tesis, primero que nada a la Mtra. Karen Cordero por la dirección de este trabajo, a la Dra. Maria Rosa Palazón por sus atinados y dedicados comentarios, a la Dra. Margarita Martínez por su interés y sus acertadas observaciones, al Dr. Renato González por los comentarios que me ha dirigido durante mi paso por la maestría y a la Mtra. Rita Eder por la lectura de este trabajo.

Estoy en deuda con mis padres que me han apoyado en la elaboración de este trabajo y en todos mis proyectos. También agradezco a mi hermana Emilia Raggi, a Omar Moreno e Isabel Muciño por las lecturas que han hecho de este trabajo durante todo el proceso, a Gabriela Cornejo y Olga Correa que me ayudaron a corregir el texto original, a Francisco Bobadilla por su ayuda con las imágenes y el diseño.

A Robert Wisbauer por su narración, a Gerardo Raggi, Patricia Soriano, Agueda González, Angélica Guilbert, Elena Odgers, Erica Lindig y Jaime Valenzuela por su interés y apoyo. Agradezco también a todos los amigos que me escucharon y apoyaron. A Rebeca Aramoni por hacerme ver la importancia de este trabajo.

A todos los alemanes, polacos, franceses y turcos que me enseñaron a ver la vida de una forma diferente.

Finalmente quiero dedicar esta tesis a mi abuela la Mtra. Bertha Gómez-Maqueo porque es un gran ejemplo en mi vida.

INTRODUCCIÓN

La quintaesencia: El Muro como tal es totalmente irrelevante. ¡No hablen tanto del Muro! Establezcan mediante la autoeducación una mejor moral en la humanidad y todos los muros desaparecerán. Hay tantos pequeños muros entre tú y yo.

Joseph Beuys²

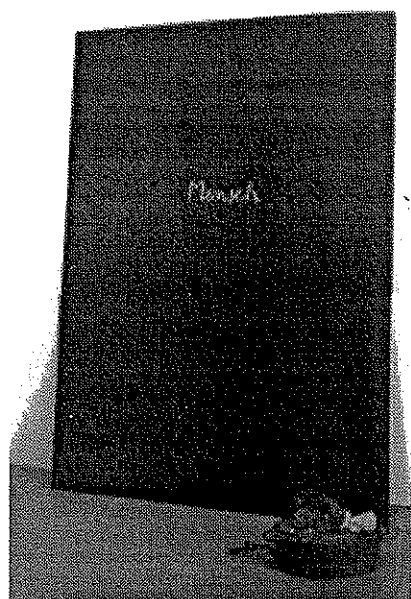


Fig 1. Joseph Beuys, *Mensch* [Humano], 1972.

Alemania es una pieza clave de la cultura, la estética, la filosofía y las artes occidentales del siglo pasado y del presente, asimismo históricamente representa un Estado cuya unificación fue tardía con respecto a otros países europeos como Inglaterra, Francia o España. Su desarrollo industrial fue sumamente rápido, con una gran influencia cultural y un período negro de nazismo, inexplicable desde muchos puntos de vista.

Esto nos explica el porqué los artistas contemporáneos buscan entender y absolver su cultura a través de sus obras y plantean el arte como una forma para conocer los impulsos creativos y destructivos de los seres humanos. A partir de Joseph Beuys (Krefeld, 1921-1986) se ha formado una

nueva manera de comprender la expresión artística, reflejando una preocupación no sólo nacional, sino mundial la cual hace patente un movimiento cultural que ha marcado al arte de muchas formas debido a su fuerza expresiva y a sus planteamientos teóricos.

Para Beuys—quien trabajó intensamente en los años sesenta—el concepto de arte estaba basado en una idea socializadora (todo ser humano es un artista), esto lo llevó a ser expulsado de la academia de arte de Düsseldorf por desafiar al sistema de admisión y aceptar a todos los alumnos que querían estudiar con él, pero no sólo se trataba de dicho desafío, había en sus acciones un claro cuestionamiento del sistema social, al revelar un pasado inmediato cubierto

²Joseph Beuys citado en Nicholas Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993, p.121.

con un aura de prohibición.

Beuys surgió como una figura artística paralela al movimiento estudiantil del 68, un movimiento que se proponía rebelarse en contra de lo establecido y de todos aquellos rasgos del fascismo que quedaban en el país. Reflejaba las ideas de los estudiantes dentro de un ámbito artístico, en cierta forma se rebelaba contra lo establecido en el sistema artístico.

Esta investigación se centrará específicamente en tres artistas: Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945), Sigmar Polke (Oels, 1941) y Rosemarie Trockel (Schwerte, 1952). Se identificarán los símbolos y signos que estos artistas utilizan en la búsqueda de su identidad, los cuales forman parte de un movimiento artístico y cultural reflejo de la recuperación económica y social de su país. El símbolo es “algo que se muestra y en lo cual se reconoce otra cosa”³, lo importante del símbolo es el reconocimiento que se hace a través de él, además tiene la característica de que puede interpretarse inagotablemente, ya que tiene una indeterminación en sí mismo. Por lo tanto, el símbolo en la obra de arte que analizaremos en esta tesis, es un modo de reconocernos y que nos ayuda a completarnos.

La identificación de los elementos formales y simbólicos que componen la obra de tres representantes de un movimiento cultural substancial (que se manifiesta en una cultura tan activa como la alemana) nos puede mostrar cómo los artistas de hoy manejan los medios plásticos y teóricos para realizar búsquedas personales en las que encontramos signos y significados que forman parte de su sociedad y de su historia individual y social en particular.

La noción de identidad que manejaremos en este trabajo está centrada en su definición psicológica de que: la identidad es la formación de la persona dentro de la sociedad, es lo que en la sociedad occidental llamamos la maduración, y cuyo concepto está formado por las identidades personal y cultural. La identidad personal es la que se forma durante el proceso de maduración y lleva al ser humano a formar su *yo*, a tener un sentimiento de ser él mismo; al mismo tiempo encontrará que este sentimiento lo lleva a definirse como una entidad independiente de la cultura y la sociedad. Como dice el psicoanalista Erich Fromm:

Un individuo representa a la raza humana. Es un ejemplo específico de la especie humana. Él es “él” y es “todos”; es un individuo con sus peculiaridades y, en ese sentido, único y, al mismo tiempo, es representante de todas las características de la raza humana. Su personalidad individual se determina por las peculiaridades de la existencia humana comunes a todos los hombres.⁴

³Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 5a. ed., Salamanca, Sígueme, 1975, p.110.

⁴Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, trad. Heriberto F. Morck, México, D.F., Breviario 74, Fondo de Cultura Económica, 1973, p.51.

La identidad es la manera en la que uno se distingue de los demás, pero también es lo que nos une al resto, es comparativa y, como dice Paul Ricoeur, tiene dos aspectos: el de la *mismidad*, que está basado sobre ideas, relaciones y relaciones de relaciones, que establecen una continuidad en el tiempo y el de *ipseidad*, que es el conjunto de identificaciones reconocidas por una persona y que admite el cambio y la evolución. El concepto de identidad no plantea la homogeneidad o permanencia sino que es donde se unen la *permanencia en el tiempo* y la *continuidad ininterrumpida* lo que constituye el significado de la identidad de una persona, por lo que el otro forma parte de mí mismo.⁵

Es decir, identidad es la semejanza de uno mismo con respecto al otro y es también la permanencia de uno mismo con el pasar del tiempo. Así como lo es para las sociedades quienes encuentran su identidad en los rasgos que ellas mismas han desarrollado o *inventado*. Como dice Ricoeur “en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de [...] identificaciones-con valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad se reconocen.”⁶

Por otro lado la identidad cultural es la que se forma a través de nuestra herencia cultural, las normas de la cultura, las reglas sociales, las costumbres, los rituales. El sujeto que ha formado su identidad cultural dentro de cierta sociedad lo hace porque se puede identificar con los otros que forman parte de su sociedad y puede verse reflejado en ellos, su visión de la realidad tiene una influencia clara de los rituales y las costumbres de su medio social y a través de ellos puede entender que parte de su identidad es la individual y que parte es la cultural.

Si tomamos como fundamento este concepto de identidad (personal-cultural) debemos señalar que realizar un análisis de los símbolos y signos de las imágenes plásticas creadas de forma individual, nos plantea una vía para entender todo aquello que lleva al individuo alemán a sentir una identificación con sus conciudadanos, a obtener una noción de pertenencia, y como resultado podremos ver en su obra aquello que pertenece al ámbito de lo colectivo y aquello que pertenece a lo personal.

Este trabajo es el resultado de mi experiencia como estudiante de la *Kunstakademie Düsseldorf* durante los años 1995 y 1996. Esta vivencia dirigió mi atención a la idea de la reconstrucción de una identidad, la cual se refleja en el arte del país, descubrí de una forma

⁵Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, D.F., Siglo XXI, 1996, pp.109-112.

⁶*Ibid.*, p.116.

empírica el espíritu alemán, su constante miedo a la crisis económica y su extraño sentido del humor. Al visitar sus museos y circular del romanticismo al expresionismo⁷, observar a Durero y las actitudes de los alemanes ante las imágenes, me di cuenta de que podía ser muy interesante entender la relación entre las artes visuales y el público alemán a través de esta idea de retomar la historia.

Al conocer la obra de Kiefer pensé en la importancia de la historia, pero al observar a artistas como Gerhard Richter (Dresde, 1932), A.R. Penck (Dresde, 1939) y Jörg Immendorf (Bleckede, 1945) advertí que había en su búsqueda artística un perfil sumamente conceptual; ellos retoman constantemente elementos filosóficos y recurren a ideas basadas en su bagaje cultural e histórico. Personajes como Dieter Roth (Hannover, 1930) siempre llamaron mi atención por su versatilidad, su capacidad de abstracción y su lenguaje crítico; al examinarlos me di cuenta de que el análisis del arte alemán sería una buena aportación al estudio de la historia del arte en México, pues al comprender a otros artistas nos comprendemos a nosotros mismos y tenemos una mayor capacidad de producir una crítica y un arte más abiertos e inclusivos.

El entendernos a nosotros mismos es importante, pero es más relevante para mí el haber tenido la oportunidad de entrar en contacto con la obra de artistas alemanes y para penetrar en lo que va más allá del territorio conocido. Además algunos artistas contemporáneos mexicanos (Boris Viskin, Oscar Bächtold o Mónica Castillo por mencionar a algunos) se han enriquecido de las ideas conceptuales de los artistas que se analizan aquí, por lo que es importante tener una idea clara de esta relación.

Comprender a Kiefer es importante debido a la relación directa que hay en su obra con la historia de su país, Trockel es diferente, conocí su trabajo a través de un seminario de arte contemporáneo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y una vez estando en Alemania recapacité en la importancia que tenía desde el punto de vista de la crítica feminista, para recuperar la historia que le pertenece a la mujer y reconocer su situación en la historia de su país. Me interesó la idea de plantear un camino alternativo que ha sido forjado en Alemania por artistas como Katharina Fritsch (Essen, 1956), Hanne Darboven (Munich, 1941) y Rebeca Horn (Michelstadt, 1944).

⁷El expresionismo alemán surgió a principios del siglo veinte como un arte que se oponía a la sociedad burguesa y su arte impresionista, el expresionista pretendía ver la realidad desde adentro y revelar sus secretos; por ello impregnaba su obra de una gran carga emocional utilizando una pincelada agresiva y cargada de intensidad, exageraba los rasgos de la realidad y los deformaba con una finalidad expresiva. Se centraba en la expresión de las emociones y las angustias del artista, así como en las inquietudes de la época, más que en una idea de belleza. Para más información se pueden consultar los siguientes textos: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario De Micheli, *Expresionismo* de Dieter Elger y *German Art of the Twentieth Century* de Werner Haftmann.

El caso de la elección de Polke es distinto, con él podemos crear un puente entre Kiefer y Trockel, pues el arte de Polke tiene una relación con el de Trockel en cuanto al manejo del pop y alternativamente tiene una relación con Kiefer en cuanto al manejo de elementos históricos, como el muro o el nazismo.

He ubicado ciertos autores que han tratado el tema del arte alemán contemporáneo haciendo una relación con la historia como es el caso de Lisa Saltzman y su libro *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, el cual hace un análisis de los parámetros del arte de Anselm Kiefer y todos aquellos artistas que trabajan sobre Auschwitz, como Joseph Beuys, Gerhard Richter o Christian Boltansky (París, 1944). Todo el análisis de Saltzman parte de retomar al filósofo Theodor W. Adorno y aquello que dijo: “escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad.”⁸

Por otra parte, un análisis muy interesante se hace en el libro, motivo de una gran exposición, *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, en el cual se recurre a analizar la obra de diferentes artistas contemporáneos con una visión englobadora de lo que sucede con el arte en un país que estuvo dividido tanto tiempo. El libro *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* de Matthew Biro se acerca a la obra de Kiefer desde un punto de vista filosófico y analiza la relación que tiene la obra de Kiefer con la de Heidegger. El libro *New Art. An International Survey*, editado por Andreas Papadakis, Clare Farrow y Nicola Hodges, dedica varios capítulos al análisis del arte alemán contemporáneo, entre ellos hay dos escritos por Andrew Benjamin (*Painting Word: Kiefer and Celan* y *Reaping Themes. Notes on Haacke, Kiefer and Beuys*) que hacen un análisis del arte, el trauma y la historia de los alemanes.

Así como el libro *Art and Feminismus* editado por Helena Reckitt, con una investigación de Peggy Phelan que habla de la relación del arte y el feminismo y que trata en uno de sus capítulos (*Identity Crises*) de la relación que hay entre la búsqueda de una identidad y la creación artística de las mujeres.

Los artistas que analizaré son parte de un momento social muy importante en Alemania: los años 60, cuando partiendo del planteamiento de Markus Lüpertz (Reichenberg, 1941) y Joseph Beuys quienes buscan encontrar un arte auténticamente alemán (sobre todo con bases en la ideología y filosofía nacional) los artistas alemanes comenzaron a crear un arte que aportó una nueva visión cultural a su país a través del neoexpresionismo.⁹

⁸Theodor Adorno citado en Günter Grass, *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace el balance de 35 años*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999, p.19.

⁹El término neoexpresionismo surgió en los años 70 como definición de la pintura de un grupo de artistas cuyo estilo se caracteriza por una pincelada agresiva, gestual y de gran intensidad, color impactantes y formas distorsionadas. Estos artistas incorporan sus motivos de una forma ecléctica con una intención supuestamente antiestética, torpe y primitiva. Proponen retomar la pintura, la figuración, la apropiación y revalorización de fuentes mitológicas y la relectura de la historia del arte. Los temas usados suelen ser religiosos, míticos, confesionales e históricos. El grupo alemán es conocido como *Nuevos salvajes* y algunos de sus representantes son Georg Baselitz, Jorg Immendorf, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Gerhard Richter y el grupo Mülheimer Freiheit. Los italianos fueron conocidos como *La transvanguardia* y en

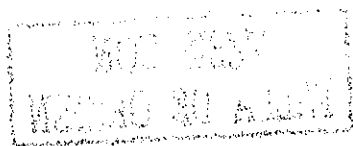




Fig 2. Markus Lüpertz, *Schwarz-Rot-Gold-dithyrambisch* (Negro-Rojo-Dorado-ditirámico), 1974.

Anselm Kiefer y Sigmar Polke fueron algunos de sus representantes. El primero buscó en la mitología las justificaciones de la actitud destructiva alemana para encontrar su propia identidad. Por otro lado, a través de los objetos de la vida diaria y del comercio, Sigmar Polke nos

planteó la situación de la Alemania de su época abarcando temas políticos e históricos de su país. Ambos se expresan por medio de la pintura y medios alternativos como la fotografía y la fotocopia, siempre en un plano bidimensional, utilizando la pintura como género histórico. Estos pintores:

combinaron referentes culturales, históricos y sociales con un enfoque pictórico conceptual. Algunos pusieron en primer plano la figuración y un interés por una superficie pictórica, vinculándoles al primer expresionismo alemán (Baselitz y Kiefer) otro se centró en temas inherentes al estilo y la representación (Richter) y finalmente otro atacó la pintura considerándola una manifestación del arte burgués (Polke).¹⁰

Un ejemplo posterior de una artista que se adhiere a esta idea del arte auténticamente alemán es Rosemarie Trockel, quien antes de buscar directamente en su historia alemana busca en su historia como mujer. Su primer planteamiento se basa en que las mujeres han sido excluidas de la historia y de este modo, a través de símbolos y objetos, codificados socialmente como femeninos, nos plantea su identidad de mujer para tratar de redefinir los símbolos y significados que utiliza: "Trockel despliega una forma tradicional de análisis: el clasificatorio o científico, y lo subvierte erotizando su esencia patriarcal. De esta forma, reimagina el mundo, creando una multitud de metáforas plásticas para los fragmentos que conocemos como identidad."¹¹ Complementariamente a este análisis simbólico, Trockel utiliza métodos tradicionales, recurre al dibujo y la escultura creando un estilo personal de *readymade*.

el grupo destacan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. En Suiza Leo Castelli represento el neoexpresionismo, mientras que en EUA Julian Schnabel hizo lo propio. En EUA tenemos también a los artistas del *graffiti* como Jean-Michel Basquiat y Bear. En Francia la llamada *Figuración libre* sería un equivalente y algunos de sus artistas son Jean-Charles Blais, Rémi Blanchard y Robert Combas. Para más información se puede consultar el libro *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"* de Simón Marchán Fíz.

¹⁰Elisabeth Sussman, "The Body's Inventory- the Exotic and Mundane in Rosemarie Trockel's Art", en Sidra Stich (ed.), *Rosemarie Trockel*, Nueva York, Prestel, 1991, p. 28.

¹¹*Ibid.*, p.17.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esos tres artistas nacieron en la Alemania de la posguerra y fueron influidos por esta situación de una manera diferente. En la obra de Kiefer hay reflejo muy claro; pues es quien más ha denunciado el silencio de los alemanes respecto al nazismo, tal vez debido a que creció en la época más cruda de la posguerra y por lo tanto presencié con más fuerza la reconstrucción.

En cambio Polke, quien nació en la Alemania Democrática, tiene otras referencias hacia su pasado: retrata los campos de concentración y la división alemana, creando un ambiente impresionante que nos muestra hasta dónde puede llegar la destrucción. Mientras que Trockel, quien nació unos cuantos años después, se acerca al problema a través de una búsqueda más bien personal e intimista, especulando siempre sobre las formas y significados de los símbolos creados por la sociedad.

Estos autores se encuentran en la búsqueda de su identidad y como parte de esta exploración advertimos la utilización de una simbología que han heredado como memoria de su cultura y que transforman para darle un significado muy personal, pero que al mismo tiempo, sigue reflejando la memoria colectiva que los generó.

El ejercicio que llevan a cabo estos creadores, es una forma de hacer consciente los inconscientes colectivo y social. El inconsciente colectivo es aquél que Jung propone como los símbolos que tienen su origen en las estructuras arcaicas, que son comunes a todos los hombres y que se ven reflejados en los mitos y en las leyendas¹². Por otro lado, el inconsciente social es lo que Fromm define como aquello que es reprimido por la sociedad para dejarse manejar por un instinto de conservación y dominio de la naturaleza, es lo que está reprimido por un filtro social, el cual está “compuesto por el lenguaje, la lógica y las costumbres (ideas e impulsos permitidos o prohibidos, respectivamente), y es de carácter social. Es específico de cada cultura y determina en ella lo ‘inconsciente social’.”¹³

A través de un ejercicio de identificación y análisis podemos lograr una comprensión de estos símbolos, podemos arrancarles el significado original al que se refieren y comprender la transformación de la que han sido objeto, ya que:

Cuando una palabra se transfiere a un ámbito de aplicación al que no pertenece en origen, cobra relieve su auténtico significado “original”. El lenguaje ha realizado entonces una abstracción que en sí misma es tarea de análisis conceptual. Al pensamiento le basta ahora con valorar esta especie de rendimiento anticipado.¹⁴

El motivo de este estudio es analizar la obra de estos tres autores, situarla en su tiempo y su lugar histórico, comprender que cada obra es producto de un tiempo y de un lugar, es una

¹²Carl Gustav Jung, “Civilización en transición”, en *Obra Completa*, vol. 10, trad. Carlos Martín, Madrid, Trotta, 2001.

¹³Erich Fromm, *Lo inconsciente social*, trad. Eloy Fuente Herrero, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, p.74.

¹⁴Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p.145.

consecuencia de su situación y que para poder leerla debemos comprenderla y crear un campo de conocimiento que nos facilite un acercamiento a su naturaleza artística, social e histórica.

Es importante identificar la simbología utilizada por estos artistas para reconstruir y analizar su obra y su propuesta dentro de una búsqueda de identidad, por ello estudiamos la identidad de nuestros creadores a través de su obra, no de su forma de vida (lo que no es nuestro propósito). El manejo de símbolos, ya sea consciente o inconscientemente, es lo que más no las puede mostrar. A través de ellos podemos entender cómo engloba y forma su identidad el autor.

También es importante analizar qué factor unifica sus propuestas para poder conocer cómo es que estos artistas alemanes comprenden su sistema de símbolos y tomar en cuenta las distintas propuestas y rescatar la idea de una construcción diferente de la identidad respecto a las diferencias y preceptos sociales aceptados. Aparte del manejo individual de los símbolos, encontraremos un modo común de percibirlos, con todo y sus variantes existe un inconsciente colectivo del cual surgen y que a través de estas obras podremos encontrar y estudiar, también de la manera en que una sociedad se maneja y acepta o rechaza ciertas formas y normas. El artista como parte de esta sociedad se ve influido por las reglas y puede, individualmente, aceptarlas o no, asimismo puede representarlas con diferentes fines, tal vez como un análisis de su sociedad o como una crítica hacia ella.

Me propongo unificar las propuestas por medio de estos símbolos, que son utilizados de formas diversas para crear propuestas abiertas, pero que al fin y al cabo son los mismos, ya que los artistas a estudiar pertenecen a una misma generación que se desarrolló bajo los efectos y consecuencias de la segunda guerra mundial, y por lo tanto las reglas que rigen a su sociedad y las represiones que ésta impone son las mismas. Analizaré la construcción de sus obras y la influencia de éstas en el mundo del arte, así como las propuestas teóricas y filosóficas de los artistas para descubrir su visión del arte y los cambios que han llevado a cabo.

Encontrar los símbolos no es el fin único de esta investigación, también se examinará cómo el autor construye todos los significantes y significados de su obra y cómo da paso a la obra en sí misma. Podremos ver la manera en que estas propuestas han influido en otros autores y el cambio que han propiciado en el mundo del arte desde un punto de vista formal.

También las propuestas filosóficas han influenciado al arte pues están contenidas en las obras de los creadores y a través de ellas se logra una comunicación y un intercambio con otros artistas.

La metodología que se utilizará para identificar e interpretar los símbolos y signos que manejan nuestros artistas será la hermenéutica, ya que

no sólo la tradición literaria es espíritu enajenado y necesitado de una nueva y más correcta apropiación; todo lo que ya no está de manera inmediata en su mundo y no se expresa en él, en consecuencia toda tradición, el arte igual que todas las demás creaciones espirituales del pasado, el derecho, la religión, la filosofía, etc., están despojadas de su sentido originario y referidas a un espíritu que las descubra y medie...¹⁵

La comprensión de símbolos en la obra de arte es la comprensión de expresiones generadas en un momento y lugar histórico, por lo cual es importante estudiar ese momento. El primer paso consistirá en conocer la historia alemana y la situación en que estos tres artistas crecieron y desarrollaron sus ideas, la Alemania de la posguerra es el ámbito donde crecieron nuestros sujetos de estudio.

Después analizaré las obras de Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Rosemarie Trockel, haciendo una descripción de las mismas y un análisis de las propuestas teóricas de los artistas.

Será necesario poner en contexto a la obra y a los autores, describir la situación del lugar en el que crecieron y en el que han desarrollado sus obras, plantear los conceptos que les han afectado y analizar sus testimonios. También será necesario descubrir cómo el desarrollo histórico, político y social de Alemania ha marcado su forma de pensar.

Posteriormente analizaré los símbolos y signos que encontramos en su obra. Se hará una lectura clara que nos muestre qué los conforma como parte de una misma sociedad y generación. Será importante aclarar también los conceptos que muestran en su obra una búsqueda de la identidad. Buscar los símbolos que utilizan, hasta qué punto son semejantes o son manejados individualmente con criterios diferentes.

¹⁵*Ibid.*, p.218.

CAPÍTULO 1

**LAS BASES HISTÓRICAS DEL ARTE ALEMÁN CONTEMPORÁNEO. LA SITUACIÓN ALEMANA
EN LA POSGUERRA**

Desde Auschwitz no existe más una tradición narrativa y muy difícilmente encontraremos padres y abuelos que sienten a sus niños en las rodillas y les cuenten historias de su vida y sus días pasados. Los niños necesitan cuentos de hadas, pero para poder establecer una relación con el pasado les es también esencial escuchar a sus padres contarles sus propias vidas. Hoy en día, sin embargo, el repertorio de historias de padres y abuelos no está hecho de historias de guerra y aventuras "simples", sino de historias más que nada cuestionables, embarazosas, e incluso peligrosas, las cuales pueden enloquecerte.

Sammy Speier¹⁶

“Una de las observaciones más sorprendentes y alarmantes que se puede hacer actualmente de Alemania Occidental, distanciándose un poco de ella, es el enorme rencor y hostilidad que algunos sectores de la sociedad sienten hacia otros.”¹⁷ Ese rencor intersocial es el que llevó a los Alemanes a aceptar un gobierno segregacionista y racista, a aceptar la guerra y finalmente a la destrucción y división de su país, por esto es en cierta forma sorprendente que los patrones de conducta permanezcan, sin embargo esta conducta tiene sus razones en la historia de la posguerra, en la forma en la que las fuerzas de ocupación manejaron la economía y la política del país. Debido a que los norteamericanos y los ingleses querían utilizar a Alemania como una barrera contra el comunismo, perdonaron tanto la deuda del país, como las reparaciones de guerra, al tiempo que apoyaron a los empresarios que fueron seguidores de Hitler.

La Segunda Guerra Mundial marcó y cambió la vida de los alemanes en muchos sentidos, no sólo por lo que implicó la derrota y la ocupación de su país, sino también por todo lo que implicaba el haber apoyado la guerra y creído en sus gobernantes, tal vez no todos contribuyeron al nazismo activamente, pero la mayoría lo hizo guardando silencio, consintiendo las acciones

¹⁶Sammy Speier, “The Psychoanalyst Without a Face: Psychoanalysis Without a History” en Barbara Heimannsberg y Christoph J. Schmidt (eds.), *The Collective Silence. German Identity and the Legacy of Shame*, trad. Cynthia oudejans Harris y Gordon Wheeler, San Francisco, Jossey-Bass publishers, 1993, p.67.

¹⁷Norbert Elias, *Los alemanes*, trad. Luis Felipe Segura y Angelika Scherp, México, D.F., Instituto Mora, 1999, p.467.

del partido nacionalsocialista. Esto creó una culpa posterior, una sociedad con culpa, un país quebrantado.

La ruptura que se produjo después de la guerra, es sumamente importante para entender a los alemanes, quienes como perpetradores del nazismo y sobrevivientes de la derrota se encontraron ante un dilema: ¿Cómo enfrentar su historia? ¿Cómo enfrentar el hecho de que el sistema político y social que crearon se basaba en la destrucción de otros? No hubo para ellos una forma clara de enfrentar su pasado y escogieron el silencio.

Esto representó un grave problema para las generaciones siguientes, las historias familiares dejaron de existir, padres e hijos no tenían mucho en común, ya que los padres no contaban a los hijos su historia, el silencio provocó una ruptura social que llevó a un desencuentro cultural y generacional de este modo los niños de la segunda generación

...no saben quiénes son realmente; han perdido sus raíces. Los hechos sobre el Tercer Reich, que les fueron transmitidos en la escuela y en los medios, no les proporcionaron el conocimiento de sus propias raíces, ya que no tuvo un eco personal como tema habitual en sus propias familias.¹⁸

El problema generacional también está enmarcado por la culpa¹⁹, heredada a las generaciones siguientes sin que los receptores entendieran de que se trataba, una situación en la que mayormente se sentían cómplices aquellos que callaron que no hicieron nada, Karl Jaspers, nos dice en el siguiente párrafo de que se trata la culpa del pasivo:

Sin embargo, cada uno de nosotros es culpable por no haber hecho nada. La culpa de la pasividad es distinta. La impotencia disculpa[...]pero la pasividad sabe de su culpa moral por cada fracaso que reside en la negligencia, por no haber emprendido todas las acciones posibles para proteger a los amenazados, para aliviar la injusticia, para oponerse.²⁰

Todos aquellos que participaron con el Estado de terror de Hitler sienten una culpa, y todos aquellos que callaron también sienten una culpa, en cambio los que se opusieron fueron asesinados por el Estado, ya fuera en los campos de concentración o en las cárceles, como los hermanos Hans y Sophie Scholl, quienes fueron fusilados por órdenes de Hitler. También están

¹⁸Margarete Hecker, "Family Reconstruction in Germany: An Attempt to Confront the Past", en Barbara Heimannsberg y Christoph J. Schmidt (eds.), *op. cit.*, p.90.

¹⁹Ya que la culpa, como dice Jean-Paul Sartre, se deriva del actuar frente al otro, toda decisión que yo tomo afecta a los demás y de ahí se deriva un sentimiento de culpabilidad que se capta por el hecho de saber que mi libertad enmarca los límites de la libertad del otro. Así como es importante el entender que cada una de mis decisiones afecta a la sociedad entera y crea a la humanidad. (Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, México, Peña Hermanos, 1998, 61 pp. y Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, 10a. ed., Buenos Aires, Losada, 1998, 776 pp.).

²⁰Karl Jaspers, *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*, trad. Román Gutierrez Cuartango, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, p.86.

los sobrevivientes que salieron de Alemania o pasaron por un campo de concentración; para ellos el Holocausto representa un trauma que los lleva a no articular palabras sobre su pasado y que provoca una separación del país en el que crecieron que les infligió un terrible dolor, pero en el que al mismo tiempo se encuentran sus raíces.

Los que se opusieron y sobrevivieron fueron pocos, pero se debe entender cuál fue la situación de la resistencia bajo el régimen Nazi: los primeros en resistirse fueron los trabajadores y sus sindicatos, prohibidos en mayo de 1933 y cuyos sobrevivientes fueron enviados a los campos de concentración. Los opositores pidieron ayuda a Inglaterra y Francia, países que se rehusaron a apoyarlos y firmaron el Pacto de Munich apoyando a Hitler; por ejemplo el jurista Adam von Trott, parte de la resistencia, viajó a EUA a una conferencia y pidió apoyo para la resistencia; en lugar de esto fue puesto bajo vigilancia del FBI. La resistencia trabajó durante toda la guerra, constantemente informaba a los gobiernos de Francia e Inglaterra sobre los objetivos políticos de los nazis, pero ambos gobiernos los ignoraron.

En 1933, dos meses después de subir al poder, Hitler formó los *Tribunales especiales* que impusieron severas sentencias a los opositores políticos del Estado y sentenciaron a muerte a miles de personas, un año después creó *El tribunal del pueblo* para procesar a los opositores del régimen Nacional socialista, el cual condenó a muerte a 5,000 personas a principios de 1942.

También estaban los opositores, que más que recurrir a la lucha pacífica, se acercaron a la violencia, como el carpintero Johann Georg Elser quien puso una bomba en el lugar en el que el Führer daría un discurso el 19 de noviembre de 1939 sin lograr un resultado. Por otro lado estaba el grupo de intelectuales llamado *El Círculo de Kreisau* liderado por los abogados Helmuth James Graf von Moltke y Peter Graf Yorck von Watenburg, cuyos integrantes participaron en la conspiración que intentaría matar a Hitler con una bomba el 20 de julio de 1944.

Generalmente los opositores al régimen fueron condenados a muerte, por ejemplo la mayor parte del *Círculo de Kreisau* recibió dicha condena, Helmuth James Graf von Moltke y Peter Graf Yorck von Watenburg fueron pasados por las armas en 1944 y 1945, respectivamente. También fueron condenados a muerte Arvid y Mildred Harnack y Hans y Sophie Scholl en 1943. Algunos miembros de la resistencia que sobrevivieron fueron: Andreas Hermes, Jakob Kaiser, Theodor Steltzer y Eugen Gerstenmaier.

Aquellos que sobrevivieron se enfrentan al trauma y a la culpa, en muchas ocasiones guardan silencio, igual que los perpetradores: “la inhabilidad para expresar la experiencia y el sentimiento de culpabilidad se combinaron y crearon un silencio.”²¹ Hay quienes buscan el

²¹Aharon Appelfeld, *Beyond Dispair*, New York; Fromm Int. Publishing Corporation Citado en Dori Laub y Daniel Podell, “Art and Trauma”, en *International Journal of Psycho-Analysis*, volumen 76, número 5, octubre 1995, p.993.

diálogo con su trauma y en muchas ocasiones a través del arte, como Paul Celan y sus poemas, o Claude Lanzmann y su película *Shoah*. Para estos sobrevivientes existe la culpa de haber sobrevivido a algo que sus familiares, conocidos y amigos no pudieron, y se refleja de muchas maneras, (Paul Celan acabó por suicidarse).

Para otros existe una especie de explicación, como el rabino que decía que los judíos habían pedido la sangre de Jesucristo y el Holocausto era el pago²², y para otros se trata simplemente de enfrentar el trauma para acabar con la culpa.

No es fácil para un pueblo en esta situación no heredar un gran sentimiento de culpa, de generación en generación sin sentar las bases para que la descendencia comprendiera dicha actitud, así como el no poder captar este sentimiento derivado del: “Soy *culpable* frente al otro”, como dijo Sartre.

También se debe tomar en cuenta que la culpa no viene sola, viene de la herencia de los padres, haciéndolos sentir, a su vez, culpables quienes los condenan. Al terminar la guerra se acusó a los alemanes, a todos, de lo sucedido, se pegaron en las calles carteles en los que se les incriminaba de todo lo hecho por Hitler y sus hombres, también fueron obligados por las fuerzas de ocupación a ver las proyecciones de los documentales tomados en 1945 en los campos de exterminio, a partir de entonces, y hasta los años 80, quizá, la comunidad internacional veía a los alemanes como los *nazis*.

Para algunos de los sobrevivientes de aquellas épocas, de los integrantes de las *juventudes hitlerianas* los sucesos eran poco claros, pero una vez que llegaron a comprender, la culpa se plasmó totalmente, como lo relata Günter Grass:

...hicieron falta más años para que yo empezara a comprender: nunca dejará de estar presente; nuestra vergüenza no se podrá reprimir ni superar; la imperiosa concreción de esas fotos—los zapatos, las gafas, los cabellos, los cadáveres—se resiste a la abstracción; Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender.²³

Esta fue una carga muy fuerte para la siguiente generación ya que al saberse vistos de tal forma se agregaba un lastre más a la propia culpa; varios se preguntaban cómo iban a construir su vida sobre un mar de cadáveres, como si ellos hubieran creado ese mar, como si realmente ellos fueran los culpables.

Las formas de superar estos problemas de autoimagen han sido muy diversas en la historia del país, pero en el fondo, tal vez, siempre existe la carga de la culpa y la vergüenza, así como, tal vez los demás países ven y piensan en los alemanes como posibles engendradores de un nuevo fascismo. Por esto precisamente es importante analizar las imágenes hechas y creadas

²²Dori Laub y Daniel Podell, *op. cit.*, p.995.

²³Günter Grass, *op. cit.*, p.12.

por los artistas alemanes de posguerra, para entender hasta qué punto han asimilado su historia y su cultura, también es importante entonces enmarcar el ambiente y el momento histórico en el que nuestros sujetos de estudio se desarrollaron y crearon su arte.

1.1 La actualidad

La actualidad alemana es sumamente compleja debido a lo cercana que está la reunificación, en este momento Alemania está en un proceso de aceptación de una nueva realidad social que enmarca a un país renovado, Este y Oeste tienen que adaptarse a cambios muy fuertes. Para los *Ossis*²⁴ ser ciudadano de la República Federal Alemana significa haber perdido su nacionalidad original y pertenecer a un sistema político y social extraño; para los alemanes federales (*Wessis*) esta unificación significó en un principio el triunfo de su sistema sobre el *otro* pero también significó el tener que hacer algunos sacrificios económicos en aras de que los nuevos territorios, originalmente agrícolas, se integren al sistema capitalista.

La situación económica se basa en el hecho de querer integrar a la Alemania Oriental a su sistema y en el de querer integrarse a la Comunidad Económica Europea. Existe en el alemán un constante temor a la crisis económica, la frase *estamos en crisis* siempre está presente en su discurso, como si al decirla se exorcizara dicha situación. Por otro lado subsisten los enfrentamientos racistas, los turcos trabajan en su país pero de diversas formas no son bienvenidos, los *Ossis* son vistos como los alemanes de malos gustos y costumbres, como los alemanes dicen, sobrevive el *Muro en las cabezas*.

Actualmente subsiste una faceta sumamente apegada a la naturaleza, después de años de contaminar sus ríos y destruir sus bosques, los alemanes han decidido reconstruir y salvaguardar la naturaleza, como un reflejo del Romanticismo que tan bien acogieron como un arte original y en el que veían a la naturaleza como la receptora de sus emociones. El gobierno federal aplica desde el año 2000 el *Programa nacional de protección del clima*.

Después de 16 años en el gobierno, en 1998, el CDU (Christlich Demokratischen Union Deutschlands)²⁵ y Helmut Kohl (el héroe de la reunificación) perdieron las elecciones ante Gerhard Schröder y el SPD (Sozialdemokratischen Partei Deutschlands)²⁶, actualmente Alemania es gobernada por el SPD, con un partido verde cada vez más fuerte. Asimismo, a pesar del nazismo existen en Alemania, como en varios países de Europa, algunos partidos de extrema derecha como el DVU (Deutsche Volksunion) y el REP (Republikaner), los cuales son un reflejo del problema del neonazismo. Las diferencias entre Este y Oeste son marcadas por la

²⁴Llamados así por pertenecer al Este.

²⁵Unión Democrática Cristiana, partido antisocialista, conservador, de los terratenientes y de la alta burguesía.

²⁶Partido Socialdemócrata.

imposibilidad de adaptación de quienes vivían un sistema totalmente diferente que mínimamente les ofrecía un empleo seguro.

A pesar de esta situación Alemania es uno de los países más poderosos del mundo con una economía boyante que está superando el problema del desempleo, además existe un amplio grupo de inmigrantes que están integrando su cultura a la alemana, como es el caso de los turcos.

Alemania se ha vuelto una sociedad multicultural en muchos sentidos, turcos, griegos, italianos y españoles conviven con los alemanes, quienes han aprendido a respetar sus costumbres y han adoptado a su cocina y a su cultura elementos de las otras. A pesar de que los partidos políticos de derecha han adquirido más adeptos, florecen en Alemania grupos de personas, sobre todo jóvenes, con una clara conciencia de lo que sucede en su país; dedican un gran esfuerzo en mantener las buenas relaciones entre todos, en las escuelas y universidades se pueden ver letreros que piden evitar la xenofobia, en ellas también conviven perfectamente polacos, marroquíes y una gran variedad de inmigrantes que le dan un nuevo sentido a los centros de estudio.

En los últimos años el gobierno federal se ha encargado de promover la creación artística, dando fomentos para el cine y ha invertido varios millones de marcos en el proyecto *Cultura en los nuevos Estados Federados*, con la intención de fortalecer la cultura en los estados que antes eran la Alemania Democrática para hacerla más acorde con la política cultural de los viejos estados. Por otro lado Alemania ha entrado a los proyectos de unificación cultural con Europa, como el *Cultura 2000*, el cual pretende crear un puente de conocimiento entre todos los países europeos.

El proyecto más importante de Alemania desde hace más de diez años es la unificación del país, la cual ha sido llevada a cabo a través del *Programa de Reconstrucción del Este Alemán*, que ha dado sus frutos, aunque ha provocado una disminución en las arcas fiscales. De cualquier forma el programa sigue en marcha y los alemanes están buscando la forma de integrarse como un sólo sistema económico, el problema más grave es acabar con el *Muro en las cabezas* y la xenofobia.²⁷

Como parte del proceso de unificación está el desarrollo de un arte que busca reelaborar la historia y comprender la identidad de una población que quiere aceptarse y aceptar a los *otros*, también busca esa identidad que los alemanes sienten perdida por todo el silencio derivado de la Segunda Guerra Mundial que los ha llevado a la pérdida del sentimiento de pertenencia, de tener un hogar.

²⁷Información obtenida en *Informationen aus erster Hand- die Bundesregierung online*, <http://sp.bundesregierung.de>

1.2 El movimiento estudiantil de 1968 y las guerrillas urbanas

Una parte importante del desarrollo de Alemania fue la integración política con Europa, la estrategia seguida por los alemanes fue apoyar e impulsar la unificación económica de Europa, empezando por la industria del carbón y el acero. Esta estrategia de unificación llevó a la República Federal a ser aceptada por los políticos de las potencias europeas y ser admitida en la OTAN. Finalmente el primer Canciller Federal Konrad Adenauer formó el ejército alemán, una acción sumamente polémica debido a que gran parte de la población se oponía a ella.

Las generaciones de los años 60 y 70 se encontraban en una situación de desequilibrio, debido a un enfrentamiento generacional con sus padres y abuelos, pues consideraban que habían formado parte de un Estado corrupto, y que les habían negado toda información acerca del pasado. Así, trataban de equilibrar esos sentimientos de vacío y de vergüenza a través de ideales contrarios a todo lo que representó el nazismo.

Las ideas marxistas eran perfectas para este propósito, se oponían radicalmente a la extrema derecha nazi, planteaban cuestiones contrarias, en todos los sentidos, a la idea de superioridad de raza y a las ideas económicas del estado totalitario de Hitler. Se puede decir que estos jóvenes encontraron en las propuestas de marxistas una forma de alejarse radicalmente de todas las ideas del nacionalsocialismo, de desligarse de aquello que sus padres y abuelos hicieron y de luchar en contra del esquema social establecido. Los jóvenes se aferraron al marxismo debido a que consideraban a Marx como “el único científico social que ha producido un entramado teórico armado en torno a la noción de la desigualdad y la opresión sociales, el cual incluye, además, la promesa de resolver este problema”²⁸.

Se creó un movimiento estudiantil que siempre tuvo como líderes a personajes de la clase burguesa intelectual del país, los cuales se empeñaba en luchar contra las fuerzas capitalistas y que se identificaba con otros movimientos estudiantiles surgidos en países como Francia, México y Estados Unidos. Al mismo tiempo, tenían una identificación con países como Vietnam y China, que se enfrentaban abiertamente al capitalismo. Günter Grass, quien vivió la experiencia del 68, se asomaba a las marchas y a las protestas y al mismo tiempo sentía el Holocausto rondando su conciencia, como lo describe en las siguientes líneas: “Verdad era que, entretanto, la amplitud del genocidio resultaba palpable en tomos de documentos; verdad que el antisemitismo aprendido se había trocado en filosemitismo aprendido; verdad que uno se consideraba, naturalmente y sin riesgo, antifascista...”²⁹

El movimiento fue constantemente reprimido por la policía. El 2 de junio de 1967, durante una manifestación estudiantil en contra de la presencia del Shah de Irán en Berlín y de su

²⁸Norbert Elias, *op.cit.*, p. 273.

²⁹Günter Grass, *op.cit.*, p.18.

régimen represor, el estudiante Benno Ohnesorg fue asesinado de un balazo en la cabeza por la policía, lo cual provocó la ira de los estudiantes ahí reunidos, quienes acudieron a una junta en el centro de reunión de una agrupación estudiantil, en la cual se hicieron declaraciones como esta de la líder estudiantil Grudun Ensslin: “¡Este Estado fascista pretende matarnos a todos! Debemos organizar una resistencia. La violencia es la única forma de responder a la violencia. ¡Esta es la generación de Auschwitz, y no es posible razonar con ellos!”³⁰

Si analizamos esta declaración podemos ver lo que llevaría más tarde a estos individuos al terrorismo. La terrible laguna de comunicación que hay entre esta generación y la anterior se refleja en la clasificación de las autoridades como *la generación de Auschwitz*.

Los grupos armados fueron creados por los intelectuales burgueses y funcionaron en Alemania durante los años sesenta y setenta, aunque algunos, como la Facción Roja del Ejército (RAF)³¹, continuaron en actividad hasta los años 90. Este movimiento de grupos armados pretendía, igualmente, derrotar al capitalismo, el testimonio de un participante nos ayuda a comprender su forma de pensar:

La expresión política general de la sublevación fue el deseo y la voluntad de determinar el propio destino de manera colectiva e individual. Fue el esfuerzo para dar forma a nuestras vidas por cuenta propia, en libertad, sin permitir ya que decidieran por nosotros unas autoridades imbéciles o los representantes de los intereses del capital...³²

Se trataba, entonces, de evitar ser manipulados por las autoridades, era una rebelión en contra de quienes comandaban el país, quienes fueron capaces de crear y apoyar un sistema político y social tremendamente corrupto y autoritario, el cual marcó sus vidas. La forma en que ellos y los demás los conciben está planteada muy claramente por el sociólogo Norbert Elias en el siguiente párrafo:

Sin embargo, la digestión psicológica de los acontecimientos no ha sido fácil para muchos alemanes. Generaciones van y generaciones vienen y todas ellas, sin excepción, deben enfrentarse de nuevo con el hecho de que la imagen colectiva de los alemanes se encuentra mancillada por el recuerdo de los excesos de los nazis y que—o quizá incluso su propia conciencia—les echa en cara lo que Hitler y sus secuaces hicieron.³³

Para Norbert Elias el movimiento de los grupos armados se generó también debido a la problemática social generada por un estado que aliena al individuo y no le permite encontrar un sentido a su vida; así se dan diferentes reacciones entre los individuos, algunos se drogan o

³⁰Richard Huffman, *This is BaaderMeinhof*, www.baadermeinhof.com/timeline/index.htm

³¹Roten Armee Fraktion (RAF).

³²Ralf Reinders, “Última palabra en el juicio contra Lorenz”, en *Die Tageszeitung*, edición especial del 11 de octubre de 1980, p.60; citado en Norbert Elias, *op.cit.*, p.278.

³³Norbert Elias, *op.cit.*, p.23.

alcoholizan, otros se autodestruyen, y hay quienes eligen destruir al sistema social que los oprime y optan por el terrorismo.

El problema de la alienación del individuo en la sociedad se complementa con la ruptura generacional que se da en toda sociedad, la cual es muy marcada en Alemania debido a los años de dictadura nacionalsocialista. Los jóvenes que no encuentran cómo moverse dentro de un sistema político dominado por una generación mayor, se enfrentan además, al hecho de que son culpados por aquellas atrocidades cometidas por sus padres y abuelos. Por lo tanto, tratan de evitar a toda costa que el sistema fascista vuelva a ser implantado en su país y se embarcan en una lucha en contra de todo lo implantado por el sistema social.

En un principio los grupos armados, formados por jóvenes, tuvieron problemas de organización y formación. Todo comenzó con las manifestaciones, para después pasar a los ataques con bombas a centros representativos del capitalismo, como los centros comerciales. El Estado aplicó inmediatamente sus sistemas represivos, logrando identificar a algunos participantes del movimiento, quienes en ocasiones cometían errores triviales como el siguiente:

En el camino a recoger un paquete clandestino de armas, Astrid Poll y Andreas Baader son detenidos por la policía. Los agentes deducen rápidamente que Baader no es "Peter Chenowitz" como dice su falsa tarjeta de identificación personal, pero no están seguros de a quién tienen en sus manos, así que lo llevan bajo custodia. Sin quererlo Mahler rebela la identidad de Baader a la mañana siguiente, cuando llama a la estación de policía y pide información del arresto de "Herr Baader". "Sólo si usted puede confirmar que la persona que tenemos en custodia es Herr Baader", responde el policía.³⁴

Poco a poco los grupos fueron capacitándose en cuestiones tales como permanecer en la clandestinidad, se entrenaron con los guerrilleros palestinos, con los que se mantuvieron en constante comunicación, y con quienes, en ocasiones, intercambiaron *favores*, como el entrenamiento de sus miembros. Su lucha aumentó con una escalada de violencia debido a que la policía los cercaba cada vez más y debían encontrar formas mucho más contundentes de establecer su presencia y sus ideales.

En algún momento comenzaron a asaltar bancos con el fin de conseguir fondos para continuar sus actos de protestas, gran parte de la sociedad civil los respaldaba, como lo indicó un sondeo hecho en la República Federal por el Instituto Allensbach, cuyos resultados fueron publicados el 25 de julio:

Uno de cada cinco alemanes menores de treinta años manifiesta "una simpatía innegable" por los miembros de la Fracción Roja del Ejército. Uno de cada diez norteafricanos dijo que voluntariamente daría refugio por una noche a miembros de la RAF.³⁵

³⁴Richard Huffman, *op. cit.*

³⁵*Idem.*

Esta popularidad dio impulso a los grupos armados, pero el Estado no podía permitir más actos de protesta y así comenzaron a ser asesinados por la policía, cuestión que causó revuelo entre los grupos estudiantiles de entonces. También recibieron el apoyo ideológico de importantes intelectuales, como Heinrich Böll y Jean Paul Sartre.

Fueron perseguidos por la prensa de derecha, entre ellos el periódico *Bild* y todos los pertenecientes a la editorial de Axel Springer, quien era un anticomunista férreo. Heinrich Böll reaccionó hablando en defensa de la RAF y fue ligado con este movimiento.

Cuando el movimiento comenzó tenía una gran ventaja con respecto a la policía, pues ésta se encontraba totalmente dividida por ciudades y estados debido a la estructura política de la ocupación. Las diferentes policías no intercambiaban información y los miembros de la RAF podían moverse de una ciudad a otra sin ser apresados. Esta situación fue aprovechada por el gobierno y los grupos de derecha para promover una ley para formar una policía federal, ley que fue aprobada por el congreso de una manera inusualmente expedita. Esta policía federal tenía una gran capacidad de represión y permitió la aprehensión de los cabecillas de la RAF en 1972.

Los líderes arrestados fueron colocados en diferentes cárceles del país, entonces comenzaron una larga serie de huelgas de hambre, en protesta por su aislamiento y pidiendo ser trasladados a un mismo lugar. Durante la primera huelga de hambre, el líder Holger Meins murió, como consecuencia miles de marchas se llevaron a cabo en las ciudades más importantes de Alemania, las asociaciones estudiantiles protestaron ante su tumba: "Holger, der Kampf geht weiter." (Holger, la lucha sigue).

Los secuestros fueron en principio un método eficaz para liberar a sus compañeros, pero dejaron de tener efecto cuando las autoridades decidieron que en lugar de realizar las acciones que los secuestradores pedían, los eliminarían. Comenzó una caída en picada, para los grupos armados, quienes intentaron liberar a sus presos con varios secuestros fallidos, como el de la embajada alemana en Estocolmo, donde mataron a varios rehenes ante la respuesta nula de las autoridades, para que después explotaran antes de tiempo sus bombas provocando un funesto final.

Durante el tiempo que corrió entre la captura de los terroristas y sus diferentes juicios, varios de ellos escaparon de la cárcel, razón por la cual el gobierno decidió construir una cárcel de alta seguridad especialmente para ellos, en ella se invirtieron quince millones de marcos. Ahí fueron juzgados y condenados a cadena perpetua muchos guerrilleros, entre los cuales estaba Ulrike Meinhof quien se suicidó. Después del juicio varios miembros más lo hicieron: Grudun Ensslin, Andreas Baader y Jan-Carle Raspe.

Estos suicidios causaron una gran controversia entre la población, ya que se pensaba que eran asesinatos, aunque la historia oficial nos dice:

En algún momento de la noche del 17 de octubre, entre las 11:00 p.m. y las 7:00 a.m., en la celda 719 Baader extrae de su escondite una pistola FEG calibre 7.65 que tenía cuidadosamente oculta[...]dispara dos balas: una en la pared y una en una almohada, para dejar la impresión de una lucha. Después pone la pistola atrás de su cuello, pone su pulgar en el gatillo, y lo aprieta, haciéndose un hoyo que sale a través de su frente. En la celda 716 Raspe toma la pistola 9 mm *Heckler and Koch* que tenía oculta, se sienta en la orilla de su litera, pone la pistola en su sien y presiona el gatillo. En la celda 720 Ensslin toma un pedazo de cable de bocina y lo corre por los angostos barrotes de la reja que cubre su ventana. Hace un lazo corredizo, lo pone en su cuello, se para en una silla, después pateo la silla a un lado. En la celda 725 Irmgard Möller toma un cuchillo robado y se da cuatro puñaladas. Ella llega a milímetros del corazón, pero falla.³⁶

Es importante señalar, como plantea Norbert Elias³⁷, que este proceso en el que los jóvenes pasan de la lucha pacífica a la lucha armada no solamente se dio en Alemania, sino que también sucedió en Italia y Japón, donde existían dictaduras similares a la de Alemania antes de la guerra, y donde los jóvenes trataron de evitar a toda costa la vuelta del fascismo a las estructuras del gobierno.

Pero, es tal vez, en Alemania donde el impacto social que causaron estos grupos armados fue más fuerte debido a la cuestión del nazismo, del enfrentamiento generacional que se dio entre la generación que vivió el nazismo y la que creció en la derrota con una culpa y una vergüenza heredadas; también porque la imagen que tenían los jóvenes de su país era muy diferente que la que tenían, por ejemplo, los franceses o los norteamericanos, pues era una imagen devaluada,³⁸ que causaba enfrentamientos más crudos y fuertes con la sociedad establecida.

Cuando una persona se siente desarraigada busca una forma de reivindicarse, de hacerse un espacio propio, de hacerse un hogar, lo cual es indispensable para muchos alemanes, ya que "Conectar la palabra *patria* o *nación* con Alemania Occidental es imposible para la mayoría de las personas. La palabra *hogar* no cruza sus labios, particularmente en el caso de los miembros más jóvenes"³⁹

³⁶*Idem.*

³⁷Norbert Elias, *op. cit.*, p. 334.

³⁸En noviembre de 1994 la revista *Spiegel* realizó una encuesta a la juventud alemana, en ella se les preguntaba si estaban orgullosos de ser alemanes, la respuesta del 46% fue negativa. "Die SPIEGEL -special -Jugendstudie '94. 120 Fragen an 2034 Jugendliche zwischen 14 und 29 Jahren", *Spiegel Special*, Hamburgo, número 11, 1994, pp. 60-68

³⁹Wolfgang Bornebusch, "How can I develop on a mountain of corpses? Observations from a Theme-Centered Interaction Seminar with Isaac Ziemann", Barbara Heimannsberg y Christoph J. Schmidt (eds.), *op. cit.*, p. 114.

1.3 La migración interna

La imagen devaluada ha seguido a los alemanes desde la derrota en la Segunda Guerra Mundial, tiene también una estrecha relación con el nuevo orden que se inició en los años 50 con el *Milagro económico*, y del que ya para los 60 los habitantes alemanes recibieron los beneficios: las calles se colmaron de automóviles, las casas de todo tipo de aparatos eléctricos, la clase media se encontraba en una magnífica situación. La siguiente descripción de un habitante de Alemania occidental ejemplifica lo anterior: “Los años de la posguerra estaban impregnados con la voluntad de reconstruir y esta situación fue superada con los años, ya que nos iba mejor cada año, lo que se puede ver, por ejemplo, en los libros de contaduría del negocio de mi padre.”⁴⁰

La verdadera base de este auge económico se encontraba en la mano de obra de los inmigrantes—los que llegaron de los territorios que perdió Alemania en la guerra—más los 14 millones que migraron de la RDA durante la posguerra. Además es muy importante contar a todos los inmigrantes turcos, italianos, españoles, griegos y portugueses que llegaron en los años posteriores a la guerra proporcionando mano de obra barata a un país que se desarrollaba rápidamente.

Con migración interna me refiero a los que llegaron ya fuera de los territorios perdidos en la guerra o ya fuera de la República Democrática; este movimiento de población formó una estructura poblacional muy diferente en Alemania pues se acabó la uniformidad cultural, religiosa y étnica. En el pasado los judíos⁴¹ marcaban la diferencia que fue destruida durante el nazismo.

A partir de la división del país en dos repúblicas y debido a las presiones efectuadas por la República Federal a la Democrática, 14 millones de alemanes orientales emigraron a la Alemania occidental, provocando un déficit de mano de obra en la RDA, y mucha fuerza de trabajo que le ayudó al gobierno de la RFA a desarrollar su plan económico.

La migración también fue importante para equilibrar la población en el sentido de género: ya que en 1959 había en Alemania tres millones más de mujeres que hombres. Esto provocó que miles de mujeres fueran a trabajar y no se casaran, encaminando al país hacia una nueva configuración social, tanto en el trabajo, como en la casa y, finalmente, en los puestos gubernamentales.

En lo que respecta a la religión, la influencia del Sur católico fue muy fuerte en la República Federal, el país adquirió un nuevo rostro donde católicos y protestantes ya no estaban divididos en diferentes zonas del país, sino que quedaron mezclados en las diferentes poblaciones. Los migrantes del Este, que en un principio tuvieron lugares asignados—principalmente en el

⁴⁰Robert Wissbauer, carta personal a la autora, 15.03.2001.

⁴¹Alrededor de 500,000 judíos vivían en Alemania cuando los nazis llegaron al poder en 1933.

campo—posteriormente migraron a las ciudades y se insertaron en las sociedades urbanas provocando un gran cambio social.

Berlín es una ciudad clave en cuanto a la situación de la migración, a pesar de que la ciudad se encontraba en una clara desventaja respecto a la República Federal—pues las empresas se retiraron de ella, provocando una cierta falta de productividad—pues sobrevivía gracias al subsidio de la República, representaba una gran tentación para los alemanes del Este, quienes veían la opulencia en la que vivía la ciudad y migraban con la idea de alcanzar sus ambiciones.

1.4 El choque de las dos ideologías y la negación del pasado

Antes del momento de la opulencia Alemania tuvo que pasar por momentos muy difíciles desde la declaración de su rendición, cuando se encontraba sujeta a las resoluciones de los países ocupantes con respecto a su futuro. Cada uno deseaba imponer su ideología; Francia y la URSS eran los países más afectados por las invasiones nazis, ambos se negaban al rearme y a la reindustrialización del país; para Estados Unidos e Inglaterra era importante una Alemania Federal fuerte y centralizada, ya que era la barrera a través de la cual se impediría el *avance del comunismo*.

Los poderosos Inglaterra y Estados Unidos se impusieron y en 1947 fundieron sus zonas en una sola comenzando por crear organismos de gobierno alemanes fiscalizados por la milicia, formando así centros de alto poder alemanes. A su vez, los soviéticos establecieron un sistema parecido, mientras que los franceses se negaron a crear cualquier sistema de poder alemán.

Después de un año de la rendición comenzaron a formarse partidos políticos, y aunque en un principio los partidos nacionales estaban prohibidos, las fuerzas de ocupación se dieron cuenta de que sostener este sistema era imposible, permitieron la formación de estas agrupaciones. Extrañamente, el partido comunista fue aceptado en un principio, para después ser suprimido. En primer lugar se hicieron elecciones locales, a la zona norteamericana le siguieron Inglaterra y Francia y la zona soviética llevó a elecciones a principios de 1946.

En diciembre de 1947 se reunieron las fuerzas de ocupación en Moscú para discutir la reunificación alemana, pero quedó claro que los soviéticos y los norteamericanos tenían ideas muy diferentes respecto a cómo debía funcionar la economía alemana y no llegaron a un acuerdo. Por lo tanto los norteamericanos decidieron formar la Alemania Occidental con ingleses de su parte, con el único problema de que los franceses exigían que la administración del Ruhr—el centro económico más fuerte de Alemania—quedara en manos de las fuerzas internacionales. Estados Unidos se negaba, argumentando que esta acción iría en contra de la libre empresa y finalmente los franceses cedieron y aceptaron un mínimo control del Ruhr.

Paso siguiente fue la promulgación de una constitución, la formación del parlamento y el nombramiento del presidente y del Canciller Federal, en septiembre de 1949, Konrad Adenauer, líder de los demócratas cristianos, fue nombrado el Canciller Federal. La situación de este primer gobierno federal era muy difícil ya que:

tenía que hacer frente a problemas formidables. La situación de las clases proletaria era aún penosísima[...]Abundaban los comestibles en las tiendas, pero los precios eran altos en demasía. Los obreros sin trabajo formaban legiones. La escasez de viviendas era otra de las cuestiones que reclamaban urgente atención del gobierno.⁴²

Por otro lado, los soviéticos reaccionaron organizando en la parte Este de Alemania sus propias elecciones en 1949, en octubre aprobaron su propia constitución, como una reacción ante la decisión de los occidentales de crear un estado alemán en sus territorios, violando los acuerdos de Postdam.

De cualquier forma, con la acción de crear este estado, oficialmente Alemania no era más un sólo país. Y no sólo no era más un país sino que era el centro de la Guerra Fría. En la Alemania Federal se implantó un sistema capitalista asentado en el *Wirtschaftswunder* o *Milagro económico*, el cual no hubiera podido llevarse a cabo sin que los ocupantes hubieran olvidado las deudas de guerra, sin que los industriales que apoyaron a Hitler hubieran sido tratados indulgentemente y sin que se les hubiera permitido desarrollarse. En la República Federal Alemana, se implantó un plan para la recuperación económica basado en la mano de obra barata y en la rápida producción:

El quid de la prosperidad en la Alemania occidental había consistido en el aumento de la producción por hombre-hora y la producción total sin un correspondiente incremento en los costos, sobre todo en los costos por salario por unidad de producción. Hasta 1954 los salarios quedaron muy detrás del costo de la vida y este "ahorro forzoso" a expensas del pueblo creó un fondo de inversiones en manos de los capitalistas que sirvió para dar el primer gran impulso a la expansión de la economía.⁴³

La situación de los trabajadores alemanes era la misma que la de entreguerras, mal pagados y pobres. La circunstancia cultural era dramática también, no había una forma de identificarse con su pasado y con sus raíces, como resultado importaban cultura e ideología:

Los EUA exportaron a la Alemania occidental la utopía de la libertad, la idea de la autonomía del individuo en la forma de un Plan Marshall cultural. En la RDA, la utópica idea de una educación orientada hacia un bienestar humano, difundido bajo el signo de la igualdad, solamente se podía lograr mediante la fuerza.⁴⁴

⁴²Antonio Ramos-Oliveira, *Historia social y política de Alemania*, 2a.ed., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, tomo 2, p.207.

⁴³*Ibid.*, p.235.

⁴⁴Eckhart Gillen, "Tabula Rasa and Inwardness German Images before and after 1945", en Eckhart Gillen (ed.), *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, trad. Susan Bernofsky, Colonia, DuMont Buchverlag, 1997, p.16.

La Guerra Fría marcó el desarrollo cultural, social y económico de este país dividido, pues cuando se formaron las dos Alemanias, se instauraron dos gobiernos y dos monedas, empezó la lucha entre las potencias, *la Guerra Fría mediante altavoces*, como la llamó Günter Grass. El valor de la moneda occidental fue fijado como mayor que el de la oriental con el propósito de desestabilizar a la República Democrática, los occidentales además comenzaron a hacer presión en Berlín:

El principal método empleado por los políticos occidentales en su intento de impedir la edificación del socialismo en la República Democrática Alemana era la hábil manipulación del tipo oficial de cambio, 4 marcos orientales por uno occidental, cuando la relación real entre una y otra moneda era aproximadamente de 1:1.⁴⁵

Como respuesta, los orientales bloquearon el abastecimiento de luz, comida y todo tipo de elementos de primera necesidad al Berlín occidental y a partir de ese momento los occidentales comenzaron a abastecer a Berlín del Oeste a través de puentes aéreos, *Operation Vittles*, como fue llamada por Estados Unidos. Lo más importante era el suministro de carbón para lograr un abastecimiento de la energía eléctrica.

También los aliados comenzaron a hacer una guerra publicitaria en contra del sistema socialista, la propaganda se basaba en las transmisiones de radio, la RIAS, radio del sector americano, la cual utilizó todo tipo de artimañas comerciales—muy habituales para los norteamericanos—entre las que incluía la presencia de una atractiva bailarina que se burlaba de todo lo hecho por los orientales.

Otra forma de ganar simpatía entre los habitantes de Berlín fue la de arrojar dulces, chocolates y chicles de los aviones, en pequeños paracaídas, para que los niños se sintieran satisfechos de pertenecer al sector occidental. Esta medida de los chicles fue aplicada en toda Alemania, he aquí el recuerdo de un alemán: “En uno de mis primeros recuerdos están los soldados americanos, quienes lavaban su auto enfrente de nuestra casa. Aparte de eso, nosotros recibíamos de ellos chocolates y goma de mascar.”⁴⁶

Los rusos no pudieron hacer nada en contra del abastecimiento por aire de Berlín, ellos mismos declararían años después que era imposible hacer nada, ya que ellos eran pobres y los occidentales eran potencias esencialmente ricas.

Por otra parte Berlín occidental se encontraba en una situación legal insólita, aún en los años ochenta las fuerzas de ocupación tenían un gran poder, pues en el 45 impusieron 6,000 leyes, de las cuales casi ninguna había sido revocada para los años 80, entre estas se incluía la

⁴⁵Antonio Ramos-Oliveira, *op.cit.*, p.340.

⁴⁶Robert Wissbauer, *op.cit.*

prohibición de armas en poder de civiles (con armas se referían desde un cuchillo hasta una pistola) la pena de muerte seguía vigente a pesar de que en la República Federal ya había sido abolida y mucho más terrible es el hecho de que la pena de muerte era aplicable a los niños.

En ambos países se trató de olvidar el pasado, nunca se le enfrentó, para los alemanes del Este los nazis eran aquellos que se habían quedado en el Oeste⁴⁷ y para los del Oeste eran una cuestión del pasado de la cual no tenía porqué hablarse.

1.5 La depresión. Un país dividido

El silencio comenzó desde la llamada *hora cero*, *Stunde Null*, el momento más débil de Alemania (su rendición) cuando la gente sufría hambre; el abastecimiento permitido por las fuerzas de ocupación era muy poco y la ayuda iba primero a los países europeos que habían sufrido en la guerra en manos de Alemania, los trabajadores consumían muy poco alimento.

Las calles de las ciudades se encontraban atestadas de edificios en ruinas y cadáveres, más de tres millones de casas fueron destruidas y un gran número de ciudades carecía de agua potable, cada semana morían miles por malnutrición o suicidio. Se dice que algunos jóvenes que fueron enviados al frente con la obligación de matar, no resistían la culpa a su regreso y se suicidaban. Un gran número de alemanes fue consignado a campos de desnazificación.

El país se encontraba en una situación crítica, había perdido 4,750,000 hombres en el frente y más de 500,000 civiles (sin contar los asesinados por Hitler en los campos de concentración—como el de Dachau, que estaba destinado a los opositores del Reich—a los comunistas y a los gitanos, así como a la población judía), el día de la capitulación alrededor de siete millones de soldados alemanes fueron hechos prisioneros de guerra.

El país perdió, además, territorios tomados por Polonia, Checoslovaquia y la URSS, de los cuales llegaron a Alemania 12 millones de refugiados. A esto se suma el hecho de que su sistema económico y político debía ser formado por las decisiones de las fuerzas de ocupación: Inglaterra, Estados Unidos, Francia y la URSS; de los cuales a los dos últimos junto con Polonia les debían pagar grandes cantidades de dinero por reparaciones de guerra.

Por otro lado en el tratado de Postdam, existía la iniciativa de destruir y evitar el desarrollo de toda la industria alemana, disposición que provocaba una alta tasa de desempleo. Lo que se pretendía era, por un lado, evitar el desarrollo de la economía alemana—porque esto representaba un peligro social mientras la sociedad no estuviera desnazificada—por el otro, evitar que la gran industria que apoyó a Hitler, como Krupp o Thyssen, renaciera.

⁴⁷John Ardagh, *Germany and the Germans*, 3a. ed., Londres, Penguin Books, 1995, p.500.

En 1945 Alemania fue dividida en cuatro sectores, su economía y su sistema político quedaron en manos de las fuerzas de ocupación. Entre las primeras decisiones estaba la *desnazificación* de la sociedad—planteada en los tratados de Yalta y Postdam en los cuales se hablaba de eliminar definitivamente al partido nacionalsocialista, a través de diversas:

medidas como la de excluir de las oficinas y empleos públicos o semipúblicos y de posiciones de responsabilidad en las empresas privadas importantes a todas las personas que fueron miembros del partido nacionalsocialista y se distinguieron en sus filas, es decir, a todos aquellos nazis cuya afiliación hubiera sido más que nominal.⁴⁸

Pero esta tarea era sumamente difícil, ya que la mitad de los alemanes había votado por Hitler en las elecciones de 1933, lo cual nos indica el alto número de partidarios del nacionalsocialismo. Además las fuerzas de ocupación se proponían esta *desnazificación* a través de la reeducación de los alemanes, pero no establecieron el tipo de enseñanza que se iba a impartir y cada uno de los cuatro países quería imponer su ideología.

A pesar de que Berlín se encuentra en la parte Este de Alemania, fue dividida entre las cuatro fuerzas de ocupación, como una pequeña copia a escala de lo que sucedió en el país; quedó como una ciudad fragmentada. Las cuatro fuerzas sabían la importancia política que tenía esta ciudad y se negaban a ceder este territorio a las otras, posteriormente se convirtió en un centro de lucha entre capitalistas y socialistas, el campo de batalla de la Guerra Fría.

La importancia de Berlín se debía a que era el símbolo del poder y la cultura alemanes, ahí surgió Alemania como un país unificado en 1871, desde ahí gobernaron el Reichstag o Parlamento, el emperador Guillermo I y el primer ministro Otto von Bismarck. Ahí mismo los socialistas lucharon por mejores condiciones para los obreros. Ahí se desarrolló el movimiento romántico y el expresionismo. Era el símbolo político y cultural de la nación, sin tener relevancia como centro industrial.

Para Adolf Hitler era muy clara la trascendencia de esta ciudad, desde ahí comandaría al Tercer Reich y crearía una ciudad para conmemorar las grandezas de su imperio, en las calles de Berlín pueden verse las estructuras del nazismo, los grandes edificios, las grandes plazas en las que se muestra el delirio de grandeza del *Führer*.

No sólo fue el lugar de sus delirios, sino que fue el lugar en el que fue derrotado, la toma de Berlín por los aliados significó la rendición de Alemania. Esta lucha no fue fácil,—veinte días de una batalla terrible librada en las calles y en las estaciones del metro, de donde salían bocanadas de fuego—. Murieron miles de civiles y cientos de edificios fueron destruidos, al

⁴⁸Antonio Ramos-Oliveira, *op.cit.*, p.174.

final la batalla fue ganada por los soviéticos debido al desgaste y al exterminio de los berlineses (muchos de los que sobrevivieron lo hicieron para después morir de hambre y desesperación).

Uno de los símbolos más importantes del siglo XX en Berlín es la Puerta de Brandemburgo, en ella fue colocada la bandera soviética el 1º de mayo de 1945, más adelante, en 1961 se construyó un muro que dividió a Berlín en dos, el cual pasaba enfrente de la Puerta, erigiéndose como un símbolo de la Guerra Fría.

Cuando Berlín cayó Hitler se suicidó junto con su mujer la actriz Eva Braun, los herederos del Reich se rindieron seis días después, no sin antes haber buscado de todas las formas posibles una ley de amnistía con las fuerzas inglesas, quienes junto con los E.U.A. pretendían dar un castigo ejemplar a la cúpula del poder nacionalsocialista.

Después de la guerra, uno de los problemas más importantes fue la reconstrucción economía del país, la cual quedó dividida definitivamente en dos, después de que Inglaterra, Estados Unidos y una Francia recelosa decidieran crear un sistema capitalista y democrático: la República Federal Alemana. La Unión Soviética se encargó de administrar y manejar el sistema político de lo que se llamó la República Democrática Alemana.

1.6 Conclusiones

La idea de hogar está perdida en Alemania, es muy difícil para los habitantes de un país reconstruir su pasado y entablar una buena relación con su cultura si no han recibido una buena dosis de historias contadas por sus abuelos y padres. ¿De qué forma pueden entender su cultura si lo que han aprendido de ella son secretos? La segunda generación de alemanes de posguerra encuentra muy difícil entender la culpa que siente cotidianamente, por eso es muy importante para ellos aclarar su pasado y crear una buena relación de morada con su país.

El sentimiento de pertenencia es muy importante para los seres humanos, el saberse parte de una cultura da a las personas seguridad y tranquilidad y por lo tanto los alemanes buscan una forma de hacerse de ese *hogar*, de sobrevivir al trauma y a la culpa, entendiendo su historia.

Para este trabajo es importante comprender qué es lo que sucede con los alemanes en la actualidad y durante los años 80 y 90, cuando los autores aquí analizados desarrollaron la mayor parte de la obra presentada en esta tesis. Para entender la historia actual se debe localizar el proceso de formación que hay atrás de ella, y de la misma forma entender el carácter de los actores que se ven involucrados en el proceso.

CAPÍTULO 2

LA OBRA DE ANSELM KIEFER

En aquellas pinturas tempranas, yo quería evocar la pregunta para mí mismo: ¿Soy un fascista? Eso es muy importante. No se puede contestar tan rápido. Autoridad, competencia, superioridad... estas son facetas tanto mías como de cualquier otro. Se tiene que elegir la senda correcta. Decir yo soy esto o lo otro es muy simple. Quería pintar la experiencia y después responder.

Anselm Kiefer⁴⁹

El pintor Anselm Kiefer reconstruye su identidad a través de la búsqueda de una condición cultural, se adentra en la mitología germana para rescatar los iconos que conforman su obra. Nos habla de la historia y la mitología porque finalmente pretende entender cuál es su identidad. A pesar de plantear su pintura como un acto histórico y proponer que así entenderá el espíritu alemán, está siguiendo un camino iconográfico de una forma totalmente personal. Nos habla del trauma que ha heredado a través de su sociedad y de la situación en la que se desarrolló, así, su simbología expresa un problema social y al mismo tiempo el trauma propio de Kiefer:

Existe una memoria colectiva que va mucho más allá de la de la del individuo. Para conocerte tienes que conocer tu nación, tu historia. Era perfectamente normal que al principio de mi carrera artística yo me preguntara acerca de lo que se había hecho en el pasado. Y a veces, provocativamente, irónicamente de hecho, sentía mi memoria bloqueada. Aun para los revolucionarios de mayo de 1968 el pasado no era una gran preocupación, de hecho muy pocos alemanes lo estudiaban, especialmente en los medios de comunicación, los cuales empezaron a hablar de la historia solamente después de 1974 o 1975, cuando aparecieron los programas y artículos sobre el nazismo. Antes de eso la gente estaba ocupada construyendo casas, sin embargo yo sentía una necesidad de despertar memorias, no de cambiar yo mismo.⁵⁰

El expresionismo alemán surgió en los albores del siglo veinte como un arte que se oponía a una sociedad que manejaba el positivismo como su bandera. De dicho positivismo se derivó

⁴⁹Steven Henry Madoff, "Anselm Kiefer: A Call to Memory, interview with Anselm Kiefer", *Art News*, vol. 86, no.8, octubre 1987, p.129, citado en Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.11.

⁵⁰Citado en Bernard Comment, "Anselm Kiefer cette obscure clarté qui tombe des étoiles", en *artpress*, París, número 216, septiembre 1996, p.25.

el arte impresionista que tenía su fundamento en la física, utilizando la teoría del color para crear un arte absolutamente retiniano que acabaría siendo totalmente frívolo en la elección de sus temas. Al artista impresionista lo único que le interesaba era ver la naturaleza desde el exterior y captar un momento de luz y color. Por el contrario el expresionismo fue un arte que reaccionó ante la sociedad burguesa y su arte impresionista; el expresionista pretendía ver la realidad desde adentro y revelar sus secretos, por ello impregnaba su obra de una gran carga emocional utilizando una pincelada agresiva y cargada de intensidad. Los colores que utiliza son puros y los usa en grandes extensiones empleando la deformación de la figura y la imagen.

Dentro del expresionismo alemán encontramos dos corrientes: *El puente (Die Brücke)*, formado en Dresde por Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmitdt-Rottluff, Otto Mueller y Emil Nolde, cuya propuesta era pasar de la simple percepción sensorial para llegar a la expresión psicológica de las sensaciones. Por otro lado estaba el grupo *El jinete azul (Der Blaue Reiter)* formado en Munich por Wassily Kandinsky, Franz Marc, Gabriele Münter, Paul Klee, Alexey von Jawlensky, August Macke y Marianne von Werefkin, cuya propuesta era reunir las impresiones del mundo exterior y las del interior en una forma de expresión artística. Otros artistas expresionistas alemanes son Max Beckmann, Otto Dix y Gerog Grosz.

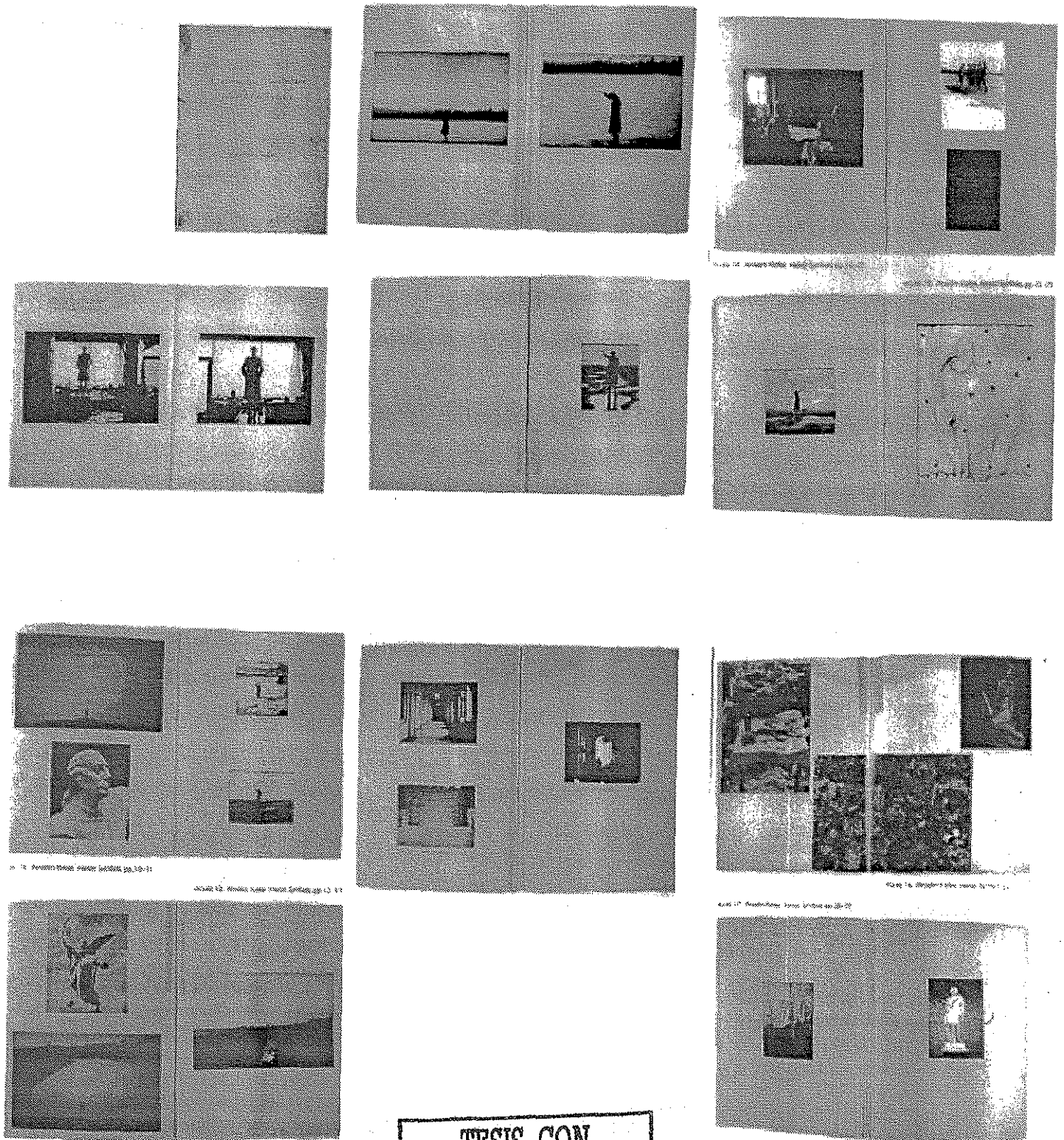
El trabajo de Kiefer tiene sus raíces en el expresionismo alemán, con claras referencias en la obra paisajística de Otto Dix. Kiefer utiliza una pincelada agresiva, la deformación como medio de expresión y la expresión como medio de oposición ante el sistema establecido, lo cual refleja muchos elementos de la historia alemana. En sus trabajos más tempranos nos encontramos con la fotografía como “performance”⁵¹, por ejemplo se retrata vestido de general nazi en posición de *Sieg heil* frente a diferentes sitios históricos europeos. Este trabajo es una sátira y, sobre todo, un intento de provocación ante el silencio de los alemanes respecto al nazismo.

Kiefer nació en 1945 y por lo tanto creció en los años de la recuperación y el *Milagro económico alemán* que llevaron a este país a ser una potencia, estos factores fueron decisivos en su recuperación de la historia a través de su obra.

En la serie “*Besetzungen*” [“*Ocupaciones*”], 1969 (fig.16) y el libro *Heroische Sinnbilder (symboles héroïques)* [*Símbolos heroicos (symboles héroïques)*], 1969 (fig.3), comienza su viaje de recuperación de la historia. Primero se desarrolló en la pintura—a la cual fue introducido por Joseph Beuys—comenzando un análisis de la historia a través de los mitos germanos, los que retomó y transformó para adaptarlos a sus necesidades personales.

⁵¹El performance es una expresión contemporánea en la que el artista realiza una acción en la que el público no participa y en la que lo que importa es la acción en sí y el análisis de comportamiento o sociológico que normalmente conlleva. Generalmente se complementa con la fotografía o el video. Para mayor información sobre este concepto se puede consultar el libro *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”* de Simón Marchán Fiz.

Fig.3. Anselm Kiefer, *Heroische Sinnbilder (symboles héroïques)* [*Símbolos heroicos (symboles héroïques)*], 1969.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el período de trabajo que vamos analizar en esta tesis, el manejo de la pincelada y del trazo se derivaban del arte expresionista alemán, su pintura era empastada y utilizaba el collage con fotografías. La paleta tendía a los grises, como parte de la recreación de una atmósfera nórdica; integraba alusiones a la cultura judía, como búsqueda de sus raíces y de una explicación del Holocausto. Kiefer consideraba que al hacer una revisión del trauma provocado por la guerra llegaría a crear un diálogo consigo mismo y con la audiencia para poder aceptar y encontrar las raíces históricas de su país. Esta es una búsqueda muy común entre los artistas alemanes de los años sesenta, como comenta Lisa Liebmann:

Alemania ha sido una pieza central de muchos de los más grandes ejemplos de guerras ideológicas, epistemológicas, estéticas, morales y propiamente dichas del siglo pasado. En años recientes algunos escritores, cineastas y artistas alemanes se han dado a la tarea de examinar su almenada cultura, para mejor tamizarla, absorberla y, finalmente, absolverla.⁵²

Kiefer puso el dedo en la llaga al señalar el verdadero origen del mal, al hablar de aquello que los alemanes querrían callar. Su obra nos habla del trauma producido por el Holocausto, y nos propone un diálogo a través del arte para encontrar todo aquello que está acallado, para comprenderse a uno mismo. Los colores utilizados son, casi siempre, tierras y grises, como una recreación de la depresión que le causa el tema que maneja constantemente.

En un principio los temas de Kiefer horrorizaron a sus colegas y a los críticos, como Mark Rosenthal cuenta de la presentación de una de sus obras a sus compañeros: “sus colegas estaban horrorizados, reacción que no molestó al artista, por el contrario lo convenció de que había descubierto algo importante. Kiefer comenta que no buscaba conmocionar sino expandir las fronteras del arte.”⁵³

La polémica mayor se suscitó dentro de los críticos de arte alemanes, algunos de los cuales juzgaron la obra de Kiefer como un arte fascista y reaccionario. Quienes lograron ver de una forma diferente la obra de Kiefer fueron los críticos y coleccionistas extranjeros pero para los alemanes lo que más importaba era lo que el público no-alemán leería en la obra de Kiefer, en los símbolos y los temas manejados. Encuentro en ellos una incapacidad de ver qué había en las obras en sí, esto tiene relación con lo que planteo en el primer capítulo de una imagen devaluada del país y de la gran importancia que adquiere para los alemanes la imagen que se tiene de ellos en el extranjero. Los críticos reaccionaron de una forma rápida ante la posibilidad de que el espectador que viera la obra de Kiefer se sintiera agredido por lo que ahí veía, de esto

⁵²Lisa Liebmann, “Anselm Kiefer at Marian Goodman”, en *Art in America*, Nueva York, volumen 69, número 6, verano 1981, p.125.

⁵³Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1987, p.17.

nos habla Lisa Saltzman: “Los críticos alemanes fueron rápidos en mostrar a través de su condena a grandes voces que los supuestos impulsos fascistas vistos en el trabajo de Kiefer eran, de hecho, atávicos, una cuestión del pasado que no se podía tolerar en el presente.”⁵⁴

El hecho de que los críticos alemanes recibieran así la obra de Kiefer se debe principalmente a dos situaciones: la primera está basada en que la sociedad alemana no había tenido en los años sesenta y setenta la capacidad para confrontar su pasado fascista, simplemente lo había enterrado y olvidado, como ya lo dije en el primer capítulo, continúa Lisa Saltzman: “que los críticos alemanes respondieran al trabajo de Kiefer con un nivel de prudencia rayando en la histeria, denunciando su alemanidad sin remordimiento a cada momento, lo cual sugiere el grado en que la identidad alemana de posguerra estaba formada, no solamente en y junto al legado fascista sino también en y junto a las miradas desafiantes de la comunidad internacional.”⁵⁵ Es decir, los críticos se sentían tan cohibidos y dependientes de lo que los demás dijeran y entendieran que acusaron a Kiefer de fascista, sin poder comprender que lo que estaba haciendo Kiefer era un arte para penar por lo sucedido en su país.

Por otro lado lo que Matthew Biro propone es sumamente interesante. Para él lo antes explicado es válido y se complementa con la *indecisión hermenéutica* de Kiefer: “Por su hermetismo y apropiaciones de múltiples tradiciones ‘nacionales’, el trabajo de Kiefer tiende a crear un espectador de-centrado o fragmentado—uno que es casi siempre ignorante de uno o más sistemas de símbolos sobrepuestos que el trabajo contiene.”⁵⁶ Es a través de esta indecisión que Kiefer es capaz de cuestionar al espectador y de causar en él una confusión que lo lleva a preguntarse de qué lado del cuadro está, adentro de la imagen que marca la culpa o afuera como un espectador alejado. El cuadro con todas sus posibles lecturas y con sus grandes extensiones hace que el espectador se cuestione a sí mismo qué es lo que hubiera hecho si estuviera en esa situación, porqué es que está recibiendo ese mensaje y porqué es que de las múltiples lecturas posibles él sólo recibe ese punto de vista ¿es que él tiene una culpa que aceptar?⁵⁷ La realidad es que los críticos alemanes estaban en ese mismo lugar y se sentían tan incómodos como cualquier otro espectador y por lo tanto preferían hablar del trabajo de Kiefer como algo errado antes que tratar de entender su propia culpa.

Cuando en los años 80 los coleccionistas, tanto israelíes y norteamericanos, comenzaron a comprar y aceptar la obra de Kiefer, los críticos alemanes cambiaron de opinión y comenzaron

⁵⁴Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p.111.

⁵⁵*Idem.*

⁵⁶Matthew Biro, *op.cit.*, p.87.

⁵⁷*Ibid*, p.p. 87-93.

a brindarle críticas positivas. Por lo tanto, es claro que lo que les importó fue que la crítica extranjera y sobre todo judía aceptó la obra.⁵⁸

En sus primeros libros de artista (años 70) encontramos un “registro” de su viaje al norte de Europa. En la búsqueda de los mitos que conforman su historia, vemos referencias constantes a la historia de *El cantar de los Nibelungos*⁵⁹ y un manejo muy personal de estas obras. El colorido es muy diferente a las obras posteriores en las que encontramos el manejo de tierras y ocre, así como de tonos de gris. En ellas Kiefer tiende más a la utilización de los colores primarios y acuarelas que le dan un carácter de más brillo y transparencia.

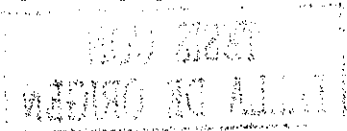
El desarrollo de la obra histórica de Kiefer va desde los libros hechos con acuarela, anteriormente mencionados, hasta el momento en que apiló sus cuadros en el piso de una galería, en señal de que olvidaba el tema de la historia debido a la caída del muro de Berlín y abandonaba su país para adentrarse en un mundo diferente y más personal. Nuevamente emprendió un viaje, pero en esta ocasión sus propósitos eran diferentes pues también se trataba de encontrar algo que nutriera su arte, pero algo lejano a sus mitos e historia, algo que lo alejara de repetirse a sí mismo y volverse un manierista.

En sus búsquedas constantes, su trabajo ha pasado por diferentes técnicas. Cuando llega interiorizar y ser más personal los colores cambian, aunque conservan siempre a las tierras y los grises. La excepción la encontramos en las acuarelas, donde maneja azules, rojos y amarillos; la paleta se amplía en estas obras y se hace más brillante debido a la utilización de las aguadas. Uno de los problemas a definir en sus obras es la creación de atmósferas pesadas, opresivas y, tal vez, depresivas; atmósferas sucias que nos muestran lo terrible del Holocausto, del espíritu alemán y del trauma del ser humano. La promesa que hace Kiefer al hablar del nazismo y de la mitología alemana al proponer una forma de deconstrucción de esta mitología—como en su libro *Brunhilde and Her Fate* [*Brunilda y su destino*], 1977 (fig. 10), donde analiza el mito y la situación de Brunilda en la imaginación alemana—es la de encontrar una respuesta a este carácter destructivo del ser humano y, sobre todo, del ser alemán.

Al adentrarse en el mundo del trauma y del espíritu alemán, sus grandes cuadros y sus enormes paisajes se encuentran entre lo abstracto y lo figurativo, podemos decir, como él ya lo

⁵⁸El tema de la recepción de la obra de Kiefer podría ser tratado en una nueva tesis de investigación, debido a que ese no es parte importante de este trabajo simplemente me limito a los párrafos aquí escritos y recomiendo que el lector consulte el libro *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz* en el cual Lisa Saltzman dedica un capítulo a este tema, así como *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger* de Matthew Biro, *Anselm Kiefer. The Psychology of "After the Catastrophe"* de Rafael López-Pedraza y *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas* de Robert Hughes.

⁵⁹*El cantar de los Nibelungos*, 8a. ed., trad. Marianne Oeste de Bopp, México, D.F., Editorial Porrúa, Sepan cuantos, 1997, 245 pp. *El cantar de los Nibelungos* es una obra sumamente importante para la nación alemana porque ilustra y coincide con la idea de unidad de esta, el cantar fue escrito en forma escindida y en el alto medioevo se conformó como una sola obra, aunque hoy en día se le conoce en una forma incompleta se puede ver como refleja la conciencia de unidad en los pueblos germanos, es por esto que para los actuales alemanes la obra representa la mitología que les da un carácter como nación.



ha hecho, que la pintura se sale del cuadro con sus objetos. Razón por la cual él no se considera un pintor, pues éste debe jugar con la ilusión y él no la crea, sino que pone los objetos directamente en la obra⁶⁰.

Por otro lado, Kiefer retiene en su obra varios hallazgos del arte moderno y contemporáneo, como el collage y las instalaciones, las cuales siempre están vinculadas a un cuadro, se podría decir que se escapan de él. El pintor piensa que este es el momento de hacer una síntesis de los experimentos de los movimientos de posguerra⁶¹.

En sus obras acerca de los mitos crea fantásticas reinterpretaciones en imágenes de aquello que ha sido transmitido por la palabra. Sus cuadros llevan una carga muy fuerte del inconsciente y la imaginación del autor, que le dan un punto de vista propio. Suele incluir texto que se acopla visualmente al cuadro y le da claridad y fortaleza, también lo utiliza como un elemento que puede darle un nuevo significado a la obra.

Lo violento de su obra no está sólo en la temática utilizada sino también en la manufactura, en la decisión que se denota en la mano del artista.

2.1. Identidad mitológica

Ya hemos mencionado que Kiefer busca su identidad a través de los mitos, pues en ellos pretende encontrar los símbolos del *inconsciente colectivo* de Jung⁶², los más primigenios del ser alemán, aquellos que se representan en los arquetipos del inconsciente, arquetipos que tienen transformaciones particulares en cada cultura pero tienen un significado paralelo.

Para este propósito representa los mitos de una forma particular, como en el caso de *Parsifal II*, 1973 (fig.4), donde representa al Santo Grial, que procede de la leyenda de la Edad Media y Parsifal, a quien por ser puro e inocente es elegido para buscarlo⁶³. Adentro del Grial se encuentra la *Estrella de la vida*,

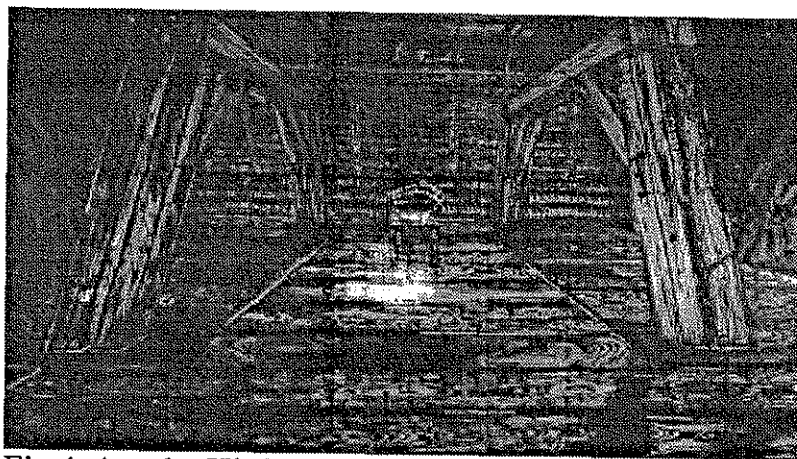


Fig 4. Anselm Kiefer, *Parsifal II*, 1973.

⁶⁰Bernard Comment, *op.cit.*, p.24.

⁶¹*Idem.*

⁶²Carl Gustav Jung, *op.cit.*, p.p.3-27.

⁶³El Grial es el cáliz en el cual Cristo bebió el vino de la última cena y en el que José de Arimatea recogió la sangre de Cristo crucificado.

que representa la vida y la muerte, y es a través de esta leyenda que podemos encontrar el origen de las culturas europeas y sus idiomas. La obra en cuestión es la imagen de un cuarto hecho de tablones de madera, al fondo está una especie de Cáliz que contiene sangre y una inscripción (en la parte superior del cuadro está escrito *Parsifal*). La sangre crea un impacto muy fuerte en contraste con la claustrofóbica construcción, parece hablarnos de la soledad y de lo sangriento de la cultura cristiana, en la que a través del sacrificio de una persona, el mundo se salvará, aunque las personas cargarán de una u otra forma con la culpa por dicho sacrificio.

El representar la leyenda del Santo Grial a través de un cáliz en forma de una tina de lavado, de la que se usa en la vida diaria, colocada en un simple banco de madera, le quita su sentido de santidad y hace que para el espectador sea difícil leer el significado original. De una forma complementaria la palabra *Parsifal* facilita la lectura a todo aquel que tenga un bagaje cultural cristiano. Para quien no ha vivido una educación de este tipo es difícil entender el significado directo de la obra, pero el gran cuarto de madera y la sangre debe provocar una lectura de desastre.

Otro cuadro de la misma serie es *Vater, Sohn, heiliger Geist* [*Padre, hijo y espíritu santo*], 1973 (fig.5), los tres personajes de este cuadro son la santísima trinidad, padre, hijo y espíritu santo, cada uno representado por flamas de fuego que salen de unas sillas de las que sólo podemos ver su contorno, como si fueran de cristal. El cuadro se divide en dos, la parte de arriba es un cuarto de madera en el que están los tres fuegos, en la parte de abajo es un bosque, donde se unen las dos imágenes están las tres palabras *padre, hijo, espíritu santo*, éstas como elemento unificador de ambas imágenes. Kiefer se refiere aquí a la metamorfosis: en la parte de arriba del cuarto está presente la vulnerabilidad, el elemento del fuego destructor y de la salvación que solamente la religión promete a los hombres.

Estos cuadros tienen una llave de entrada al espectador a través de un sentido de origen cultural, Kiefer está analizando el origen de la cultura europea a través de los mitos que la acompañan, en este caso los que conforman a la religión católica. En opinión de Carl Gustav Jung dicha religión proporciona a los alemanes

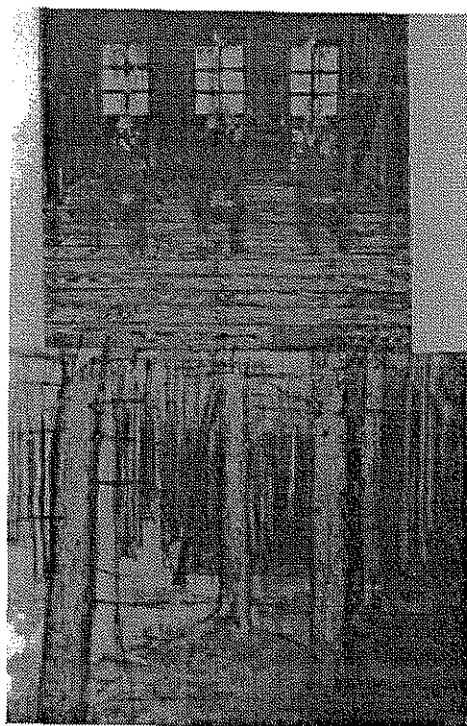


Fig. 5. Anselm Kiefer, *Vater, Sohn, Heiliger Geist* [*Padre, hijo y espíritu santo*], 1973.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

WIT KIEFER
VERBODEN TOEGANG
TOEGANG TOEGANG

una visión de cultura⁶⁴, y por otro lado al utilizar la imagen del bosque y la madera Kiefer nos lleva hacia la mentalidad de origen de los alemanes y de todos los espectadores. Estos cuadros no son de las proporciones monumentales de sus obras posteriores, pero dan un sentido de grandeza al colocar los objetos muy pequeños en comparación con las construcciones arquitectónicas que componen al cuadro.

El bosque de la parte inferior de *Padre, hijo y espíritu santo* invoca la geografía del ser alemán, los bosques son parte esencial del hábitat, tienen un significado muy importante en su historia y en su vida cotidiana. Para el alemán el bosque representa el rescate de su país, desde el punto de vista ecológico, por ello lo cuida y trata de recuperar; por otro lado es un reducto de escape, pues gracias al mismo se pudieron librar grandes batallas contra los romanos. La textura y la construcción de estos cuartos o bosques evoca la chapa de la madera y de los árboles, pero si uno observa con todo cuidado se dará cuenta de que hay una intención de composición y de construcción de un ritmo visual que nos da una atmósfera de grandeza y de soledad. La figura humana ha desaparecido en estas obras, su presencia está representada por símbolos.

Posterior a las reflexiones sobre la religiosidad y el espíritu alemán, Kiefer decidirá

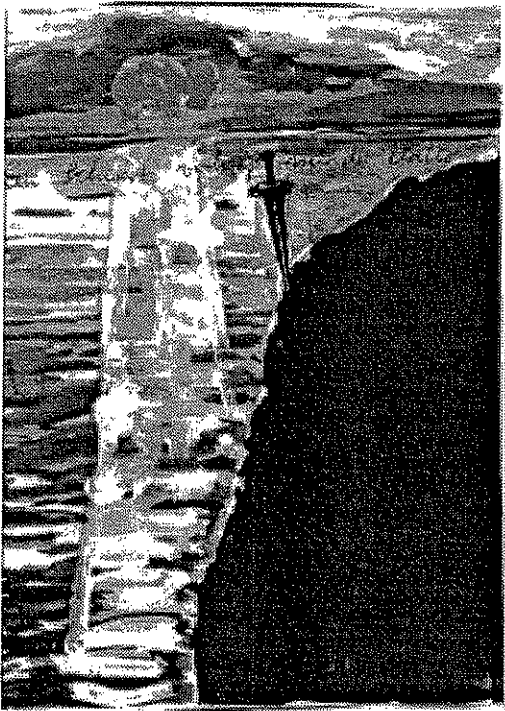


Fig.6. Anselm Kiefer, *Ein Schwert verhiess mir der Vater* [Mi padre me prometió una espada], 1974.

adentrarse aún más en la identidad germánica y para esto realizará un viaje a Noruega en busca de la cuna de la mitología de su país. De este viaje se derivan las obras *Ein Schwert verhiess mir der Vater* [Mi padre me prometió una espada], 1974 (fig.6), que nos hablan de la espada que Wotan prometió a su hijo Sigmundo. En este pasaje se pueden analizar las acciones destructivas de los germanos⁶⁵ y el libro *Erotik im Fernen Osten oder Transition from cool to warm* [Erotismo en el lejano oriente o Transition from cool to warm], 1975 (fig.7), así como *Nordkap* [Cabo Norte], 1975 (fig.8), que retratan el paisaje que vio durante su recorrido. En el primero tenemos la imagen de un barco que navega en un paisaje marino, el cual habla del hecho de hacer el viaje hacia sus raíces mitológicas, mientras que en el segundo se trata

⁶⁴Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p.p. 173-185.

⁶⁵*Idem.* Carl G. Jung analizó las acciones destructivas de los germanos en su ensayo *Wotan*.



Fig.7. Anselm Kiefer, *Erotik im Fernen Osten oder Transition from cool to warm* [Erotismo en el lejano oriente o Transition from cool to warm], 1975.

dará una espada en el momento que más la necesite, pero Sigmundo se hace amante de su hermana gemela Siglinda y Wotan, temiendo un enfrentamiento con los mortales, y como consecuencia la pérdida del anillo de los Nibelungos, traiciona a Sigmundo y no le entrega la espada, con lo cual provoca su muerte. Nos habla de un padre que por ambición y temor traiciona y provoca la muerte de su propio hijo, dicha traición está en el inconsciente colectivo alemán y, según Jung, es la base de una cultura destructiva⁶⁶, tal como lo pretende plantear Kiefer.

Todos sus cuadros anteriores están hechos con acuarela y esto les da una recepción diferente pues la

de un paisaje en el que podemos ver unas montañas y arriba de ellas unos puntos rojos, una especie de soles, como una forma de hacernos entender cómo pasan los días durante su viaje.

Estas obras tienen una clara intención de reconstrucción del ser que Kiefer es en sí mismo, es decir está tratando de comprenderse a sí mismo y la primera pregunta que se plantea es: ¿Soy un fascista? Para responderla acude a la reconstrucción o reelaboración de su identidad centrado en su persona, retoma el existencialismo de Heidegger, por lo cual se pregunta por las partes que construyen su personalidad y cuáles son las contradicciones que lo hacen ser humano. En una especie de psicoanálisis (y retomando los mitos) trata de responder a su pregunta sobre qué lo conforma a él como un alemán. Abandona la autorepresentación e intenta deconstruir su personalidad y atender a las partes que lo hacen germano.

Mi padre me prometió una espada plantea el problema de la imagen del padre: Wotan promete a su hijo Sigmundo que le

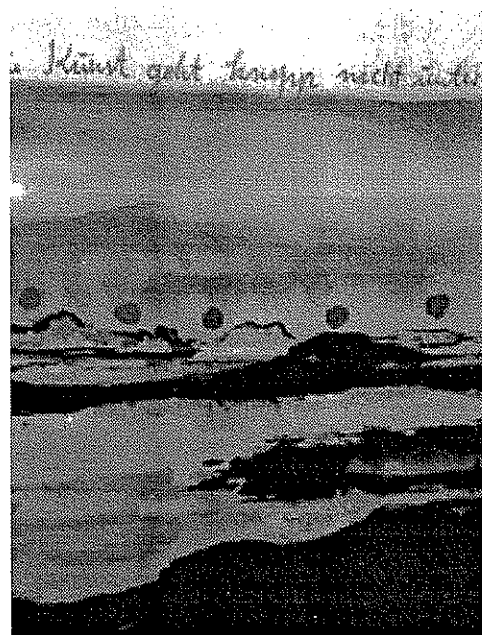


Fig.8. Anselm Kiefer, *Nordkap* [Cabo Norte], 1975.

⁶⁶Idem.



Fig.9. Anselm Kiefer, *Siegfried vergisst Brünhilde* [Sigfrido olvida a Brunilda], 1975.

obra parece tener más luz debido a las transparencias creadas por esta técnica; el contenido es de difícil lectura para quien no conoce la mitología germana, pero la sensación de abandono y encuentro de nuevos lugares y horizontes es transmitida perfectamente.

Después de su viaje al lugar de origen de la mitología germana, Kiefer realiza un conjunto de cuadros que abordan los mitos ya desarrollados en Alemania a través de *El cantar de los Nibelungos*, basándose en la versión de las óperas de Richard Wagner *El anillo de los Nibelungos*, las cuales marcaron un importante cambio en la forma de escribir una ópera y presentaron una nueva versión de la mitología germana.

Las tres obras, *Siegfried vergisst Brünhilde* [Sigfrido olvida a Brunilda], 1975 (fig.9), *Brunilda y su destino* y *Brünhilde schülft* [Brunilda duerme], 1980 (fig.11), son interpretaciones diferentes de Brunilda. En la primera encontramos un campo blanco en el que la frase *Sigfrido olvida a Brunilda* se extiende hacia el horizonte, no vemos imagen alguna de Sigfrido o Brunilda, se trata simplemente de encontrar en el campo el significado de la historia de estos dos personajes, quienes se enamoran, se traicionan y cambian totalmente de personalidad, pues son capaces de ser bondadosos y también terriblemente vengativos.

La obra transmite al espectador la idea de pérdida debido al horizonte que sube y las líneas del arado que se fugan, la frase que también se fuga nos da un mensaje claro, nos habla de Sigfrido y Brunilda para manifestar que se trata de los Nibelungos. La construcción matérica de la obra es muy importante, pues los empastados aparecen en la obra de Kiefer como un método para enfrentar al espectador a fuertes sensaciones, no sólo se trata de construir en una bidimensión sino que está creando efectos que se basan en la tridimensionalidad, la masa de la materia dejada por el pincel es sumamente sugestiva.

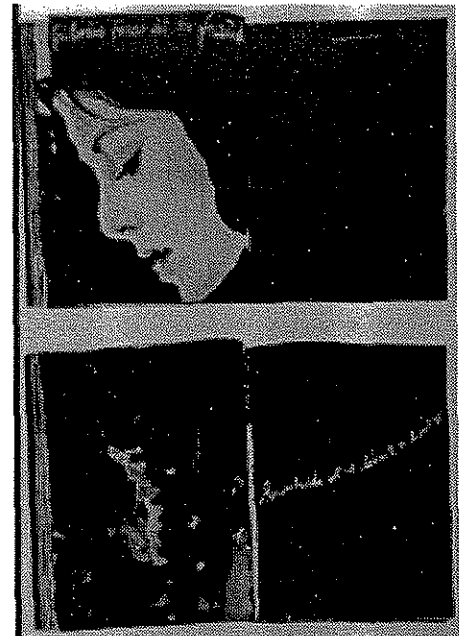


Fig.10. Anselm Kiefer, *Brunhilde and Her Fate* [Brunilda y su destino], 1977.

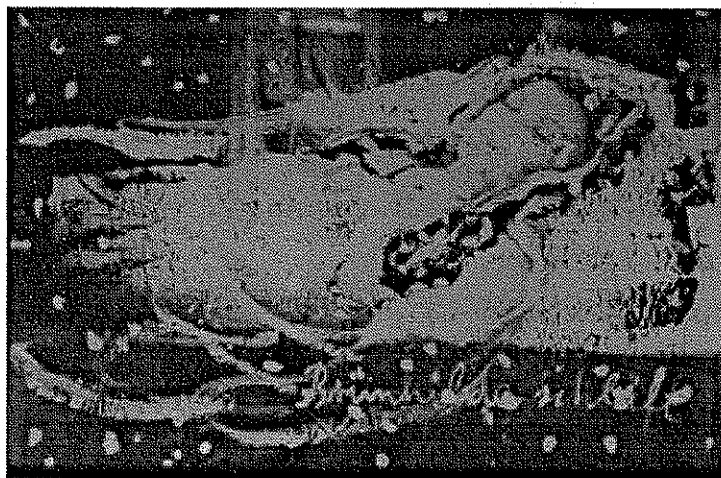


Fig.11. Anselm Kiefer, *Brünhilde schläft* [Brunilda duerme], 1980.

En la segunda obra, un libro de artista, la imagen de Brunilda es la de una mujer joven con una apariencia un tanto actual, que se desvanece detrás de las desordenadas pinceladas de pintura negra, haciéndonos entender que el destino de Brunilda es la desaparición.

La tercera imagen, *Brunilda duerme*, es una fotografía sobre la cual Kiefer pintó. Del mismo modo que en el libro *Brunilda y su destino*, nos presenta el momento en que la

valquiria duerme pacíficamente antes de ser despertada por Sigfrido.

¿Qué significado tiene Brunilda en la mitología? *El cantar de los Nibelungos* es una tragedia que se basa en la ambición, es decir, sus personajes traicionarán cualquier principio por la ambición de tener el anillo de los Nibelungos, por el oro. Brunilda la hija del dios Wotan, una valquiria (guerrera virgen), intenta salvar a Sigmundo y Siglinda, hijos gemelos de Wotan, quienes se enamoran, pero no puede evitar la muerte de Sigmundo y lo único que logra hacer es salvar a Siglinda, a quien le avisa que está embarazada de Sigfrido, quien será un gran héroe. Cuando Wotan descubre que Brunilda lo desobedeció y salvó a Siglinda le quita sus atributos de valquiria y la vuelve una mortal, acto seguido y por petición de ella, la pone a dormir y la rodea de fuego, la condena a dormir hasta ser despertada por un hombre realmente valiente. Brunilda es despertada por Sigfrido, se enamoran y comprometen, pero después Sigfrido es encantado por Krimilda, olvida a Brunilda y se casa con ella. Después Sigfrido ayudará a su cuñado Günter a obtener la mano de Brunilda.

Brunilda representa la valquiria que desobedece a su padre por querer evitar la muerte de alguien más y es cruelmente castigada por él; representa también a la mujer traicionada por el hombre al que ama y es un personaje sumamente fuerte, quien detesta a los hombres débiles y admira a los fuertes. Las mujeres de la historia suelen manejar la magia para destruir y embaucar a los hombres, suelen ser bellas y fuertes, pero están siempre sometidas a los hombres y a pesar de que los engañan tienden a ser personajes secundarios. Los hombres son los héroes fuertes y la mujer tiene un sentido de maldad y una bondad contradictorios, su imagen obedece más a la

idea que se tenía en la Edad Media de que la mujer era *La puerta del diablo (Janua diaboli)* y su lenguaje conducía a la tentación.⁶⁷

La representación que hace Kiefer de Brunilda se basa en la imagen de una mujer bella, una modelo que se muestra como el estereotipo social existente de la mujer, así que está haciendo un paralelo entre la Brunilda original, su lugar en la historia y su propia representación a través de representaciones conceptuales de la mujer que está fuera de lo convencional, ya que la enmarca dentro de un contexto diferente al que generalmente se le da a la mujer en la pintura masculina. No se trata de un objeto de admiración sino de un personaje que representa a la mujer en el inconsciente alemán.

El contraste entre lo liso de la foto y la pincelada matérica de Kiefer da una sensación de invasión, la pintura está invadiendo el terreno de la fotografía. Esta situación marca un paso importante en la pintura de Kiefer que invadirá varios campos de las artes visuales como son la fotografía, el grabado y la instalación.

En *Brunilda duerme* vemos una fotografía de la actriz Catherine Deneuve, quien representa a la belleza y la sofisticación francesas. El hecho de que Kiefer haya utilizado esta fotografía no es accidental, por un lado se puede pensar que es una ironía a las robustas cantantes de ópera que normalmente representan a las valquirias, por otro lado se trata de una especie de intervención de lo popular en la obra de Kiefer, ya que generalmente cuando usa fotografías son las que él mismo toma, pero tanto en esta obra como en el libro *Brunilda y su destino* recurre a fotos de modelos y actrices cambiando no sólo el concepto de mujer que representa sino también el concepto de la fotografía en su trabajo, es aquí donde tiene un acercamiento con el arte pop de Andy Warhol y a través de él con el arte de Sigmar Polke.

Brunilda tiene en esta obra un rostro de tranquilidad y paz y representa dentro de la historia de los Nibelungos el ser que aún cree en el amor y conserva la idea de hacer las cosas por amor, característica que Sigfrido pierde. Se trata pues de un personaje muy importante dentro del trabajo de Kiefer, la historia de amor que encuentra en los Nibelungos es tal vez la única luz entre las traiciones y muertes de la mitología germana. Brunilda amó a Sigfrido y a pesar de querer la venganza al final morirá por él. Por esto es para Kiefer un personaje sobresaliente, Kiefer quien cree que sólo el arte nos puede salvar: “él siente que el arte puede abjurar la desilusión de la vida”⁶⁸, encuentra en este personaje un lado amable de la mitología germana.

⁶⁷Lucía Guerra, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago de Chile, Editorial cuarto propio, 1995, p.56.

⁶⁸Mark rosenthal, *op.cit.*, p.60.

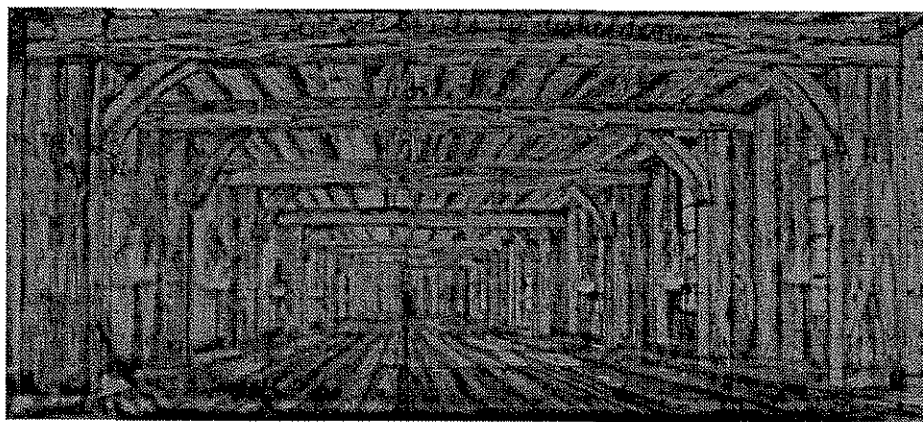


Fig.12. Anselm Kiefer, *Deutschlands Geisteshelden* [*Héroes espirituales de Alemania*], 1973.

2.2 Identidad histórica

Después de su búsqueda mitológica Kiefer recurre a una especie de búsqueda histórica, en la que hace un análisis de la situación de Alemania; puede decirse que realiza una especie de

reconocimiento del inconsciente social alemán, de las estructuras sociales y de las historias que cuentan y no a los alemanes en su infancia.

Primero nos muestra los héroes alemanes, aquellos que les son transmitidos en su educación, en *Deutschlands Geisteshelden* [*Héroes espirituales de Alemania*], 1973 (fig.12), utiliza la textura visual de la madera y un cuarto con ventanas, en cada una de las cuales hay una antorcha encendida, al lado de cada ventana está escrito el nombre de un *héroe espiritual* alemán como Joseph Beuys o Richard Wagner.

¿Cómo ve Kiefer a estos héroes de libro de texto? Por un lado hay cierta vulnerabilidad, los nombres están grabados en madera justo debajo del fuego, queriendo decirnos que los elementos de su cultura pueden terminar en cenizas. Por otro lado se trata de una propuesta austera, donde la estructura del cuarto hecho de madera es un elemento del paisaje de Alemania. Para Kiefer la vulnerabilidad se puede expresar con el hecho de que su país tiene héroes espirituales, es como pensar que la imagen que se forman los alemanes de su país se basa en una idealización de sus personajes históricos pero ¿qué hay de la parte destructiva de estos héroes?

A Joseph Beuys, por ejemplo, se le puede ver como un héroe, una persona que cuestionó y cambió muchos paradigmas alemanes, sin embargo tomó parte en la Segunda Guerra mundial, y su historia parece empezar después. Así que a los héroes hay que verlos críticamente, desde todos los puntos de vista posibles, por ello en la obra vemos en el centro del cuarto un pequeño personaje del cual sólo podemos apreciar un dibujo lineal que no tiene volumen, con lo que parece ser

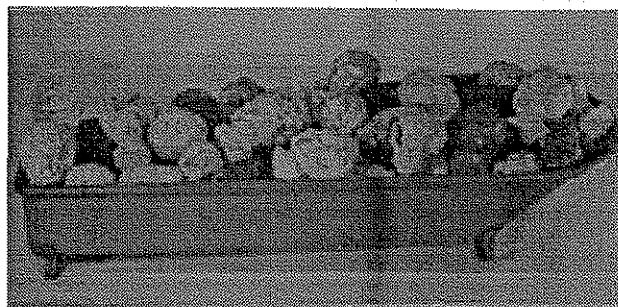


Fig.13. Dieter Rot, *The Bathbut to "Ludwig van"* [*La tina a "Ludwig van"*], 1969.

transparente, este personaje mira su sombra en la pared trasera del cuarto y nos hace entender que el héroe espiritual, aunque tiene una sombra, no tiene un contenido claro.

Desde ese mismo punto de vista crítico pero de una forma irónica, Dieter Rot creó su obra *The Bathbut to "Ludwig van"* [La tina a "Ludwig van"], 1969 (fig.13), en la que pone unos bustos de chocolate en una tina para hablarnos de la necesidad de los alemanes por obtener y retener a sus héroes.

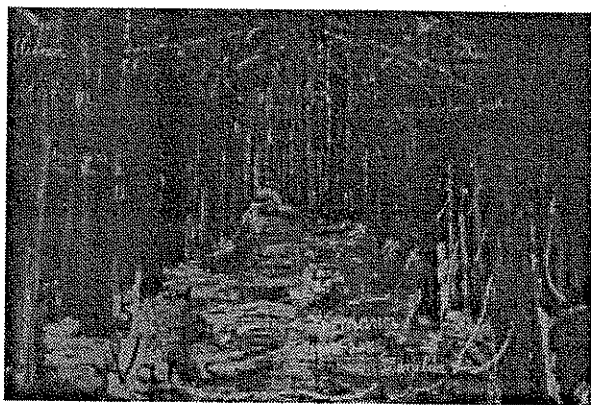


Fig.14. Anselm Kiefer, *Varus*, 1976.

De la misma forma Kiefer recurre a la crítica y el análisis de los héroes en las obras: *Varus*, 1976 (fig.14) y *Wege der Weltweisheit* [Senderos de la filosofía], 1976-77 (fig.15), las cuales tienen una estrecha relación con *Héroes espirituales de Alemania*. También hay un recuento de héroes nacionales, en este caso no sólo se trata de quienes construyeron la identidad espiritual germana, se trata de personajes que forman parte de la identidad histórica. En

ambos cuadros recuerda el enfrentamiento de las tribus germanas con las tropas de Quintilius Varus, general alemán que trataba de eliminar la sublevación de las tribus del Rin bajo el mandato de Armenio (Hermann), quien fue derrotado en una batalla que duró días y que fue sumamente sangrienta en el bosque de Teutoberg. Este momento histórico representa para los alemanes el momento en que adquirieron su independencia.

En ambos cuadros el espectador se enfrenta a una imagen de gran tamaño que representa un bosque sumamente gris y violento, formado por pinceladas e imágenes violentas. El primer acercamiento puede hacer pensar al espectador en una simple representación de un bosque, en una especie de paisaje apasionado. Pero al acercarse y comprender lo que dice el texto, la reacción puede ser muy diferente, en el caso de *Varus* nos encontramos al centro la vereda de un bosque y en primer plano los nombres de Varus, Hermann y su esposa Thusnelda, podemos ver la sangre pintada en toda la superficie



Fig.15. Anselm Kiefer, *Wege der Weltweisheit* [Senderos de la filosofía], 1976-77.

del cuadro y otros nombres escritos en letras más pequeñas. La sangre habla de la batalla y de su significado para la historia del país, los nombres son de distintos personajes que han hablado de esta batalla como representación de la superioridad del alemán, como en el caso de Stefan Geroge, cuyos análisis fueron utilizados por los nacionalsocialistas para sustentar sus acciones.

El acercamiento a estos cuadros nos enfrenta a un mar de materia, en el caso de *Héroes espirituales de Alemania* lo principal es la textura de la madera creada por el dibujo de la veta que crea líneas que nos dan la sensación de fuga del dibujo, al mismo tiempo, la mirada se va a hacia atrás y en el camino se tropieza con las ventanas, el fuego y las palabras crean una cualidad de recuento visual que remite a la sombra que se encuentra en la pared del fondo. Mientras que en *Varus* y *Senderos de la filosofía* se pretende crear una sensación expresiva provocada por la gran carga de materia en la pincelada y la manera brutal en la que está aplicada, es un momento de gran rigor e introspección para aquel que es capaz de conjuntar el modo de tratar el material y el significado que tienen los personajes representados en los cuadros.

Kiefer se acerca cada vez más al momento clave de la historia de su país; primero fue la mitología, luego la historia más antigua y finalmente se enfrenta directamente al nazismo en su obra *“Ocupaciones”*, una serie de fotografías en las que —en una especie de *Performance* fotográfico— se fotografía en la posición del saludo nazi en diferentes lugares europeos que tienen un significado especial para cada país: “Kiefer reta directamente al espectador a reflexionar una vez más acerca del incomprensible horror de la era nazi, en lo extravagante del *Sieg heil* nazi no exime ni al espectador ni a sí mismo, ya que él sirve como modelo de la figura que se cuadra.”⁶⁹

Kiefer está incitando al espectador al hablar de un tema que estuvo socialmente acallado en la Alemania de la posguerra, desafía a los alemanes a analizarse a sí mismos, a entender su propia historia. También utiliza la ironía pues en una de las fotografías aparece parado en una

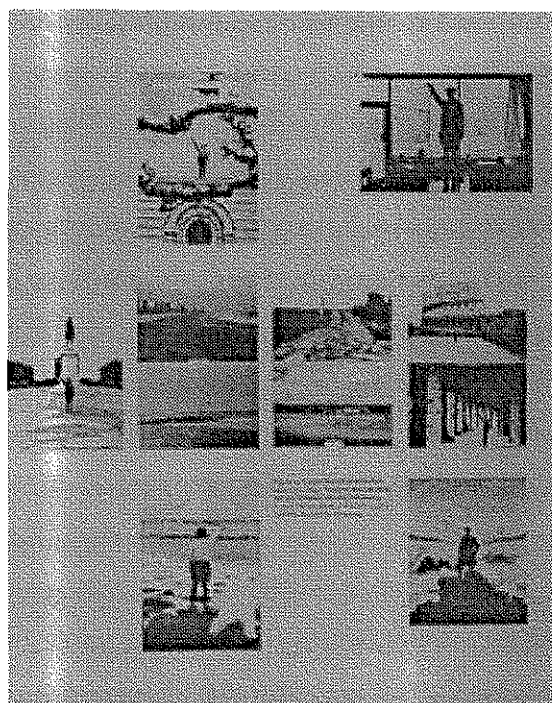


Fig.16. Anselm Kiefer, *“Besetzungen”* [*“Ocupaciones”*], 1969.

⁶⁹Mark Rosenthal, *op.cit.*, p.14.

tina de agua enfrente de una ventana, para hablarnos del delirio de grandeza que caracterizó a los protagonistas de este acontecimiento histórico.

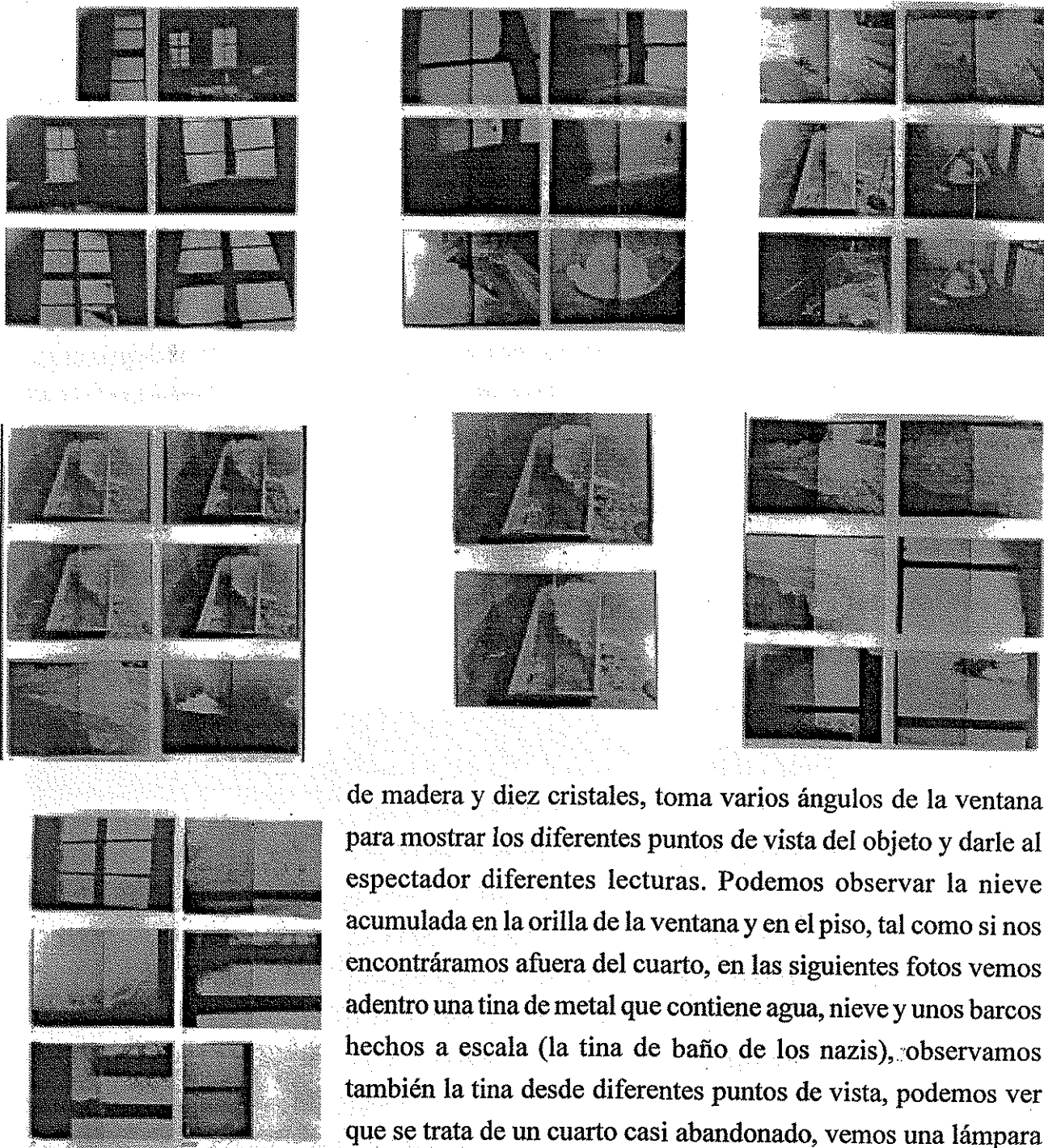
El primer acercamiento a “*Ocupaciones*” provoca un encuentro chocante con las imágenes, ¿acaso Kiefer se está burlando de nosotros? ¿Acaso es un fascista? Pero él mismo parece estar respondiendo a su primera pregunta *¿Soy un fascista?* Cuando uno lee el texto con el que comienza el libro: “Anselm Kiefer. Entre el verano y el otoño de 1969 ocupé Suiza, Francia e Italia. Algunas fotos”⁷⁰, y además observa la actitud de locura que adquiere Kiefer durante las ocupaciones, así como la fotografía en la que está parado frente al mar dándonos la espalda, haciéndole al mar el *Sieg heil*, como si la naturaleza también pudiera ser sometida a los mandatos de este lunático invasor, nos damos cuenta de que su planteamiento no es simplemente el de un fascista, es todo lo contrario, apela a la memoria del espectador, al alemán que pretende no conocer ese pasado y que debe enfrentarlo y aceptarlo a través de estas fotos para poder procesar la culpa que siente día con día.

La relación entre el texto y la imagen en la mayoría de sus cuadros es muy importante, no se trata simplemente de un elemento visual, el texto lleva a la persona que lo lee a crear un círculo de significados. Por ejemplo, ante un paisaje cualquiera el texto proporciona un sentido de localidad, un significado específico, por otro lado si se lee el texto y después la imagen está proporcionando una forma, una materialidad. Para comprender el sentido total de la obra es muy importante leer el significado de ambas partes como una totalidad. Por ejemplo, al leer Varus, Hermann y Thusnelda en el cuadro *Varus* puedo comprender cuál es el significado de estos personajes para la cultura alemana: la liberación y la formación de la identidad alemana como una nación, después voy a la imagen, veo un bosque, una vereda, sangre, etc., puedo interpretar un campo de batalla, un lugar de identificación geográfica alemán y los colores grisáceos característicos de la pintura y la cultura alemanas, entonces, puedo entender que el cuadro me habla de la construcción de la identidad equivocada del alemán, de su idea errónea de independencia y de la historia heredada.

Volviendo a “*Ocupaciones*” podemos decir que, igualmente, se refiere a la forma en que los nazis simulaban el ataque a Inglaterra en una tina de baño. Kiefer llevará este tema a dos obras más: *Piet Mondrian-Unternehmen “Seelöwe”* [*Piet Mondrian-Operación “León marino”*], 1975 (fig.17), y *Unternehmen “Seelöwe” I* [*Operación “León marino” I*], 1975 (fig.18). En el primero retoma a Piet Mondrian (1872-1944) en el título, como una referencia a sus composiciones geométricas: el libro comienza con la foto de una ventana que tiene divisiones

⁷⁰Rafael López-Pedraza, *Anselm Kiefer. The Psychology of “After the Catastrophe”*, Nueva York, George Braziller, 1996, p.14.

Fig.17. Anselm Kiefer, *Piet Mondrian-Unternehmen "Seelöwe"* [*Piet Mondrian-Operación "León marino"*], 1975.



de madera y diez cristales, toma varios ángulos de la ventana para mostrar los diferentes puntos de vista del objeto y darle al espectador diferentes lecturas. Podemos observar la nieve acumulada en la orilla de la ventana y en el piso, tal como si nos encontráramos afuera del cuarto, en las siguientes fotos vemos adentro una tina de metal que contiene agua, nieve y unos barcos hechos a escala (la tina de baño de los nazis), observamos también la tina desde diferentes puntos de vista, podemos ver que se trata de un cuarto casi abandonado, vemos una lámpara y una computadora, como una referencia al estudio del pintor,

(a través de la cual da a entender que él tiene una relación con los sucesos que presenta) y finalmente volvemos a la ventana, pero ahora vista desde el interior del cuarto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La lectura del libro se relaciona directamente con el texto que contiene en la portada *Piet Mondrian-Operación "León marino"*. Desde el momento en que leemos el nombre pensamos en la obra de Mondrian y en el proceso de abstracción que lleva a cabo en su obra, en la que plantea tomar un objeto e ir deconstruyendo la figura hasta llegar a la abstracción geométrica final. De la misma forma Kiefer va de la ventana a la tina, pasa de una abstracción geométrica al entrar en el cuarto y enfrentarse a una figuración que nos habla de un momento específico de la historia, para después retornar a la abstracción, enmarcando ese momento en dos deconstrucciones de una imagen.

En "*Ocupaciones*" tenemos una obra fotográfica donde lo que lleva al espectador a adentrarse en un conflicto es la imagen. En cambio en *Piet Mondrian-Operación "León marino"* no se trata sólo de la imagen sino de la textura visual provocada por el agua y el cuarto viejo y desgastado que nos dan una terrible sensación de abandono y olvido. Los tonos de gris crean un espacio visual de cansancio y de abandono de un momento y de un lugar, como la historia de los alemanes.

En *Operación "León marino" I* aparece la tina de los nazis y atrás de ella un gran grupo de personas, como las grandes masas que acudían a los discursos de Hitler, arriba de ellas surgen unas sillas que parecen demostrar en donde se asentaba el poder nacionalsocialista, tal como lo recuerdan el cuadro *Padre, hijo y espíritu santo* donde unas sillas de cristal sostienen el fuego que representa estos tres elementos, se hace entonces, una relación entre la iglesia y el poder nazi (la iglesia que bendijo las armas de los nazis para dar una cierta autoridad moral a este grupo). Al situarse frente a este cuadro y a la mayoría de los cuadros de grandes dimensiones como *Senderos*

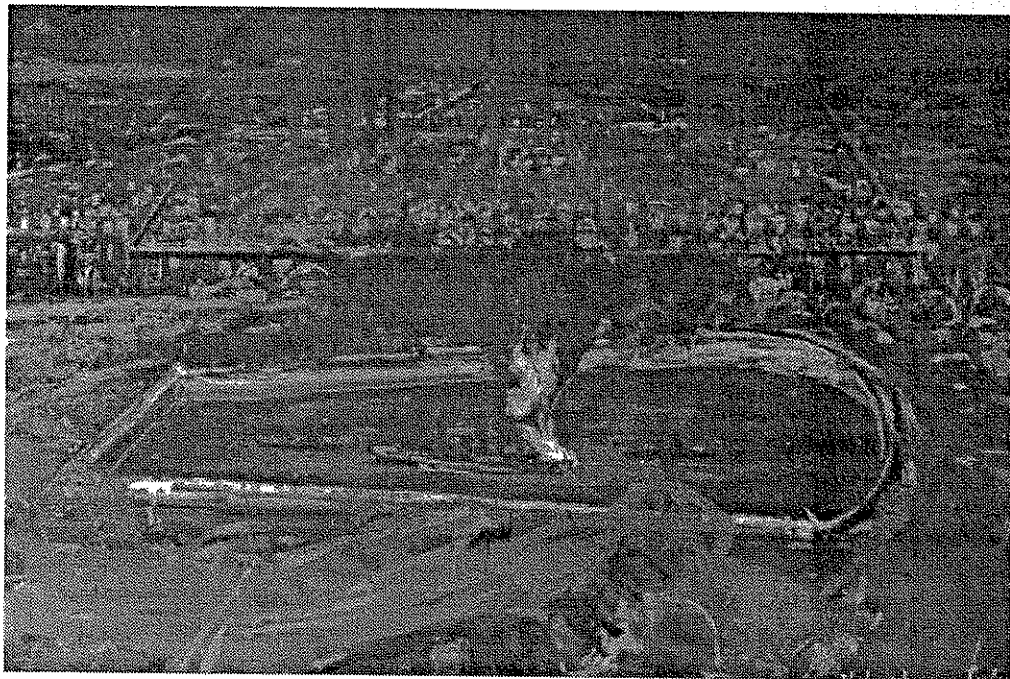


Fig.18. Anselm Kiefer, *Unternehmen "Seelöwe" I* [*Operación "León marino" I*], 1975.

de la filosofía o *Varus*, el espectador experimenta una sensación de ser parte de la imagen misma, de estar observando la escena desde adentro, el horizonte elevado es una característica de la obra de Kiefer que hace que uno se sienta no sólo incluido en la escena sino también llamado a atender los sucesos terrenales; los sucesos inferiores son los que importan y el espectador siente que su punto de vista es muy bajo, por lo tanto su espacio propio está siendo invadido por la imagen del cuadro.

Una vez más aparecen la pincelada rápida y violenta, el espectador se siente invadido por la angustia derivada de esas pinceladas, la materia y los colores tierra contribuyen con el paisaje sombrío y helado en el que las flores son sumamente depresivas, y aunque el espectador no conozca la historia de la *Operación "León marino"* puede sentir lo sombrío del pasaje.

"*Ocupaciones*" se refiere en su estructura a la repetición de la misma forma que los nazis la utilizaron como un arma de propaganda. Kiefer utiliza la tina en *Operación "León marino"* para mostrarnos lo ridículo del "juego" de los nazis, no sólo lo recrea en ambas obras, sino que mientras que recorremos el libro de artista *Piet Mondrian-Operación "León marino"* nos encontramos con una repetición de esta recreación. La repetición también puede referirse al ritmo de la imagen, usualmente utilizado en las composiciones abstractas como las de Mondrian. También encontramos que el artista se está reiterando a sí mismo en las tres obras anteriores, ya sea al hablar del lenguaje del arte, al afirmar la idea en la que estas obras se basan o al disolver lo violento de la imagen y eliminar su concepto original.

2.3. Identidad y trauma

Como un paso siguiente a la reflexión personal de Kiefer se encuentra con el poema *Todesfuge (Fuga de muerte)* del escritor judío Paul Celan (Czernowitz 1920-París 1970), quien fue el único sobreviviente de su familia de un campo de concentración y que, a la edad de 49 años se quitó la vida ante la imposibilidad de superar su trauma y su culpa. Celan escribió el poema durante su reclusión:

Leche negra del alba la bebemos al atardecer
 la bebemos al mediodía y a la mañana la bebemos de noche
 bebemos y bebemos
 cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez
 En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que
 escribe
 que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro Margarete
 lo escribe y sale a la puerta de casa y brillan las estrellas silba
 llamando a sus perros
 silba y salen sus judíos manda cavar una fosa en la tierra
 nos ordena tocad ahora música de baile
 Leche negra del alba te bebemos de noche
 te bebemos de mañana y al mediodía te bebemos al atardecer
 bebemos y bebemos
 En la casa vive un hombre que juega con las serpientes que
 escribe

que escribe al oscurecer a Alemania tu cabello de oro Margarete
 Tu cabello de ceniza Sulamita cavamos una fosa en los aires allí
 no hay estrechez.

Grita cavad más hondo en el reino de la tierra los unos y los
 otros cantad y tocad
 echa mano al hierro en el cinto lo blande tiene ojos azules
 hincad más hondo las palas los unos y los otros volved a tocar
 música de baile.

Leche negra del alba te bebemos de noche
 te bebemos al mediodía y a la mañana te bebemos al atardecer
 bebemos y bebemos
 un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarete tu cabello
 de ceniza Sulamita él juega con serpientes

Grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un amo de
 Alemania

grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como
 humo en el aire

luego tendréis una fosa en las nubes allí no hay estrechez

Leche negra del alba te bebemos de noche

te bebemos al mediodía la muerte es un amo de Alemania

te bebemos al atardecer y a la mañana bebemos

y bebemos la muerte es un amo de Alemania su ojo es azul

te alcanza con bala de plomo te alcanza certero

un hombre vive en la casa tu cabello de oro Margarete

azuza sus perros contra nosotros nos regala una fosa en el aire acosa con las serpientes y sueña
 la muerte es un amo de

Alemania

tu cabello de oro Margarete

tu cabello de ceniza Sulamita.⁷¹

Celan escribió su poema cuando estaba viviendo en carne propia las atrocidades cometidas por los nazis y Kiefer lo retoma en una serie de cuadros que podrían ser clasificados como paisajes. En ellos trabaja con grandes cantidades de materia, con colores grises junto a plantas secas que crean una atmósfera claustrofóbica. No se trata de paisajes comunes y corrientes, sino de obras sin perspectiva, con el horizonte muy alto, manchados con la fuerza de la pincelada y la textura del material.

Son siete cuadros y un libro que se derivan del poema: *Margarethe*, 1981 (fig.19), *Dein blondes Haar*, *Margarethe* [Tu cabello rubio Margarethe], 1981 (fig.20), *Dein aschenes Haar, Sülamit* [Tu cabello cenizo Sulamite], 1981 (fig.21), *Dein aschenes Haar, Sülamit* [Tu cabello cenizo Sulamite], 1981 (fig.22), *Dein*



Fig.19. Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981.

⁷¹Paul Celan, *Antología poética, 1952-1976*, vers. y selec. Patricia Gola, prolog. de Michael Hamburger, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987, p.78-81.

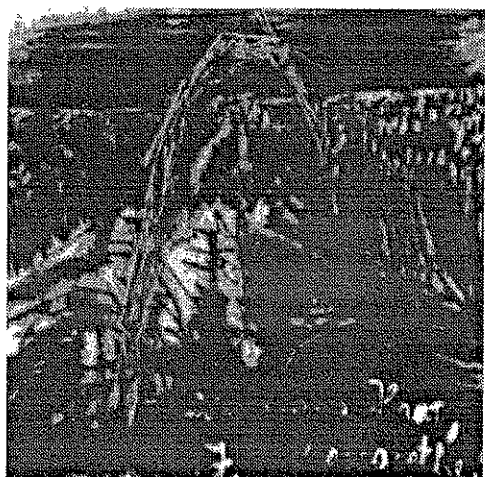


Fig.20. Anselm Kiefer, *Dein blondes Haar, Margarethe* [Tu cabello rubio Margarethe], 1981.

goldenes Haar, Margarethe [Tu cabello de oro Margarethe], 1981 (fig.23), *Dein goldenes Haar, Margarethe- Johannis-Nacht* [Tu cabello de oro Margarethe-La noche de San Juan], 1981 (fig.24), *Sulamit* [Sulamite], 1983 (fig.25), y el libro *Sulamit* [Sulamite], 1990 (fig.26).

Los cuadros de Kiefer no son una simple ilustración del poema, son una representación donde se aumentan la intencionalidad del poema original y al mismo tiempo son sólo una de tantas interpretaciones que pueden existir. Kiefer pinta las vivencias que tuvo al leer el poema y crea cuadros que hablan por sí mismos, son una imagen completa,

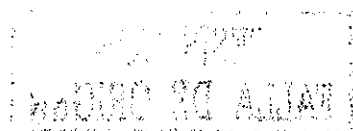
imagen de la imagen pues la obra habla de sí misma sin recurrir a la representación, tal como lo hace la copia donde “lo esencial [...] es que no tenga otra finalidad que parecerse a la imagen original”⁷². El cuadro es una representación independiente del original y deriva en un aumento de su intencionalidad, se deriva del original, como en el caso de la imagen creada por Joseph Beuys de sí mismo. Este artista aparece en las fotos y en sus *acciones* vestido con un chaleco y un sombrero de fieltro (durante la segunda guerra mundial una familia lo salvó utilizando grasa y fieltro para curar sus heridas), así que siempre que se presentaba públicamente utilizaba dichos elementos. Creó una imagen para sí mismo, en la que no importa el hecho de haber estado en la guerra sino el utilizarla como generadora de su arte, al considerarse como parte integral de ella (adquirió imagen desde su imagen). En este sentido los poemas de Celan adquirieron una imagen en los cuadros de Kiefer. El excedente de sentido del poema original abrió la puerta a la creación del pintor, quien está planteando problemas, dando respuestas y generando preguntas, al dar propuestas a una obra que ya tenía sus propias propuestas.

Kiefer plantea en su obra la cuestión alemana desde su tiempo y lo hace de una forma diferente a lo que Celan



Fig.21. Anselm Kiefer, *Dein aschenes Haar, Sulamit* [Tu cabello cenizo Sulamite], 1981.

⁷²Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p.186.



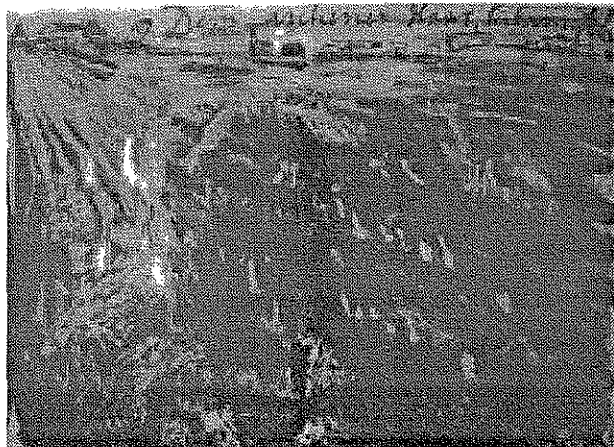


Fig.22. Anselm Kiefer, *Dein aschenes Haar, Sulamit* [Tu cabello cenizo Sulamite], 1981.

que el pintor utilizará para la representación de ambas mujeres, los nombres representan a la cultura alemana y a la judía, con ello se enfrenta directamente al creador del trauma y al depositario de éste.

Los cabellos rubios de Margarethe son representados con paja para hacer una paráfrasis directa de la obra de Goethe, ya que ella terminará postrada en una cama de este material. También hay una relación con la ideología nazi que argumentaba que la identidad de la raza alemana estaba en la tierra, como nos lo comenta Lisa Saltzman:

La paja es por un lado el paisaje alemán en su materialidad pura, y es al mismo tiempo hebras de cabello rubio, la confluencia representada pictóricamente es la fantasía ideológica del nazismo, de que la identidad alemana era autóctona, que estaba arraigada a la tierra y que había surgido de ella.⁷⁴

Es importante señalar que la frase “...escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad, y eso afecta también a la conciencia de por qué se ha hecho imposible hoy



Fig.23. Anselm Kiefer, *Dein goldenes Haar, Margarethe* [Tu cabello dorado Margarethe], 1981

⁷³La Biblia, 47a.edición revisada, Madrid y Navarra, San Pablo y Verbo Divino, 1995, Antiguo testamento, Cantar de los cantares, capítulo 6, versículo 5.

⁷⁴Lisa Saltzman, *op.cit.*, p.28.

escribir poemas⁷⁵ supuestamente fue escrita por Theodor W. Adorno después de haber leído *Fuga de muerte*, y se puede inferir que Kiefer responde en sus cuadros a esta idea de Adorno, de igual forma que Günter Grass analiza ese *mandamiento* en su libro *Escribir después de Auschwitz*:

Reflexionar sobre Alemania forma parte también de mi trabajo literario. Desde mediados de los años sesenta hasta la presente inquietud actual, ha dado motivo para discursos y artículos. A menudo, esas alusiones necesariamente claras resultaban para mis contemporáneos demasiada intromisión; como decían, demasiada injerencia extraliteraria. Eso no me preocupa. Más bien, el balance de treinta y cinco años resulta deficitario.⁷⁶

De la misma forma Kiefer ha hecho durante la mayor parte de su carrera una reflexión sobre Alemania, la cual lo ha llevado a expresar el terror y la duda en esta serie de cuadros sobre *Fuga de muerte* donde elimina la figura y esconde en la textura y la abstracción a los personajes, Margarethe y Sulamite no están presentes de una forma figurativa, se encuentran sólo a través de la metáfora del cabello y del horror. Margarethe es sólo una paja y Sulamite un mechón de cabello, aunque en el caso del óleo *Sulamite* (fig.25) únicamente se puede ver una construcción de estilo fascista (muy parecida al Salón de funerales para los grandes soldados alemanes que estaba en el Salón de los soldados en Berlín⁷⁷) y al fondo unas escaleras con fuego sobre ellas, intenta dejar claro que la representación figurativa está prohibida para evitar la poesía figurativa.

En *Margarethe* simplemente están las tiras de paja que salen de la parte inferior del cuadro y se confunden con la cargada textura de la pintura. Es un cuadro de grandes dimensiones en el que encontramos diferentes tonos de gris, algunos colores tierra y el amarillo de la paja el nombre está escrito en la parte media del cuadro. Cuando uno se enfrenta a la obra tiene que leer el círculo texto-imagen: el nombre habla de la paja, la misma habla del cabello del personaje al que pertenece el nombre. En esta ocasión no hay un horizonte elevado ni alguna clase de perspectiva, la sensación que se produce es la misma que el poema de Celan, una tremenda falta de comprensión hacia sucesos aterradores que en el

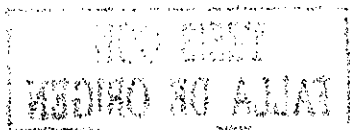


Fig.24. Anselm Kiefer, *Dein goldenes Haar, Margarethe- Johannis-Nacht* [Tu cabello dorado Margarethe-La noche de San Juan], 1981.

⁷⁵Adorno, *loc. cit.*

⁷⁶Günter Grass, *op.cit.*, p.58.

⁷⁷Mark Rosenthal, *op.cit.*, p.119.



caso de Celan le suceden a él como una víctima directa, mientras que Kiefer los recibe como herencia, lo cargan de culpa.

Tu cabello de oro Margarethe contiene la paja, pero en este caso es una sola tira que se encuentra en el centro del cuadro, Kiefer sí utiliza la perspectiva pues el paisaje se va hacia atrás, el horizonte está tan elevado que apenas podemos ver el cielo gris, las letras también se encuentran arriba y te llevan a leer el cuadro de arriba hacia abajo. En *Tu cabello rubio Margarethe* la

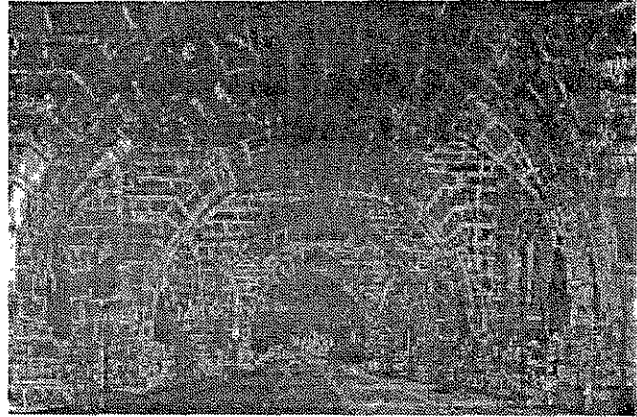


Fig.25. Anselm Kiefer, *Sulamith* [*Sulamite*], 1983.

paja está al centro, pero detrás de ella hay un bosque, que podría ser el mismo donde Varus fue derrotado. Hay una relación entre los significados primarios de Margarethe y Hermann, la alemanidad y la libertad que lleva consigo el inconsciente colectivo de los alemanes.

Esta unión de la alemanidad y de la historia tiene un ejemplo más claro en el cuadro *Tu cabello de oro Margarethe-La noche de San Juan*, donde Kiefer une el símbolo del alma alemana, con una fecha muy importante para sus conterráneos, la noche de San Juan en la que se celebra con fuegos artificiales el nacimiento de San Juan Bautista y el solsticio de verano, fecha que Hitler escogió en 1941 para invadir Rusia con la intención de crear una relación de sus acciones con una fecha sagrada para el pueblo alemán. Por lo tanto el pintor hace una relación macabra entre el alma alemana y una noche a la que Hitler le robó su significado original para darle uno de poder, avaricia y vergüenza. La imagen del cuadro tiene un fuerte contraste entre el negro del fondo y la paja amarilla, es como si la noche y la paja se colapsaran.

En *Tu cabello cenizo Sulamite* hay una contradicción con los demás cuadros; aparece la figura desnuda de Sulamite y no podemos ver el rostro, como una novia que se entregará al novio; en el fondo vemos una construcción y la mujer nos da la sensación de estar atrapada en el velo o el cabello que brota de su cabeza y la tapa, una sensación terrible de asfixia en la que la figura presente parece estar mutilada. Igualmente con el título *Tu cabello cenizo Sulamite* tenemos un paisaje que evoca a Sulamite con el negro que nos conduce al alto horizonte en donde están escritas las palabras *Tu cabello cenizo Sulamite*. En este cuadro se evoca a Margarethe a través de la presencia de la paja y como consecuencia hay una combinación de culturas.

También encontramos una especie de mutilación en el libro *Sulamite*, compuesto por 64 páginas de plomo soldado, que contiene cabello de mujer y ceniza, la portada tiene escrito en la

parte superior la palabra *Sulamite* y un mechón de cabello natural, el plomo se corroe y oxida naturalmente, lo que provoca una terrible sensación de desgaste que se vicia, así como un olor a muerto que hace pensar a la persona que ve el libro en los campos de concentración. El cabello es sumamente oscuro, como la ceniza de Sulamite, el desgaste de plomo produce unas texturas muy expresivas que nos recuerdan estos lugares opresivos.

La paja, el cabello y el óxido utilizados en estos cuadros, así como la pincelada expresionista dan una lectura abierta donde se pueden interpretar varias cosas, pero al hacer la relación con el poema de Celan la lectura es guiada hacia la interpretación ya mencionada. De cualquier manera, la composición matérica es sumamente rica y puede ser interpretada por cualquier persona. Por supuesto, la obra se dirige en un diálogo a los alemanes, quienes en su bagaje cultural deberán encontrar a Margarethe y a los judíos que podrán ver en Sulamite una representante.

2.4. Identidad y memoria

Como parte de la búsqueda de la identidad de nuestro autor nos encontramos que en un momento dado hace un análisis de la memoria de los alemanes, una clase de resumen de aquellos elementos que tienen que ver con una memoria selectiva que surge a la consciencia a través de la observación y conjunción de los principios presentes en la vida diaria y la historia de los alemanes.



Fig.27. Anselm Kiefer, *Der Rhein* [El Rin], 1983.

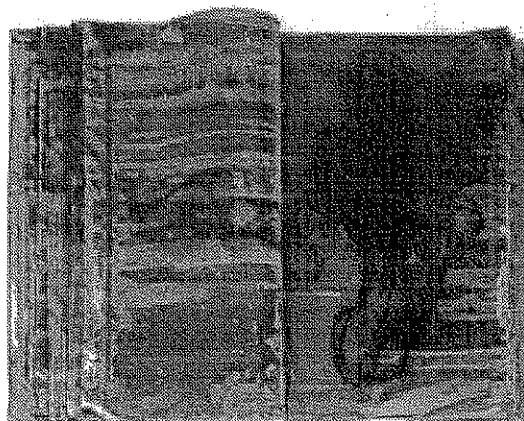


Fig.26. Anselm Kiefer, *Shulamith* [Sulamite], 1990.

El cuadro *Der Rhein* [El Rin], 1983 (fig.27),—un grabado pintado—cuyo tema es el río donde se desarrolla la historia de *El cantar de los Nibelungos* y que en la actualidad es la zona más habitada e industrializada de Alemania; encontramos un edificio al fondo del grabado, lo cual es una clara referencia a la arquitectura nazi de Wilhelm Kreis (1873-1953), quien trataba de resaltar la “grandeza” de la Alemania nazi a través de una reinterpretación fascista de la arquitectura clásica. De este modo Kiefer hace un recorrido por la historia del Rin, río

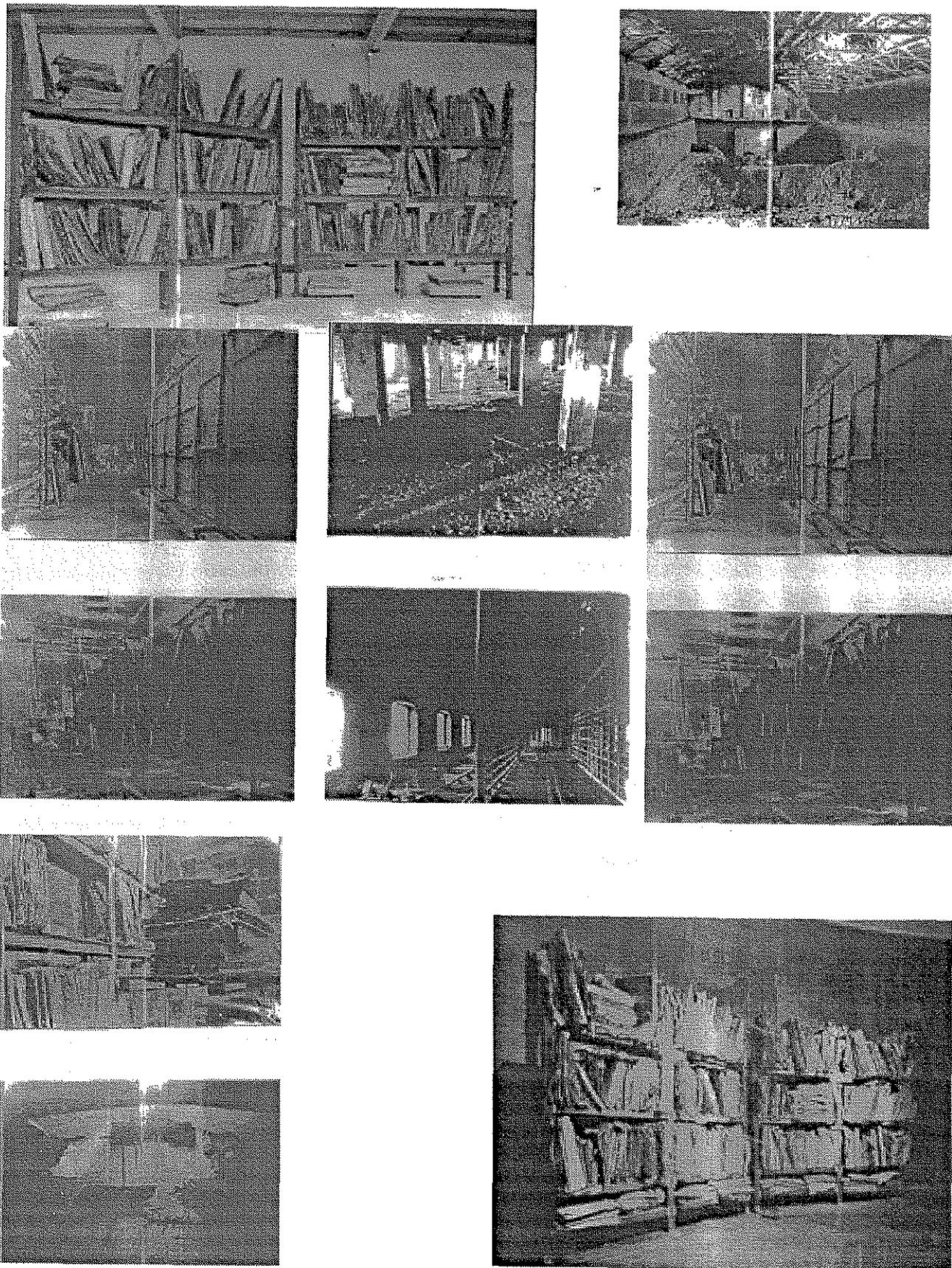
importantísimo como parte de la identidad alemana. En primer plano tenemos una especie de varas o troncos de árbol que nos remiten a la construcción del cuadro *Margarethe*, pero en la parte de atrás nos encontramos con el río que representa el origen, el edificio que representa el nazismo y el fuego hasta adelante, el cual representa la purificación. ¿Cuál es el orden? Esa respuesta se la deja Kiefer al espectador. Posiblemente este cuadro lleno de símbolos alemanes lleva al espectador alemán a analizar qué partes y qué símbolos se encuentran en su memoria y cuál es la relación que tienen con su idiosincrasia. Es bastante difícil para un espectador no alemán entender estos símbolos, aunque el río Rin es una obvia referencia a la cultura alemana, la obra está claramente dirigida a aquel que pueda leerla, es decir al alemán. Por otro lado el manejo de la xilografía está derivado, una vez más, de los grabados expresionistas, por lo que el trazo de la gubia es violento y, como las pinceladas de su pintura, tiene una gran libertad y carga emocional.

Es tal vez en *Zweistromland /The High Priestess* [Tierra entre dos ríos /The High Priestess], 1985-89 (fig.28), donde podemos encontrar una referencia más clara a la memoria, de lo que se guarda en ella y lo que se esconde en el inconsciente de la persona. Es una escultura en forma de libreros que contiene una gran cantidad de libros hechos de plomo, algunos sin contenido y otros con imágenes y materia, tal como *Sulamite* (fig.26), que contiene cabello y ceniza. Los libreros se encuentran esquinados, en la forma de un libro abierto y como referencia al título: *Tierra entre dos ríos*, es decir Mesopotamia, el origen de la civilización.

Mesopotamia es también una civilización extinguida, por lo que se puede pensar que Kiefer está hablando de los ciclos de la civilización pensando en la suya misma y en la idea que tuvieron los nazis de extinguir un pueblo entero, un pueblo que ha sobrevivido en diáspora por dos mil quinientos años. La relación con la extinción es más clara si pensamos en el contenido de los libros, por ejemplo *Sulamite* (fig.26) se refiere al alma judía y al Holocausto al mostrarnos el cabello de la mujer y el plomo oxidado. Hay una referencia olfativa de los campos de concentración a través del proceso de oxidación del metal que hace pensar en un elemento de podredumbre. Todos los libros juntos, más los libreros de metal, recuerdan las literas en las que dormían los prisioneros de los campos y hacen una referencia al Holocausto y sus víctimas.

La escultura también se refiere a los victimarios y a sus herederos, cualquier miembro de esta cultura que tiene un acercamiento a este librero tendrá el recuerdo de lo que los nazis hicieron y hará una relación directa con la historia de su país, este gran objeto es como un arca de la memoria enclavada en el inconsciente, ¿será que remite al espectador al Holocausto y, desde su propio horizonte cargado de culpa se hace la pregunta que Kiefer se planteó a sí

Fig.28. Anselm Kiefer, *Zweistromland (The High Priestess)* [*Tierra entre dos ríos (The High Priestess)*], 1985-89.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mismo, “soy un fascista”? Kiefer le recuerda al alemán algo que debe tener enclavado en el centro del inconsciente y que le hace actuar con culpa, le abre el horizonte de sus sentimientos.

En *The High Priestess* es un libro contenido en el librero en el que tenemos una serie de fotografías tomadas en el espectacular estudio de Kiefer, una fábrica abandonada en la ciudad de Buchen. El libro está dedicado más que a la memoria, como es el caso de *Tierra entre dos ríos*, a la situación alemana de posguerra, la fábrica abandonada representa la industrialización alemana y la nueva identidad que los alemanes enfrentan ante este desarrollo industrial provocado por los aliados. Las fotos del libro nos llevan a un recorrido por cada esquina del inmenso taller de Kiefer y nos muestra cómo su arte también se ha “industrializado”, como dice Matthew Biro: se podría “interpretar como otra apropiación pop—una forma “alemana” de una técnica “norteamericana”. La “fábrica” de Warhol, por supuesto, es el obvio—aunque superficial—antecedente.”⁷⁸

Por un lado *Tierra entre dos ríos/Tierra entre dos ríos* nos habla de la memoria, del recuerdo de los campos de concentración y de la historia alemana, por otro nos habla de una situación particular de Kiefer: su sistema de producción artístico parecido al de una fábrica, así como hace un paralelo entre el hecho de que el tenga su fábrica y el desarrollo industrial de su país. Se trata de asimilarse a su nueva situación desde todos los puntos de vista y de hacerlo conocido a través de esta obra.

Kiefer está retomando su memoria, la memoria colectiva y la actualidad de su país, así como está incluyendo en su obra elementos fotográficos, un poco de pinceladas expresionistas sobre las fotos, una reinterpretación del pop y una forma escultórica en los libreros.

2.5. Identidad compartida

En los años 80, después de su largo recorrido a través de la historia y de proponer una confrontación con los elementos arquetípicos de su cultura, Kiefer advierte a la *otra* cultura presente en el conflicto. Aunque ya había hecho un acercamiento a ella a través del poema de Celan, ahora lo hace de una forma más profunda, a través de un análisis de ciertos elementos religiosos como la Cábala o Cabalá⁷⁹ y más centradamente en ciertos mitos como el de Lilith⁸⁰.

⁷⁸Matthew Biro, *op. cit.*, p.200.

⁷⁹Cábala: Conjunto de doctrinas teosóficas basadas en la Sagrada Escritura, que a través de un método esotérico de interpretación y transmitidas por vía de iniciación, pretendía revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo. (Rafael Millán (ed.), *Diccionario de la lengua española. Edición electrónica. Versión 21.2.0*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.)

⁸⁰Lilith, la primera esposa de Adán que fue convertida en demonio. Se puede consultar Gershom G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer, 2a. edición, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996, p.149.

La referencia a la identidad compartida tiene su raíz en la utilización de la mitología y religión judías para explicarse muchas actitudes culturales germanas y acercarse a su misma intimidad. La apropiación de la cábala y de un método cabalístico lo llevaron a retomar ciertos símbolos judíos para explicarse el enfrentamiento alemán-judío.

En *Das Rote Meer* [*El mar rojo*], 1984-85 (fig.29), tenemos una clara referencia al Éxodo del *Antiguo testamento* cuando los judíos huyeron de Egipto y fueron perseguidos por el faraón que los esclavizaba; temiendo morir en el desierto pensaron en retornar a la esclavitud, pero Moisés, su líder, guiado por Dios abrió el Mar Rojo para que pudieran pasar a Israel y al cerrarlo los egipcios murieron ahogados. Los místicos judíos suelen ver este acontecimiento no sólo como un hecho primario de su historia sino también como un símbolo de “algo que ocurre en nosotros mismos [los judíos], un éxodo de un Egipto interno en el cual todos somos esclavos.”⁸¹ Así como

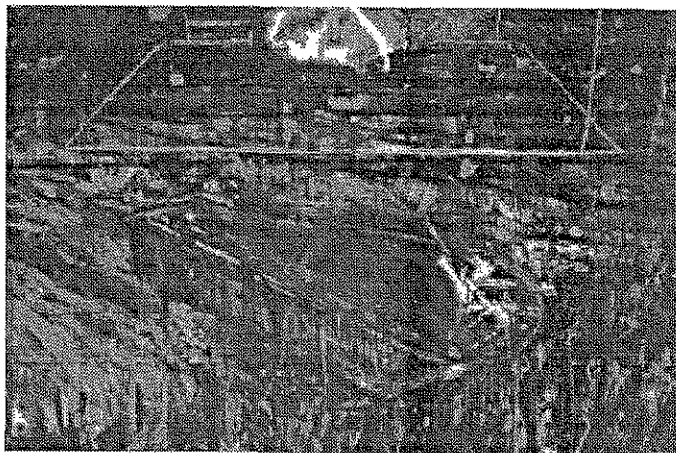
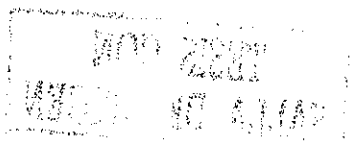


Fig.29. Anselm Kiefer, *Das Rote Meer* [*El mar rojo*], 1984-85.

Kiefer hizo una crítica al símbolo de la liberación alemana en *Varus*, aquí toma el símbolo de la liberación de los judíos y lo encierra en una tina de baño, el mar rojo recluido en la tina nos da una imagen sumamente macabra donde un gran contenedor lleno de sangre puede crear una ventana para relacionar al objeto con los diferentes hechos sangrientos de la historia de la humanidad. Sin embargo, si uno piensa que la tina es la misma de *Operación “León marino” I y Piet Mondrian-Operación “León marino”* entonces puede hacer una relación entre la idea de libertad y de identidad como pueblo de los judíos y la idea de aniquilación que tuvieron los nazis, por lo tanto se puede pensar en una intención de representar la sangre derramada de los judíos como un elemento que forma parte de la identidad y la historia de los alemanes, como si la identidad judía hubiera sido desmenuzada y vertida dentro de la identidad alemana, creando así un vínculo indisoluble y tremendamente cruento.

Mientras que en *Jerusalem* [*Jerusalén*], 1986 (fig.30), tenemos una visión propia de dicha ciudad, la obra tiene una textura de capas donde parece va naciendo una encima de las ya desgastadas. La descripción que hace Mark Rosenthal del cuadro es sumamente ilustrativa:

⁸¹*Ibid.*, p.29.



Grandes remanentes de plomo están desgarrados y chorreados a través de la superficie. Flotando sobre ella hay un par de esquíes de hierro, forjados con las especificaciones del artista, cada uno apuntando en una dirección diferente; unas tiras de plomo están pegadas a ambos, y una piedra está colocada en el esquí izquierdo, el cual está vuelto hacia arriba. Kiefer explicó que primero creó una "pintura paisajística", posteriormente cubrió grandes áreas con plomo caliente y más pintura. Varios meses después, peló gran parte del plomo, removiendo color y dejando emplastes, y arrancó parcialmente otras secciones del plomo revelando el color de la capa inferior, como se ve en el lado superior derecho. El efecto es de piel que ha sido violentamente rasgada en una acción obsesiva o incluso maníaca.⁸²



Fig.30. Anselm Kiefer, *Jerusalem [Jerusalén]*, 1986.

La combinación de materiales y el proceso de factura del cuadro nos hablan de cierto afán del pintor por el desgarramiento como un acto obsesivo de constricción por todo lo que Jerusalén significa para los judíos, pues es la tierra prometida, el centro de su voluntad religiosa, el sitio de su antiguo templo y su capital histórica⁸³; es un lugar al que llegarían a vivir como en un paraíso, donde estaban destinados en su mitología, aunque su realidad fue muy diferente. Se

les dio esa tierra para resarcir la culpa de las potencias mundiales ante los hechos del Holocausto, pero esa tierra estaba poblada por los palestinos que fueron marginados y, que hasta la fecha se enfrentan en una guerra cruel con los nuevos pobladores. Israel ha tenido que pelear con todos sus países vecinos, quienes han declarado la guerra santa. La ciudad de Jerusalén es un punto de discordia muy importante pues tanto palestinos como israelitas la han declarado su capital y ahí se encuentran tres religiones⁸⁴: la judía, la cristiana y la musulmana, es un gran centro espiritual en el que diferentes tipos de creyentes rezan y pelean, como una gran torre de Babel.

La visión de Kiefer donde se desgarran por la culpa moral del alemán y para mostrar la fragmentación de esta ciudad donde a los seres humanos les es imposible convivir; como si sus religiones que tiene al mismo dios no fueran lo suficientemente pías y comprensivas para permitirles vivir en paz. La primera vez que Kiefer viajó a Jerusalén empezó a estudiar la

⁸²Mark Rosenthal, *op. cit.*, p. 143.

⁸³En el año 1000 a.c. David conquistó Jerusalén y la hizo capital de su reino y Salomón construyó ahí el primer templo para alojar el Arca del Pacto. Los judíos han sido expulsados y han regresado a Jerusalén en distintas ocasiones, pero es ahí en donde encuentran su origen.

⁸⁴Para los judíos ya que es la tierra prometida, el centro de su voluntad religiosa, el sitio de su antiguo templo y su capital histórica, para los Cristianos es el sitio de muchos de los sucesos de la vida de Jesucristo y para los Musulmanes es su tercera ciudad en santidad ya que es el sitio desde el que Mahoma se supone se elevó al cielo, así como un lugar de importantes mezquitas.

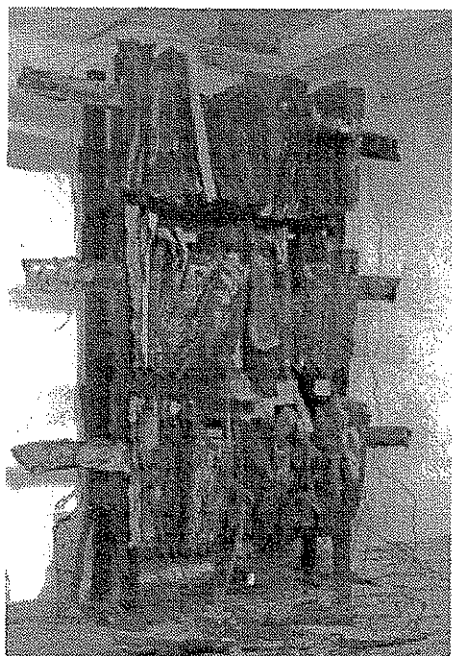


Fig.31A. Anselm Kiefer, *Bruch der Gefässe* [Rompimiento de los envases], 1990.

Cábala como un elemento de conocimiento del judaísmo y como una forma de autoconocimiento, pero a partir de entonces la ha utilizado en la construcción teórica de sus cuadros. *Bruch der Gefässe* [Rompimiento de las vasijas], 1990 (fig.31), se refiere a la Cábala y la idea de que al principio Dios era infinito. Después, al comenzar el proceso de la creación decide derramar su luz para impartir bondades a todos, “el esquema divino de las cosas implicaba la creación de seres y formas finitos, cada uno con un lugar asignado de la jerarquía ideal, fue necesario que estas luces aisladas fueran capturadas y conservadas en ‘recipientes’.”⁸⁵ Estos recipientes representan las fases de conocimiento de la divinidad y son llamados Sefirot, al inicio la luz emanó tan violentamente que las vasijas se rompieron y fue entonces cuando se creó el mal, por esto dentro de la mística judía existe el planteamiento de restaurar los daños causados.

Rompimiento de las vasijas es una escultura parecida a *Tierra entre dos ríos /The High*

Priestess pues también es un librero metálico que contiene libros de plomo los cuales se refieren a la comprensión y construcción del mundo a través de la palabra, una constante en la obra de Kiefer; el librero además contiene vidrio roto como las vasijas de las cuales escapa la luz representada por los libros. En los distintos niveles del libro están escritos los nombres de los Sefirot y deben seguirse para comprender la emanación.

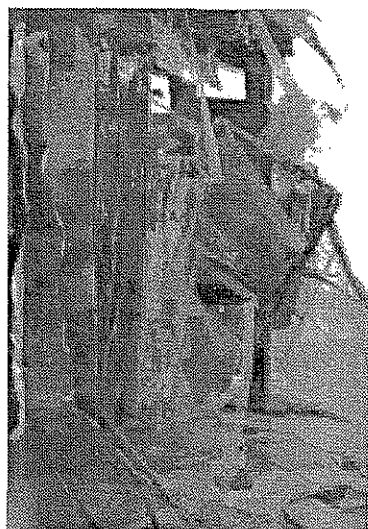


Fig.31B. Anselm Kiefer, *Bruch der Gefässe* [Rompimiento de los envases], 1990 (Detalle).

Kiefer pasa de las vasijas a un personaje bíblico y cabalístico al que se le han otorgado diferentes características, Lilith, la primera



Fig.31C. Anselm Kiefer, *Bruch der Gefässe* [Rompimiento de los envases], 1990 (Detalle).

⁸⁵Gershom G. Scholem, *op.cit.*, p.218.

mujer: “Y creó Dios al hombre a su imagen. A imagen de Dios lo creó. Macho y hembra los creó.”⁸⁶ Cuando los cabalistas se dieron cuenta de esta incoherencia en el Génesis pues más adelante se habla de la creación de Eva de la costilla de Adán, buscaron una forma de llenar ese vacío, apareció Lilith, quien huyó del paraíso al exigir los mismos derechos que Adán y serle negados. Dios la condenó a parir demonios, aunque ella misma aparece como un demonio en diferentes pasajes de la Biblia y los diferentes libros judíos, por ejemplo en el libro de Isaías se dice: “Allí se juntarán los gatos salvajes con los pumas, y se darán cita los chivos; allí también se echará a descansar el monstruo llamado Lilit.”⁸⁷

Lilith ha sido retomada por las feministas⁸⁸ como un símbolo de la mujer que está hecha del mismo barro que el hombre. En el caso de Kiefer hay una lectura e

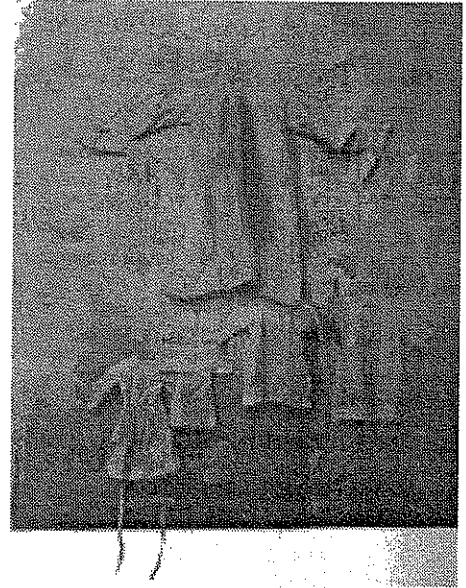


Fig.32. Anselm Kiefer, *Die Tochter Lilith* [Las hijas de Lilith], 1990.

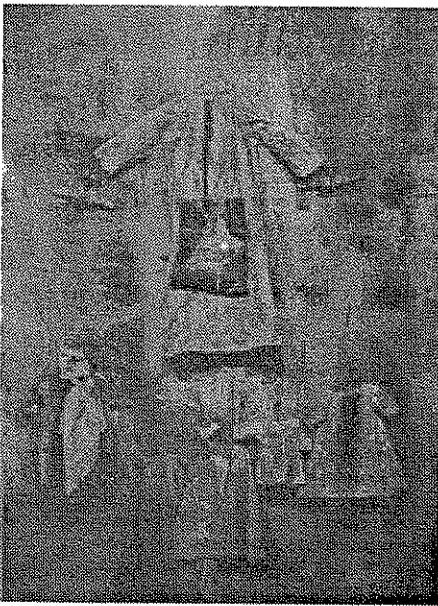


Fig.33. Anselm Kiefer, *Liliths Töchter* [Las hijas de Lilith], 1990.

interpretación de este personaje como el diablo o como una representación de la mujer judía. En los tres cuadros: *Die Töchter Liliths* [Las hijas de Lilith], 1990 (fig.32), *Liliths Töchter* [Las hijas de Lilith], 1990 (fig.33), y *Lilit am Roten Meer* [Lilith en el mar rojo], 1990 (fig.34), hay un proceso de creación parecido al de *Jerusalén* pero los objetos pegados en el cuadro son unos vestidos de tamaño natural, uno de una mujer adulta y cinco de

⁸⁶La Biblia, op.cit., Antiguo testamento, Génesis, capítulo I, versículo 27.

⁸⁷Ibid, Libro de Isaías, capítulo 34, versículo 14.

⁸⁸Erica Bornay, *Las hijas de Lilith*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, Ensayos arte, 1998, 404 p.p. y Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, 247 pp.

pequeñas niñas. En estos cuadros hay un cierto estilo macabro, los vestidos pueden recordarnos la ropa de los muertos en los campos de concentración, tanto adultos como niños, aunque lo podemos interpretar también como una forma de misoginia, la primera mujer es sólo un vestido vacío.

De cualquier forma Kiefer está agregando un sentido más a su obra, la mística judía le sirve como discurso personal y para completar la búsqueda de su identidad a través de todos aquellos símbolos presentes en el trauma que su cultura le ha dejado. Así como al espectador le provocan una sensación de misterio, mientras no sea capaz de entender las obras donde la mística judía es bastante complicada, la obra se hace, hasta cierto punto, hermética en sus significados; por otro lado la textura, la pincelada, los grandes empastes, los colores grises y el material pegado (vestidos, vidrio roto, metal) nos dan un terrible sentimiento de angustia, nos hacen captar un significado profundo en la obra, tal vez de horror.

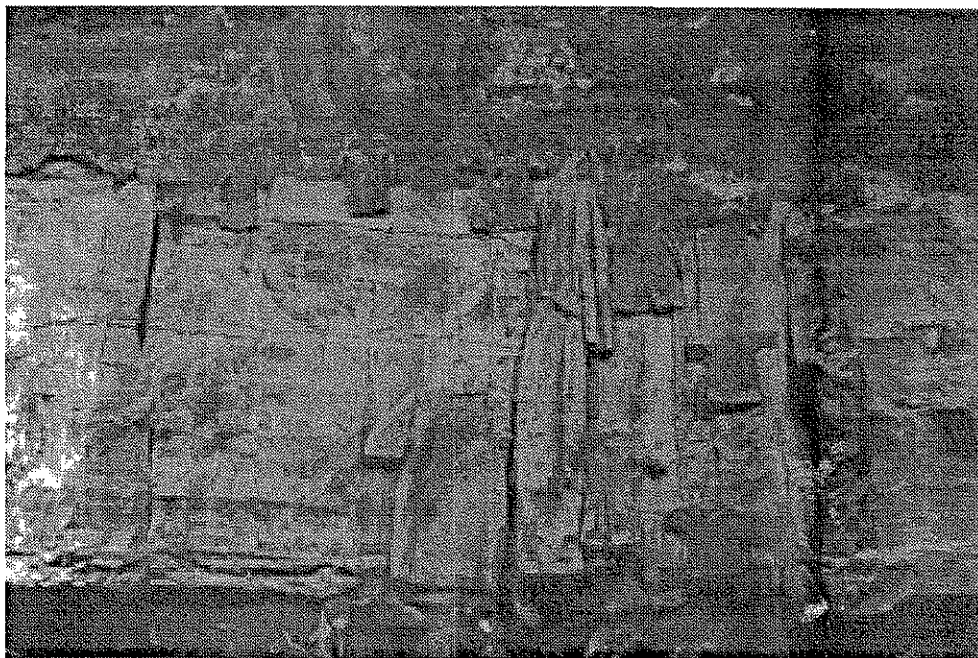


Fig.34. Anselm Kiefer, *Lilit am Roten Meer* [*Lilith en el mar rojo*], 1990.

TESIS CON
FECHA DE ORIGEN

2.6. Conclusiones

La reconstrucción que hace Kiefer de su identidad a través de un análisis de los sucesos históricos y los mitos de su país, tiene un planteamiento directo de las palabras y las imágenes reprimidas del pueblo alemán. Con su obra crea un enfrentamiento directo con sus espectadores, quienes pueden llegar a sentir una gran claustrofobia o una agresión debido al uso de elementos

prohibidos por la cultura y la sociedad, tal como lo son las imágenes de Hitler o los nombres mitológicos apropiados por el nazismo como una fórmula política.

Lo que Kiefer hace en sus obras es exactamente lo que describe Hans Jürgen Syberberg en el siguiente texto:

... precisamente sobre este Hitler en nosotros... Por nuestro futuro, nosotros tenemos que superar y triunfar sobre él y por lo tanto sobre nosotros mismos, y sólo entonces se podrá fundar una nueva identidad mediante el reconocimiento, la separación, la sublimación, y el trabajo sobre nuestro pasado trágico[...] Y por qué otros medios funcionaría, como[...]con la fe y la confianza en la rectitud de penar de las antiguas tragedias, así como ellos retrataron sus ceremonias en los mitos, los temores que ellos superaron y la compasión con la que asustaron, así nosotros debemos aceptar la monstruosidad de la que estamos hechos. La aceptación como el proceso curativo del arte, como un método para superar y reconocer la culpa y a nosotros mismos, por muchos otros. Un triste modelo. Es sobre el arte de penar.⁸⁹

Precisamente el arte de Kiefer se trata de penar, pero no sólo de eso si no de hacer una reflexión de lo que los elementos que forman su identidad para entender cuál es su proceso creativo en el arte y fuera de él. Todo lo que su obra provoca al espectador es una especie de juego a través de símbolos culturales que finalmente lo llevan a reflexionar acerca de los elementos que forman su identidad y parte de ellos te llevan a identificarte con la obra de arte.

⁸⁹Hans Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland*, Reinbek bei Hamburg, 1978, citado en Eckhart Gillen (ed.), *op.cit.*, p.18.

CAPÍTULO 3

LA OBRA DE SIGMAR POLKE

La pintura en Campo no es en absoluto una pintura. Es una reproducción. Esto no podría ser pintado en absoluto. [...] Usé la forma narrativa y lo objetivo de una fotografía como reproducción trágica. [...] Es la reproducción de un sentimiento. Uno lo siente, porque se impone sobre uno como a un alemán la culpabilidad.

Sigmar Polke⁹⁰

Sigmar Polke pretende hacer en sus obras una reconstrucción de la psique alemana. El asunto del cual parte es el de la cultura del consumo en su país retratando desde un punto de vista sarcástico el motor de la economía: “Él se enfrenta al ‘aquí y ahora’, al trivial ‘propósito de la vida’ pregonado por la sociedad de posguerra en la tierra del milagro económico de la Alemania dividida.”⁹¹ Al mismo tiempo, hace una representación de la forma como el pueblo alemán ve el estado de las cosas; a través de una constante experimentación técnica y una incesante búsqueda temática y conceptual lleva su arte a expresar directamente aquello que quiere manifestar: su sociedad y su propia forma de ver las cosas creadas en esa sociedad, así como los objetos e imágenes que se derivan de su identidad como alemán y de su propia personalidad.

En este sentido Polke analiza los elementos de una identidad social y una propia mediante una continua observación de los productos sociales de su país, ya sea la vestimenta o la propaganda política, los elementos que forman parte de su forma de ver la vida o de su psique como alemán. Oscila en un rango amplio de temas y técnicas pictóricas, desde el *realismo capitalista*, movimiento fundado por Gerhard Richter y Konrad Lueg, al que se unió al salir de la Kunstakademie de Düsseldorf, hasta sus pinturas que hablan del error de la impresión a través de la manipulación de la fotocopia. El *realismo capitalista* es parte del *arte pop* alemán. Por su parte el *arte pop* alemán se manifestó en diferentes artistas de diversas formas pero tenía elementos en común con el *arte pop* norteamericano e inglés como mejor lo expresa Gerhard Richter:

⁹⁰Anne Erfle, “Sigmar Polke’s Images of Germany” en Ekhart Gillen (ed.), *op.cit.*, p. 239.

⁹¹*Ibid*, p. 237.

El *arte pop* no es una invención estadounidense, y nosotros no lo vemos como una importación -aunque los conceptos y los términos se acuñaron mayormente en Estados Unidos y fueron comprendidos más rápidamente allá que aquí en Alemania. Este arte persigue su crecimiento propio orgánico y autónomo en este país; la analogía con el *arte pop* estadounidense surge de esos bien definidos factores psicológicos, culturales y económicos que son la mismos tanto aquí como en Estados Unidos.⁹²

Respecto al término *realismo capitalista* existe una contradicción entre sus creadores y los críticos de arte que suelen llamar así al arte hecho por el grupo de Gerhard Richter, Konrad Lueg y Sigmar Polke. Quienes en 1963 hicieron un Happening para el cual utilizaron como lema la frase *realismo capitalista*: “así es como se hizo popular. No se trataba tanto de nuestro trabajo como de ese Happening en particular”.⁹³ Aunque los historiadores y críticos de arte llamen a esto un movimiento y los artistas una simple casualidad existe entre estos tres integrantes del grupo una clara relación de su obra con las ideas del *arte pop* y una visión irónica y crítica a las formas económicas y sociales del país en el que viven.

En el desarrollo de la pintura de Polke el tema es la sociedad, el consumo y los sucesos históricos, enfocado desde su horizonte propio. De manera simultánea la obra exhibe un cambio continuo en la técnica a través de la experimentación, misma que está directamente ligada al concepto. La utilización de colores “prohibidos” -colores que desde el punto de vista de la técnica más ortodoxa no deben usarse por su carácter deleble o por la forma en que afectan la durabilidad de la obra- las resinas, susceptibles a ser afectadas por la luz, la plata suele ensuciarse y cambiar de color con el tiempo, las bases de textiles estampados que hablan del consumo y los símbolos con los que se identifican los alemanes y sus empresas. Estas son las técnicas que Polke usa. Al respecto Martin Hentschel dice:

Los materiales que Polke eligió para trabajar eran análogamente de oposición. Su uso de lacas[...]va en contra de la noción de *peinture*⁹⁴ ya que la laca apenas permite la modulación. Las pinturas de dispersión que frecuentemente utiliza fueron clasificadas como inferiores por su poca resistencia a la luz. Finalmente el uso que hacía de telas impresas estaba claramente rompiendo un tabú. Si se tenía que ubicar en el realismo de la vida diaria, entonces supuestamente el trabajo del artista era dejar su marca en éste.⁹⁵

Además del atrevimiento técnico que provoca el enfrentamiento del espectador con una obra cuestionadora de las ideas de la pintura como un elemento de belleza sublime, en el que la técnica llevará al arte de la pintura a un nivel superior, a ser una de las *Bellas Artes*, Polke

⁹²Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, trad. David Britt, Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press y Anthony d'Offay Gallery, 1995, p.16.

⁹³*Ibid*, p.62.

⁹⁴En francés en el original.

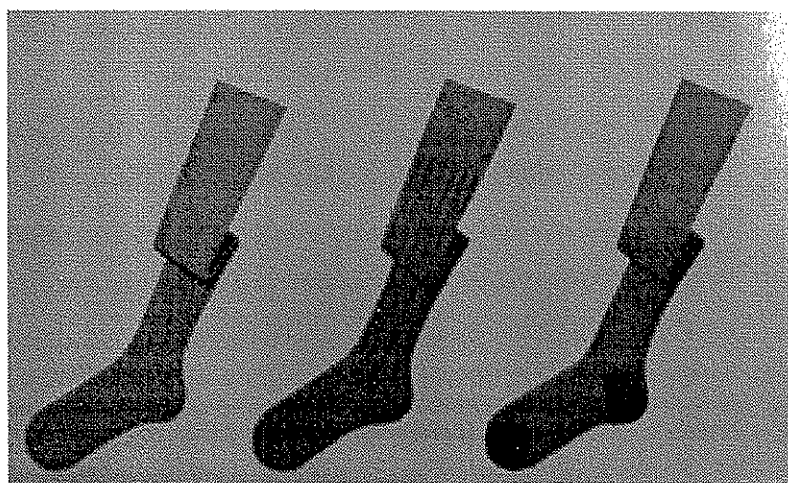
⁹⁵Martin Hentschel, “Solve et Coagula. On Sigmar Polke's Work” en Sigmar Polke, *et al.*, *Sigmar Polke, The Three Lies of Painting*, Cantz Verlag, Ostfildren-Ruit, 1997, p.45.

también cuestiona a su sociedad a través de imágenes de la vida diaria, para lo cual selecciona un elemento propio de la vida de cualquier persona de clase media en Alemania, como unos calcetines o un chocolate, y los presenta como la imagen central de un cuadro propiciando en el espectador la sensación de estar viendo una imagen común y corriente y no sentirse intimidado por la *gran obra de arte*. Éste es un planteamiento sobre lo que la pintura significa en nuestra sociedad de mercado y hasta qué momento es un arte burgués capaz de eliminar la posibilidad de comunicación con el público general y masivo.

Esta idea del arte burgués tiene una clara relación con la situación de la Alemania dividida en dos sistemas sociales y económicos muy diferentes, mismos que Polke vivió pues creció en la República Democrática y después se fue a vivir a la República Federal. Basado en esta experiencia incluye en su obra una crítica sobre lo que vio y vivió en ambos sistemas: si el alemán democrático tenía sueños de ser *libre* para consumir, el alemán federal consumía en exceso cierto en que así era el orden de las cosas. Polke incluye comentarios irónicos acerca de la política de su país y del mundo desde un punto de vista personal y a través de una búsqueda formal que lo llevará de una pintura con apariencia impersonal y hermética a una que posee una interesante experimentación matérica y un estilo muy claro e identificable con Polke. Para John Caldwell entre las características de las pinturas de Polke las: “más inusitadas son la velocidad con que se comprenden y su carencia absoluta del aura que se asocia comúnmente con obras de arte”.⁹⁶

3.1 Identidad popular, consumismo trivial

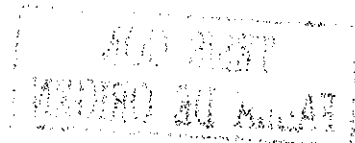
¿Qué significado social tienen los objetos de consumo cotidiano para la formación de una



35. Sigmar Polke, *Socken*, [Calcetas], 1963.

identidad? Se puede pensar en que representan las posibilidades de clase y además tienen características particulares correspondientes a las necesidades del lugar en el que se producen, como el clima y la geografía, así como en que son productos inmersos dentro de la sociedad por la publicidad y que con los cuales se pretende dar una

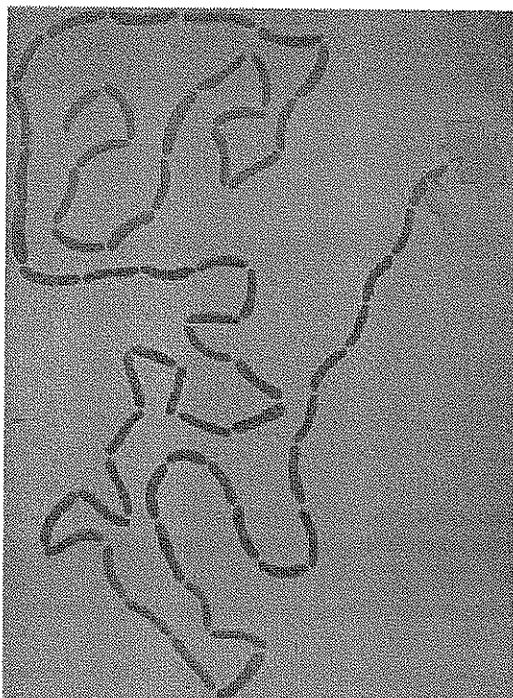
⁹⁶John Caldwell, “Sigmar Polke” en John Caldwell *et al.*, *Sigmar Polke*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1990, p.9.



cierta imagen al país. Por esto, Polke aplica en cuadros como *Socken* [Calcetas], 1963 (fig.35), una técnica que refleja las imágenes de la publicidad; en él se exhiben tres calcetas pintadas con colores planos y contorno lineal, aunque se podría pensar en que se trata de un anuncio de calcetines, lo que Polke está haciendo es retratar los insumos del consumo diario de Alemania. El mismo planteamiento se observa en *Plastik-Wannen* [Tinas de plástico], 1964 (fig.36), que es una especie de anuncio incluso en donde podemos ver el método de construcción que está siguiendo Polke

en la elaboración de su pintura. Ambos cuadros motivan a que quien los ve se sienta atraído por la imagen plana y fácil de leer, en apariencia, son tan atractivos como cualquier anuncio de revista de modas.

El juego de Polke con las reacciones del espectador es notable, la obra por sí sola no tiene el mayor sentido, pero en el instante que una persona la ve y siente una identificación inmediata



37. Sigmar Polke, *Der Wurtesser* [El comilón de salchichas], 1963.



36. Sigmar Polke, *Plastik-Wannen*, [Tinas de plástico], 1964.

con la imagen comienza ese juego que se establece con el concepto de la obra: el espectador no está viendo una imagen en una revista, sino un cuadro de aproximadamente un metro cuadrado de superficie que le plantea qué sucede cuando ve una revista, siente atracción y realiza el acto de consumir; por otra parte indica que la idea de identidad del alemán está construida mediante estas imágenes. En el momento en que cuanto se ve es el consumo, estas imágenes publicitarias toman un lugar muy preponderante en la construcción de una identidad (que podría ser falsa ya que está hecha para provocar una reacción de consumo).

De otra forma, *Der Wurtesser* [El comilón de salchichas], 1963 (fig.37), refleja claramente la cuestión en la abundancia en la RFA y la escases en la RDA, así como las ideas de libre comercio y de control

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

estatal que reflejan la clara contradicción entre ambos sistemas alemanes, retratada por Polke de modo irónico. Al respecto Anne Erfle dice:

Polke, quien pasó su infancia en el lado Este de la cortina de hierro, pudo observar con la suficiente distancia la notoria contradicción de la realidad social en ambas partes de Alemania para exponer el fenómeno con ironía[...]Caricaturizó la nueva ilusión alemana de poder comprar la felicidad del mundo con los *Deutschemark*⁹⁷. Encontró modelos para sus trabajos en los brillantes catálogos de las tiendas departamentales. Para los alemanes del Este el “paraíso artificial” seguía siendo un sueño inalcanzable, para los del Oeste, viviendo en abundancia permanente, pronto se volvió algo que se dio por sentado.⁹⁸

Esta idea de que el consumo se dio por sentado es parte de *El comilón de salchichas*, el cual se encuentra en la esquina del cuadro, sostiene la fila de salchichas con su mano, no apreciamos sus facciones, es un ser anónimo cuya característica es comer más salchichas que cualquiera, vive en la abundancia total como lo hacen los alemanes occidentales y que se refleja en los orientales como una idea falsa de libertad. La factura del cuadro es hasta cierto punto impersonal, como un cartel de propaganda hecho por un rotulista, cuyo fondo es plano y las figuras son delineadas e iluminadas con pinturas de dispersión que crean el efecto de una pintura poco expresiva.

Partiendo de la misma idea de la reconstrucción del consumismo en la sociedad, Polke pintó *Goethes Werke*, [*Obras de Goethe*], 1963 (fig.38), que es una crítica y un retrato de los objetos que suele haber en una casa alemana de clase media. En este entorno las obras de Goethe son un adorno más de la casa que jamás será leído, un objeto que representa a cierto nivel social para el cual los libros son en muchas ocasiones objetos de consumo acordes con la decoración, donde las obras de Goethe son esenciales pues representan la cultura del país. Este cuadro parece querer imitar la textura, el color de los libros con la intención de reemplazarlo directamente; reproduce una parte de la casa y la pone ante el espectador, quien la verá como un retrato de su propia vida y también como una crítica al hecho de que los libros no se usan para lo que son sino como un objeto más con lo que eliminan la función de la literatura de ser leída para continuar viva.

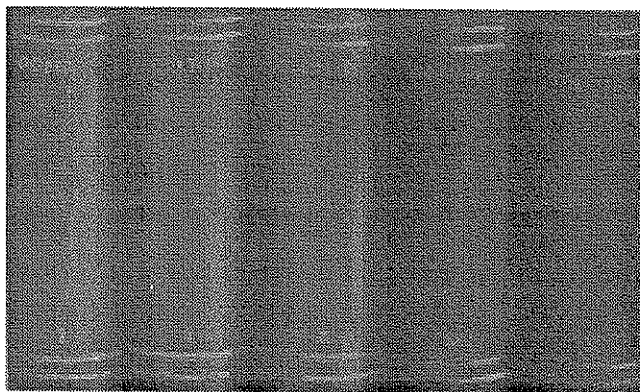


Fig.38. Sigmar Polke, *Goethes Werke* [*Obras de Goethe*], 1963.

⁹⁷En alemán en el original.

⁹⁸Erfle, *loc. cit.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

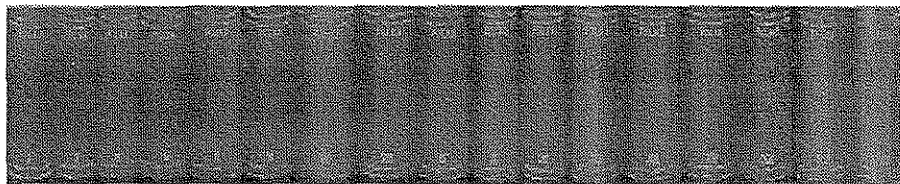


Fig.39. Sigmar Polke, *Polkes gesammelte Werke* [Obras escogidas de Polke], 1969.

Seis años después de *Obras de Goethe*, Polke pintó *Polkes gesammelte Werke* [Obras escogidas de Polke], 1969 (fig.39), el cual es también la representación de unos

libros pero no habla de Goethe sino de Polke, como en una reinterpretación de su propio cuadro y una representación de sí mismo como un elemento de la cultura de su propia casa.

Es el mismo caso de *Flamingos* [Flamencos], 1966 (fig.40), que retrata los ideales pequeño burgueses, la idea de lo exótico para la clase media alemana, todo aquello que su país no les da y ellos ven como extraño. El cuadro traslada la decoración de la casa a un lienzo a través de una pintura poco personal, simplemente selecciona la imagen y la pone ante el espectador para que se identifique con el objeto que él mismo a puesto en casa, como una forma de cuestionar qué es aquello que dentro del sistema de consumo lleva a esta persona a decorar su casa, a rodearse de tales objetos y a pensar en que su forma de vida y su identidad se basan en ello. Está diseñado básicamente en negro y blanco, los flamencos sólo están delineados, como en una especie de ilustración barata utilizada muy comúnmente en la manufactura de objetos hechos para *adornar*.

Las obras analizadas hasta este momento se enmarcan en el tema del consumismo, en la idea básica del *arte pop* de retomar las imágenes de cada día y plasmarlas en la pintura con una visión crítica. Aquí es donde la obra hermética de Polke nos habla de la idea de jugar con la percepción del espectador y de, mediante su proceso creativo, entender cuál es el proceso social de la imagen.

Parte de la imagen publicitaria, pero igualmente Polke se plantea qué sucede con la imagen propia y cómo es que esta imagen es parte de nuestro proceso de maduración y de búsqueda de identidad en nuestra sociedad. Al ver tales obras nos enfrentamos a una pintura desprovista de una gran expresión, cercana en mucho al *arte pop* norteamericano en este sentido, ya que intenta de transmitir lo liso de la publicidad, por lo cual la obra no tiene una lectura inmediata.



Fig.40. Sigmar Polke, *Flamingos* [Flamencos], 1966.

3.2 Identidad-personalidad

Como parte de su búsqueda de identidad, después de ver en los objetos de consumo, Polke mira hacia la identidad personal, a aquello que hace de sí mismo una personalidad. Para esto, recurre a una serie de objetos o cuadros objetivados cuyo fin es atraer al espectador hacia una reflexión concienzuda de cuáles son las partes que forman su personalidad y cuales elementos sociales lo hacen pensar y actuar de diferentes formas.

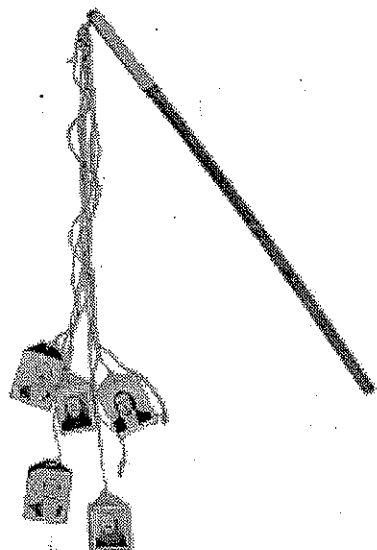


Fig.41. Sigmar Polke, *Polkes Petische* [Látigo de Polke], 1968.

Justamente *Polkes Petische* [Látigo de Polke], 1968 (fig.41), nos habla de la idea de la formación de una identidad personal, es decir de la personalidad propia del individuo. Con esta obra Polke nos muestra su gusto por nombrarse, por retratarse como en una especie de autoanálisis. Este látigo es un fuste que en lugar de cuero tiene cordeles y de la punta de cada uno cuelgan fotos de Polke en diferentes expresiones; es un objeto que habla de la multiplicidad de formas que tiene el humano y a través de las cuales se

autoflagela, así como de las varias facetas que tiene el ser humano en su búsqueda por la configuración y la maduración de su personalidad.

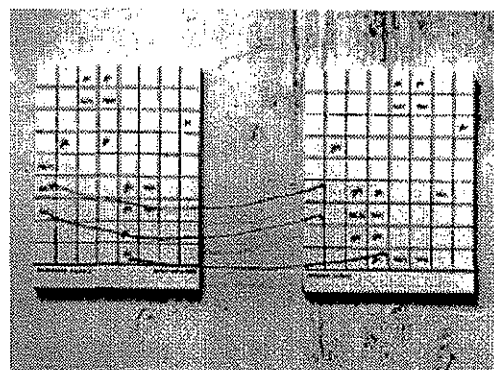


Fig.42. Sigmar Polke, *Telepathische Sitzung I* (Max Klinger-Sigmar Polke) [Sesión telepática I (Max klinger-Sigmar Polke)], 1968.

A partir de la idea de maduración personal Polke maneja la de maduración y formación como artista, es el caso de *Telepathische Sitzung I* (Max Klinger-Sigmar Polke) [Sesión telepática I (Max klinger-Sigmar Polke)], 1968 (fig.42), y

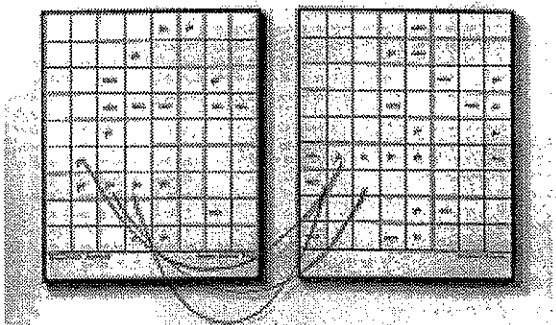
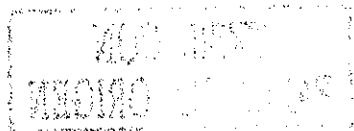


Fig.43. Sigmar Polke, *Telepathische Sitzung II* (William Blake-Sigmar Polke) [Sesión telepática II (William Blake-Sigmar Polke)], 1968.

Telepathische Sitzung II (William Blake-Sigmar Polke) [Sesión telepática II (William Blake-Sigmar Polke)], 1968 (fig.43), que hablan del genio pintor, de la unicidad, es decir de clasificar



como única la obra de un pintor. Polke satiriza este hecho expresando que puede llegar a tener una comunicación con estos pintores. Los cuadros de Polke se refieren a Klinger y Blake porque ha recibido su influencia como artista y a través de la “comunicación” entablada con ellos se legitima como tal.

En las tres obras objeto anteriores hay un problema de acercamiento para el espectador: la obra sigue siendo hermética como las primeras pinturas analizadas, pero hay en los objetos una idea diferente de cómo el espectador debe leerlas. El ser una especie de arte objeto impide que se puedan leer de la misma forma; el acercamiento que una persona logra con el objeto lo remite a diferentes cosas que una pintura. El objeto dice que Polke sigue vinculado al *arte pop*, el cual intentó transformar la idea de *objeto encontrado* de los dadaístas y de Kurt Schwitters (Hanover 1887-1948). Sin embargo, el *pop* siempre tuvo la certeza de que su utilización en el arte se derivaba de la idea surrealista de verlo como un elemento con una carga mágica asignada por el hombre, es decir, las interpretaciones posibles al cambiarlos de contexto, no es independiente del medio que lo rodea, su significado cambia según el lugar y el contexto en el que esté, es lo que es pensado y se hace en contraposición al sujeto y por esto se refiere al contexto en el que está.

En consecuencia, los objetos de Polke se refieren al sujeto que los ve y al sujeto que los construye y básicamente quien los ve puede comprender que Polke habla de la construcción de su identidad y de su formación cultural, lo cual remite al espectador a sí mismo y a plantear desde su propio horizonte qué partes de estos objetos lo llevan a entender su propia personalidad; son una especie de juego o una prueba psicológica que provoca en quien lo ve hablar de sí mismo a través de las imágenes polkianas.

En este mismo sentido, *Fotokreis (Menschenkreis) I* [*Círculo fotográfico (círculo de personas) I*], 1968 (fig.44), también desarrolla un discurso alrededor del artista y de su situación en la sociedad. Es posible pensar en que Polke irónicamente se ve como un *artista* rodeado de gente común y corriente, y él tiene el poder de manejarlos,

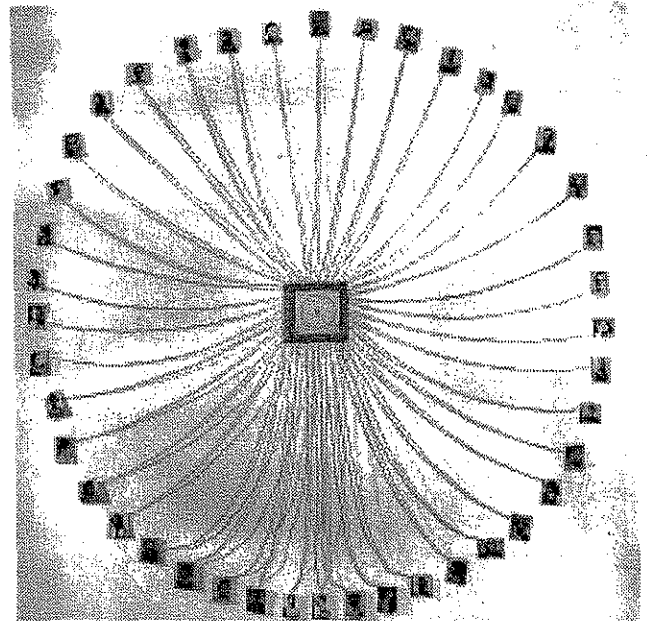


Fig.44. Sigmar Polke, *Fotokreis (Menschenkreis) I* [*Círculo fotográfico (círculo de personas) I*], 1968.

todos se mueven a su alrededor, él es el dios que los maneja. Asimismo las fotos que utilizó para hacer esta obra son parte del libro *Körperbau und Charakter (Constitución física y carácter)* de Ernest Kretschmer quien trataba de justificar el carácter delictivo de ciertos sectores de la sociedad argumentando que ciertas características físicas y biológicas los llevaban a ser agresivos e infractores de la ley⁹⁹, afirmación enteramente positivista de la ciencia aplicada a la sociedad que tuvo una amplia relación con las ideas nacionalsocialistas y con todas las ideas de superioridad racial.

Con base en lo anterior, no es una casualidad que Polke utilice las imágenes de este libro. Por una parte, critica la idea de que el artista es un ser superior al que se le debería tratar como un dios capaz de mover a todas las personas a su alrededor; hace una crítica también a la idea surgida a partir del Romanticismo de que el artista es diferente, es más sensible y tiene más capacidad creativa que cualquier otra persona, tal crítica se deriva de la mismísima concepción de Joseph Beuys de que cualquier persona es un artista. Por otra parte Polke se refiere directamente a las ideas del nazismo que integran su pasado histórico y son parte de su proceso de formación como alemán.

Tenemos en todos estos objetos la búsqueda de la definición de Polke como artista y como persona, se para en el lugar que él está buscando reivindicarse, recurre a otros artistas o a otras personas para definirse a sí mismo, desde las ideas de superioridad racial hasta ironizar el concepto social del arte y los artistas. La recepción de estas obras es como de quien observa un objeto y ve en él ciertos elementos con los que se identifica y a los cuales puede encontrarles una relación directa con su propio desarrollo social. Ésta es la forma en que el espectador puede acercarse a la obra, ya que de otra manera es difícil penetrar en el marco conceptual de este autor, complejo de interpretar, pues implica ir más allá de la imagen y escudriñar el origen de cada parte y de cada foto.

La obra se dirige al espectador alemán ya que recurre a símbolos y elementos ligados a esta cultura. Una característica muy propia es la limpieza de la imagen, cual si se tratara de objetos cuasi científicos que recuerdan el arte conceptual norteamericano.

Círculo fotográfico (círculo de personas) tiene un carácter un tanto científico en el sentido de que está haciendo una investigación de la psique del autor y de la psique del hombre, que fue capaz de crear esta idea de la superioridad racial y desarrollarla en un tratado "científico". Pero es importante también entender que la imagen que Polke a creado llega al espectador como un objeto de arte el cual, diría yo, es bastante atractivo y bello.

⁹⁹Martin Hentschel, *op. cit.*, p.66.

Además en esta obra, como en otras de Polke, encontramos la reproducción, las fotografías como un medio que no es único y puede ser reproducido. Es muy importante el uso de la fotografía y la idea de Polke de que la pintura es un arte burgués que debe ser atacado ya que con la foto le da un carácter de una obra que no es única, aunque sólo tiene ese sentido conceptual ya que la construcción del objeto regresa a la obra a su individualidad.

3.3 Interpretaciones históricas

Para continuar con esta reflexión sobre su identidad, Polke recurre a contextos sociales y políticos desde una perspectiva crítica de la situación del país. Examina los sucesos políticos

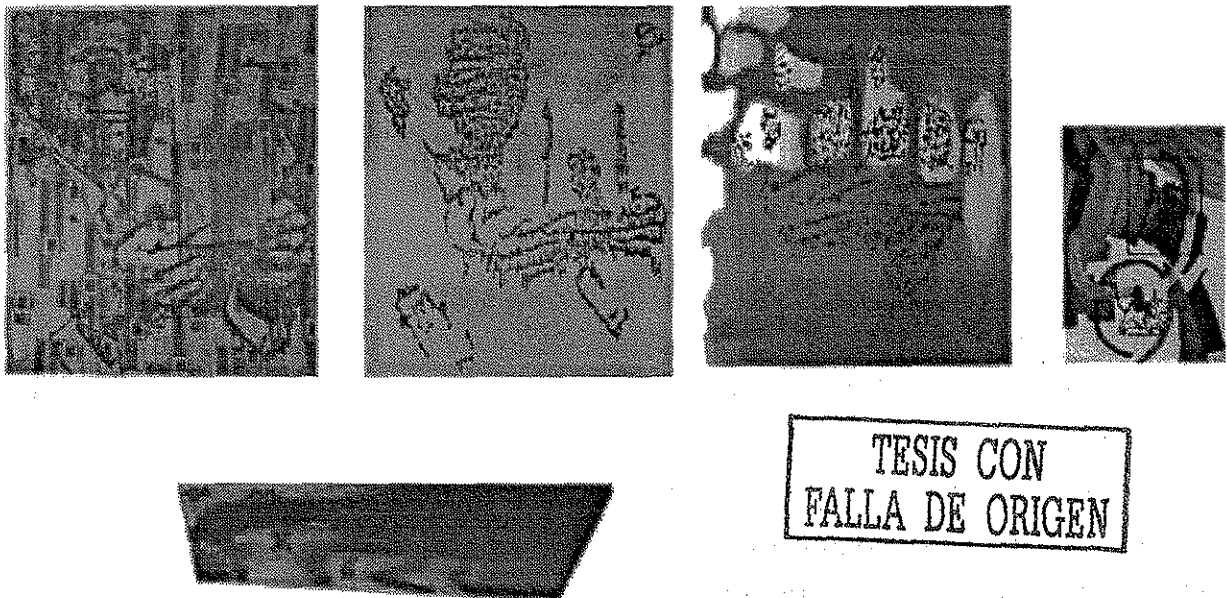


Fig.45. Sigmar Polke, *Reagan 1-3, Das Problem Europa, Sargdeckel* [*Reagan 1-3, El problema de Europa, tapa de ataúd*], 1980.

como en la serie: *Reagan 1-3, Das Problem Europa, Sargdeckel* [*Reagan 1-3, El problema de Europa, tapa de ataúd*], 1980 (fig.45). *Reagan 1-3* presenta un tríptico de la imagen de Ronald Reagan en un proceso de desintegración. En el primero aparece completo, tomando una caricatura; en el segundo la pantalla blanca lo va desintegrando, pero aún es reconocible; en el tercero queda poco de él, el fondo ha sido tomado por un color rojo y la figura restante podría ser un mapa de Estados Unidos. *El problema de Europa* es una acuarela, más pequeña que los módulos del tríptico, en un estilo más pop que los anteriores, totalmente definido, en el que parece estar representada Europa y su luz que será pisada por la sombra de un pie negro, el toro y la mujer parecen hablar de sus deseos.

Entonces el problema de Europa parece ser la dominación norteamericana promotora del cambio de la cultura europea, ya que Estados Unidos está representado por un presidente que tiene en sus manos una caricatura y que el mismo es un actor de películas de baja calidad, que trazan el modo de pensar de los norteamericanos. La forma en que Europa está caracterizada habla del dominio llevado a cabo por el cine estadounidense, el cual maneja una concepción sumamente dañina del sexo y de las mujeres, reflejando esa parte preponderante de su cultura. Europa está representada con el símbolo cultural de la mujer y el toro, pero la mujer que aparece ahí está en posición de seductora de película barata. La vela y el pie nos hablan de la Ilustración europea que está a punto de ser apagada, destruida por la sombra de un pie negro, que podría ser la ignorancia. En el pequeño cuadro donde aparecen estas imágenes el fondo está trabajado como en una especie de abstraccionismo norteamericano.

Con el mismo sentido de crítica social, *Polzeischwein* [*Cerdo policía*], 1986 (fig.46), exhibido en el pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia, parece darnos a entender que hay una simbiosis entre la policía y el puerco: la cabeza del policía ha desaparecido y su gorra está colocada en la cabeza del puerco. No puede ser más directo, retrata un elemento de la sociedad alemana, que es la policía y su brutalidad, el cual es conocido en un nivel popular en Europa donde un dicho señala que en una sociedad ideal los alemanes harían la cerveza, pero en una sociedad catastrófica serían los policías. El cuadro fue colocado en la entrada del pabellón



Fig.46. Sigmar Polke, *Polzeischwein* [*Cerdo policía*], 1986.

alemán obligando a que cualquier espectador que quisiera entrar lo viera y se enfrentara a la imagen. Así también, era una especie de carta de presentación del arte alemán durante la bienal, de la misma forma en que la policía se presenta en el imaginario europeo como un símbolo de lo que es la sociedad alemana, la cual de una forma u otra es recordada por imágenes de autoritarismo ya sea respecto al nazismo o a lo sucedido en los años 60 y 70 con los estudiantes.

Precisamente seis años después de *Cerdo policía* y su planteamiento de la imagen alemana, Polke pintó *Gemeinschaftswerk Aufschwung Ost* [*Obra común para el progreso del Este*], 1992 (fig.47), en el que se refiere también a la imagen de Alemania. Allí comenta la unificación,



Fig.47. Sigmar Polke, *Gemeinschaftswerk Aufschwung Ost* [Obra común para el progreso del Este], 1992.

la unión Este-Oeste a través de la construcción de una carretera, del mismo modo que en otros cuadros adopta los elementos del consumo, en éste recurre a los elementos de la propaganda política, proceso mediante el cual hace una crítica a la unificación, a la absorción de una Alemania por la otra. Tal fenómeno provocó en la cultura alemana un cierto desajuste ya que para los habitantes del Este significó no ser más ciudadanos de la República Democrática y volverse habitantes de la República Federal bajo un régimen político y económico totalmente diferente del suyo, hasta sentirse discriminadas por los habitantes del Oeste quienes les ponían apodos y los clasificaban de personas con poco gusto estético e incluso como perezosos. Todo esto provocó que los habitantes del Este llegaron a sentirse como extranjeros en su propio país. Lo anterior es consecuencia de los desajustes que hay entre los desarrollos económicos de

ambas partes del país, la economía occidental se basa en la industria, mientras que la oriental en el campo, lo que hace que el desarrollo industrial de la segunda esté muy por detrás y la primera tenga que hacer grandes contribuciones monetarias para nivelar la situación económica y los niveles de desempleo.

La contribución económica a través del pago de impuestos hace que unos y otros alemanes se sientan desajustados y el gobierno intente a través de la propaganda eliminar este sentimiento vendiendo al público la idea de que lo que se debe hacer es ayudar. Tal propaganda es la que retoma Polke y la reproduce en un cuadro elaborado con lacas sobre poliéster transparente, con lo cual la construcción del bastidor se ve y con ello el espectador interpreta el hecho de que la base de la pintura es transparente, es decir, la base de la propaganda lo es también y por lo tanto la sensación que da el cuadro es de una credibilidad incierta. Martin Hentschel explica cuáles fueron los elementos que provocaron la creación de este cuadro:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Éste era el tiempo en Alemania en donde la verdadera dicotomía de la consigna de la reunificación ('Aufschwung Ost') llegó a ser demasiado evidente; un tiempo de creciente desempleo en masa, de diferencias ideológicas irreconciliables y de especulación capitalista que olía a los días tempranos de la industrialización. Polke reaccionó ante esto usando la alegoría para retratar trabajo y capital.¹⁰⁰

Podemos ver que en esta serie de cuadros Polke utiliza la alegoría y los símbolos tanto clásicos como contemporáneos en un afán de entender qué sucede con el país en su momento, sin soslayar su capacidad satírica. Al mismo tiempo recurre a la experimentación con diferentes materiales añadiendo un valor diferente a la obra completa, esto es, que la técnica tiene una clara razón de ser en el conjunto total de la obra, como la utilización del poliéster transparente.

También es claro que estas pinturas no son tan herméticas como las analizadas en el punto anterior, *Cerdo policía* es un ejemplo claro de la apertura de la lectura ya que es una obra que está claramente dirigida a los alemanes que conocen a su policía y que tienen la capacidad de leer el contenido de la imagen y en el mismo título de la obra. Una característica muy importante de estas obras es que las imágenes están construidas con los puntos, tan característicos de la obra de Polke, los cuales le dan una calidad de impreso a la obra, como si el momento de verla nos remitiera a los periódicos y agrandara las imágenes fotográficas adquiriendo una visualidad muy especial.

3.4 La vestimenta como un uniforme social

Polke continúa con su experimentación técnica y la adapta a la idea de identidad formada dentro del mundo de la moda mediante la cual los alemanes occidentales se distinguen de los orientales. La propuesta de Polke habla de estas diferencias y expone la idea de que los productores de ropa pretenden homogeneizar el gusto de toda una sociedad a través de la imposición de modas, esto implica que en las sociedades capitalistas las personas parecen estar uniformadas por la imposición del mundo de la moda.

En *Russische Uniform* [Uniforme ruso], 1994 (fig.48), *Zwei Hemden* [Dos camisas] (fig.49), 1994, *Mercedes*, 1994 (fig.50), y *Vermessen der Kleider* [Medir la ropa], 1994 (fig.51), encontramos unas obras que

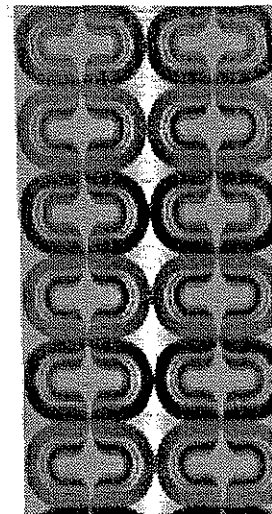


Fig.48. Sigmar Polke, *Ruschisse Uniform* [Uniforme ruso], 1994

¹⁰⁰Ibid., p.84.

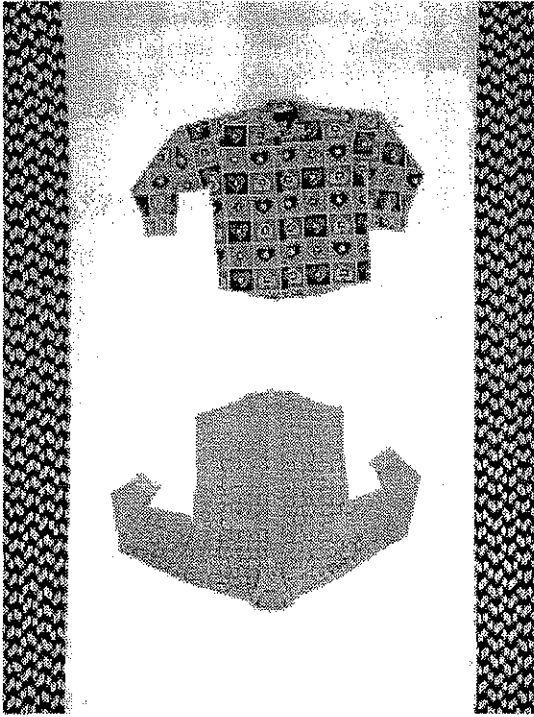


Fig.49. Sigmar Polke, *Zwei Hemden* [Dos camisas], 1994.

muestran diferentes patrones textiles que se utilizaban para la fabricación de las telas tanto Alemania Oriental como en la Occidental, estos cuadros reflejan las diferencias de los dos sistemas en que vivían los alemanes. *Uniforme ruso* contrapone los patrones de las vestimentas, hay un acercamiento al patrón típicamente occidental mientras que el uniforme ruso se ve entero en un fondo blanco. El pegar la ropa al bastidor provoca un cierto desconcierto al espectador que no está viendo el uniforme a través de un símbolo, una metáfora o una representación pictórica, sino que lo ve porque está ahí presente. Por otra parte, la vestimenta occidental está representada como un tapiz con un patrón que se repite de arriba a abajo. Se trata pues de yuxtaponer el uniforme como una figura concreta que ocupa un lugar específico y el

tapiz que parece extenderse en la obra, como que va a tapar el uniforme.

La misma pauta sigue el cuadro *Mercedes* en donde el título se refiere a los automóviles alemanes. En la parte superior del cuadro se ve una camisa cuadriculada de un trabajador, en la parte inferior, un tapiz como el del cuadro anterior pero esta vez contiene el logotipo de la Mercedes que se extiende por toda esa zona. Tal unión de elementos es la representación de una contradicción social, nos habla del trabajador y del objeto de lujo, se refiere esencialmente a la reunificación de Alemania y al choque de los sistemas económicos. Donde el espectador se enfrenta a un cuadro de grandes dimensiones que parece tragárselo donde la camisa es de tamaño natural, provocando un enfrentamiento directo con el objeto y no con la representación del objeto, es el mismo caso que en *Uniforme ruso*.

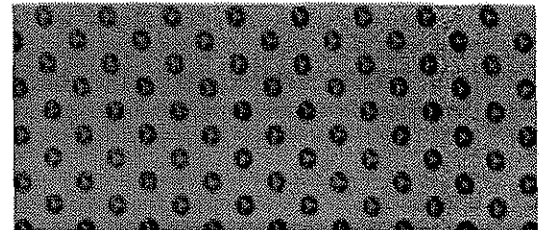


Fig.50. Sigmar Polke, *Mercedes*, 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

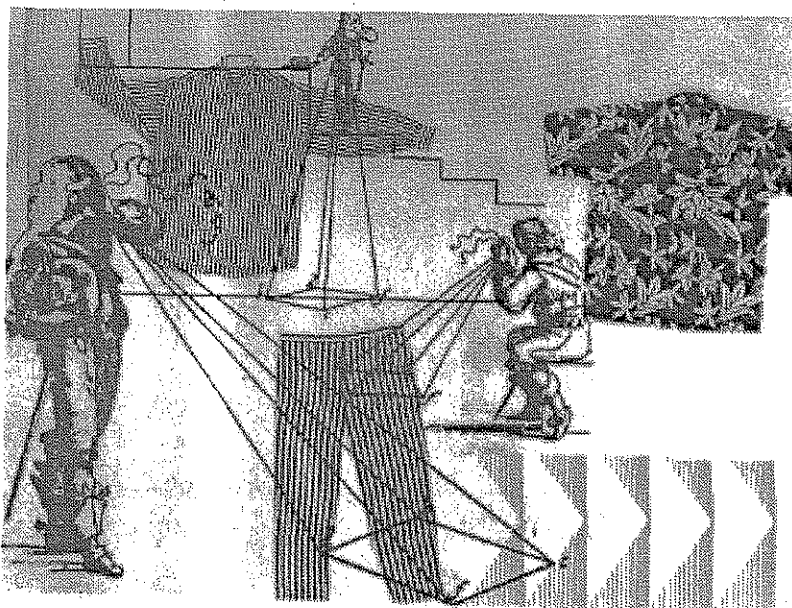


Fig.51. Sigmar Polke, *Vermessen der Kleider* [*Medir la ropa*], 1994.

De la misma forma, *Dos camisas* sigue el juego de la contradicción social, una camisa es la de un alemán occidental, mientras la otra es la de un alemán oriental, la diferencia en los patrones y el diseño hablan del choque que se produce al juntar ambas ideologías. Las dos orillas verticales tienen un patrón de pingüinos, los cuales representan un tumulto a la vez que refieren a la aristocracia, a la elegancia; de un lado, van hacia arriba, lado derecho; del

otro, van hacia abajo, lado izquierdo. Aquí recurre otra vez a la ropa de tamaño natural, al *collage* textil que hace una referencia al objeto.

Esta misma idea del *collage* textil y la vestimenta pegada al cuadro se aplica a *Medir la ropa*. Allí surge la típica sobreposición de imágenes de la obra de Polke, en este caso nos habla de las diferencias sociales de la ropa, la cual está siendo medida por unos científicos del Renacimiento. ¿Por qué medir la ropa? Es una forma de decirnos que somos identificados en nuestra sociedad a través de nuestra vestimenta. Para la sociedad de consumo el mercado de la ropa tiene un valor significativo como un medio de ganancias pues cada cambio de estación implica una temporada de aquello que va con la moda y por lo tanto una ganancia para los vendedores y los fabricantes; para el consumidor significa que se podrá introducir a cierto círculo según la ropa que utilice. Del mismo modo el trabajador de la Alemania del Este tiene ciertos elementos en su vestir que lo distinguen de los habitantes de la Alemania del Oeste.

En *Medir la ropa* hay una serie de dibujos emulsionados en la tela que se refieren al Renacimiento como un elemento del que Polke se apropia para agregar un nuevo significado a la obra, no sólo estos personajes miden la ropa sino que también representan a una clase culta europea que mide las actitudes de la sociedad. Esta idea de apropiaciones es lo que Polke hace durante todo su proceso creativo, se apropia de los símbolos de la cultura popular alemana y de símbolos de la cultura europea en general, así como de objetos de la vida cotidiana. Acerca de esta idea de apropiación Robert Berlind nos dice:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las apropiaciones de Polke, ya sean efectuadas por el uso de telas de algodón impresas industrialmente producidas como pintura, fondos, rociados mediante una plantilla o imágenes encontradas que son proyectadas y trazadas en el plano, indican una obsesión con un pasado que afecta el presente. El pasado de Polke no es ni el primordial patrimonio germánico afirmado por Kiefer ni el carnaval fantasmal de Immendorf, sino más bien algo más inmediato, como una amargura desapacible en la boca, un ligero gustillo sulfuroso.¹⁰¹

Polke no hace una reflexión histórica sino un análisis y una descomposición de los símbolos y de los objetos que invaden la vida diaria del alemán, así encontramos en su obra una crítica tenaz al sentido de original y copia, así como al de individualidad, por esto recurre a todo tipo de estilos.

En esta sección tenemos una serie de cuadros visualmente muy atractivos en los que los colores brillantes y la ropa pegada a la superficie provocan la simpatía del espectador, que lo recibirá de una forma más agradable, pero con quien deberá tener una afinidad o noción de cada uno de los símbolos para poder entenderlos.

3.5 Rastros históricos

Aunque acuda a la idea de la apropiación de los objetos y de la discusión de la vida cotidiana en Alemania, hay una serie de cuadros en los que se podría decir que existe una apropiación de símbolos pertenecientes a la memoria colectiva del pueblo alemán, a esa parte de la historia que trataron de olvidar inútilmente. Esos rastros históricos son tomados por Polke y presentados al espectador como un objeto más del registro de imágenes del autor, pero hay en ellos un significado muy profundo de lo que los alemanes callan.

La primera de las obras que pertenecen a este análisis histórico es *Lager* [*Campo*], 1982 (fig.52), que muestra los faros que alumbran un campo de concentración y los alambres que no permiten el escape. En la parte baja del cuadro el color negro se acumula, no nos permite observar el terrible hecho que sucede en ese lugar y al estar escondido lo que hay detrás de esta nube nos recuerda inevitablemente los campos de concentración nazi y nos hace ver lo poco que sabemos de cuanto ocurría en aquellos lugares, así como el hecho de que había un abismo de incompreensión de las



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig.52. Sigmar Polke, *Lager* [*Campo*], 1982.

¹⁰¹Robert Berlind, "Sigmar Polke at Mary Boone/Michael Werner", en *Art in America*, vol.73, núm. 4, abril 1985, p.202.

persona de afuera hacia las de adentro; el cuadro deja un sentimiento de vacío y oscuridad. El tamaño de la pintura crea una sensación al espectador de ver una obra monumental y de encontrarse frente a frente con una cruda imagen de un campo de concentración.

Los colores de la obra crean un ambiente bastante tétrico, mientras que la gran nube de la parte inferior da un sentido de que algo lúgubre sucede ahí abajo por otro lado la riqueza del trabajo pictórico es muy grande, el trabajo con pigmentos y quemaduras en la tela y el contraste de la tela estampada con la manta de lana crean un extenso vocabulario visual que da en el espectador un sentimiento de misterio y contradicción. El color naranja de la parte superior del cuadro es en general un color apagado y manchado, pero contiene algunos brillos que hacen que la pintura se equilibre y que la vista del espectador encuentre algunos lugares para descansar. La elección de la tela estampada colocada a la mitad del cuadro parece ser bastante arbitraria, se podría pensar que Polke está refiriéndose al accidente en su trabajo, como el accidente que era tan importante para Francis Bacon (Dublín, 1909-Madrid, 1992). Pero por otro lado la tela podría tener una referencia a los uniformes de los presos de los campos de concentración. Las líneas en la tela pueden referirse a los uniformes.

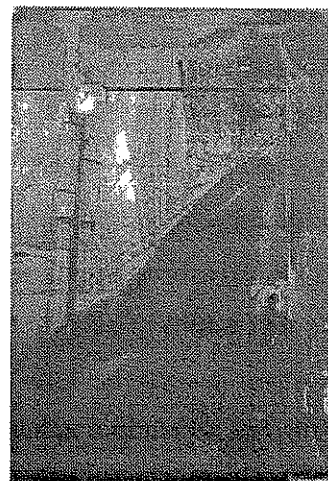


Fig.53. Anselm Kiefer, *Mast* [*Poste*], 1984-1984.

Tres años después de que Polke pintara este cuadro, Anselm Kiefer realizó pintó *Mast*

[*Poste*], 1984-1984 (fig.53), el cual se refiere a temas muy diferentes como la electricidad, pero guardan semejanzas en su composición. En el cuadro de Kiefer en lugar del cercado nazi hay un poste de luz y una pared, esta da esa misma sensación de oscuridad y de la verdad escondida de la que no sabemos nada.

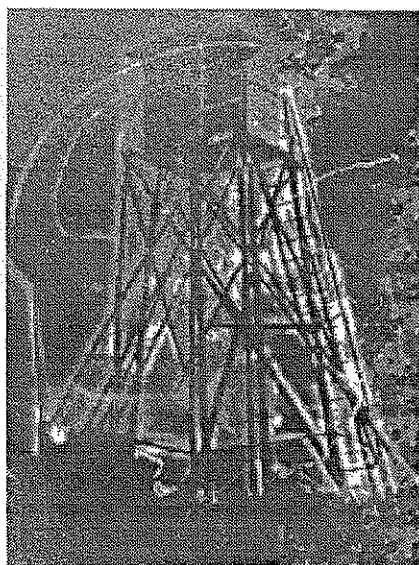


Fig.54. Sigmar Polke, *Hochsitz* [*Atalaya*], 1984.

De 1984 a 1988 Polke realizó una serie cuadros titulados *Atalaya*, *Hochsitz* [*Atalaya*], 1984 (fig.54), *Hochsitz* [*Atalaya*], 1984 (fig.55), *Hochsitz II* [*Atalaya II*], 1984-1985 (fig.56), *Hochsitz III* [*Atalaya III*], 1985 (fig.57), y *Hochsitz mit Gänsen* [*Atalaya con gansos*], 1987-1988 (fig.58), cada uno nos habla del poder y recuerda las torres de vigilancia del muro de Berlín, que impedían a la gente salir de su propio país. Cuando Polke salió de Alemania

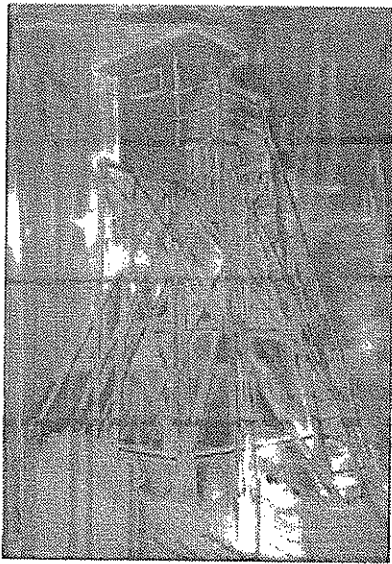


Fig.55. Sigmar Polke, *Hochsitz [Atalaya]*, 1984.

oriental no existía aún el muro, pero es un símbolo muy importante de la división de este país. Igualmente estos cuadros se pueden estar refiriendo a los campos de concentración en los cuales las torres de vigilancia eran usadas para evitar el escape de los presos. En ambos casos la torre tiene un significado de poder y de control sobre un grupo de personas; también en los dos casos se trata de habitantes que

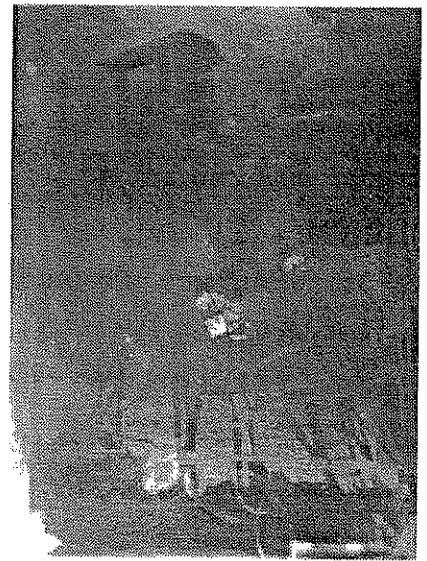


Fig.56. Sigmar Polke, *Hochsitz II [Atalaya II]*, 1984-85.

intimidan y reprimen o matan a habitantes de un mismo país, con lo cual se refiere al abuso del poder y a la capacidad autodestructiva del ser humano, en su caso específico, de los alemanes.

Es importante notar que cada cuadro presenta diferentes colores y la figura del atalaya está hecha con una plantilla, por eso la figura de cada obra es exactamente la misma mientras que la forma de trabajo varía, esto provoca que al ser vista la serie completa surja la sensación de estar frente a la misma torre, pero en un diferente momento del día o en diferente tiempo.

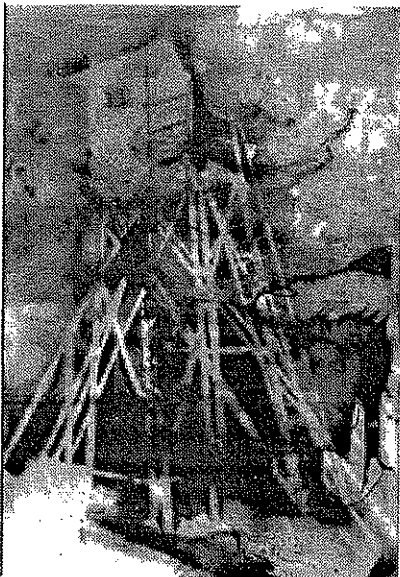


Fig.57. Sigmar Polke, *Hochsitz III [Atalaya III]*, 1985.

Los colores varían desde una escala de amarillos y naranjas

como en *Atalaya*

(fig.54) o una serie

de tonos pastel,

Atalaya III, hasta

una escala de grises,

Atalaya II, que tiene

un cierto parecido a

los grises de Kiefer.

Esta forma de

presentar la misma

figura tiene una clara

relación con el *arte*

pop de Andy Warhol

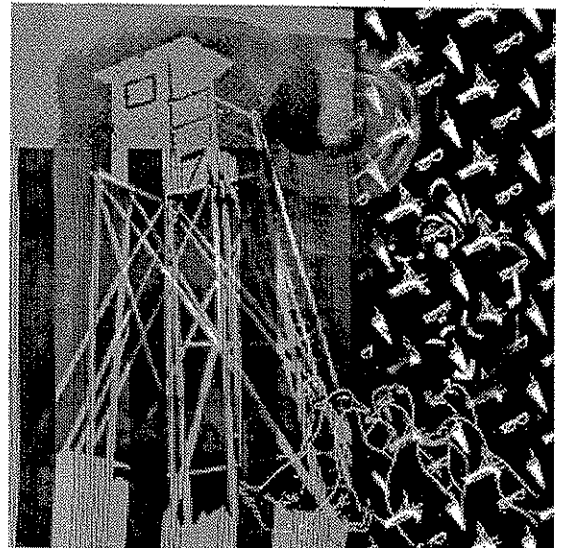


Fig.58. Sigmar Polke, *Hochsitz mit Gänsen [Atalaya con gansos]*, 1984-88.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

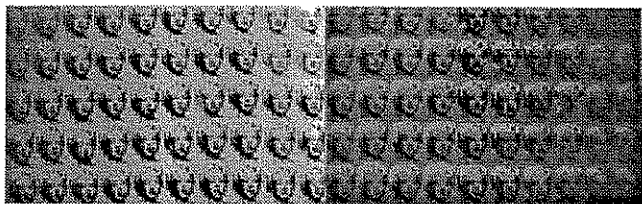


Fig.59. Andy Warhol, *Marilyn x 100* [*Marilyn x 100*], 1962.

y sus imágenes repetidas como sus retratos *Marilyn x 100*, 1962 (fig.59), y *Mao*, 1972-1973 (fig.60), o la obra *Four Electric Chairs* [*Cuatro sillas eléctricas*], 1964 (fig.61), para hablar del consumismo, la repetición de la imagen tiene el efecto de quitarles su sentido

de originalidad y crear un aspecto de mercancía quitando a la imagen original su fuerza como referencia única. En *Cuatro sillas eléctricas*, por ejemplo, nos presenta la silla eléctrica como un objeto más, no emite una opinión personal del objeto, es como si al presentarlo así nos mostrara la indiferencia social respecto a esa máquina de poder del Estado.



Fig.60. Andy Warhol, *Mao* [*Mao*], 1972-73.

La diferencia entre Polke y Warhol radica en que el alemán agrega elementos a la pintura

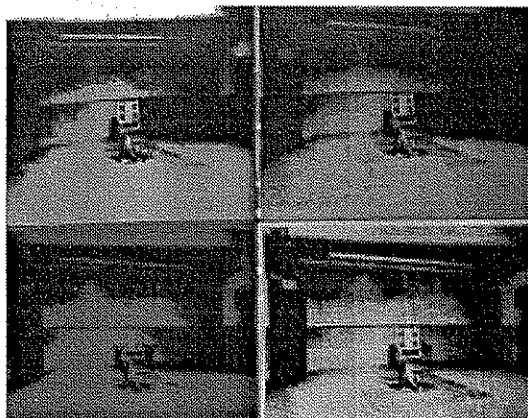


Fig.61. Andy Warhol, *Four Electric Chairs* [*Cuatro sillas eléctricas*], 1964.

y no sólo retrata la torre, en *Atalaya* (fig.54) utiliza una tela estampada que crea una tremenda yuxtaposición de sentidos, por un lado está la torre con como una representación del poder y de la represión y, por el otro la tela estampada de flores que suele usarse en una casa y tiene una relación con la felicidad y el optimismo; las flores son un elemento de belleza natural que el hombre utiliza para adornar su entorno. *Atalaya con gansos* está en la misma situación que la obra anterior ya que está hecho sobre tela estampada, el atalaya en colores azules, en la parte superior un pedazo de tela rosa y

en el lado inferior derecho unos gansos delineados, el ganso ha sido utilizado como símbolo de la vigilancia debido a que grazna fuertemente al menor ruido, por esto su inclusión en este cuadro, para complementar y reforzar la idea de que el atalaya habla de la vigilancia. Siguiendo la idea de los objetos complementarios a la imagen en *Atalaya III* hay una mano que sostiene un espejo en donde no se refleja ninguna imagen, sino que la imagen de la torre lo atraviesa. Éste nos habla del poder que ostenta el dueño de estas torres: "Sobre todo, su monumentalidad

es intimidante, ya que las torres deben ser inevitablemente entendidas como símbolos de poder al cual, quienes las poseen, tienen el acceso."¹⁰²

Como un elemento técnico que agrega una característica importante a esta serie tenemos que en *Atalaya II* Polke utilizó óxido de plata en casi toda la superficie de la obra, excepto en la pequeña caseta de la parte superior de la torre, provocando que ésta cambie de color según la humedad ambiente del lugar donde está el cuadro, así como que aparezca y desaparezca de la vista del espectador según su posición respecto a la obra¹⁰³. Con ello Polke crea un cuadro que exhibe un juego de aproximaciones, es decir, el espectador encontrará un cuadro diferente con cada cambio de posición o del medio ambiente; por lo que quien lo ve en la tarde no ve el mismo cuadro que la persona que lo ve en la mañana, esto motiva un intercambio de ideas entre el cuadro y el observador, hay un juego en el que importa el contexto del cuadro no sólo por lo que significa conceptualmente su ubicación en un lugar u otro, sino porque su materialidad le cambia el sentido visual.

Para seguir con el tema del sentido visual podemos pensar en la obra *Flüchtlingslager* [*Campo de refugiados*], 1994 (fig.62), la cual es una imagen en puntos, como en el caso de *Cerdo policía*, técnica que Polke desarrolla como una herencia de las pinturas de los artistas *Pop*, como Roy Lichtenstein que utilizaba los puntos como una manifestación de la

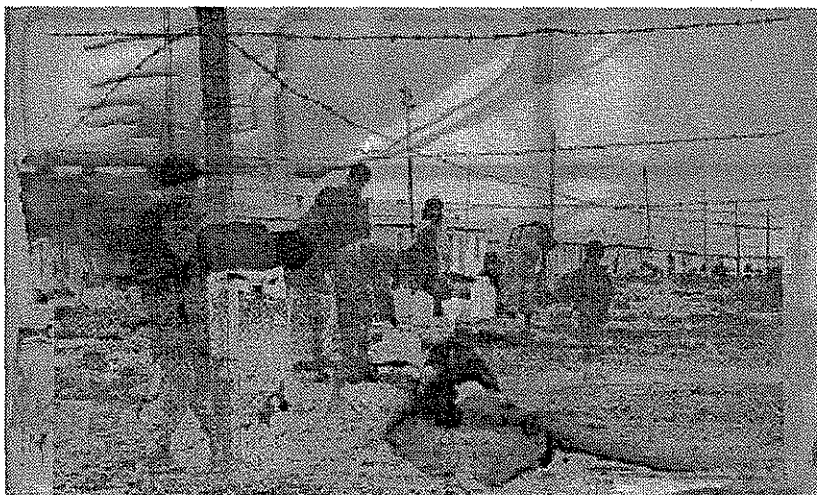


Fig.62. Sigmar Polke, *Flüchtlingslager* [*Campo de refugiados*], 1994.

reproducción en masa, mientras que Polke los utiliza para ilustrar la idea de que la pintura aún existe, a pesar de que la fotografía plantea una reproducción más fiel de la realidad. Polke extiende los puntos de la fotografía y demuestra que en el fondo hay una construcción a través de pequeñas partículas. La reproducción de los puntos es en el caso de Polke todo lo contrario de la idea de la reproducción en masa ya que él utiliza imágenes de periódicos y pinta cada punto manualmente. De la misma forma Gerhard Richter utiliza imágenes del periódico, pero

¹⁰²Gerhard Graulich, "The Roguish Joys of Dots", en Gerhard Graulich, *et al.*, *Sigmar Polke, Transit*, Colonia, Cantz, 1996, p.21.

¹⁰³John Caldwell, *op.cit.*, p.12.

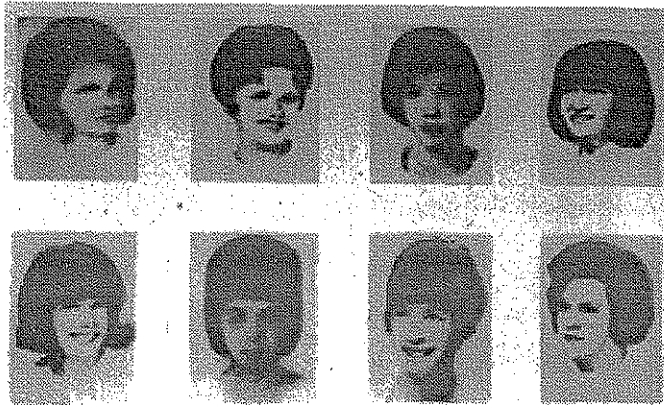


Fig.63. Gerhard Richter, *Acht Lernschwestern* [Ocho estudiantes de enfermería], 1966.

en lugar de reproducir los puntos lo que hace es eliminar la textura de los granos creando unas pinturas que dan la sensación de fotos fuera de foco como es el caso de *Acht Lernschwestern* [Ocho estudiantes de enfermería], 1966 (fig.63).

En *Campo de refugiados* los refugiados sobreviven. El cuadro es de grandes dimensiones y esto permite al espectador sentirse incluido en él ya que las figuras son de tamaño natural, por lo

tanto la *empatía* que provoca es más certera y la idea de supervivencia se vuelve clara a través de la sobreposición de imágenes y de la sensación de realidad motivada por el hecho de que la imagen esté formada por puntos, a su vez, esto da la idea de que ha sido sacada de un periódico, es decir de una imagen testimonial.

En *Entartete Kunst* [Arte degenerado], 1983 (fig.64), también hay un manejo de una imagen testimonial, Polke emulsiona una fotografía de la exposición que hicieron los nazis llamada *Arte Degenerado* en la que se exponía el arte que ellos pensaban estaba corrupto, los expresionistas estaban incluidos en este grupo. Se trataba de mostrar al público la degeneración que existía en el arte del país antes de la llegada de los nazis al poder. Polke



Fig.64. Sigmar Polke, *Entartete Kunst* [Arte Degenerado], 1983.

utiliza una fotografía de las personas que se formaron para entrar a ver la exposición y encuentra de manera azarosa al emulsionar la foto en la tela y abrir el grano que se forma en los puntos una esvástica. Este cuadro trata de una búsqueda histórica y de una crítica a su país. Las largas filas para ver esta exposición pueden incluir a las personas que suponían sólo podrían ver estas obras aquí y por última vez, pero tal vez se trataba de gente convencida de que vería era arte degenerado. Polke trata, al igual que en la búsqueda de Kiefer, de provocar una reflexión acerca

de lo que sucedió con toda una sociedad en el momento del nazismo y por qué los alemanes deben intentar recuperar su pasado y su memoria.

En esta sección tenemos una serie de cuadros que conjuntan elementos de los cuadros de las secciones anteriores, como es el caso de la tela estampada, de las resinas sensibles a la luz o de los puntos. La imagen en *Campo* es especialmente atractiva e imponente, la relación que se puede hacer de esta imagen con la historia de la humanidad es sorprendente, el cuadro con sus grandes dimensiones crea una sensación de desamparo.

3.6 Conclusiones

La reconstrucción de la identidad de Polke tiene un gran sentido del humor, recurre a todo tipo de juegos visuales, sus puntos y sus experimentos técnicos dan una primera impresión de que el arte de Polke es simplemente un juego técnico alejado de la conceptualidad, pero al acercarse al análisis de cada elemento de la obra es notable que la técnica es un medio a través del cual el artista se abre camino a una propuesta de gran contenido.

Cada elemento que aparece en la obra tiene una clara intención de provocar un diálogo con el espectador, el cual se siente constantemente llamado a la reflexión, a pensar en el porqué cuando observa un cuadro de grandes dimensiones y figuras de tamaño natural siente inmediatamente una gran empatía por la imagen, como si ésta le hablara directamente a él, como si estuviera hecha especialmente para que él entendiera.

Por otro lado, hay una diferencia en la forma de búsqueda con Kiefer: Polke parte de la vida cotidiana, Kiefer de los elementos más profundos del mito alemán, pero finalmente ambos recurren a los símbolos que ocupan la mentalidad del alemán, Kiefer los del *inconsciente colectivo*, Polke los de la propaganda y la imagen diaria hecha por la comercialización.

Si el punto de partida de Polke puede llegar verse como algo superficial es porque deriva en algo muy profundo, en la reflexión de por qué una sociedad se basa en ciertos elementos de desahogo para olvidarse de las cosas más importantes, de su memoria y de su historia, la cual Polke representa muy bien en las obras que tratan el tema de los diferentes sistemas de las dos Alemanias, un tema que es importante para entender qué sucede con los alemanes hoy en día, tal cual Polke es.



CAPÍTULO 4

LA OBRA DE ROSEMARIE TROCKEL

Para mí y en mi posición de mujer resulta más difícil, ya que históricamente la mujer ha sido siempre marginada. Y eso es por lo que estoy interesada no sólo por la historia del vencedor sino también por la del más débil. Las máscaras, por ejemplo, no consisten únicamente en lo que dicen o intentan decir, sino también en lo que excluyen. Tienen la ausencia como tema.

Rosemarie Trockel¹⁰⁴

Rosemarie Trockel manifiesta una búsqueda de la identidad por medio de la iconografía que utiliza, basada en la idea de reconstruirla a partir del trabajo al cual ha sido ceñida la mujer. Toda la iconografía presente en su obra proviene del ámbito doméstico o tiene la intención de insertarse en un momento histórico específico y no sólo es buscada en estos iconos sino a través de un metalenguaje manejado en el cómo y en los medios utilizados en las obras.

El arte de Rosemarie Trockel trata de jugar y ser jugado, como dice Gadamer “todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores”¹⁰⁵ y por lo tanto Trockel hace una especie de juego provocativo con sus obras que llevan al espectador y a la obra a ser jugados; las construcciones visuales de esta artista encarnan un lenguaje y un contenido. Jutta Koether considera que la obra de Trockel trata francamente temas que conciernen al feminismo, y que es la primera artista alemana que lo hace tan abiertamente.¹⁰⁶ Su obra no es didáctica, sino más bien ilegible y simple; la idea es provocar dudas en el espectador, confrontarlo con el problema del arte, jugar con los conceptos y las imágenes. Su origen está claramente marcado por el arte de Joseph Beuys ya que los dibujos de 1982 de Trockel tienen las mismas características que los del artista alemán, es decir, un carácter esquemático:

¹⁰⁴Jutta Koether, “Interview with Rosemarie Trockel”, en *Flash Art*, núm. 34, mayo de 1987, p. 40, citado en Sidra Stich, *Rosemarie Trockel, op.cit.*, p. 115.

¹⁰⁵Hans-Georg Gadamer, *op.cit.*, p.149.

¹⁰⁶Jutta Koether, “Out of Character. The strategies for a visual practice of a female artist in Germany”, en Gregory Burke, *Rosemarie Trockel*, Wellington, City Gallery, Wellington, Wellington City Council, 1993, p.25

Este carácter se destaca en el abandono de la elección de soportes: sobres, páginas de agenda, hojas arrancadas, paquetes de cigarrillos abiertos; cualquier soporte conviene al trazado de las grafías caprichosas cuya función se aleja de lo lineal, de la descripción figurativa, procediendo a la ubicación de topologías abstractas de masas o de esquemas técnicos.¹⁰⁷

Precisamente esta calidad de esbozo nos hace pensar en una búsqueda de la historia de la mujer y de la humanidad, sus obras citan motivos primigenios para después llegar a un análisis complejo de las relaciones sociales ya que “el arte ‘primitivo’ era un locus de lo (femenino) inconsciente del ‘civilizado’ (no primitivo) hombre occidental; su influencia sobre una artista mujer es el límite para diferir”¹⁰⁸ y desde sus primeras obras, es decir, a partir de sus dibujos arcaicos, pasando por la escultura, vemos cómo Trockel difiere el género; realiza glosas de las obras de los artistas que la preceden, de los movimientos más influyentes del arte contemporáneo, desde el *Arte Pop* norteamericano hasta las obras del *Realismo Capitalista* de Lueg, Polke y Richter.

Sus dibujos—que serán un trabajo constante—son en primer lugar el inicio de una búsqueda conceptual. De los dibujos pasa a la escultura, en donde se observa una relación con lo primitivo, una propuesta que nos hace pensar en la diferencia entre hombres y mujeres en los orígenes de la sociedad, así como en el choque que produce el encuentro del público con lo más primitivo de la cultura. También me recuerdan las propuestas que hace Luce Irigaray para una cultura más justa que considere las diferencias sexuales:

La esfera de las relaciones madre-hija e hija-madre invalida claramente todos los reclamos ingenuos de igualdad entre los sexos. Las mujeres tienen una historia individual, y hasta cierto punto colectiva, diferente de los hombres. Necesitamos interpretar y construir espiritualmente esa historia para empezar otra etapa en nuestra cultura, una etapa en la cual el sujeto no es sólo *uno*, solipsista, egocéntrica y potencialmente imperialista, sino que respeta las diferencias, particularmente la diferencia inscrita en la naturaleza y la subjetividad de sí mismo: la diferencia sexual.¹⁰⁹

Del trabajo esquemático y primario surge una nueva forma de trabajo más detallado y con apariencia industrial, acabados perfectos y brillantes, más bien impersonales. Es aquí donde encontramos la relación del arte de Trockel con el dadaísmo y básicamente con los *readymade*¹¹⁰ de Duchamp, sus esculturas parecen ser objetos encontrados, pero son realmente creados para proponer un discurso que generalmente habla de la producción en nuestra sociedad:

¹⁰⁷Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys*, trad. Edison Simons, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p.22.

¹⁰⁸Mira Schor, *Wet: On painting, Feminism and Art Culture*, Durham, Duke University Press, 1997, p.60.

¹⁰⁹Luce Irigaray, *I love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*, trad. Alison Martin, Londres, Routledge, 1996, p.47.

¹¹⁰El *readymade* es un objeto escogido arbitrariamente por el artista, quien con esta acción le da un significado diferente a un objeto ordinario o utilitario. Lo que importa es precisamente esta acción y no el hecho de que el artista haga el objeto con sus propias manos. Por otro lado no sólo el artista está dando este nuevo significado sino que el recinto que lo exhibe le da una autenticidad y la sociedad que lo acepta lo legitima.

el proceso de producción del *readymade* plantea un paralelismo con la fotografía. Consiste en la transposición física de un objeto desde la continuidad de la realidad a la condición estable de la imagen artística mediante un momento de aislamiento o selección. Y en este proceso, también remite a la función del modificador. Se trata de un signo inherentemente “vacío”, cuya significación sólo es una función de este ejemplo concreto, garantizado por la presencia existencial de este preciso objeto. Los términos del índice instauran un significado carente de sentido.¹¹¹

La obra de Trockel está basada en la idea de que las mujeres han sido apartadas de la historia del arte, idea que ha sido desarrollada por el movimiento feminista desde los años setenta,¹¹² por lo que la autora parte de sus *readymade* utilizando objetos domésticos, como en *Ohne Titel* [Sin título], 1986 (fig.70), en la que hay tres escobas colgadas en una repisa, o en *Kleid* [Vestido], 1986 (fig.77), el cual tiene dos símbolos de lana en el lugar donde van los pechos. Este vestido es tejido en una máquina con un diseño de la autora, de ahí la sensación de producción industrial y el metalenguaje que nos habla del trabajo de la mujer, el arte como un elemento de dominación del hombre y de la incorporación del primero al segundo a través de un discurso nuevo.

Estas obras se refieren a la idea de exclusión de la mujer de la historia y por lo tanto de la historia del arte. A la mujer se la excluye porque el ámbito asignado para ella es el de lo privado y la diferencia de lo público y lo privado es muy importante, el primero es lo glorificador y los juegos de poder, mientras que lo privado es el trabajo de la mujer, en donde no hay ningún elemento de poder. Más bien ahí es a donde se le ha asignado el papel, precisamente apartada del poder y por ende de la individualidad, de la diferenciación debido a que ese mundo “está marcado por la privaticidad de los espacios a que la mujer está adjudicada de una u otra forma, mientras que en el espacio público uno se ha de sellar respecto al otro, y al tercero, que no es yo porque es otro, pero es otro que es como yo.”¹¹³

El desarrollo de este discurso de introducción de la producción “femenina” del tejido en el arte “mayor” se encuentra en la producción de las *pinturas tejidas*, las cuales representan un alejamiento de la obra clásica, del óleo dominado por el hombre; estas obras evocan lo femenino y otorgan el nivel de *obra de arte* a las manualidades femeninas. Trockel expone una serie de vías por las que los discursos dominantes han establecido la subordinación o la invisibilidad de la mujer. A la mujer se la define por el hombre como lo *otro* y se le subordina en un sistema en el que

¹¹¹Rosalind E. Krauss, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, Alianza Forma, 1996, p.219.

¹¹²Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, Boulder, Westview Press, Icon Editions, 1988, pp. 145-178.

¹¹³Celia Amorós, *Feminismo: igualdad y diferencia*, prolog. Marta Lamas, México, D.F., UNAM, 1994 (Colección libros del PUEG), p.26.

cada mujer, como particular única, es síntesis del mundo patriarcal: de sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de los mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos) que internalizan en ella su ser mujer, de las instituciones que de manera compulsiva la mantienen en el espacio normativo o que, por el contrario, la colocan fuera.¹¹⁴

En estas obras tejidas la autora logra “desestabilizar las normas dadas, como en el caso del lienzo pintado, y al mismo tiempo insinuar posibilidades alternativas que normalmente se omiten, Trockel reduce la separación entre opuestos, difumina los límites de oposición y afirma la diferencia”.¹¹⁵

4.1 El catálogo de herramientas y objetos primitivos que enmarcan a la sociedad patriarcal transfigurados por Trockel

Una forma de afirmar la diferencia de los individuos y comprender qué es la identidad de la mujer es suscitar una confrontación entre los objetos creados por el hombre y la situación de las mujeres respecto a estos objetos, cómo las afecta, en qué situación las coloca:

habría que inquirir con respecto al tipo de relación que se establece entre el sujeto agente y la materia en sus transformaciones culinarias a través de una actividad que, trascendiendo el nivel práctico inmediato, posee además dimensiones creativas, hasta ahora únicamente atribuidas a la figura masculina del Chef en un restaurant de lujo. En el espacio de la casa, la relación de este sujeto con los objetos que se sacuden y se lavan en una rutina diaria, parece también regirse por otro tipo de temporalidad que se distingue de lo convencionalmente definido como devenir histórico. Relaciones que, por otra parte, implican modos diferentes de un conocer el cual fluye en los márgenes de las epistemologías dominantes. Es más, el saber en el ámbito de lo doméstico no sólo provee paradigmas alternativos para conocer, sino también para otro tipo de acercamiento hacia lo espiritual, como señalara Santa Teresa de Ávila al decir que Dios también andaba en los pucheros. Parafraseando a Freud, se podría decir que, en este continente negro de camas deshechas, niños por alimentar, hilos multicolores y artefactos caseros, subyace una cultura inexplorada.¹¹⁶

Dios también anda en los pucheros. El arte también se acerca a los pucheros y los reinventa, los modifica, los transforma y hace sentir que el nivel de construcción de un modo de vida es tan importante como cualquier otro; no importa desde qué parte de la sociedad estamos hablando, el arte encuentra la forma de reivindicarla. Lo doméstico es el ámbito retomado por Trockel, su búsqueda primera de la identidad como mujer es a través de aquello que se supone no le incumbe: las herramientas de los hombres. Para llegar a ellas hay un recuento de las imágenes a través de las cuales los hombres buscan sustento para la sociedad en la que viven, al sistema social en el que estamos sumergidos.

¹¹⁴Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, D.F., UNAM, 1997 (Colección Posgrado), p.43.

¹¹⁵Sidra Stich, “The Affirmation of Difference in the Art of Rosemarie Trockel”, en Sidra Stich, *op.cit.*, p. 13.

¹¹⁶Lucía Guerra, *op.cit.*, p.172.



Fig. 65. Rosemarie Trockel, **Wasserkopf, II** [Hidrocéfalo, II] 1982.

Wasserkopf, II [Hidrocéfalo, II], 1982 (fig.65), y *Wasserkopf* [Hidrocéfalo], 1983 (fig.66), son dos obras que muestran la búsqueda de lo primitivo. El segundo es un dibujo muy beuyseano en el que observamos una cabeza de la que emergen varios chorros de un líquido azul, de ahí el nombre *Hidrocéfalo*. Con aquella cabeza de tamaño exagerado que se vacía, Trockel nos habla del concepto sobre la “cabeza” de la mujer, es decir, su intelecto, del cual se dice que está vacío.



Fig. 66. Rosemarie Trockel, **Wasserkopf** [Hidrocéfalo], 1983.

En la escultura *Hidrocéfalo II*, realizada con yeso, la cabeza tiene un gran cráneo desproporcionado en relación con el tamaño de la cara y del que

solamente sale un chorro

de agua, no varios como en el dibujo: La pieza cuestiona la idea de nuestra sociedad acerca de la separación razón-sentimientos y el supuesto dominio de la primera sobre los segundos en la sociedad occidental. Se puede ver que en ambos la parte craneal es muy grande lo que nos habla de una idea de resaltar esa parte en donde va el cerebro y que en el caso de estas obras se encuentra lleno de agua, como una representación de esa idea del intelecto escurridizo y vacío de la mujer.

En *Ohne Titel (Eva in Trance mit Ektoplasma)* [Sin título (Eva en trance con ectoplasma)], 1989 (fig.67), rechaza la separación mente-cuerpo y la idea del lucimiento corporal. Tanto en esta escultura como en *Hidrocéfalo II* observamos la representación de líquidos corporales, los cuales son generalmente acallados por la sociedad y que en el caso de estas obras hablan de la

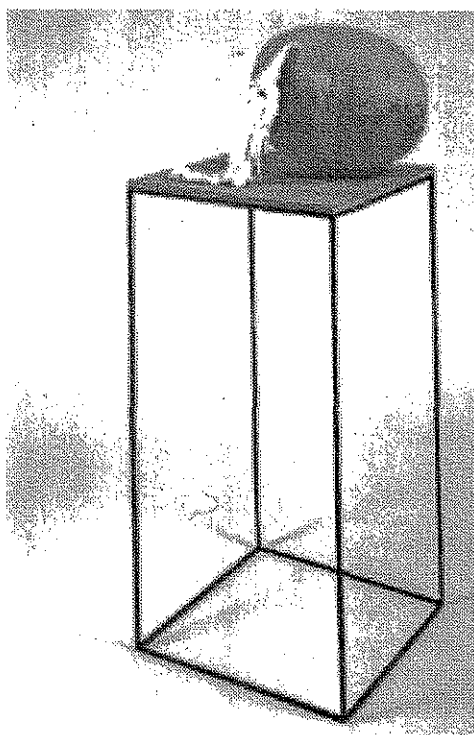


Fig. 67. Rosemarie Trockel, **Ohne Titel (Eva in Trance mit Ektoplasma)** [Sin título (Eva en trance con ectoplasma)], 1989.

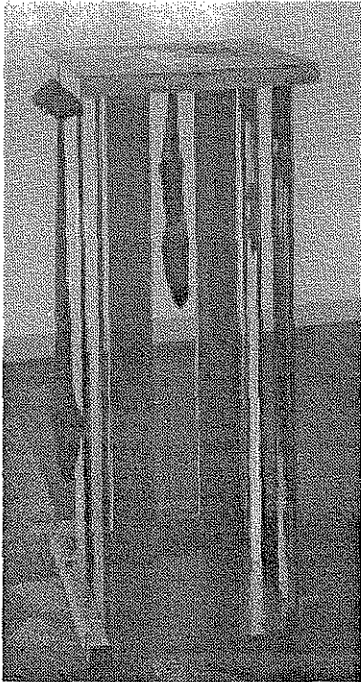


Fig.68. Rosemarie Trockel, **Komaland** [Comaland], 1988.

condición femenina. También la idea del ectoplasma, que es la emanación substancial de un médium con la cual forma imágenes de seres vivos y cosas, emana en esta escultura de una figura esférica, que podría ser una cabeza, y forma una figura con apariencia de un líquido espeso, con un par de ojos y que parece estar a punto de formar una cara, misma que nos refiere a Eva debido al título mismo de la obra. Eva en trance nos habla de la *primera mujer* de Adán y nos refiere al mito de lo primigenio, la mujer que le dio la manzana a Adán; la mujer que representa esa subordinación femenina en la sociedad y en la historia, ¿por qué Trockel nos habla de ella? Esta relación de los líquidos corporales y la imagen de Eva es muy importante, ella representa a la mujer acallada y los líquidos son una parte de la mujer de lo cual no se habla, una cuestión es consecuencia de la otra.

Precisamente los líquidos corporales tienen una relación con la sexualidad de la mujer y *Komaland* [Comaland], 1988 (fig.68), nos habla del género muy directamente. Allí observamos un mueble de madera del que cuelgan cinco medias, que expresan precisamente la sexualidad de la mujer, son transparentes y la dejan ver a pesar de cubrirla. Adentro de cada una de las medias hay un objeto que nos remite a sus esculturas primitivistas y a las africanas de Comaland, que son una cabeza alargada cuyo contenido es la representación del falo y de la vulva juntos. Estos objetos evocan la antropología y los orígenes del hombre, así como nos remite al género masculino a través de su forma fálica y a lo femenino en la vulva. Tenemos entonces a lo masculino inserto en lo femenino. Cuando nos acercamos al objeto nos parece ver una especie de capullos colgados de una caja de madera, pero al observar un poco más detenidamente nos damos cuenta de que se trata de estas medias y estos objetos, en ese instante brota una sensación de encontrarse frente a un objeto cuyo señalamiento es un tanto agresivo: ¿qué hay detrás de unas medias? ¿Son sensuales, son una tortura o son ambas?

Como contraparte, hay en *Ohne Titel (Vendetta)* [Sin título (Vendetta)], 1987 (fig.69), un concepto de (*vendetta*) *venganza de la sangre* en el que Trockel coloca un hueso pélvico femenino en un pedestal cubierto con una tela que dice VENDETTA, y es que este hueso está colocado de tal forma que parece ser la cabeza de un animal, tiene una similitud con una cabeza de un primate ¿de un *homo faber*? He ahí la *vendetta*, la pelvis hace a la vez de cabeza y provoca una

UNIVERSIDAD DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE GRADUACIÓN EN ARTES VISUALES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

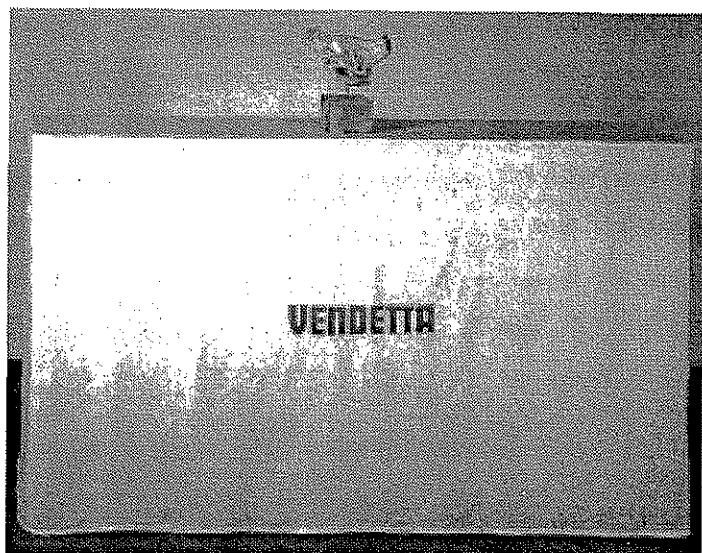


Fig. 69. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* (Vendetta) [Sin título (Vendetta)], 1987.

interpretación errónea basada en una confusión visual. El espectador cree estar viendo una cabeza y no logra una lectura clara de la relación entre la cabeza y la venganza, en el momento en que nota que se trata de un hueso pélvico femenino el proceso mental crea una comprensión de cuál es la venganza.

4.2 Identidad doméstica

El trabajo de la mujer está muchas veces limitado o enmarcado por lo privado, como ya lo he mencionado antes, así, Trockel recurre de distintas

formas a los objetos domésticos que rodean a la mujer. El arte está también en los pucheros desde muchos puntos de vista, tanto masculinos como femeninos, ya el *arte pop* había retomado lo doméstico, y según Lucy R. Lippard:

Si los principales artistas pop hubieran sido mujeres, quizá el movimiento no habría salido de la cocina. Entonces esos mismos críticos que acogieron y elogiaron el Arte Pop lo hubieran presentado sólo como mujeres que hacen más arte de género. Pero ya que eran principalmente hombres quienes estaban pintando y esculpiendo los burros de planchado, las lavavajillas, los accesorios, los anuncios de alimentos y jabón, o las latas de sopa, la elección de la imaginería fue considerada un parteaguas.¹¹⁷

De cualquier forma las mujeres siguen trabajando con la imaginería doméstica ya que continúa Lippard,

Probablemente más que la mayoría de los artistas, las mujeres hacen arte para escapar, derribar o transformar realidades diarias. Por lo que tiene sentido que esas artistas mujeres quienes se enfocan en la imaginería doméstica frecuentemente parecen estar despegándose, más que apegándose a las implicaciones de pisos y escobas y ropa sucia. Ellas trabajan con semejante imaginería porque está allí, porque es lo que conocen mejor, porque no pueden escapársele.¹¹⁸

Entonces Trockel lo hace desde su muy particular perspectiva y en un intento, más que derribar o transformar la realidad cotidiana, de encontrar su identidad, que comienza en ese ámbito privado al cual *pertenece* la mujer. De esta manera, en *Sin título* (fig.70) tres escobas

¹¹⁷Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, Nueva York, The New Press, 1995, p.62.

¹¹⁸*Idem.*

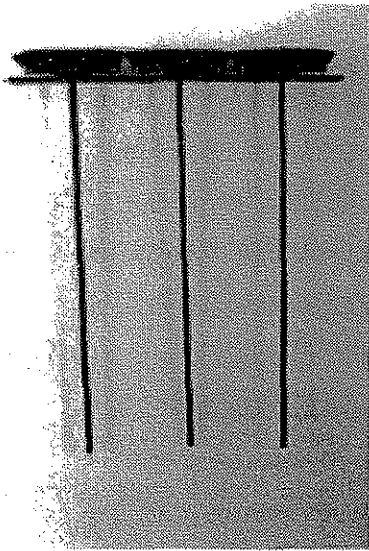


Fig.70. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1986.

que cuelgan de la pared, pierden toda su funcionalidad y parece que Trockel nos habla de ellas como de un objeto muy valioso. Les da una categoría de obra de arte de museo. Ella recupera un objeto del trabajo típicamente femenino en nuestra sociedad y lo incorpora a una de las producciones característicamente masculina: el gran arte, el arte de los museos. Es una escoba de las que se utilizan comúnmente en casa, no se trata de aquellas utilizadas por los trabajadores de la limpieza en las calles. Quien observa las escobas se siente frente a un dilema: por un lado, lo que ve es un objeto cotidiano que en esta obra no tiene nada diferente en sí al que utiliza cada día para barrer su casa; por el otro, la manera de presentarlo no es común, está totalmente limpia y la única forma en la que la podría quitar de la pared sería subiéndose a un banco y sacándola hacia arriba, un movimiento por demás complicado, con lo cual se vuelve un objeto inútil. Además, el contexto crea un concepto diferente, me recuerda las *Obras de Goethe* de Sigmar Polke en donde hay una idea de trasladar un pedazo de la casa al museo, y aquí sucede algo muy parecido: el objeto doméstico está trasladado al museo.

También en los trabajos con fogones, *Herde*, 1987-1993 (fig.71), nos habla de ese medio doméstico. A través de varios trabajos con fogones, Trockel los transforma, habla de ellos y siempre los descontextualiza, ya sea pegados a una base que parece una escultura minimalista, un gran cubo blanco, del tamaño exacto de una estufa, o pegados a la pared en unos cuadros blancos o de colores. Los encontramos en videos y en fotografía, parecen mutar y volver a aparecer, son un elemento de juego en la obra de Trockel, a través del cual nos comenta tanto el trabajo doméstico como la historia del arte contemporáneo.

Wilfried Dickhoff dice que los fogones muestran una cadena de significados, van más allá del cuadro abstracto. Pueden hablar de la identidad: “Por ejemplo, el fogón como lugar de cocina en el cual está la mujer en la casa; el fogón como el centro de la familia en el cual la mujer está asignada y destinada como *el grillo del hogar*¹¹⁹.”¹²⁰ Los fogones de Trockel son una evocación y una representación, son una evocación de la mujer y de lo que el hombre son ante un fogón.

¹¹⁹*Heim-chen am Herd*: Mujer casada, la cual no tiene pretensiones y que sólo conoce la satisfacción de sus deberes hogareños, sin anhelar un desarrollo personal. Del cuento de Charles Dickens “The Cricket of the Hearth”. Günter Drosdowski, *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 2a. ed., Mannheim, Dudenverlag, 1989, p.681.

¹²⁰Wilfried Dickhoff, “Die Herd-Bild”, en Gerhard Theewen, *Rosemarie Trockel HERDE*, Colonia, Salon Verlag, 1997, p.56.

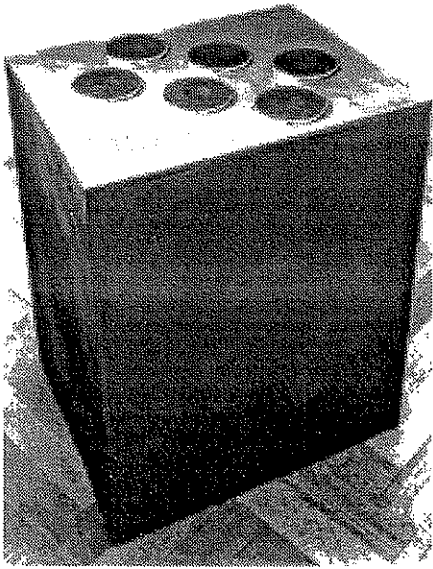


Fig.71-A. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1988.

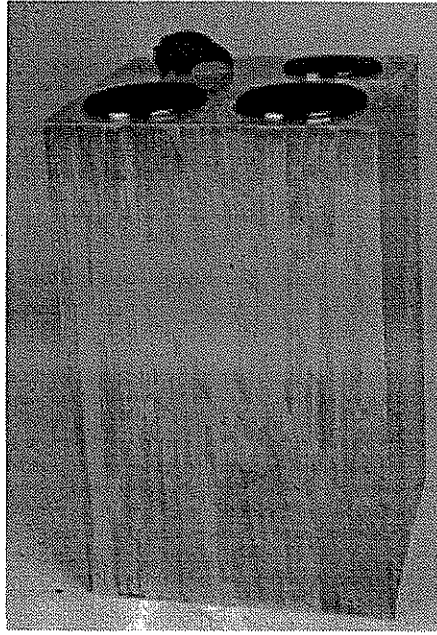
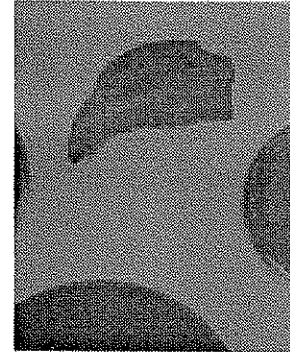


Fig.71-B. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1987.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

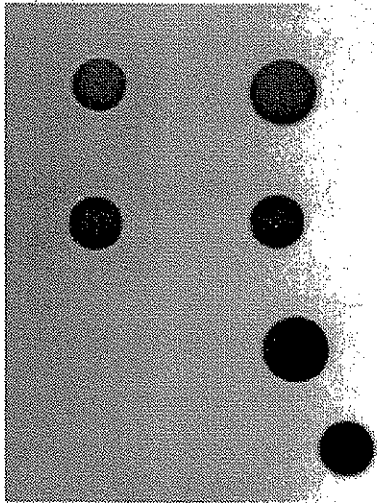


Fig.71-C.. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1991.

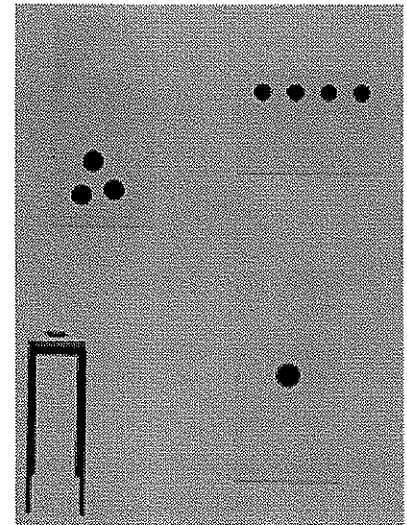


Fig.71-D. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1991.
Ohne Titel [Sin título], 1991.
Ohne Titel [Sin título], 1988.
Ohne Titel [Sin título], 1991.

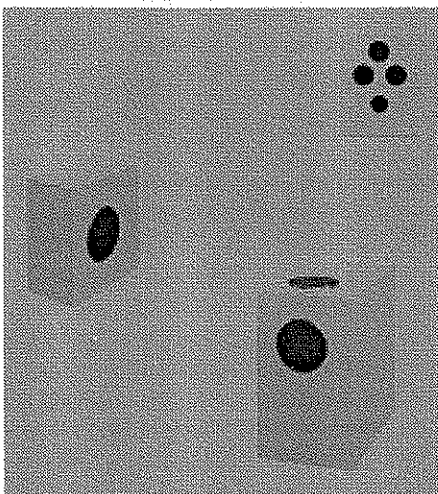


Fig.71-E. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1991
Ohne Titel [Sin título], 1991
Ohne Titel [Sin título], 1991.

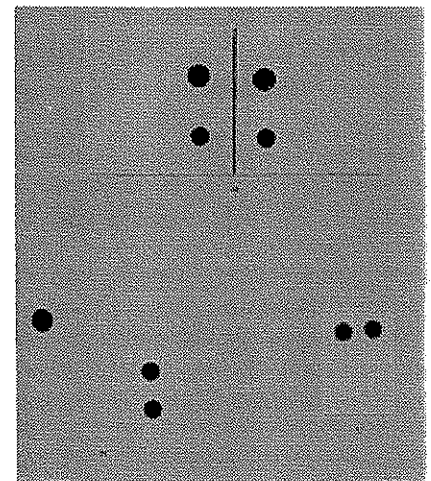


Fig.71-F. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1992.
Ohne Titel [Sin título], 1992.
Ohne Titel [Sin título], 1991.

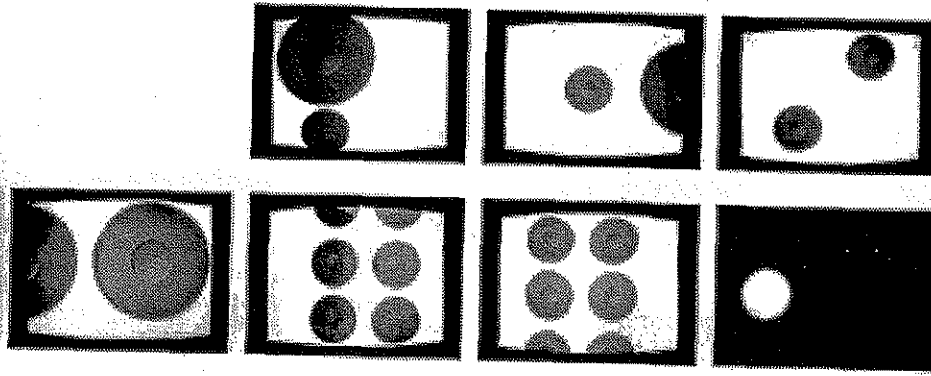
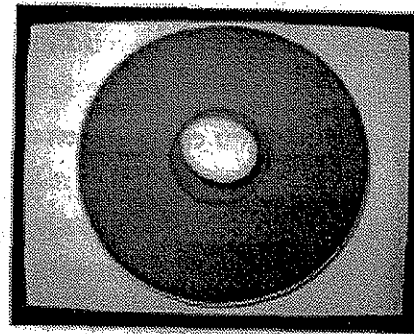
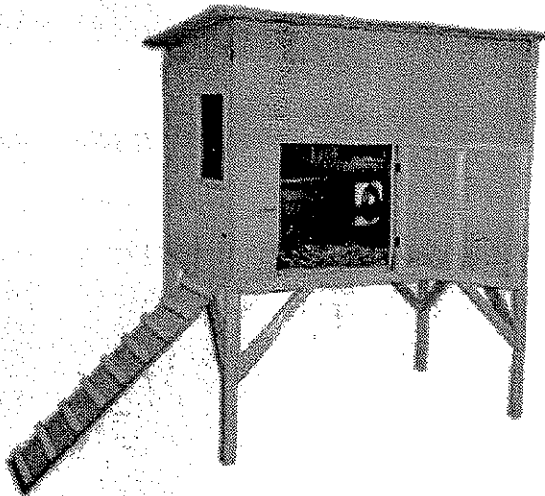


Fig.71-G. Rosemarie Trockel, *Interview* [Entrevista], 1994.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig.71-H. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1994.



Fig.71-I. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1986.

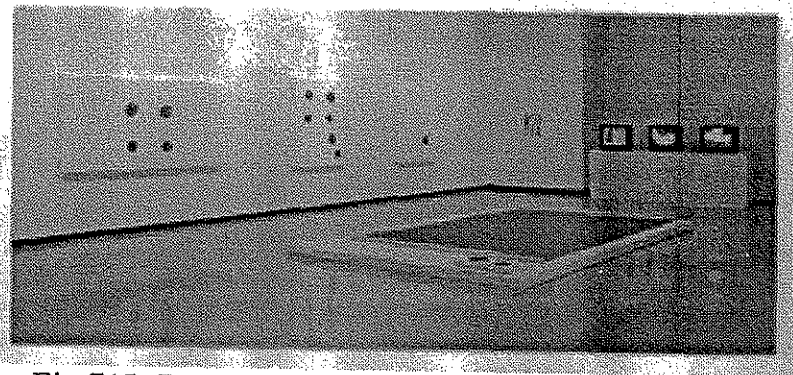


Fig.71J. Rosemarie Trockel, Exposición en The City Gallery, Wellington, Nueva Zelanda.

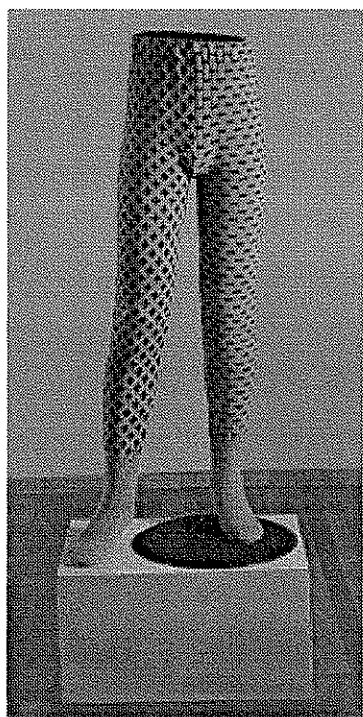


Fig.72. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1987.

Para continuar con el trabajo sobre el fogón, *Ohne Titel* [Sin título], 1987 (fig.72), es una escultura formada por las piernas de un maniquí, vestidas con unas mayas de lana tejidas por Trockel, la pierna derecha tiene un diseño formado por signos de +, la izquierda tiene símbolos de -. El maniquí está parado en un cubo blanco y bajo el pie izquierdo hay un fogón. Aparecen el fogón, el cubo minimalista y la cuestión del género + -. El pie del signo menos aparece parado en el fogón, lo cual da a entender que se trata de la parte femenina, asimilada como algo negativo en nuestra

sociedad desde la visión que se tiene tanto de Lilith, la primera esposa de Adán que fue convertida en demonio, como de Eva quien le dio el fruto del pecado a Adán.

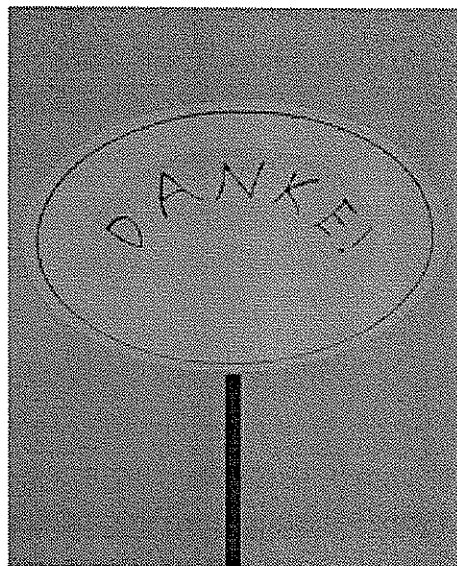


Fig.73. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel (Danke)* [Sin título (Gracias)], 1987.

Trockel continúa la búsqueda iniciada y retoma un objeto tan doméstico y cotidiano como un plato *Ohne Titel (Danke)* [Sin título (Gracias)], 1987 (fig.73), es un múltiple que exhibe un plato como un objeto museográfico, como una escultura, en él está escrita la palabra Danke! ¡Gracias! Es una especie de *readymade*, nos hace pensar inmediatamente en las obras de Marcel Duchamp. Es un objeto que no está hecho para ser visto como un objeto de estética; se trata de convertir el objeto en un gesto, un gesto que cambia su intención al tener escrita la palabra gracias. Otra obra con un significado parecido es la escultura *Ohne Titel* [Sin título], 1988 (fig.74), en la cual vemos el torso de una mujer rodeado por dos planchas metálicas. Parece que las planchas atacan a la mujer, el trabajo doméstico

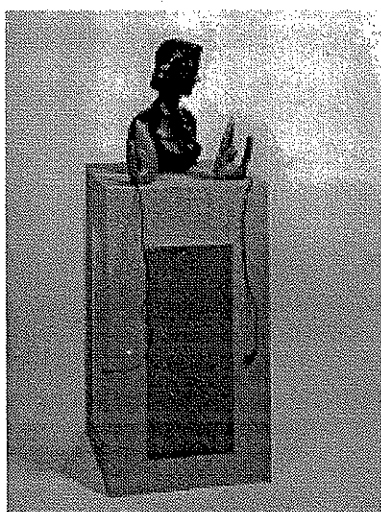


Fig.74. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1988.

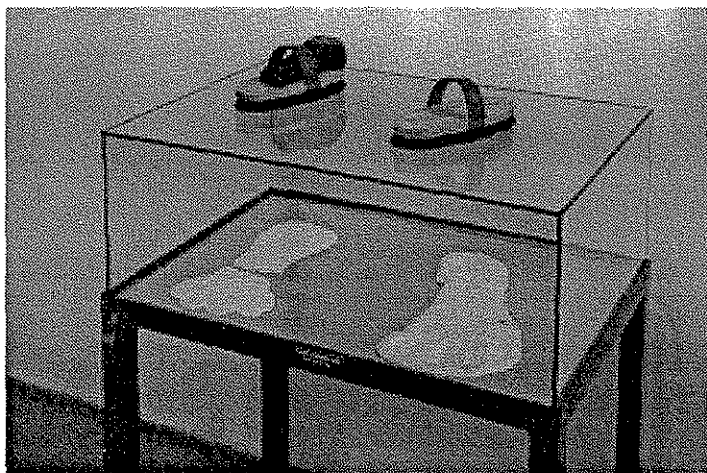


Fig.75. Rosemarie Trockel, *Poetic Illegality* [*Ilegalidad poética*], 1989.

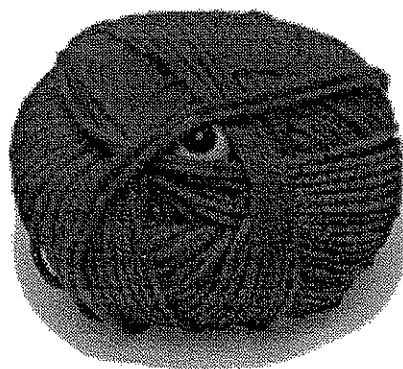
la ataca y nadie le da una muestra de agradecimiento, la mujer no puede escapar de esta situación, la cual es retratada en *Poetic Illegality* (*Ilegalidad poética*), 1989 (fig.75). Esta obra habla además del papel del cuerpo de la mujer en nuestra sociedad. Los pies de la mujer son vistos como una parte que debe representar la feminidad, los pies pequeños señalan a una mujer que no hace trabajos pesados; los pies grandes nos indican el trabajo doméstico, el cual está

representado no solamente en los pies, sino también en los cepillos-sandalias, que parecen decir mucho del sistema social en el que estamos paradas y de la idea predominante durante siglos de historia, y de historia del arte acerca de que la mujer bella es la que tiene los pies menudos, la que está inutilizada como en los cuadros de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) *La maja desnuda* y *La maja vestida*, donde es imposible que estas majas se paren con esos pies tan diminutos.

El acercamiento que hace Trockel al trabajo doméstico no es en ningún sentido romántico o glorificador. Suele reconocer los méritos de este tipo de trabajo, pero no los santifica, como muchas veces pretende hacerse, nos los muestra en vitrina y da a entender lo crudo y terrible que puede ser para el cuerpo, para su representación y para su motivación.

La obra con este formato de vitrina parece hablarnos de los museos científicos donde los objetos se le presentan al público en vitrina con la intención de poner una barrera para hacerle sentir que está viendo algo superior, intocable. Tal idea está basada en el concepto del método científico y de la ciencia como un modelo de perfección que la sociedad debe seguir. Así, la vitrina provoca una distancia entre la obra y el espectador, sin embargo, los objetos puestos adentro son los grandes pies de yeso y los objetos que están encima son los cepillos, los cuales parecen estar excluidos de ese mundo de perfección, de este modo el espectador siente una distancia con los grandes pies pero no con los cepillos.

Para continuar con la idea del objeto, *"Ich sehe rote Wolle" eingefärbtes Wachs, 1985* [*"Yo veo lana roja" cera pintada, 1985*], 1992 (fig.76), es una bola de estambre con un ojo en el centro que observa al espectador. El título nos hace pensar que el estambre está hecho de



Ich sehe rote Wolle
eingefärbtes Wachs, 1985

Fig.76. Rosemarie Trockel, "*Ich sehe rote Wolle*" *eingefärbtes Wachs*, 1985 ["*Yo veo lana roja*" *cera pintada*, 1985], 1992.

cera, pero no es así, es un juego de palabras. Expresa un elemento cotidiano relacionado con la labor doméstica de las mujeres; el ojo nos observa y da a entender que el trabajo doméstico tiene una importancia como trabajo que no ha sido aceptada. El material se transforma para convertirse en una materia prima que en manos de una tejedora se convertiría en un suéter o una bufanda, es decir, un elemento para la subsistencia del ser humano, como lo es el trabajo doméstico. De esa importancia nos habla Trockel no de la idea de vanagloriarlo para convertirlo en una práctica sagrada imposible de valorar y por lo tanto impagable, idea que se utiliza para mantener a la mujer en casa y hacerla pensar que no merece una retribución económica por ella.

El ojo mira inquisitivamente; quien ve la obra se siente observado y cuestionado, el ojo de una mujer (pues habla del tejido como un trabajo femenino) te mira fijamente. Como dice Viviane Forrester:

No sabemos lo que es la visión de las mujeres. ¿Qué ven los ojos de las mujeres? ¿Cómo cincelan, inventan, descifran el mundo? Yo no lo sé. Yo conozco mi visión propia, la visión de una mujer, ¿pero el mundo visto mediante los ojos de otras? Yo sólo sé lo que los ojos de los hombres ven.¹²¹

Esto ocurre porque las mujeres no han tenido una voz en la historia del arte, ni en la pintura, ni en la escultura, ni en el cine, lo cual queda planteado como una pregunta para quien ve el ojo hundido en la lana, un ojo que te mira y que te pregunta si sabes o no sabes lo que mira.

4.3 Identidad sexual

Parte de la obra de Trockel son los cuadros tejidos, en donde hay un intercambio de lenguajes, se trata de tomar parte del trabajo socialmente clasificado como femenino, el tejido, y ponerlo en un orden socialmente clasificado como masculino, el arte del cuadro. Trockel diseña sus cuadros en una computadora, después hace el tejido valiéndose de una máquina para tejer a la cual le llegan los datos a través de un programa.¹²² Hay un juego en la forma de producir estas obras, trabaja con los elementos de trabajo social masculino y femenino. Pone a

¹²¹Viviane Forrester, "What Women's Eyes See", en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms. An Anthology*, Nueva York, Schocken Books, 1980, p. 181.

¹²²Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 33-34.

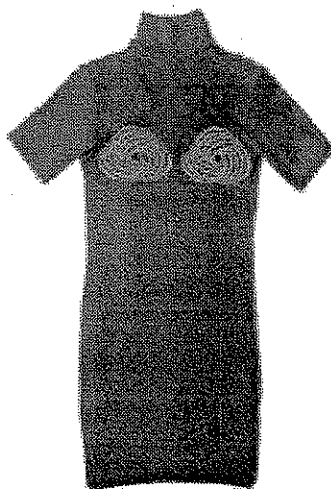


Fig.77. Rosemarie Trockel, *Kleid [Vestido]*, 1986.

la labor doméstica en el ámbito del trabajo artístico. “Las artistas feministas de los 70 también celebraron lo casero y la creatividad de las amas de casa al incorporar en su arte, la artesanía de mujeres (factura de colchas, tejido, bordado) que eran considerados inferiores porque eran hechos por las mujeres en la casa.”¹²³ A lo cual Mira Schor llama una forma inocente e idealista del arte feminista temprano,¹²⁴ la diferencia de este arte con el arte de Trockel es que el primero simplemente incorpora mientras que el segundo recontextualiza y reconceptualiza, al utilizar la computadora o la máquina de tejer le da otro sentido, pero también al agregar al tejido elementos, como símbolos sociales, que le dan un concepto extra a la obra y cambia totalmente la forma en que un espectador la concibe.

De esta manera, en *Vestido* encontramos un vestido tejido con el diseño del símbolo de lana en ambos senos. Aquí entra una especie de juego *pop*, Trockel utiliza los elementos de la cultura comercial y popular y los incorpora a su modelo. Nos habla de una descontextualización de un símbolo comercial, al repetir la imagen y colocarla como un adorno, como un patrón de



Fig.78. Rosemarie Trockel, *Balaklava [Pasamontañas]*, 1986.

tejido, el significado del símbolo se pierde, pierde la fuerza que le había sido otorgada originalmente. Es lo mismo que sucede en *Balaklava [Pasamontañas]*, 1986 (fig.78), en donde

¹²³Phyllis Rosser, “There’s No Place Like Home”, en Joanna Frueh, et al., *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Nueva York, IconEditions, 1994, p.64.

¹²⁴Mira Schor, *op.cit.*, p.51.

el tejido contiene un patrón, un símbolo que tiene un significado social. *Pasamontañas* se refiere a los grupos terroristas de los 60 en Alemania, en los cuales militaban varias mujeres, causando gran sorpresa y consternación entre la gente. El hecho de que las mujeres dejaran sus casas, sus “comodidades” para tomar las armas y ser parte de una lucha sumamente idealista era inaudito a los ojos de la población alemana.

En este sentido, la forma misma del objeto tiene una referencia histórica, los patrones utilizados en ellas son cinco: la svástica, el conejo de Playboy, curvas, los signos de más y menos (utilizados también en *Sin título* (fig.72), donde se muestran unas mayas con estos símbolos) y la hoz y el martillo. Cuatro de estos patrones representan figuras de poder, poder social y poder sobre las mujeres. Así, une el poder de las mujeres, las terroristas, con el poder de los hombres, los símbolos políticos y comerciales, como el conejo de Playboy que es claramente un símbolo de dominación y objetivación de la mujer. Aunque el poder de la mujer está representado en una *escultura* vacía, ya que los pasamontañas no tienen nada adentro, no hay un maniquí o una escultura, lo que recuerda las primeras obras, *Hidrocéfalo*, que nos hablaban de los elementos antropológicos y de la idea que se tiene de la cabeza vacía de la mujer. La olla vacía representante de lo femenino y es que en la obra de Trockel existe siempre una forma de afirmación de la feminidad: “aún cuando la artista mujer en su esencia afirma su feminidad, *escoge* su diferencia, la elección será tanto más poderosa para una interacción interviniente con la cultura, o simplemente, con la duda”.¹²⁵

Otra representación de la cosificación de la mujer está presente en *Ohne Titel (Bubikopfschneiden)* [*Sin título (Corte a lo chico)*], 1988 (fig.79), el *Bubikopfschneiden* es un corte de cabello corto puesto de moda en los años cincuenta y que varias actrices utilizaban, parecía ser tomado de la moda masculina. En esta

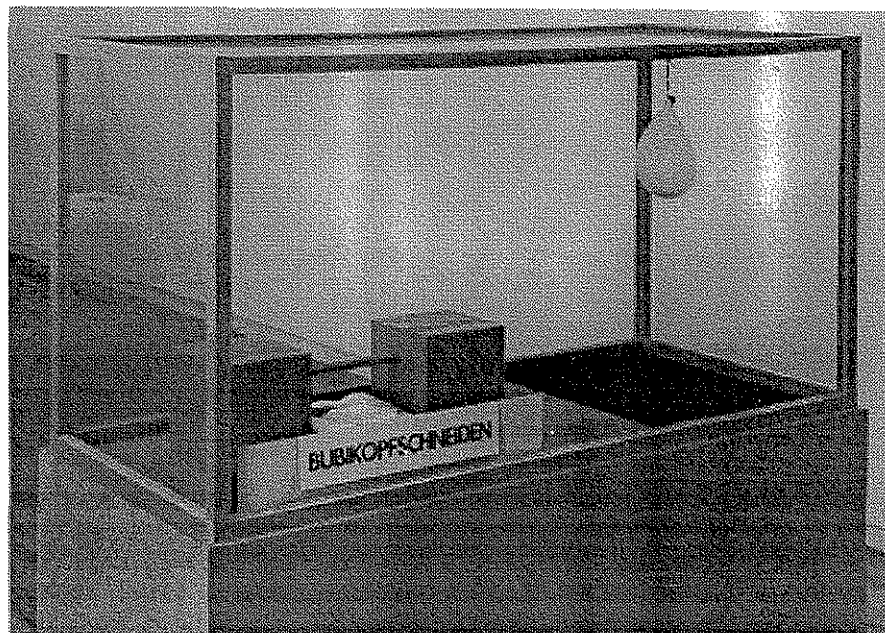


Fig. 79. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel (Bubikopfschneiden)* [*Sin título (Corte a lo chico)*], 1988.

¹²⁵*Ibid.*, p.66.

vitrina encontramos una vejiga de cerdo con un rostro dibujado, una camisa blanca unisex y un letrero que dice *Bubikopfschneiden*, todos estos objetos nos hablan de la identidad sexual. La vejiga cuelga de la parte superior de la vitrina, como un rostro que dirige su mirada a la camisa, encerrada entre dos cubos unidos por un poste, formando una especie de pesa deportiva deforme. Al parecer que esta obra le dice al espectador qué sucedió con el corte de cabello, la cabeza cuelga y ha perdido su cabello, su "feminidad"; la camisa, que pudiera ser de hombre, está atrapada entre las pesas deformes, es decir, nos habla de la identidad sexual y de que la idea socialmente predominante se ha transformado hasta llegar a ser una deformidad.

La misma camisa aparece en *Ohne Titel* [Sin título], 1989 (fig.80), que es un anuncio para la ropa de caballero Uli Knecht, se trata de una sátira de cómo se utiliza la imagen de la mujer en la publicidad. Para vender ropa masculina vemos a una modelo con la camisa en la mano, no nos encontramos con la imagen de un hombre, sino que se vende el producto a través de mostrar un *objeto de deseo*, que en este caso es una mujer, la cual se nos presenta con una gran sonrisa demostrando lo feliz que está en su papel de objeto. Cuando uno ve este afiche experimenta una gran ambigüedad y al mismo tiempo un hermetismo, la actitud

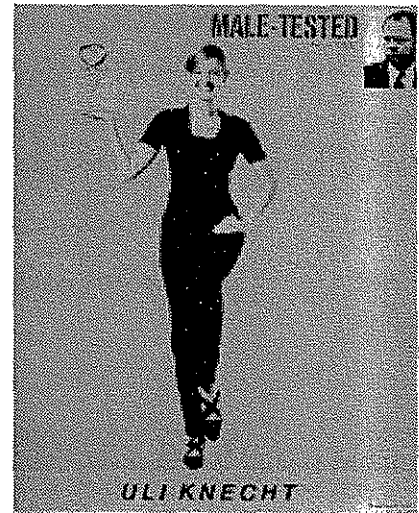


Fig.80. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1989.

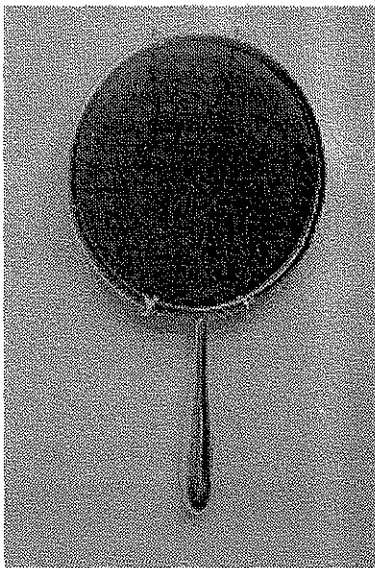


Fig.81. Rosemarie Trockel, *Profumo* [Profumo], 1990.

de la mujer es sumamente extraña, es difícil saber si realmente es feliz, parece portar una sonrisa impostada, de la misma forma la camisa en su mano derecha se sostiene de una forma imposible, es difícil entender el mensaje.

También el mensaje de *Profumo* [Profumo], 1990 (fig.81), es complicado: la imagen en el espejo es una que no tiene valor en sí misma porque sólo está ahí y se forma exclusivamente en el momento en que la persona la ve y se refleja en él. En el espejo de Trockel nos encontramos con una imagen que no es la nuestra, es decir, el espejo no refleja pues es posible ver a través de él. Habla del cuerpo, de la imagen que el humano se ha hecho de sí mismo, y más específicamente, habla de la mujer, la cual se ve a través de la mirada del otro, su imagen es externa. Es semejante al

problema del idioma, la mujer funciona a través del *tu*, no se ve a sí misma como un *yo*, es objeto, no sujeto. Por esto se habla de *ellos* y no de *ellas*. El espejo en el que no nos reflejamos sino que vemos cuanto hay detrás de él nos hace pensar en la forma en que la imagen de las mujeres de nuestra sociedad funciona consigo mismas.

El espejo tiene también sus diferentes interpretaciones en distintas culturas, por ejemplo, para los etruscos representa la inmortalidad del alma, la cual está asociada con la fertilidad, mientras que entre los judíos existe una leyenda acerca de que los espejos son la puerta al otro mundo, a la cueva de Lilith donde huyó cuando abandonó a Adán, ahí Lilith tiene a sus demonios amantes y a través de los espejos estos demonios salen al mundo; cuando una joven se observa constantemente en el espejo es poseída por Lilith volviéndola promiscua.¹²⁶ El concepto del espejo cambia con la cultura, pero esta idea de la cueva de Lilith puede darnos una lectura de *Profumo* ya que el espejo ve hacia adentro, uno no se refleja en él como hablando de Lilith y su cueva.

De la misma forma que *Profumo* nos habla de la identidad sexual a través de la idea del reflejo, *Ohne Titel* [*Sin título*], 1986 (fig.82), plantea una representación de la identidad sexual a través de la concha que contiene, como la vagina, aunque esta concha es también un cucharón, así hay un doble significado de contención, ambos, la concha y el cucharón, representan a la mujer, ambos contienen; el cucharón nos habla del objeto doméstico a través del cual la mujer sirve la sopa y sirve a los demás el producto de su trabajo. Esta obra está en una vitrina y suscita

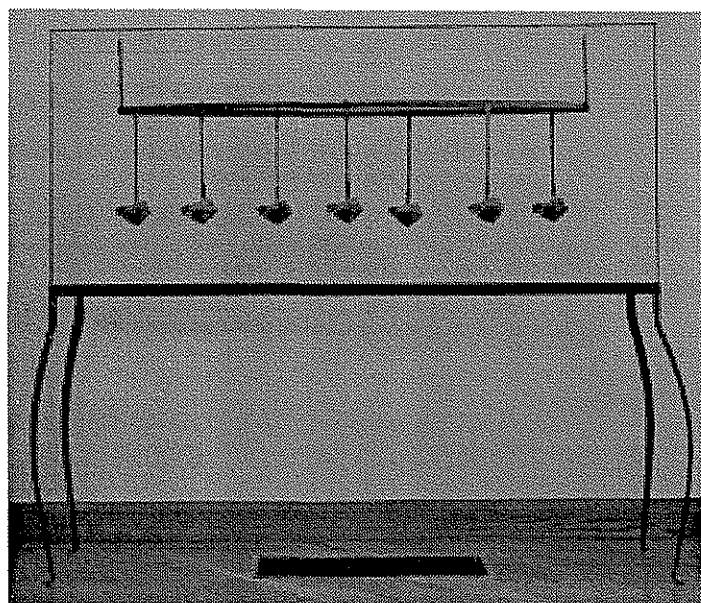


Fig.82. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [*Sin título*], 1986.

la idea del objeto precioso, pero además el objeto en sí, las conchas y los cucharones, son sumamente llamativos, quien los ve siente una gran atracción hacia el objeto y una sensación de que se trata de objetos sumamente delicados. Es casi como una múltiple definición de la mujer que se leería así:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹²⁶Sylvia Chong, *The Myth of Lilith*, art.net/studios/poets/schlong/lilithmyth.html

“Ella” es indefinidamente otro en sí misma. Ésta es indudablemente la razón por la que ella es llamada temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa—sin mencionar su lenguaje en el que “ella” va en todas las direcciones y en el que “él” es incapaz de discernir la coherencia de todo significando. Palabras contradictorias parecen un poco locas a la lógica de razón, e inaudibles para él quien escucha con un esquema preconcebido, un código preparado por adelantado. En sus afirmaciones—por lo menos cuando ella osa hablar—mujer se retoca a sí misma constantemente. Ella sólo apenas separa de sí misma alguna charla, una exclamación, un secreto a medias, una frase que se queda en suspenso. Cuando ella regresa a eso, es sólo para comenzar nuevamente desde otro punto de placer o dolor. Hay que escucharla de manera diferente a fin de oír “otro significado” que está constantemente en el proceso de tejido de sí mismo, a la vez *incesantemente* abarcando palabras y aun descartándolas para evitar llegar a ser fijada, inmovilizada.¹²⁷

Con esta obra Trockel evita inmovilizar a la mujer a través de definirla con varios elementos, como las conchas, los cucharones y la vitrina. La búsqueda de Trockel en esta pieza es a través de una mezcla de símbolos que representan a la mujer, como dice Elisabeth Sussman esta es una pieza que “resalta el símbolo omnipresente de la vida burguesa europea—la cuchara sopera—es un ejemplo de como unos fragmentos y una combinación de metáforas buscan aproximarse a una identidad que se niega a ser explicada.”¹²⁸ Pero no sólo se trata de explicar una identidad, la obra está también poniendo en contexto el hecho de que nuestra identidad también se ve afectada por los otros y que el concepto que estos otros tengan de nosotros es importante, los cucharones están en una vitrina alejados del espectador y puestos ahí para ser observados como un objeto de valor científico, así que somos lo que permanece en nosotros y el río que corre a nuestro alrededor.

La belleza de la pieza atrae la atención, las conchas colgantes son sumamente estéticas y sugestivas en su gran simbolismo. La concha contiene y de ella surge la vida, de igual forma que renueva y protege. En esta vitrina podemos observar los cucharones y su forma como un elemento del cual también surge un misterio, la posición en que están colocadas las conchas, la sombra que se produce, así como la vitrina que provoca un distanciamiento entre la obra y el espectador crean una extraña atmósfera en la que no sabemos que es lo que está contenido en estas conchas y cuál es la función de ellas, pareciera ser que Trockel nos está acercando al misterio de la mujer, de la vagina y su continencia.

Así como del misterio y la negación que significa la vagina en la sociedad occidental, en donde desde Freud se le ve como devaluada frente al órgano masculino, la mujer tiene una *envidia del pene* debido a que su órgano está incompleto, pero el placer femenino visto desde un punto de vista feminista es muy diferente al del hombre y no consiste en la *envidia* sino en

¹²⁷Luce Irigaray, “This Sex Which Is Not One”, en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *op. cit.*, p. 103.

¹²⁸Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 27.

una diferencia y completés propia, como dice Luce Irigaray: “una mujer constantemente ‘se toca a sí misma’ sin que nadie sea capaz de prohibírselo, ya que su sexo está compuesto de dos labios que se abrazan continuamente. De este modo ella es en sí misma ya dos—pero no divisible en unos—que se estimulan uno al otro.”¹²⁹

4.4 La identidad sexual del mercado artístico

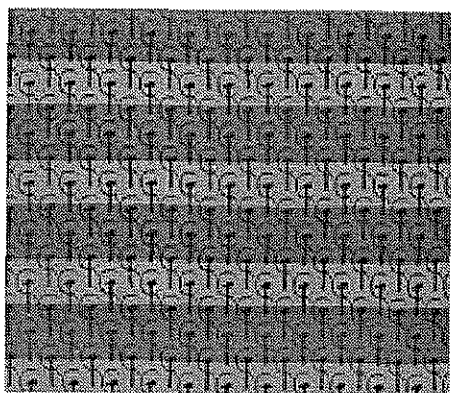


Fig. 83. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1986.

Una vez analizada la identidad sexual, Trockel la inserta en su situación como mujer artista y la refleja en obras como *Ohne Titel* [Sin título], 1986 (fig. 83), que es una pintura tejida, como las que ya he definido anteriormente. En esta ocasión los símbolos son la hoz y el martillo, se repiten, pierden su significado original, se convierten en un patrón de tejido. Estas obras tejidas sacan de contexto un símbolo político o comercial que en este caso se trata del símbolo utilizado por el poder socialista, el cual fue satanizado en el mundo capitalista: cada vez que éste aparecía, el habitante del sistema capitalista

pensaba en lo *terrible* de aquel otro sistema social. Además de que el símbolo se repite, el patrón del tejido son unas rayas rojas y grises que recuerdan un suéter de invierno, tal patrón es usado tradicionalmente en Alemania para los suéteres invernales, con ello elimina de algún modo el significado de la hoz y el martillo, y asimila a un objeto cotidiano de la vida del alemán. Este proceso también está presente en *Ohne Titel* [Sin título], 1985-88 (fig. 84), en este cuadro tejido encontramos dos símbolos comerciales, en la primera mitad está el de *Lana*, ya usado en *Vestido*, y en la segunda mitad está el de Playboy. Que ambos símbolos se encuentren juntos en un cuadro tiene un significado muy importante, la lana es la materia prima del trabajo de la mujer y el conejo de Playboy es el símbolo primario, como lo dije anteriormente, de la objetivación de la mujer, de la explotación moderna del cuerpo de la mujer. Por lo anterior no es casualidad que aparezcan yuxtapuestos en la obra de Trockel, ambos hablan del papel de la mujer en la sociedad y precisamente de una dicotomía

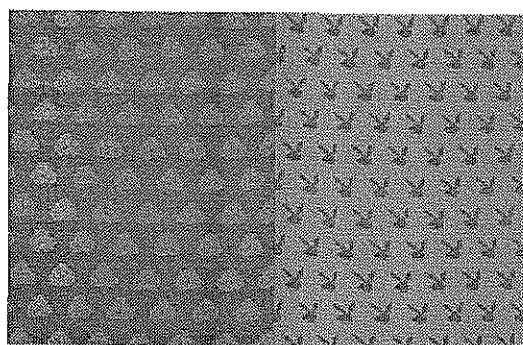


Fig. 84. Rosemarie Trockel, *Ohne Titel* [Sin título], 1985-88.

¹²⁹Luce Irigaray, “This Sex Which Is Not One”, *op. cit.*, p. 100.

en la que, por un lado, se le dice que debe permanecer en el hogar trabajando y, por otro, se le explota como *ser sensual* que vende su imagen.

Precisamente de esta idea de vender y producir se deriva *Malmaschine und 56 Pinselstriche* [Máquina de pintar y 56 pinceladas], 1990 (fig.85), donde hace una paráfrasis de la obra de Polke, *Malmaschine mit "Eierköpfen"*, 1983, y relaciona la idea de producción

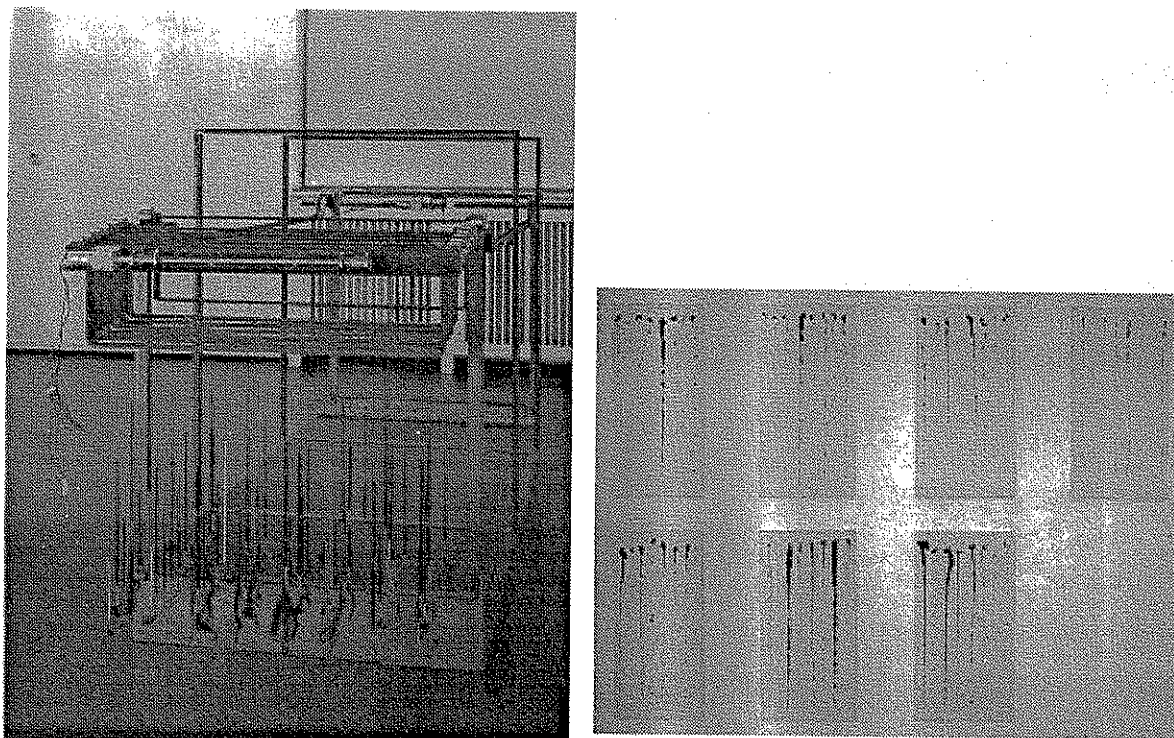


Fig.85. Rosemarie Trockel, *Malmaschine und 56 Pinselstriche* [Máquina de pintar y 56 pinceladas], 1990.

en serie del mercado capitalista dentro del cual está el mercado de arte. De esta máquina cuelgan 56 pinceles hechos con cabello de diferentes artistas como Sigmar Polke, Gerhard Merz, Georg Baselitz, Vito Acconci, Guilbert and George, por nombrar algunos; en el caso de Guilbert and George se trata de vello púbico, lo cual le da un sentido más explícitamente sexual. La máquina produce pinturas que se presentan con ella, lo importante no son estas pinturas sino todo el proceso. Al poner pinceles con cabello de artistas reconocidos, Trockel traspasa una idea de autoría y autoridad a la máquina, la cual no tiene la capacidad de crear una obra original pero contiene en sí la originalidad, ella es la obra misma.

La persona que está ante la máquina se preguntará cuál es el valor de ésta y qué tan importante es la elaboración de un cuadro a través de un proceso creativo personal, en qué consiste el valor de la máquina, en sus pinturas o en el proceso que la llevó a existir.



4.5 Identidad histórica

Trockel nos plantea a través de *Pennsylvania Station* [Estación Pensilvania], 1987 (fig.86), sus pensamientos respecto a la historia de su país. En esta obra tenemos una escultura *minimalista*, que es uno de los fogones, y a su lado se ubica una especie de huacal del mismo tamaño dentro del cual hay un objeto con apariencia de sirena quemada, con el rostro totalmente desfigurado en señal de que ha presenciado un suceso terrible. Este múltiple ha sido interpretado varias veces como una alusión al holocausto o tal vez a la feminidad.

Elisabeth Sussman lo propone como una alusión al Holocausto: “En *Pennsylvania Station* existen indicios de que la yuxtaposición del fogón con el calor de la cocina pudiera tener una connotación respecto a un contexto histórico alemán específico: el intento de genocidio de una

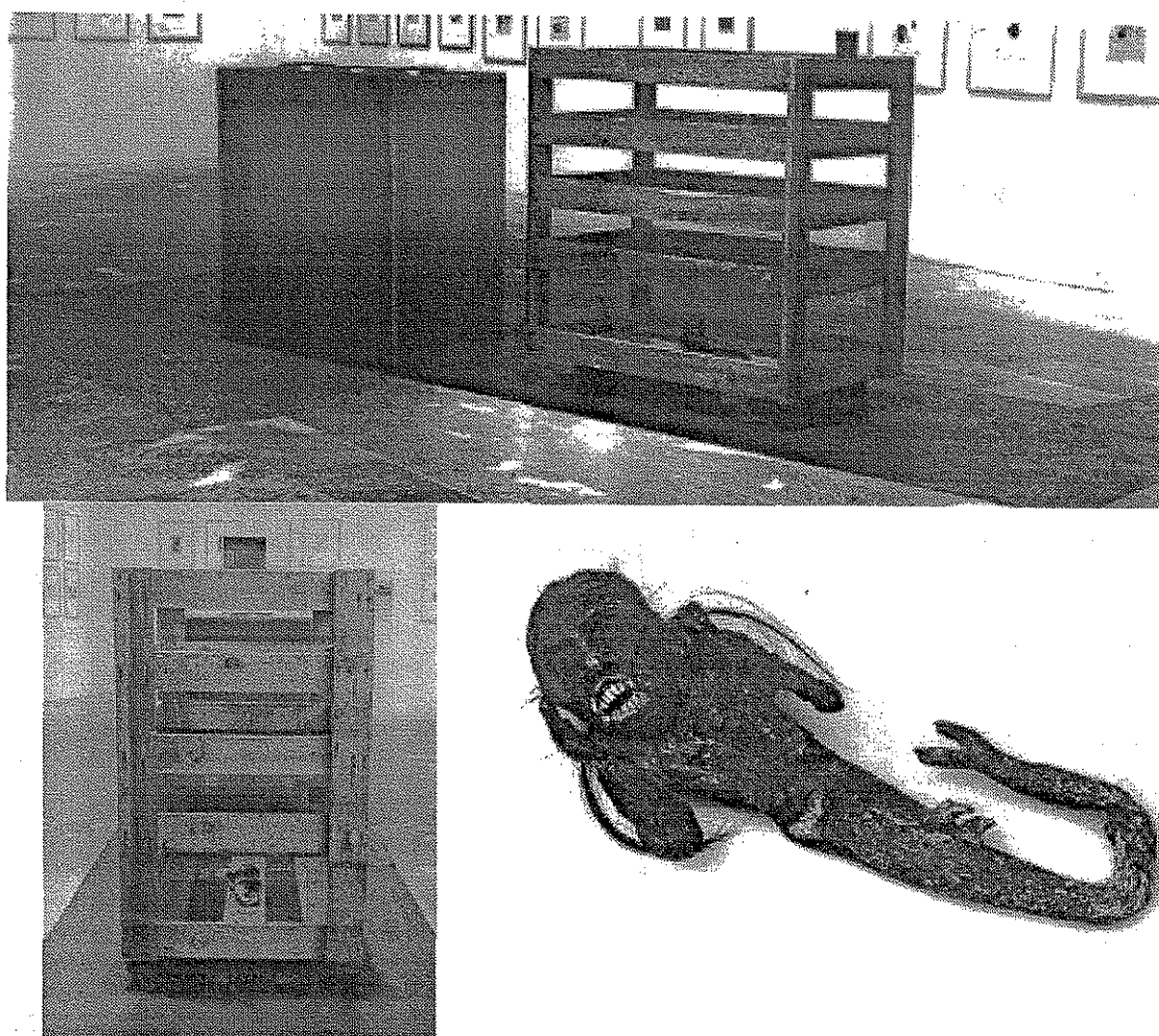


Fig.86. Rosemarie Trockel, *Pennsylvania Station* [Estación Pensilvania], 1987.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

parte de la humanidad en el Holocausto.¹³⁰ En cambio para Sidra Stich se trata de un vínculo entre las funciones domésticas devaluadas y el arte masculino sobrevalorado. Con la sirena quemada, dice Stich, Trockel se cuestiona el encasillamiento de las mujeres y nos hace ver que lo femenino es fabricado y puede ser definido.¹³¹

Las referencias a la cocina pueden implicar una relación con lo femenino, aunque el fogón, el huacal, como una forma de encarcelamiento, la sirena quemada y el rostro de terror señalaban una forma de tortura, una alusión a la destrucción, al horror, al mal en sí mismo. La sirena representa el mal desde su origen griego cuando se les concebía como ninfas marinas con busto de mujer y cuerpo de ave, que extraviaban a los navegantes con la dulzura de su canto, en Europa su representación cambió debido a la interpretación celta de la sirena en la que eran mujeres de la cintura para arriba y tenían cola de pez de la cintura para abajo y a las que se les asocia con las catástrofes humanas.

De lo anterior vemos la relación de la sirena quemada de Trockel con el mal y del título de la obra *Pennsylvania Station* podemos deducir una relación con la Segunda Guerra Mundial. *Pennsylvania Station* era la principal estación de trenes de Nueva York y Estados Unidos, de donde salían todos los soldados norteamericanos para embarcarse a la guerra, esta estación dejó de existir, fue destruida por las extrañas ideas de progreso de los norteamericanos, de la misma forma que Alemania.¹³²

El fogón está junto al huacal de la sirena, por lo que podría pensarse que la sirena se quemó en él. Ésta es una obra sumamente indescifrable, cuando uno se enfrenta a ella crea una sensación de angustia precisamente por esta característica, la sirena quemada parece gritar, el cubo minimalista y sus fogones tratan de decir algo, pero encontrar esa relación es difícil, de la misma forma que es difícil entender qué pasó con los alemanes y el nazismo.

Así como Trockel habla de la historia de Alemania tenemos a otras artistas, como Hanne Darboven. Ella trata la historia de Alemania, a través de la

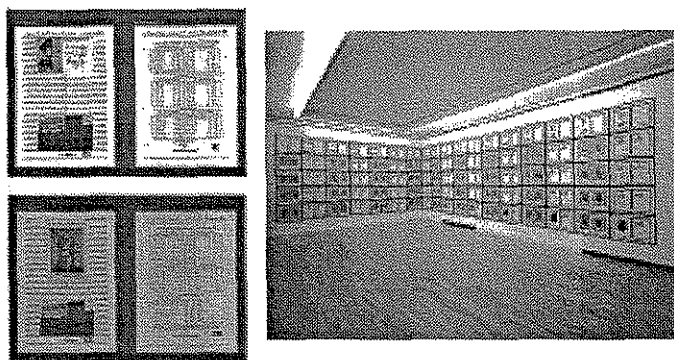


Fig.87. Hanne Darboven, *Für Rainer Werner Fassbinder* [Para Rainer Werner Fassbinder], 1982-83.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹³⁰Elisabeth Sussman, *op. cit.*, p. 35.

¹³¹Sidra Stich, *op. cit.*, p. 13.

¹³²Curiosamente ahora los norteamericanos están pensando en hacer una copia de *Penn Station*, como un monumento histórico.

escritura y las imágenes hace un recuento de los sucesos culturales, políticos e históricos de su país, como en el caso de la obra *Für Rainer Werner Fassbinder* [*Para Rainer Werner Fassbinder*], 1982-83 (fig.87).

Precisamente para hablar de lo que sucedió después del nazismo en Alemania, Trockel realizó en 1994 un conjunto de obras que hablan de la familia y es en los múltiples *Mutter* [*Madre*], 1994 (fig.88), y *Vater* [*Padre*], 1994 (fig.89), donde encuentro un acercamiento a la

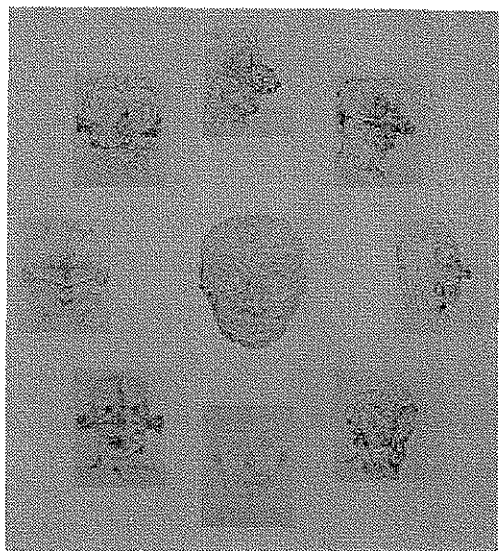


Fig.88. Rosemarie Trockel, *Mutter* [*Madre*], 1994.

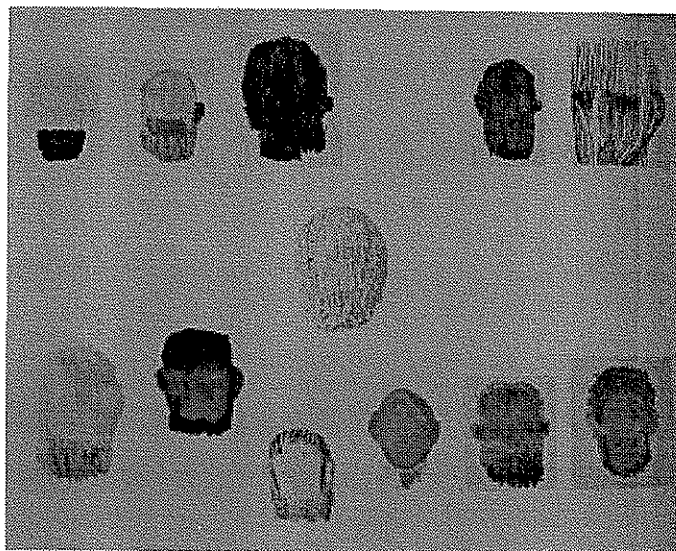


Fig.89. Rosemarie Trockel, *Vater* [*Padre*], 1994.

idea del trauma y la negación. Una parte importante de la obra es el contexto de vida de sus padres, pues ambos vivieron una época muy compleja en Alemania y fueron parte de aquellos jóvenes obligados a vivir la guerra en cualquiera de sus dimensiones. Por el lado materno la historia es trágica:

El trágico suicido de su prometido, quien fue incapaz de vivir con la culpa de haber sido forzado a ejecutar a un desertor de su misma edad, es tanto una parte de su biografía personal como tiene un significado en la experiencia colectiva de una generación entera, yendo de la historia individual a la "Madre Modelo".¹³³

La madre por otro lado tiene una relación con el inconsciente colectivo, para Jung es el símbolo de éste y es además la fuente de la vida, así como para ciertas culturas como la egipcia la madre representa la vida y la muerte, *volver a la madre* quiere decir morir. Por el contrario el padre representa, tradicionalmente, lo consciente, "el mundo de los mandamientos y las prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad."¹³⁴

¹³³Regina Schultz-Zobrist, "Rosemarie Trockel: 'Mother' and 'Father'" en Gillen, Eckhart, *op.cit.*, p. 314.

¹³⁴Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle, 1958, p.329.

Así que estas dos obras tienen la cualidad de contraponerse, la máscara de la madre está de frente al espectador, ella y los dibujos que la rodean, las múltiples facetas de la madre miran directamente al frente, representan el inconsciente y la vida que reta a la autora. Mientras que el padre está de espaldas y los dibujos, sus facetas, no todos están de espaldas, pero aquellos que nos ven de frente han sido deformados de tal manera que sus facciones no se distinguen.

Ambas figuras, tanto el padre como la madre, son una máscara deformada con la que Trockel nos da a entender que lo que le llega a ella del padre y la madre, y lo que le llega a los alemanes, es una simple deformidad, no hay una realidad ni un todo, la figura no está completa: el consciente y el inconsciente alemanes están deformes e incompletos.

4.6 Conclusiones

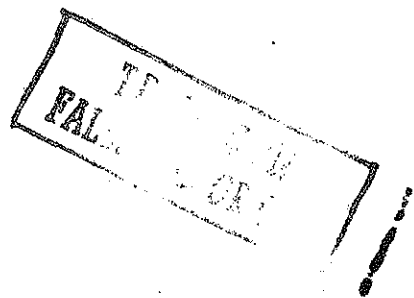
Para Trockel la mujer ha sido excluida de la historia y, por lo tanto, para encontrarse ella en una identidad como tal tiene que recorrer un camino de reconstrucción de los elementos que forman a las mujeres, como el trabajo doméstico o la imagen que se construye de ella en la sociedad. Durante este recorrido nos encontramos con un catálogo de obra que es hermética y sugerente, crea en el espectador una duda, una pregunta que tiene una y varias respuestas, cada pregunta que se plantea y es contestada llevará a una nueva.

De la misma forma que Polke tiene matices de un buen sentido del humor, una capacidad de reírse de los sucesos a su alrededor y de la misma forma que la obra de Kiefer se encuentra llena de contenido, cada elemento es un símbolo puesto ahí para ser leído, asimismo, como ellos, Trockel tiene un punto de partida que es ella como mujer alemana, su obra no se puede despegar de ese hecho, constantemente sus símbolos, como es natural, se refieren al ser alemán.

La empatía que provocan sus obras se hace a través de poner frente al espectador un objeto de la vida cotidiana de una forma provocativa que lo motive a pensar y analizar dicho objeto: ¿por qué está ahí?, ¿por qué está de una forma u otra y a qué se refiere el objeto?, así como entender desde un horizonte propio qué pasa con uno mismo cuando lo observa, cómo me ayuda a entender mi propio ser.

Trockel lanza una propuesta al aire y el espectador debe estar dispuesto a recibirla.

CONCLUSIONES



Ya he perdido una parte de mis oídos por culpa del barullo de lo que se llama cultura. Si me arriesgo a escucharlos, corro el riesgo de perder otra parte.

Luce Irigaray¹³⁵

Los autores que hemos analizado en este trabajo buscan, por tres caminos diferentes, reconstruir su identidad. Tal vez esta sea una búsqueda implícita en todo artista, ya que pintar o crear es una recreación y esto es precisamente lo que hacen nuestros artistas cuando nos hablan de su identidad. Cuando buscamos dicha identidad en las obras de arte lo primero que hacemos es plantear el hecho de que todo artista forma parte y está influenciado por la sociedad la cual se reconstruye constantemente sin poder elaborar una salida al problema de la culpa, problema que nació desde el momento mismo de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial¹³⁶.

Es muy fácil plantear que los tres artistas alemanes de los que hablamos (nacidos en la posguerra) buscan comprender y absolver su cultura y país a través de un encuentro directo con su identidad, esto significa que encontrarán una forma de deconstruirse y reconstruirse en una especie de psicoanálisis. Pero lo que sucede después de este planteamiento es más interesante. ¿Encontré la identidad?, esa es la pregunta clave, porque se le debe haber percibido para comprender hasta qué punto los pintores la encontraron, y es que no importa si ellos lo ven así, lo que importa es lo que la obra nos da a entender.

Podemos empezar con Kiefer, cuyos análisis mitológicos e históricos nos hablan claramente de la búsqueda de una identidad al plantearse la cuestión: *¿Soy un fascista?*, se está preguntando a sí mismo si el ser alemán y tomar decisiones implica ser un fascista. ¿Qué nos dice la obra?, nos habla de una mitología enterrada en el inconsciente colectivo nórdico que es sumamente agresiva, habla de traiciones y desengaños y nos habla de la historia de su país, la cual ha sido tantas veces callada y negada. Al sacar estas cuestiones a la luz, Kiefer, está rompiendo un silencio que abarca a varias generaciones de alemanes y que provoca un gran daño social.

La cultura alemana ha tratado de eliminar o deshacerse de esa memoria colectiva que la llena de culpa, pero ésta sigue ahí y las imágenes visuales lo demuestran. Es muy difícil y muy

¹³⁵Luce Irigaray, *Ser dos*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 1998, p.122.

¹³⁶Algunos autores que hablaron de esta situación fueron Karl Jaspers y Thomas Mann, el primero en su libro *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*, ya citado en este trabajo, el segundo en su *Schriften zur Politik*, Francfort, 1967.

absurdo para una sociedad olvidarse de su pasado, negarlo es negar lo que se es y la posibilidad de entenderse a sí mismo. Los artistas han tomado el papel de quien está a dispuesto a enfrentarse con la culpa y los horrores, no sólo por el hecho de que aceptan un compromiso con la sociedad y con ellos mismos, sino porque al crear una imagen recurren a lo que les es común y conocido, y por lo tanto reflejan aquello que está ahí pero que nadie quiere ver.

Uli Linke habla de la memoria social de los alemanes y del Holocausto, y nos dice que:

Estos sucesos se implantan en la memoria social mediante un repertorio de imágenes y símbolos que, por la naturaleza de la violencia de la representación, mantienen y aún reproducen la cultura del pasado. Tales evocaciones miméticas, mientras que con frecuencia están tangiblemente inscritas sobre cuerpos, permanecen bajo el nivel del reconocimiento consciente porque se encuentran en forma disfrazada o altamente estetizada.¹³⁷

Linke nos está hablando del cuerpo y sus representaciones, pero a través de esta investigación vemos que no sólo las imágenes corporales están ligadas a la violencia. Los autores analizados retoman símbolos de la memoria del alemán que van más allá del cuerpo y que llegan a ser a la vista del espectador sumamente reveladoras y agresivas.

Estas obras no sólo son agresivas para el espectador, el artista recurre a ellas porque forman parte de su inconsciente y en muchas ocasiones de su conciencia, su cultura y está dispuesto a revelarlas y reciclarlas. Para Kiefer el acto creativo en la Alemania de su época implica una reflexión acerca de lo que ha sucedido con su cultura, de la misma forma Polke y Trockel intentan reinventar y rehusar los símbolos que han sido olvidados o encubiertos.

Polke habla de la idea de la identidad a través de un proceso diferente al de Kiefer, en primer lugar recurre a la identidad inmediata, a los objetos que rodean la vida diaria de los alemanes, los que se consumen como un símbolo de bienestar en una sociedad capitalista. Después desarrolla una pintura altamente experimental en el sentido técnico y que deambula alrededor de la idea de recuperar imágenes de la vida del alemán pero que se encuentran recluidas en un inconsciente colectivo o, tal vez, en una conciencia acallada, como es el caso de los campos de concentración o de las atalayas.

Por su parte Trockel reconstruye una identidad desde su *posición de mujer*¹³⁸ y el resultado es diferente. Para empezar debe recorrer un camino más largo, plantearse su identidad y el por qué debe hablar desde ella [*Sin título (Eva en trance con ectoplasma)* o *Sin título* (fig.86)], una vez resuelto este planteamiento debe recurrir a la reconstrucción de la identidad de la mujer en Alemania (*Pasamontañas*), para finalmente identificar los elementos históricos y

¹³⁷Uli Linke, *German Bodies. Race and Representation after Hitler*, Nueva York, Routledge, 1999, p.1.

¹³⁸Koether, *loc.cit.*

simbólicos que son parte de toda la sociedad alemana (*Estación Pensilvania, Padre o Madre*). Trockel recobra una identidad separada de la historia instaurada; después de la guerra y la de las mujeres para sumergirla en la identidad alemana.

Al analizar individualmente sus obras uno se da cuenta de que a pesar de sus diferencias en cuanto a técnica y modo de expresión, estos artistas tienen en común su cultura y su capacidad para denunciar aquello que les hace ruido dentro de su formación como alemanes: la culpa. De una u otra forma estos creadores hablan de su sociedad desde un punto de vista individual y crítico.

Las obras aquí estudiadas no sólo tienen esa característica crítica, se trata de obras completas, circulares desde el punto de vista de la creación y el concepto. Proponen un mundo de ideas al que se llega a través de un proceso creativo cuyo resultado deriva en la comunicación con el espectador, quien debe estar dispuesto a recibir y a hacer su propia interpretación. La complejidad de las obras consiste no sólo en el hecho de que las propuestas están abiertas a diferentes interpretaciones, sino también en que es muy importante comprender que hay un límite para la interpretación, es ahí donde el estudio de los símbolos es muy importante, pues hay que saber de donde viene cada uno para poner límites al análisis, como dice Umberto Eco: "Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas."¹³⁹

Precisamente la interpretación que se da a las obras de arte, a pesar de ser individual, tiene que obedecer a la imagen, a la obra misma, tampoco se puede tomar como base lo que el autor quiere decir, porque esta es también una interpretación individual, como el mismo Eco reflexiona:

Mi idea de la interpretación textual como una estrategia encaminada a producir un lector modelo concebido como el correlato ideal de un autor modelo (que aparece sólo como estrategia textual) convierte en radicalmente inútil la noción de la intención de un autor empírico.¹⁴⁰

Por ejemplo, en una entrevista realizada a Rosemarie Trockel, la cual fue contestada por su asistente¹⁴¹, la relación de los fogones con el ámbito de lo doméstico es, en cierta forma, negada: "Las estufas son una vertiente del arte mínimo. No se relacionan forzosamente con el trabajo doméstico de la mujer."¹⁴² Sin embargo, contrario a la opinión de la artista, es un hecho

¹³⁹Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Trad. Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p.26.

¹⁴⁰*Ibid.*, p.70.

¹⁴¹La asistente contestó las preguntas debido a que Trockel ya no concede entrevistas.

¹⁴²Entrevista a Rosemarie Trockel vía fax realizada por Irmgard Emmelhainz y Adriana Raggi, 14 de septiembre de 2000.

que en las sociedades occidentales la imagen de la hornilla es un elemento de la casa y del trabajo comúnmente asignado a la mujer.

El inconsciente social que nuestros artistas utilizan, revelan y llevan a un nivel consciente es sintomático de su época y su lugar, el hecho de que cada elemento de la obra de Kiefer, por ejemplo, tenga un valor simbólico ligado con la cultura y la filosofía alemanas nos habla de la complejidad de la misma. En su obra parece que cada elemento que forma su sistema creativo debe tener una estricta relación con los símbolos sociales, ya sea mitológicos o históricos. En cambio Polke aborda de manera diferente los símbolos en su obra, sus cuadros se refieren a la historia y a la sociedad sin tener una relación tan compleja como la de Kiefer.

En Trockel encontramos una obra llena de símbolos, igualmente compleja que la de Kiefer, pero con el desarrollo de formas distintas del signo sin incluirlos con demasiada abundancia en cada propuesta.

Por separado, en cada una de las tres manifestaciones nos encontramos con el uso de imágenes que aluden a la cultura común del pueblo alemán, como es el caso de las pinturas tejidas de Trockel donde los símbolos de lana o Playboy son repetidos en una especie de cuadro pop. De igual forma Polke utiliza estos símbolos como una representación del consumismo en Alemania Occidental; el caso de Kiefer es diferente, pues aunque utiliza símbolos culturales son más recónditos, son mitológicos y están más enclavados en el inconsciente colectivo de su cultura.

Aunque la alegoría utilizada por estos artistas no es siempre la misma, en ciertas ocasiones las reflexiones se dirigen a un mismo punto, como es el caso de la reelaboración del Holocausto a través de ciertos elementos: la tina en el caso de Kiefer, los campos de concentración en el caso de Polke y la sirena quemada de Trockel. Esta última implica una lectura bastante difícil, es una obra por demás hermética pero que expresa enérgicamente el horror.

Trockel reelabora y analiza a la familia en sus obras *Padre y Madre* y plantea el grave problema de toda una generación con respecto al silencio de la posguerra, con la misma idea Kiefer plantea en *Ocupaciones* una acción de choque en contra del silencio. En estas dos obras se concibe una explicación a una situación social a través de una acción personal. Con sus imágenes comerciales, Polke está planteando la situación de una sociedad que se sume en el consumo para no enfrentar las imágenes de su historia.

No son sólo las imágenes históricas las que unen a estos tres autores, hay un claro vínculo con respecto a la idea de los elementos que conforman el ser alemán, como por ejemplo Goethe y sus obras completas, Wotan y su traición, o la sorpresa de *las terroristas*. Finalmente el retomar un elemento cultural, incluirlo en sus obras y reinventarlo es parte del proceso creativo de estos

tres artistas, sus obras son un viaje a través de la elaboración y el reciclamiento de metáforas sociales que, ante el espectador, adquieren un nuevo valor y mayor significado.

El uso de los símbolos, en sus particularidades, provoca una introspección en el espectador acerca de la propia identidad, y al mismo tiempo está haciendo una lectura de la identidad en la obra, hace una lectura de su propia identidad ante el concepto manejado en la obra misma ya sea que se trate de plantear la situación del arte y el trabajo de la mujer: las pinturas tejidas; de manejar elementos de la cultura y traspasarlos a un nivel diferente: *Obras de Goethe*; o de tomar iconos históricos como *Varus* para hacer una meditación sobre su significado histórico y en el inconsciente alemán.

Muy claramente, en algunas ocasiones, las alegorías utilizadas tienen una correspondencia, por ejemplo, como cuando se habla del nazismo. En la obra *Arte degenerado* de Polke, *Símbolos heroicos (symboles héroïques)* de Kiefer o *Estación Pensilvania* de Trockel, hayamos una relación directa con la historia alemana. Por otro lado, al hacer la revisión de la obra de los tres autores, nos encontramos con que los símbolos no se repiten; aunque pueden referirse a una misma cuestión, sus diferentes criterios quedan plasmados con elementos diferentes.

También se puede observar que el tratamiento de los temas y de la obra, tanto como la técnica utilizada, tienen paralelos. En ocasiones Trockel parafrasea la obra de Polke, como en el caso de sus pinturas tejidas, donde utiliza elementos de la cultura popular como el conejo de Playboy y lo repite—como una especie de *Arte pop*—, en referencia al *Realismo Capitalista* y a las ideas de Polke quien toma elementos de la sociedad de consumo—como en el caso de *Tinas de plástico*.

De igual forma encontramos paralelos entre Kiefer y Trockel desde el punto de vista de la recuperación mitológica. Kiefer utiliza los mitos alemanes para explicarse históricamente el siglo XX en su país, en cambio Trockel recurre a ciertos elementos primitivistas que hablan de la situación de la mujer en la sociedad del siglo XX a través de su historia.

En Kiefer y Polke encontramos paralelos en cuanto a la forma de tratar sus cuadros, sobretodo en la obra del segundo donde se utilizan las resinas, hay un tratamiento bastante expresionista de la pincelada, el trabajo con óleo y empastado como el de *Poste* de Kiefer en *Campo* de Polke.

Del movimiento neoexpresionista alemán o *Nuevos salvajes*, paralelo a la *transvanguardia* italiana, hay derivaciones muy importantes en el campo de la pintura. La idea de recuperar al arte auténticamente alemán tuvo resultados muy interesantes, pues toda esta generación de artistas expresionistas heredaron a las generaciones que les siguieron su concepto creativo de un arte que tuviera tanto un valor filosófico y conceptual como dentro del campo de la pintura.

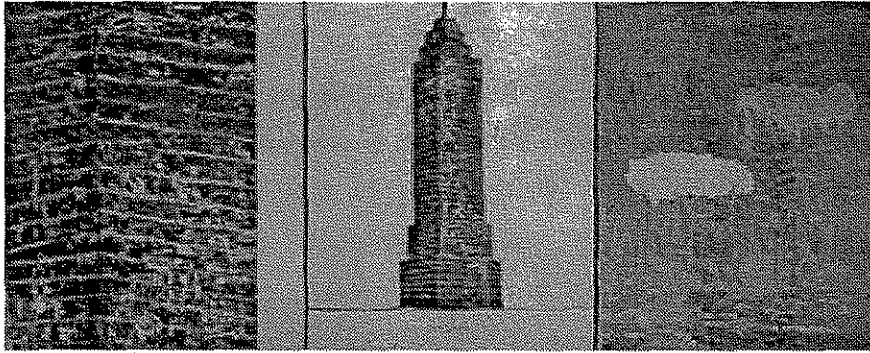


Fig.90. Boris Viskin, *Torre latinoamericana*, 1997.

Algunos críticos, teóricos y artistas dicen que la pintura es un arte muerto, mientras que los neoexpresionistas comprueban lo contrario al mostrarnos que miles de formas de expresión válidas. Kiefer no reduce su pintura al concepto sino que desarrolla una técnica

y un modo expresivo muy efectivos para comunicarse con el espectador, preparado para entrar al juego del arte.

La trascendencia de movimientos como la *Transvanguardia* y los *Nuevos salvajes* se pueden ver en las propuestas que tratan la pintura como una disciplina que aún deja ver el juego del arte, los caminos de la interpretación y la capacidad de crear emociones en quien se enfrenta con una obra pictórica. En el caso de México podemos encontrar una cierta influencia en pintores como Boris Viskin (Ciudad de México, 1960) (fig.90), Oscar Bächtold (Ciudad de México, 1964) (fig.91) y Patricia Soriano (Estado de México, 1964) (fig.92), quienes manejan la pintura con un sentido ampliamente expresionista.

Por otro lado, Polke creó en las generaciones posteriores a él una idea del arte pop diferente a la de norteamericanos, podemos ver en personajes como David Salle (Norman, 1952) una influencia en tanto a la técnica pictórica y la idea de sobreposición de imágenes, aunque el concepto de la obra sea en sí muy diferente.

Trockel, por su parte, tiene una trascendencia más importante dentro del círculo del arte feminista, en donde artistas como la mexicana Mónica Castillo (Ciudad de México, 1961) (fig.93) quien retoma hasta cierto punto, la idea de recuperar el trabajo de las mujeres e introducirlo al mundo del *gran arte*. También la mexicana Laura Anderson-Barbata (Ciudad de



Fig.91. Oscar Bächtold, *Yo no fui marinero*, 1995.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

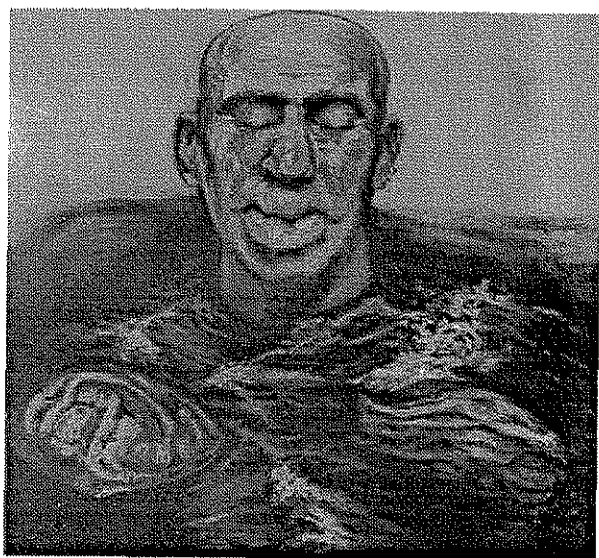


Fig.92. Patricia Soriano, *El sueño de os-tión*, 1996.

México, 1958) (fig.94) quien ha trabajado el concepto del trabajo de la mujer y de la lucha por sobrevivir de los pueblos indígenas de Latinoamérica a través del *performance*, la instalación y el objeto.

La búsqueda de la identidad en cualquier artista se palpa en su trabajo, en la forma en que se acerca al medio y al concepto. Los artistas alemanes que he analizado en este trabajo hacen su introspección a través de ambos, medio y concepto. Es importante señalar que si bien es posible plantear una exploración a través del arte también es trascendental reflexionar sobre lo que sucede

en un proceso creativo que reflexiona sobre la identidad misma, pues no sólo se reflejará la identidad propia en el uso de símbolos sino que hará directamente un análisis de los símbolos que conforman una cultura.

La deliberación que se ha llevado a cabo en este trabajo puede abrir nuevas fases de investigación con la idea de la identidad cultural de artistas que se ven enfrentados a una diversidad como es el caso de los mexicanos, por otro lado los casos de los argentinos y chilenos

que se encuentran ante un rompimiento cultural debido al golpe de estado. También es importante meditar el cómo las mujeres latinoamericanas reflexionarán sobre su identidad, si tienen que enfrentarse primero al hecho de haber sido excluidas de la

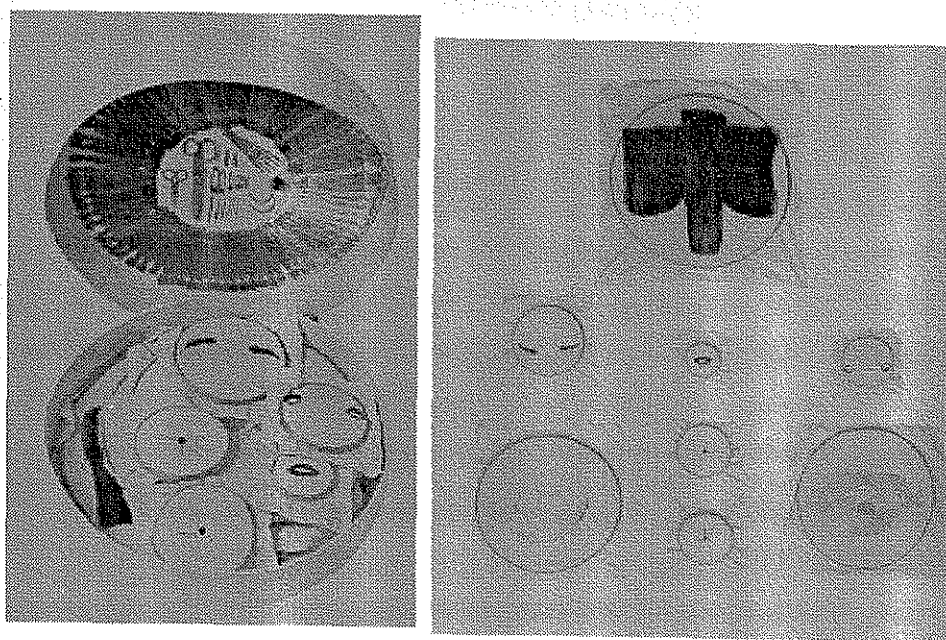
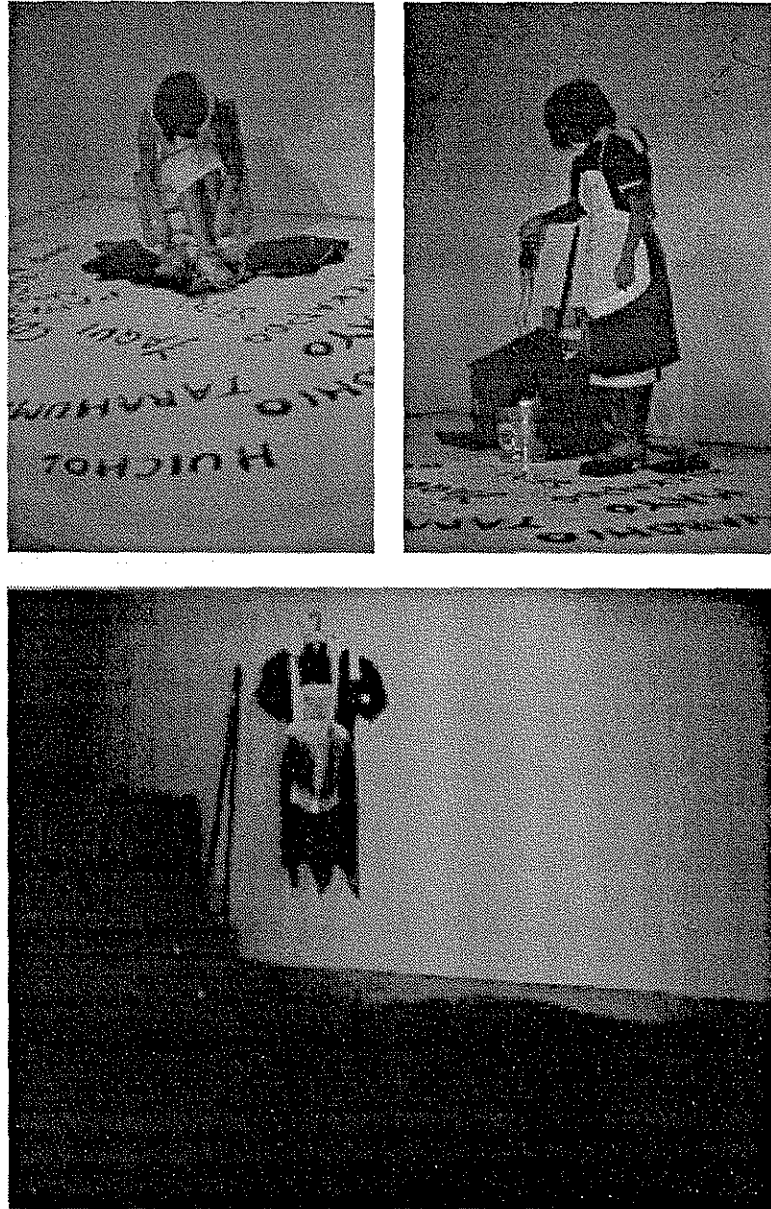


Fig.93 Mónica Castillo, *Autorretrato para armar*, 1996.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

historia—tal como lo plantea Trockel—, y después al hecho de ser ciudadanas de segunda categoría en una sociedad que no les otorga una igualdad de oportunidades.

Creo que es importante pensar que la apropiación de una identidad a través de un proceso creativo puede llevar a soluciones muy interesantes y diversas, por lo que es importante el analizar lo que sucede con estas soluciones y cual es el proceso que las construye.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig.94. Laura Anderson-Barbata, *No tengo quien me ayude en casa*, 1996.



BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Celia. *Feminismo: igualdad y diferencia*, prolog. Marta Lamas, México, D.F., UNAM, 1994 (Colección libros del PUEG).
- ARDAGH, John, *Germany and the Germans*, 3a. ed., Londres, Penguin Books, 1995.
- BARTHEL, Gustav, *Historia del arte alemán*, trad. Ernesto de la Peña, 2a. ed., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1967.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, trad. Francisco González Aramburu, 12a. ed., México, D.F., Siglo XXI, 1992.
- La Biblia*, 47a. edición revisada, Madrid y Navarra, San Pablo y Verbo Divino, 1995.
- BELTING, Hans, *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, trad. Scott Kleager, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.
- BERLIND, Robert, "Sigmar Polke at Mary Boone/Michael Werner", en *Art in America*, vol.73, núm. 4, abril 1985,
- BIRO, Matthew, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BORNAY, Erica, *Las hijas de Lilith*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1998 (Ensayos Arte).
- BURKE, Gregory, *Rosemarie Trockel*, Wellington, City Gallery y Wellington City Council, 1993.
- CALDWELL, John *et al.*, *Sigmar Polke*, San Francisco, Museum of Modern Art, 1990.
- El cantar de los Nibelungos*, trad. Marianne Oeste de Bopp, 8a. ed., México, D.F., Porrúa, 1997.
- CELAN, Paul, *Antología poética, 1952-1976*, vers. y selec. Patricia Gola, prolog. de Michael Hamburger, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- CHADWICK, Whitney, *Women, art, and society*, edición revisada, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- CHONG, Sylvia, *The Myth of Lilith*, art.net/studios/poets/schlong/lilithmyth.html
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle, 1958.
- CLEARWATER, Bonnie, *Anselm Kiefer*, trad. Carmen Corona, México, D.F., Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- ___, *Sigmar Polke*, trad. Carmen Corona, México, D.F., Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990.
- COMMENT, Bernard, "Anselm Kiefer cette obscure clarté qui tombe des étoiles", en *artpress*, París, núm. 216, septiembre 1996.

- COTTER, Holland, "Rosemarie Trockel at MOMA", en *Art in America*, Nueva York, vol. 76, núm. 4, abril 1988.
- CRAIG, Gordon A., *The Germans*, Nueva York, Meridian, 1991.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Angel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza, 1995 (Alianza Forma).
- "Die SPIEGEL -special -Jugendstudie '94. 120 Fragen an 2034 Jugendliche zwischen 14 und 29 Jahren", *Spiegel Special*, Hamburgo, núm. 11, 1994.
- DROSDOWSKI, Günter, *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 2a. ed., Mannheim, Dudenverlag, 1989.
- Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Trad. Juan Gabriel López Guix, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- ELGER, Dietmar, *Expresionismo*, trad. Miryam Banchón, Colonia, Benedikt Taschen, 1993.
- ELÍAS, Norbert, *Los alemanes*, trad. Luis Felipe Segura y Angelika Scherp, México, D.F., Instituto Mora, 1999.
- FROMM, Erich, *Ética y psicoanálisis*, trad. Heriberto F. Morck, México, D.F., Breviario 74, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- ___, *Lo inconsciente social*, trad. Eloy Fuente Herrero, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992.
- FRUEH, Joanna, et al., *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*, Nueva York, IconEditions, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- ___, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996.
- ___, *Verdad y método*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, 5a. ed., Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GILLEN, Eckhart (ed.), *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, trad. Susan Bernofsky, Colonia, DuMont Buchverlag, 1997.
- GRASS, Günter, *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace el balance de 35 años*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- GRAULICH, Gerhard et al., *Sigmar Polke, Transit*, Colonia, Cantz, 1996.
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1995.
- GUILBAUT, Serge y Mari Dumett, "Boisterous Beuys: Subversive or Sect leader?", en *Curare*, México, D.F., tercera época, núm. 13, 1999.

- HAFTMANN, Werner *et al.*, *German Art of the Twentieth Century*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1957.
- HARTEN, Jürgen, *Ein Buch von Anselm Kiefer*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1988.
- HEIMANNBERG, Barbara y Christoph J. Schmidt (eds.), *The Collective Silence. German Identity and the Legacy of Shame*, trad. Cynthia oudejans Harris y Gordon Wheeler, San Francisco, Jossey-Bass publishers, 1993.
- HUFFMAN, Richard, *This is BaaderMeinhof*, www.baadermeinhof.com/timeline/index.htm, 1999.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, trad. Alberto Coscarelli, Barcelona, Anagrama, 1992 (Colección argumentos).
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA HISTORIA MILITAR Y CENTRO CONMEMORATIVO DE LA RESISTENCIA ALEMANA, *Against Hitler- German Resistance to National Socialism, 1933-1945*, Colonia, Druckerei Bachem GmbH & Co KG, s.f..
- IRIGARAY, Luce, *I love to you. Sketch of a Possible Felicity in History*, trad. Alison Martin, Londres, Routledge, 1996.
- ___, *Ser dos*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- ISAAK, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- JAMES, Harold, *A German Identity 1770-1990*, Nueva York, Routledge, 1989.
- JASPERS, Karl, *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*, trad. Román Gutierrez Cuartango, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- JUNG, Carl Gustav, *Obra Completa*, "Civilización en transición" vol. 10, trad. Carlos Martín, Madrid, Trotta, 2001.
- KIEFER, Anselm, "Die Grenze zur Wirklichkeit", en *Spiegel Special*, Hamburgo, núm. 12, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996 (Alianza Forma).
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, D.F., UNAM, 1997 (Colección Posgrado).
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, trad. Edison Simons, Madrid, Siruela, 1994.
- LAUB, Dori y Daniel Podell, "Art and Trauma", en *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 76, núm. 5, octubre 1995.
- LE THOREL-DAVIOT, Pascale, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, París, Bordas, 1996.
- LIEBMANN, Lisa, "Anselm Kiefer at Marian Goodman", en *Art in America*, Nueva York, vol. 69, núm. 6, verano 1981.

- LINKE, Uli, *German Bodies. Race and Representation after Hitler*, Nueva York, Routledge, 1999.
- LIPPARD, Lucy R., *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, Nueva York, The New Press, 1995.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael, *Anselm Kiefer. The Psychology of "After the Catastrophe"*, Nueva York, George Braziller, 1996.
- M [MALEN], L [Leonore], "Rosemarie Trockel", en *Artnews*, Nueva York, vol. 87, núm. 6, verano 1988.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, 7a.ed., Madrid, Ediciones Akal, 1997 (Arte y estética).
- MARKS, Elaine e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms. An Anthology*, Nueva York, Schocken Books, 1980.
- NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, Icon Editions, 1988.
- PAPADAKIS, Andreas *et al.*, *New Art. An International Survey*, Londres, Academy Editions, 1991.
- POLKE, Sigmar *et al.*, *Sigmar Polke. The Three Lies of Painting*, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997.
- RAMOS-OLIVEIRA, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, 2a. ed., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995, 2 tomos.
- RECKITT, Helena (ed.), *Art and Feminismus*, Peggy Phelan investigación, Londres, Phaidon, 2001 (Themes and Movements).
- RICHTER, Gerhard, *The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993*, trad. David Britt, Cambridge, Massachusetts y Londres, The MIT Press y Anthony d'Offay Gallery, 1995.
- RICOEUR, PAUL, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, D.F., Siglo XXI, 1996.
- ROSENTHAL, Mark, *Anselm Kiefer*, Chicago y Filadelfia, The Art Institut of Chicago y The Filadelfia Museum of Art, 1987.
- SALTZMAN, Lisa, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, s/trad., México, D.F., Ediciones Peña Hermanos, 1998.
- ___, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. Juan Valmar, 10a. ed., Buenos Aires, Losada, 1998.
- SCHEPS, Marc (comp.), *Unser Jahrhundert. Menschen Bilder-Bilder Welten*, Colonia, Prestel, 1995.

- SCHOLEM, Gershom G., *Las grandes tendencias de la mística judía*, trad. Beatriz Oberländer, 2a. edición, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SCHOR, Mira, *Wet: On painting, Feminism and Art Culture*, Durham, Duke University Press, 1997.
- STICH, Sidra (ed.), *Rosemarie Trockel*, Nueva York, Prestel, 1991.
- SCHJELDAHL, Peter, *Sigmar Polke*, Nueva York, Marie Boone Gallery, 1985.
- STORR, Robert, "Polke's Mind Tattoos", en *Art in America*, Nueva York, núm. 12, diciembre 1992.
- TROCELLO, María Gloria, "Identidad colectiva: ¿esencia o discurso? Una confusión peligrosa", en *kairos*, Buenos Aires, año 2, núm. 2, 2do. semestre 1998.
- TROCKEL, Rosemarie, "Art suggest neither private nor public values", en *ArtInternational*, París, núm. 12, Otoño 1990.
- THEEWEN, Gerhard (ed.), *Rosemarie Trockel HERDE*, Colonia, Salon, 1997.
- WISSBAUER, Robert carta personal a la autora, 15.03.2001.
- ZURBRUGG, Nicholas, *The Parametres of Posmodernism*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1993.

ANEXO
ENTREVISTA A ROSEMARIE TROCKEL
 por Irmgard Emmelhainz y Adriana Raggi

14.09.00 * Debido a que Rosemarie Trockel ya no concede entrevistas, su asistente Anette Freudenberger respondió a nuestras preguntas.¹⁴³

1. P: ¿A través de cuáles procesos cognitivos construye usted los símbolos en su obra? ¿Cuál es su método de elección? ¿Cuál es el proceso para elegir los materiales? ¿Cuál es su relación personal con el proceso de fabricación de su obra?

R: Lean aquí por favor la entrevista con Jutta Koether- *Rosemarie Trockel*, en *Flash Art* núm. 134, 1987, pp. 40-42

2. P: ¿Cuáles son los aspectos de la sociedad contemporánea que le interesan y cómo los manifiesta en su obra? ¿Porqué?

R: A Rosemarie Trockel le interesan muchas cuestiones distintas de la sociedad, que no pueden ser reducidas a un solo aspecto. Se interesa, por ejemplo a los temas siguientes: sexo y crimen, y la posición social de la mujer.

3. P: ¿Cuál es su posición ante el feminismo? ¿Se considera usted una artista feminista? ¿Qué significa para usted el tener una posición feminista en el arte? ¿Cómo define lo "femenino"? ¿Cree que podría hablarse de una estética femenina?

R: No hay Feminismo. Existen sólo distintas teorías feministas; lo femenino es lo no-masculino. Se puede hablar de una estética femenina, pero que no está cerrada a los artistas hombres. Si Trockel trabaja desde un punto de vista de hombre o de mujer depende de la temática de la obra.

4. P: Su obra nos da la impresión de que el trabajo de las mujeres se reduce al ámbito doméstico, aunque tiene un dejo de ironía, en ella se pueden hacer relaciones fuera del trabajo doméstico. Contiene un fuerte análisis de las estructuras de la sociedad. ¿Desde qué punto de

¹⁴³A petición de la artista esta entrevista no será publicada a su nombre. La entrevista fue hecha en alemán. La traducción es nuestra.

vista se acercan sus objetos y esculturas al trabajo doméstico femenino? ¿De qué manera se habla en su obra del trabajo femenino y sobre el papel doméstico de la mujer?

R: Sólo las obras tejidas se refieren al trabajo femenino. No habla sobre el trabajo doméstico.

5. P: ¿Porqué los quemadores? Creemos que hablan del trabajo doméstico de la mujer, pero ¿qué sucede cuando usted juega con sus formas y colores?

R: Las estufas son una vertiente del arte mínimo. No se relacionan forzosamente al trabajo doméstico de la mujer. Pueden leer el ensayo de Wilfried Dickhoff, *Die Herd-Bild* en *Rosemarie Trockel*, Herde, HRSG. Gerhard Theewen, Köln, 1997, pg 55-59.

6. P: ¿Qué piensa del hecho de que puedan encasillarla como “artista feminista”? ¿Fue ése su propósito durante los años 80? ¿Cuál es su posición actual?

R: La señora Trockel no tiene nada en contra del hecho de ser vista como artista feminista, ni en los ochentas ni actualmente.

7. P: ¿Qué elementos personales se encuentran en su obra? ¿Existen elementos autobiográficos en su obra?

R: ¿Existe alguna obra sin aspectos autobiográficos?

8. P: La lógica cartesiana es evidente en su obra. Aún así, existen distintos caminos para su interpretación. ¿Tienen que ver con su formación en matemáticas, teología y arte?

R: Se acerca usted a un punto de por lo menos, dos hojas.

9. P: Al enfrentarse a su obra, el espectador se cuestiona acerca de la búsqueda de su propia identidad. ¿Toma usted parte en este proceso? En su obra vemos también una propuesta de “no identidad”; ¿podría hablarse de esto en obras como *Schlafpille* [*Pastilla para dormir*], *Häuser* [*Casas*] o *Balaklava* [*Pasamontañas*]? ¿Cree usted que en su obra existe la búsqueda de la identidad paralela a la de las mujeres contemporáneas y su historia?

R: No hubo una respuesta.

10. P: Cuando vemos su *Malmaschine* [*Máquina de pintar*] pensamos en la problemática de mercado del arte, del valor del culto a la persona y del precio de la obra de arte. ¿Habla usted sobre el arte desde el punto de vista de la historia de su valor comercial y de su relación con los sexos? ¿Cuál es para usted el papel actual del arte?

R: Existen obras que hablan de eso, otras para nada. El arte se acerca a la música en dirección de la utopía.

11. P: Su obra puede ser interpretada desde distintos puntos de vista. Existe un proceso de construcción y deconstrucción y el resultado es ambiguo. ¿Es su intención que el espectador vea su obra como un todo o que la deconstruya? ¿Considera a su obra conceptual?

R: No, nadie tiene que haber visto toda su obra. Cada obra puede ser vista sola o en conjuntó. Claro que la propuesta de Trockel es conceptual.

12. P: ¿Cuáles son sus proyectos actuales?

R: La Señora Trockel se ocupa actualmente en exposiciones, por ejemplo en el Moderna Museet en Estocolmo, en el Drawing Center, Nueva York.