

00261
10



Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: YOLANDA GEORGINA RAMÍREZ CABRERA

FECHA: 25 de Septiembre 2002

FIRMA: [Handwritten Signature]

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Artes Visuales
Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Anselm Kiefer:
Elementos de iconografía e idea de arte**

Tesis que presenta para obtener el grado de
Maestra en Artes Visuales
con orientación en Pintura:

Yolanda Georgina Ramírez Cabrera

Directora de Tesis: Maestra Blanca Gutiérrez Galindo

Ciudad de México., septiembre 2002

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



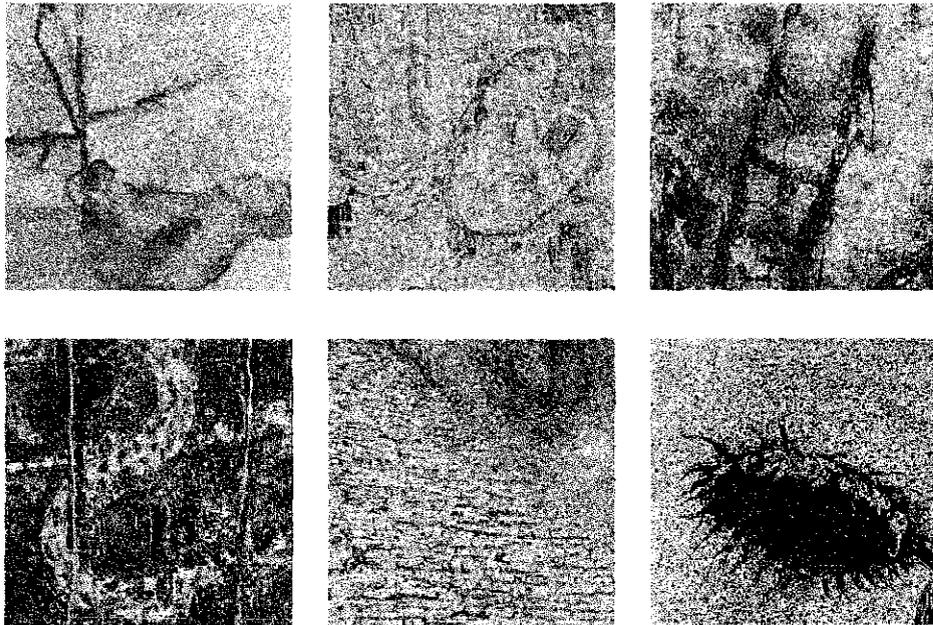
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

Anselm Kiefer:
Elementos de iconografía e idea de arte



Escuela Nacional de Artes Plásticas
Maestría en pintura

Yolanda Geórgina Ramírez Cabrera

Directora de Tesis: Maestra Blanca Gutiérrez Galindo

Ciudad de México, septiembre 2002

Índice

Introducción		3
capítulo 1	Anselm Kiefer y su contexto histórico	9
capítulo 2	La obra de Anselm Kiefer	21
capítulo 3	El hombre y el árbol	28
capítulo 4	La paleta	36
capítulo 5	La escalera	48
capítulo 6	La serpiente	61
capítulo 7	La pirámide	69
capítulo 8	El girasol	78
Conclusión	El arte y el artista según Anselm Kiefer	85
Índice de imágenes reproducidas		87
Fuentes de consulta		94
Apéndice		
	1. Selección de exposiciones individuales	97
	2. Obras analizadas y citadas	100

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Agradecimientos

Agradezco en primer lugar al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York por permitirme conocer a Anselm Kiefer en diciembre de 1999

También agradezco enormemente a mi buen amigo y colega, el artista plástico Cuauhtémoc Rodríguez, el apoyo que me brindó al buscar y adquirir para mí, en sus múltiples viajes, varios libros invaluable sin los que este trabajo no hubiera sido posible.

Gracias a Adriana Raggi por compartir generosamente conmigo valiosa información que había recopilado por años para su propia tesis que también trata sobre Kiefer y que me fue de gran utilidad.

También agradezco el apoyo de Glenn Gardner, quien me ayudó a traducir el texto de Germano Celant, quizá el más complejo con el que me enfrenté, permitiéndome así desarrollar muchas de las ideas que aparecen aquí.

Quiero hacer patente mi agradecimiento al Taller de Cibercultura de la UIA, bajo la dirección de Jorge González, donde comprendí la importancia de la disciplina en la investigación al mostrarme valiosas herramientas para desarrollar este trabajo y por darme además muchas otras cosas que llevaré siempre conmigo. Gracias a mi gran amiga Margarita Maass por su interés en mi proyecto de investigación.

También quiero hacer una mención muy especial a mi amigo Gabriel Breña que con su lectura inteligente y su ojo experto, me ayudó con paciencia a encontrar la mejor forma de expresar mis ideas.

Y muy especialmente, quiero darle las gracias a mi directora de tesis, la maestra Blanca Gutiérrez Galindo, por la paciencia, interés y cariño con que me brindó durante más de un año, sus atinados comentarios y valiosos consejos.

Presentación

Una helada mañana de diciembre de 1999, muy cerca de año nuevo, fui a visitar el Museo Metropolitano de Arte, visita obligada en cada viaje a Nueva York. Después de un recorrido por la sala egipcia y la sala africana, casi por casualidad llegué a una sala donde se encontraba la exposición de trabajos de papel de Anselm Kiefer, trabajos de reciente adquisición por parte del museo y que por primera vez se exhibían como un *corpus*.

Para ser sincera, no conocía absolutamente nada del trabajo de Kiefer; ni siquiera sabía quién era. Creo que fue mejor así, pues pude apreciar su obra de forma espontánea y sorpresiva y permitiendo que su trabajo hablara por sí mismo. A medida que recorría la sala me iba llenando de una emoción, mezcla de intriga, sorpresa y admiración. Recorrí los trabajos a la acuarela, los *collages* fotográficos y las fotografías pintadas, finalizando con los grabados monumentales en madera. Después de un buen rato terminé el recorrido y como es mi costumbre, regresé a observar las obras que más me habían impresionado. No me quería ir. Finalmente me acerqué al mostrador y adquirí un catálogo con el fin de llevarme algo de Kiefer y de saber quién era este artista con quien había logrado identificarme plenamente. Me interesaba saber más.

Al año siguiente, ya en México, en una de mis clases en la Academia de San Carlos y conversando con mis compañeros, supe quién era Kiefer. Me sentí contenta de haber apreciado su arte sin conocer quién era, pero al mismo tiempo me sentí muy ignorante. Tiempo después, leyendo el libro *A toda crítica* de Robert Hughes, comprendí que Kiefer realmente tenía algo especial para ser apreciado y hasta elogiado por este duro crítico de arte, siendo el único pintor de quien Hughes se expresaba positivamente. Repasé el catálogo y traté de encontrar el porqué que hacía tan especial su obra. Fue así como nació mi interés por comprender el significado de las



Anselm Kiefer: *Gran puño de acero*, Alemania, 1980-1981, gouache y acrílico sobre fotografía, 83.8 x 59.1 cm

imágenes de Kiefer más allá de la emoción que me transmitieron en Nueva York. Como consecuencia de esto decidí hacer de Kiefer tema de mi tesis.

En un principio, al adentrarme en su obra pictórica me sentí desconcertada. Los títulos de las obras invariablemente me confundían: para mí existía una discordancia entre las imágenes presentadas en los cuadros, con los títulos que Kiefer les daba.

Ahora sé que estaba en un completo error. La mayoría de las veces los títulos son una clave importante para iniciar la lectura de la obra, pero en ese entonces no lo pude comprender.

Fue entonces cuando decidí lanzarme al vacío e intentar hacer la disección de su dibujo *Hombre yaciente con rama*, 1971. En ese momento me llevé una gran sorpresa. Buscando información que me permitiera comprender el significado, encontré referencias claras y precisas de cada elemento que Kiefer incluyó en esta obra. Todo encajaba con la precisión de un rompecabezas; el verdadero problema era contar con la información adecuada, las imágenes y las claves para armarlo.

Para ello hubo que adentrarse en temas como la alquimia, la hermética, la mística cristiana y judía, la historia, las mitologías nórdica, griega y egipcia y no sé en cuantos temas más. No cabe duda que Kiefer conoce y maneja mucha información. También hubo que realizar una intensa labor de recopilación de la información publicada referente a este artista. Fue aquí donde aparecieron los trabajos de Nan y Mark Rosenthal, de Rafael López Pedraza, Massimo Cacciari y Germano Celant que me fueron indispensables, así como las entrevistas realizadas al artista por Bernard Comment y Laurie Attias. En todos los casos hubo necesidad de traducirlos del inglés y yo misma tuve que realizar esa labor.

Creo que el camino que me trajo hasta este punto ha sido muy interesante y enriquecedor. Sé que hay muchas más indagaciones por realizar, más preguntas que responder y, por supuesto, muchos más cuadros que analizar. Sin embargo ahora es necesario concluir esta etapa. Pienso que en eso consiste la investigación: en buscar para encontrar que es necesario seguir buscando más.

Los elementos iconográficos estudiados en esta tesis son apenas seis. Elegí aquellos que se repiten con mayor frecuencia a través de la obra de Kiefer, que constituyen la base del lenguaje icónico del artista y que, desde mi punto de vista son los que

estructuran la gramática de este complejo lenguaje simbólico.

A la pregunta obligada de por qué no se analizó en esta tesis algún símbolo relacionado con el pasado nazi de Alemania, siendo este tema uno de los más controvertidos en la trayectoria de Kiefer, quiero responder que fue por decisión propia, que no quise analizar ningún cuadro que tuviera referencia directa al tema alemán-nazi. Si bien esta temática fue de vital importancia en el inicio de la trayectoria del artista, considero que fue un preámbulo para lo que vino más tarde. No quise analizar ninguno de estos símbolos, como pudiera ser el saludo de *Heil, Hitler!*, porque preferí concentrar mi atención en motivos de significación más universales y menos específicos, que me parece constituyen la verdadera aportación de Kiefer al arte contemporáneo. Estas imágenes surgen en su trabajo de forma definitiva a partir de 1975, dándole un giro final al tema alemán. Las obras analizadas en este estudio están comprendidas dentro de un periodo de 25 años, desde 1970 a 1995.

¿Por qué no incluir obras más recientes? La respuesta es tan simple como lo es la falta de información publicada al respecto. Indiscutiblemente es indispensable conocer la obra que Kiefer ha realizado en estos últimos siete años para poder saber hacia dónde ha dirigido y evolucionado su pensamiento. Los años recientes son, en definitiva, motivo de otro estudio.

Mi mayor interés al realizar esta tesis ha sido el poder comprender el significado oculto de las principales imágenes que utiliza Anselm Kiefer en sus cuadros, descifrar el mensaje que quiere darnos a través de ellas y compartir mis apreciaciones con la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Estoy segura que a partir de la comprensión de los lienzos de este importante pintor nacerá en el lector la admiración y el interés por una obra que ha venido a dotar de un nuevo significado al arte contemporáneo, que por mucho tiempo permaneció vacío y estéril, ensimismado en el absurdo del arte por el arte.

Introducción

Anselm Kiefer es sin duda uno de los artistas vivos que más han revitalizado la pintura en el ámbito del arte mundial. La pintura de este artista alemán cuenta indiscutiblemente con la fuerza expresiva y pictórica necesarias para llamar poderosamente la atención tanto de críticos como de colegas. Sin embargo, Kiefer va más allá. En cada obra nos presenta algo más profundo, haciéndonos partícipes de sus ideas a través de símbolos, mediante el lenguaje oculto de las imágenes.

Comprender la forma en la cual Anselm Kiefer estructura sus ideas, cómo las plasma en el lienzo y cómo articula la totalidad de su obra en un solo mensaje es algo que realmente me interesó descubrir. Como artista en desarrollo, siempre se pregunta uno en qué consiste ser un creador sólido, definido y por supuesto reconocido. Por ello pienso que esta tesis es una buena oportunidad para acercarse a un artista contemporáneo y adentrarse en su manera de pensar y de configurar una gramática personal de forma tan contundente.

La principal dificultad con la que me enfrenté al hacer esta tesis fue la obtención de información. En la mayoría de las bibliotecas, de las universidades y en las librerías de arte de la Ciudad de México no existe literatura sobre Kiefer. Por eso tuve que consultar librerías en los Estados Unidos y adquirir algunas publicaciones que consideré indispensables para mi estudio. Con Adriana Raggi intercambié información y obtuve copias de varios libros y revistas que no había podido adquirir, ya fuera porque la edición estaba agotada o porque no conocía de su existencia. Durante 2001 tuve la fortuna de que Cuauhtémoc Rodríguez Sevilla, también artista plástico y compañero de la maestría, comprara en sus viajes a Nueva York algunos otros libros y me los trajera.

Una vez obtenida la información surgió otro problema. La gran mayoría de los libros y publicaciones referentes a Kiefer se editaron en inglés por lo que fue necesario traducir varios de estos textos. Por

supuesto no traduje el conjunto completo, sino que primeramente hice una lectura prospectiva, seleccioné los fragmentos que consideré más pertinentes y después hice mis versiones en español.

La recopilación de datos y posteriormente la traducción de varios documentos me dejó con dos tipos de información, directa o testimonial e indirecta o analítica. No es mucho en cantidad, pero sí suficiente por la calidad y riqueza intelectual de su contenido. La del primer tipo está constituida por los testimonios dejados por Kiefer en entrevistas, que generalmente se han realizado con motivo de la preparación del catálogo para alguna de sus exposiciones. Por cierto, no son muchas ya que Anselm Kiefer prefiere no hablar de su trabajo.

Cuento además con dos entrevistas, ambas publicadas en 1996, en otras tantas revistas especializadas. La primera, publicada por *ARTNEWS*, se titula "La crisis de identidad de Anselm Kiefer" y fue realizada por Laurie Attias. La segunda, realizada por Bernard Comment para *Art Press*, se titula "Anselm Kiefer, esta luz oscura que cae de las estrellas". Ambas hacen referencia a las obras que Kiefer expuso ese mismo año en tres países diferentes —México, Francia e Inglaterra—, mencionadas en seguida

1996

Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. *Del paisaje a la metáfora, Anselm Kiefer en México, pinturas y libros del artista alemán.*

1996

Galería Yvon Lambert, París, *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté que tombe des étoiles* ("Esta oscura luz que cae de las estrellas")

1996

Galería Anthony d'Offay, Londres: *Anselm Kiefer: I Hold All Indias in my Hand* ("Yo sostengo todas las Indias en mi mano")

También cuento con numerosos fragmentos de entrevistas realizadas para la elaboración de dos importantes catálogos, entre los cuales existen casi 10 años de diferencia. El primero, titulado *Anselm Kiefer*, fue escrito por Mark Rosenthal en 1987 para la exposición itinerante organizada por el Instituto de Arte de Chicago y el Museo de Arte de Filadelfia, cuya itinerancia terminó en el Museo de Arte Moderno en Nueva York. Después de una exhaustiva revisión al texto pude determinar que Mark Rosenthal realizó cinco entrevistas a Anselm Kiefer para fundamentar el análisis que hace de su obra, en los siguientes periodos:

Enero, 1986
Abril, 1986
Diciembre, 1986
Enero, 1987
Mayo, 1987

El catálogo presenta un análisis detallado de la obra Kiefer con una estructura cronológica que va desde 1969 hasta 1987.

El segundo catálogo fue escrito en 1998 por Nan Rosenthal, para la exposición: *Anselm Kiefer, Trabajos en Papel del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York*, editado en 1995 con motivo de la muestra de la entonces recién adquirida colección de trabajos en papel por esta institución, la cual tuve la suerte de visitar en diciembre de 1999. Nan Rosenthal realizó solamente dos entrevistas en preparación para su texto:

Julio, 1997
Noviembre, 1997

En este catálogo, como es evidente, se analiza el trabajo de dibujo, fotografía y grabado que Kiefer ha realizado durante gran parte de su vida e incluye obras desde 1969 hasta 1985. Es un catálogo estructurado de acuerdo a la temática de las obras.

El otro tipo de información usada, la indirecta, proviene de lo escrito por críticos, ya sea como interpretación o como simple descripción del trabajo del artista. La búsqueda por comprender el significado de sus obras y acercar al público a su trabajo son constantes que distinguen este material

Además de los dos catálogos mencionados, el de Nan Rosenthal y el de Mark Rosenthal, cuento con el publicado por la galería Marian Goodman de Nueva York, que maneja la obra Kiefer desde 1981; titulado *Lilith*, se editó en 1991. Este catálogo contiene un elaborado texto introductorio, "Cántico para un Dios desconocido", escrito por Doreet Le Vitte Harten, que nos ayuda a comprender la obra de Kiefer en relación a los temas filosóficos que el artista ha manejado en su creación de los años 80 y 90, como la cábala, la hermenéutica y la alquimia.

El ensayo de Germano Celant, "El destino del arte: Anselm Kiefer", escrito para el catálogo *Anselm Kiefer: Himmel-Erde* ("Anselm Kiefer: Cielo y tierra") con motivo de la exposición realizada en el Museo Correr de Venecia en 1997, brinda interesantes interpretaciones de la obra reciente de Kiefer. Asimismo, ha sido de gran utilidad el texto introductorio para este catálogo escrito el mismo año por Massimo Cacciari, "Tributo a Anselm Kiefer".

Finalmente cuento con varios textos que presentan análisis exhaustivos sobre temas específicos. Aunque los he utilizado con menor frecuencia, considero importante citarlos:

Rafael López Pedraza, *Anselm Kiefer The Psychology of "After Catastrophe"*, Braziller, Nueva York, 1996 ("Anselm Kiefer: la psicología de después de la catástrofe")

Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998 ("Anselm Kiefer y la filosofía de Martin Heidegger")

Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999 ("Anselm Kiefer y el arte después de Auschwitz")

Con respecto a las imágenes, resultó de vital importancia para el análisis de la obra disponer de las excelentes reproducciones de pinturas y dibujos de Kiefer que tuve la suerte de reunir.

El objetivo medular de esta tesis es comprender el significado de los principales motivos pictóri-

cos que Kiefer utiliza en su pintura, para con ello intentar una explicación de su pensamiento. Es bien sabido que Kiefer es un pintor simbólico y como tal utiliza imágenes cuyo contenido va más allá de las formas. Son imágenes con conotaciones más profundas que las apreciadas a primera vista, y Kiefer las emplea porque están cargadas de ideas ancestrales, que se originaron cuando los primeros hombres buscaban dar sentido a su existencia. Kiefer es sin duda un pintor culto y su habilidad para entremezclar en una sola imagen múltiples significados —vinculados a historia, alquimia, religión, hermética y mitología— ciertamente dificulta encontrar las claves para comprender el significado profundo de cada cuadro.

No es fácil enfrentar la obra de un pintor tan prolífico y en verdad no creo que al hacerlo se pueda estar plenamente seguro de haber escogido el mejor camino. Por mi parte, en primer lugar empecé a familiarizarme con la obra revisando todo el material recopilado. Antes que comprender o analizar nada, quise sentir la obra; observarla con detenimiento hasta ser capaz de sentirla. Este examen me llevó a percatarme de que ciertas imágenes se repiten con persistente frecuencia.

Hice un primer listado de los motivos que yo consideré más frecuentes, sin importarme lo que pudieran significar. Siguiendo mi listado revisé los textos, para identificar y agrupar la información referente a cada uno de estos motivos. Separé estos textos en dos bloques: primero, aquellos que surgían directamente del artista, es decir información que provenía principalmente de entrevistas; segundo, los provenientes de segundas personas, críticos o historiadores del arte.

Después me esforcé por comprender, en palabras de Kiefer, cuáles eran los principales pensamientos que quería expresar en su pintura; cuáles eran las ideas que le preocupaban y qué buscaba plasmar en sus cuadros.

Así pues, partiendo de las ideas que estaba segura eran verdaderas porque Kiefer las había expresado, empecé a estructurar cada capítulo. Primeramente busqué una obra que ejemplificara el motivo seleccionado y que por su riqueza incluyera varios elementos susceptibles de analizar y, de esta forma, ofreciera múltiples claves sobre su significa-

do. También consideré el hecho de contar con suficientes indicios por parte del artista como para fundamentar un estudio. Inicialmente definí ocho motivos que me parecieron centrales en la obra de Kiefer. Conforme inicié el trabajo me di cuenta que muchos motivos se entrelazaban, se mezclaban y compartían significados, cosa que no era perceptible a primera vista. Fue entonces cuando sentí que estaba adentrándome verdaderamente en el tema.

Por lo demás, esta familiaridad me permitió depurar mi lista: el motivo del árbol, planteado inicialmente, empalmaba con tal proximidad con el de la rama que no merecía, en este nivel, su tratamiento separado. El libro, octavo motivo de mi lista, tiene su principal presencia en las instalaciones y la fotografía, no en la pintura y el dibujo, que son las disciplinas sobre las cuales centré mi atención, y no participa en el entrelazamiento que se da entre los otros seis, sino que es de una vastedad y complejidad internas que literalmente constituye un tema de tesis autónomo. Así se redujo la lista a seis motivos.

Todos los pintores tenemos algo que decir al mundo, pero cada uno tiene sus propias ideas y su personal manera de expresarlas. Mi interés inicial ante la obra de Kiefer fue tratar de conocer cómo un artista como él desarrolla sus ideas y estructura su pensamiento a través de sus lienzos. Como se verá adelante, Kiefer ha asimilado su entorno, su historia, su tradición y su momento histórico. Esta asimilación le permite crear una forma propia de expresión, a través de imágenes simbólicas. Acercarnos a la comprensión de los mensajes kieferianos exige de nosotros contar con un cúmulo considerable de información que Kiefer maneja con gran soltura y destreza. Solventar este requisito despertó mi interés por temas de los que muy poco conocía, como la alquimia y la hermética.

Pero en última instancia, lo que yo quería era aprehender de un proceso creativo lo que me permitiera comprender y mejorar el mío propio. Por mi parte, quiero compartir con todos los artistas este ejercicio de análisis y reflexión. Todos los pintores contemporáneos que nos enfrentamos al mismo mundo y a los mismos problemas podemos aprender mucho de conocer de Kiefer sus maneras de pensar y de plasmar las ideas en el lienzo. Es un hecho del

que estoy persuadida: en un mundo en donde no se esperaba que nadie tuviera ya nada importante que decir, Kiefer tiene mucho, y sabe decirlo con una forma que le es peculiar.

Para estudiar la obra de Kiefer escogí el método iconológico desarrollado por Erwin Panofsky. Se trata de una obra abiertamente simbólica y quizás esta sea la dimensión que la domina de manera más clara. De ahí la necesidad de un estudio iconológico, puesto que las imágenes presentan un contenido iconográfico muy elaborado. Más allá de esta razón obvia, la carga simbólica de las imágenes que Kiefer crea depende en amplia medida del material que las constituye. En su calidad de artista situado en el contexto de la segunda mitad del siglo xx, Kiefer acude a materiales “no pictóricos”, incluso deleznable, perecedero, que al contacto con los pigmentos se “artistizan”, es decir, se ven restituidos al significado simbólico primigenio, aquél que tuvieron en las culturas ancestrales. Así, junto a la necesidad de descifrar la carga significativa de las pinturas de Kiefer en razón de sus “íconos” (sus imágenes con significado), surge la menos evidente de entender por qué Kiefer escoge y usa los materiales como lo hace.

Con frecuencia se dice que el método de Panofsky es limitado en relación al estudio de los materiales o del arte contemporáneo. El hecho es que numerosos teóricos e historiadores del arte, como Ernst Gombrich y los estudiosos de la semiótica, han usado el método iconológico como punto de partida para proponer sus modelos de interpretación de la obra visual. Que así sea demuestra el dilatado alcance de la propuesta de Panofsky. Por mi parte, considero que, en todo caso, la selección y eficacia de un modelo de análisis dependen más del uso que se haga del modelo y no del objeto sobre el cual se le usa, evitando que un método de estudio se convierta en un mero recetario.

Así, para este trabajo adopté la iconología por dos razones fundamentales. La primera se refiere a su pertinencia para el análisis de los símbolos contenidos en las obras de Kiefer y la segunda, porque considero que si bien en otro contexto, el artista estudiado se parece más a los de épocas pasadas que a sus propios contemporáneos. Anselm Kiefer es un creador excepcionalmente culto, cuya producción

está animada por el decir, por la intención de expresar sus ideas en relación a la pintura, a la situación del hombre y del mundo en la actualidad. Se trata de un personaje con una filosofía, y es en este sentido, muy similar a los que Panofsky estudió.

Mi indagación la realicé siguiendo el camino trazado por Panofsky, que postula un análisis en tres niveles. El primero, pre-iconográfico, permite definir lo que hay en la imagen en términos fácticos y expresivos. El segundo, iconográfico, identifica los motivos presentes y establece las relaciones entre unos y otros en el microcosmos de la obra; es en este nivel donde agrego el análisis de los materiales. Finalmente está el nivel iconológico, que permite interpretar los símbolos en relación a sus significados culturales, es decir, al dilatado campo de los entramados de la cultura humana. Panofsky consideraba que develar el significado de una imagen resultaba de considerar las relaciones entre la información obtenida en cada uno de estos tres niveles. Eso es lo que este trabajo busca.

El cuerpo de esta tesis está formado por ocho capítulos. En el primero presento las circunstancias históricas con las que Kiefer ha vivido y que han nutrido su trabajo, dando un panorama general del arte en ese momento. También se recogen algunos datos biográficos e incluyo una autobiografía publicada en 1977, con algunos comentarios.

En el segundo capítulo y a manera de introducción, presento una visión general de la obra de Kiefer. Clasifico su trabajo en tres épocas, que me permiten ubicar en la trayectoria del artista cada uno de los seis motivos discutidos en los capítulos subsecuentes. Esta discusión, en torno a sendos motivos que Kiefer utiliza en sus pinturas, es materia de los seis capítulos centrales. No los escogí porque sean los únicos motivos que él usa, sino por parecerme los más significativos y pertinentes.

El tercer capítulo habla de la importancia y trascendencia que tienen el arte y el artista para Kiefer, del sacrificio que requiere un creador para cumplir su destino, y de su misión y función en este mundo. El hombre, generalmente recostado sobre la tierra, es el artista. Kiefer presenta este motivo desde sus primeras obras y con el paso del tiempo ha evolucionado, combinándolo con nuevos elementos

que permiten enriquecer y sofisticar el significado. Como obra central analizo un dibujo sobre papel, *Hombre yaciente con rama*, 1971, que seleccioné por ser la primera pieza en la que aparece la combinación de hombre y vegetal, que en algunos casos brota y crece al cielo como árbol y en otros, como rama. Aunque el dibujo en cuestión es de suma sencillez, nos permite apreciar con mayor facilidad la complejidad de su simbolismo. El árbol es tal vez uno de los símbolos de mayor tradición mística. Kiefer reinterpreta el motivo bíblico del árbol de Jessé y lo aprovecha para mostrarnos su perspectiva de la función del arte.

El Antiguo Testamento fue fundamental para comprender el significado de la imagen del *Hombre yaciente con rama*. Asimismo, los comentarios de Nan Rosenthal en *Anselm Kiefer. trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York* y la *Introducción a los símbolos* de Gerard Champeaux.

El capítulo cuatro versa sobre otro motivo indispensable en la comprensión del trabajo de Kiefer, la paleta de pintor, usada para representar que el arte tiene múltiples variantes. En la obra de Kiefer, la paleta se comporta como un elemento con vida propia, relacionándose con otros elementos en múltiples circunstancias, enriqueciéndose y adquiriendo significados aún más específicos. Por eso se incluyen algunas de las obras de Kiefer donde utiliza con fines simbólicos la paleta alada, que se funde con el paisaje o que arde, y los ángeles. El ángel, en su dualidad del bien y el mal, es un mensajero del cielo. Sus características alas se convierten en un símbolo de enlace entre Dios y el mundo. En este capítulo me he apoyado principalmente en los atinados comentarios de Mark Rosenthal en el catálogo de la exposición *Anselm Kiefer* del Instituto de Arte de Chicago y en los de Massimo Cacciari y Germano Celant en sus textos para el catálogo *Anselm Kiefer. Himmel-Erde* publicado para el Museo Correr de Venecia.

Aunque sin aparente relación alguna con el capítulo anterior, en el capítulo cinco hablo del simbolismo de la escalera, que por su utilidad para subir o bajar ha sido utilizado tanto en la mística como en la alquimia para representar un puente que permite el tránsito entre el cielo y la tierra. Se trata de una

idea usada innumerables veces dentro de la gráfica de la alquimia, como lo muestra el libro *El museo hermético. Alquimia y mística*, de Roob Alexander, de donde tomé algunas figuras que ilustran este capítulo. La obra analizada en este apartado, *El sueño de Jacob*, 1996, con su título apunta una vez más hacia el Antiguo Testamento, haciéndolo pieza fundamental para el desarrollo de este capítulo. Asimismo, los textos de Gerard Champeaux en *Introducción a los símbolos* han sido de gran ayuda para la interpretación de este cuadro.

De mucha mayor complejidad es la imagen del capítulo seis, la serpiente, utilizada en la tradición occidental para representar al mal. Sin embargo, Kiefer la plantea de forma muy distinta, en estrecha relación con los ángeles. Así, ángeles y serpientes resultan caras distintas de la misma moneda, es decir el bien y el mal, dos conceptos que no existen el uno sin el otro. En este capítulo veremos cómo combina Kiefer la imagen de la serpiente con las de la escalera, la tierra, las piedras y el fuego. Nuevamente, el Antiguo Testamento y el *Diccionario de símbolos* de Chevalier fueron de gran importancia para definir el significado de esta imagen, así como *El museo hermético. Alquimia y mística* fue fundamental en lo referente a las jerarquías ángelicas definidas por Dionisio Aeropagita. La obra analizada en este capítulo, *El orden de los ángeles*, 1983-1984, es quizá el cuadro de mayor carga simbólica de toda la tesis, por la complejidad de su composición y los elementos que lo integran.

Sabemos que Kiefer no profesa ninguna religión específica. Sin embargo, su concepto de Dios creador es muy fuerte y conoce bien el Antiguo Testamento, todo lo cual se refleja constantemente en su trabajo.

La arquitectura ha sido un asunto de gran interés para Kiefer desde sus primeros trabajos con temas alemanes. Seleccioné el motivo de la pirámide para analizar la cuestión de la arquitectura y otra más, la de la montaña del tiempo. La obra sobre la que gira esta discusión se llama *Hombre bajo una pirámide*, 1996, de nuevo una imagen cargada de significados simbólicos. La pirámide, al igual que la montaña, es una vía hacia el cielo, hacia el Sol; en esta pieza Kiefer-artista se convierte en parte inte-

grante de la pirámide, se transforma en una piedra que constituye el basamento de la construcción, y de paso suscita otro mensaje, el de la pirámide sometida al paso del tiempo. Para argumentar este capítulo consulté principalmente la Biblia, *Introducción a los símbolos*, los textos de Champeaux y Alexander ya mencionados y el ensayo de Germano Celant: "El destino del arte: Anselm Kiefer".

El último motivo simbólico que trata esta tesis es el girasol. Kiefer plantea un paralelismo entre las plantas y las estrellas, entre la tierra y el cielo. La obra analizada, *La vida secreta de las plantas*, 1998, nos habla del universo y de la afinidad que existe entre el microcosmos y el macrocosmos. Kiefer acude al girasol como la flor que siempre se ha relacionado con el Sol. Utiliza sus semillas negras para representar estrellas en el firmamento, una idea tomada, como él mismo lo reconoce, del autor inglés Robert Fludd, quien publicó en la primera mitad del siglo XVII una recopilación del pensamiento alquimista y logró, de esta manera, preservar esta visión del mundo más allá de los inicios del pensamiento científico.

Si bien estos seis motivos plásticos permiten adentrarse al pensamiento de este artista alemán y comprender el significado de algunos de sus cuadros, considero necesario que otros estudiosos analicen otros motivos importantes en la obra de Kiefer, como el libro y el agua. Un pintor así no puede agotarse en una sola tesis. También sería materia de otro estudio el análisis de los motivos relacionados con la historia de Alemania, tales como el saludo nazi o la saga de los Nibelungos.

Sin ser exhaustiva esta tesis, es un logro que ofrezca una investigación del trabajo de Anselm Kiefer elaborada desde el español. Creo además pertinente reiterar que este trabajo está hecho desde el punto de vista de una artista plástica y no del de un historiador del arte. Hasta cierto punto esto podría ser censurable, pues seguramente me faltaron rigor y oficio propios del investigador formal. Pero como artista plástico, puedo ofrecer una visión más accesible del tema a otros artistas que como yo, buscan encontrar su camino en el mundo del arte. También me parece importante el hecho de que presenta una cantidad considerable de imágenes que ejemplifican y refuerzan los comentarios realizados.

En cuanto a las limitaciones con las que me enfrenté, considero como la primera tener que restringir mi análisis de motivos al grado que lo hice, en lugar de presentar una visión más amplia y diversa de la obra de Kiefer. Es un hecho que las tesis tienen un plazo y es necesario acotar los alcances que nos permitan completar los proyectos.

Otra limitación fue no haber viajado a Alemania para obtener mayor información y de elaboración más reciente. Creo que esto me habría permitido reconocer y apreciar mucho más de lo que pude ver a través de las reproducciones, no obstante su calidad, y habría enriquecido enormemente mis comentarios.

Finalmente, me gustaría hacer algunas aclaraciones de índole general o de método. El índice de imágenes que se encuentra al final de la tesis contiene los nombres de los cuadros de Kiefer aquí reproducidos, primeramente en su traducción al español, después en su versión original —alemán o francés— y finalmente en inglés, como referencia adicional. Deliberadamente incluí cuantas versiones de esos títulos obtuve, con el fin de facilitar la identificación de las obras al lector, cuando tenga acceso a algún libro publicado en otro idioma. En vista de esa lista, en el cuerpo de la tesis sólo se mencionan las obras por su título en español.

Asimismo traté de presentar la mayoría de las imágenes de la obra de Kiefer en color. Cuando estas no aparecen así, significa que solamente dispuse de la imagen en blanco y negro. Otras figuras, las que sirven de apoyo a los argumentos presentados, aparecen en blanco y negro primordialmente por la misma razón de no conseguirlas a color. Pero no me parece que esto obstaculice el discurso, ya que la relación de esas imágenes con las obras de Kiefer se basa en el aspecto formal o compositivo y no en el cromático.

Al final de la tesis he incluido dos anexos. El primero es una selección de exposiciones individuales de Kiefer. El segundo es una tabla que contiene la información técnica de todos los cuadros analizados en este trabajo. Considero que ambos pueden ser interesantes para aquellos lectores que quieran hacer un análisis comparativo de los cuadros o conocer más acerca de la trayectoria de Anselm Kiefer.

Anselm Kiefer y su contexto histórico

En 1945, con la capitulación de Japón, se da por terminada la Segunda Guerra Mundial. La recién fundada ONU define las normas del orden mundial. Se deseaba un nuevo mundo, una nueva oportunidad, olvidar los horrores de la guerra y empezar una nueva vida en paz. En Alemania, las conductas antisemitas de los nazis pesarían durante muchas décadas sobre la conciencia del país.

Desde el endurecimiento del régimen nazi en los años previos a la guerra y aún más con ésta, muchos artistas buscaron un lugar para trabajar en paz y vieron en los Estados Unidos el medio más propicio. Fue así como el centro del arte pasó de Europa a Norteamérica.

Aunque los Estados Unidos ya habían demostrado su hegemonía, tanto en el terreno político como en el económico, les hacía falta legitimar su poder en el ámbito cultural, especialmente en el arte. Acorde con la ideología democrática que los Estados Unidos afirmaban defender, el arte acogió estas ideas, convirtiéndose en la encarnación misma de la libertad. Para ese entonces el carácter "agresivo" de la pintura abstracta (*action painting*), aparentemente desprovista de todo compromiso social, se adecuaba como anillo al dedo a la actitud expansionista del gobierno norteamericano. Con un fuerte apoyo del gobierno y de las grandes empresas, el arte norteamericano se posicionó oportunamente en el mercado mundial del arte. Aunado a la migración de creadores europeos desencadenada desde antes del estallido de la guerra en 1939, este apoyo logró el llamado "triunfo de la pintura americana", que colocó a Nueva York frente al mundo entero como metrópoli mundial de las artes, desplazando a París.

A partir de la década de los 50, el expresionismo abstracto fue la vanguardia dominante en Norteamérica. El público no quería un arte realista pues la realidad era demasiado cruel. Había que tomar un respiro de la catástrofe de la guerra, y los creadores siguieron caminos como la abstracción que dominó



Figura 1 Jackson Pollock

durante los años 50 el arte de Occidente. Su contemplación requería una nueva forma de ver el mundo pues no representaba nada identificable, solamente la expresión individual, en total libertad. Jackson Pollock (figura 1), Robert Motherwell y Willem de Kooning fueron los representantes más significativos del expresionismo abstracto.

Más tarde, la figuración regresó a la pintura, con la aparición del arte pop en Estados Unidos, cuyo representante por antonomasia fue Andy Warhol (figura 2). Pero esta figuración nada tenía que ver con un arte espiritualizado. Más bien buscaba unificar el arte con la vida cotidiana: celebraba la mercancía y a la sociedad de consumo como una creación artística.

Al mismo tiempo en Europa, específicamente en Alemania, aparecía Joseph Beuys (figura 3) elaborando un arte basado en concepciones diametralmente opuestas a las de Warhol y el pop, con materiales pobres cuyo simbolismo remitía a formas de vida distintas a las de la sociedad de consumo capi-



Figura 2 Andy Warhol



Figura 3 Joseph Beuys

talista. A la vez, Beuys elabora un concepto de arte con finalidades sociales y ensancha su alcance, acogiendo dentro de este concepto los actos políticos como las protestas estudiantiles y las acciones comunitarias.

Beuys personifica la figura del artista como chamán o sacerdote, como mediador entre lo social y los poderes arcaicos o inconscientes. Según él, la modernidad había traído la pérdida de valores y el exceso de libertad e individualización autorizaban absolutamente todo en aras del bienestar. La sociedad moderna se preocupaba obsesivamente por el poder y la acumulación de bienes, y al hacer del dinero el único valor existente, impedía por completo la solidaridad entre los hombres. De tal impedimento surge un conflicto entre los valores tradicionales y los de la modernidad que altera de forma radical las perspectivas de la humanidad.

Según Beuys, el arte es la cura para los males sociales. Al atribuirle un valor terapéutico, da por supuesto que es el instrumento mediante el cual se pueden recuperar las virtudes morales y los valores espirituales de la humanidad. Suzi Gablik comenta al respecto: "El artista debe crear un arte que tenga sentido en una sociedad que no cree en nada".¹ Aquí es donde el artista tiene una función de sacerdote o chamán, es decir, de proveedor de un centro para la

sociedad, combinando los distintos niveles de experiencia vital y estableciendo una relación entre la cultura y el cosmos, buscando equilibrar el aspecto humano y el divino. Para Beuys, como señala Gablik, la función del artista chamán, líder, adivino, curandero y pontífice es la de aquél que:

... encauza unas fuerzas que van mas allá de su propia persona, y consigue devolverle al arte su unión con las fuerzas sagradas. Mediante su propia transformación, crea a la vez nuevas formas de arte y de vivir.²

Como podemos ver, estos dos artistas, Warhol y Beuys, al hacer planteamientos opuestos, sientan las bases de lo que serán las artes plásticas de la segunda mitad del siglo xx, marcadas por la pluralidad, la diversidad y la libertad absolutas. En este medio, el artista abandona la voluntad de estilo y se encuentra en posibilidad de usar todo tipo de materiales y técnicas, actitudes y comportamientos artísticos.

Durante por lo menos dos décadas la pintura desaparece del mundo del arte, es decir, del mercado, las galerías y las escuelas. A finales de los 70 la pintura como tal reaparece, entre artistas agrupados bajo movimientos que adoptan en sus nombres los

¹ Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Londres, Hermann Blume, 1984, p. 118

² *Idem*



Figura 4. Anselm Kiefer: *Ocupaciones*, 1969, fotografía

prefijos “neo”, “pos” o “trans”, como la transvanguardia italiana y el neoespressionismo alemán

De acuerdo a Simón Marchan, el regreso de la pintura se consolida en los 80. Después de haber pasado por una muerte anunciada, resurge con fuerza y aprende a convivir con lo que Marchan llama los “nuevos comportamientos artísticos”,³ como el performance, el video y el arte conceptual.

Anselm Kiefer (figura 5) nació en Alemania, justamente en 1945, cuando termina la Segunda Guerra Mundial. Crece en la Alemania de la posguerra, dividida por las pugnas entre las superpotencias nucleares, los Estados Unidos y la Unión Soviética. El fantasma de la guerra dejó una fuerte huella en su país y por supuesto, en su alma.

Durante la juventud de Kiefer, en Alemania no se hablaba frecuentemente de la guerra ni de Hitler y mucho menos del holocausto. No se esperaba que nadie lo hiciera; nadie quería recordar. Sin embargo Kiefer decide abordar el tema de frente. Su inquietud y el deseo por comprender los sucesos de su pasado histórico se hicieron notar en sus primeros trabajos, desde sus años de estudiante en la academia de arte. *Ocupaciones* y *Símbolos heróicos* son la muestra de ello (figura 4). En *Ocupaciones*, Kiefer viste un uniforme nazi y, teniendo como escenario diversas ciudades europeas, se retrata con el brazo elevado, reproduciendo el famoso y tan temido saludo a la manera de Hitler.

Estos trabajos de corte conceptual causaron conmoción entre el público. Kiefer fue muy criticado e incluso se le acusó de apoyar las ideas nazis. Sin embargo, lo que trataba de hacer era enfrentar a la historia para superar el pasado, resucitar a los demonios para expulsarlos definitivamente. Cuando Kiefer se dio cuenta de la reacción entre el público ante su trabajo, se interesó aún más en desarrollar este tema. En un inicio utilizó fotografías y posteriormente, dibujo y pintura.

Fue entonces cuando en Alemania surgieron artistas que se conectaron con tradiciones figurativas, supuestamente ya caducas, en particular aquéllas de carácter expresivo. Se les llamó “los nuevos expresionistas” o neoespressionistas, ya que empleaban “pintura gestual y expresiva sin ningún tipo de consideración por las tradiciones artísticas”.⁴ Respecto al trabajo de Kiefer, junto con los de Lüpertz, Penck, Immendorf y Baselitz, Klaus Honeff nos comenta:

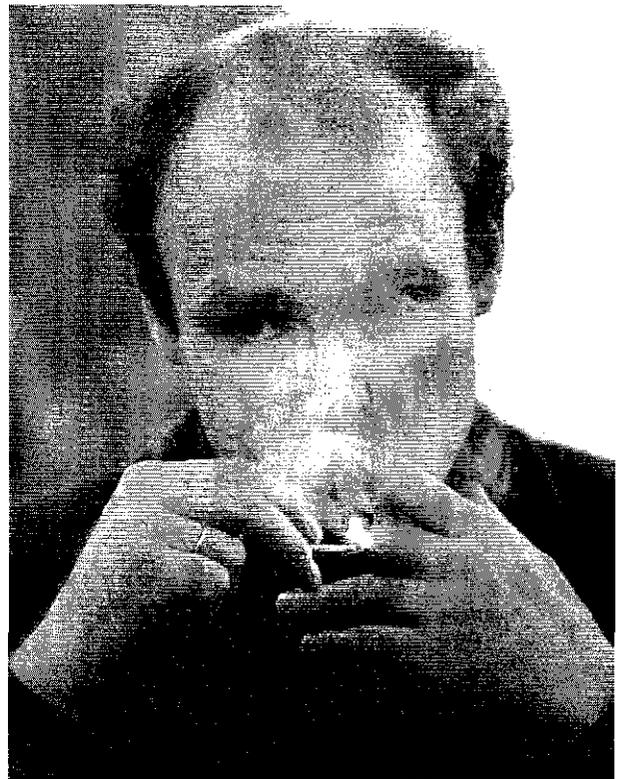


Figura 5. Anselm Kiefer

³ Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la condición posmoderna*, Madrid, Akal, 1996, p. 391

⁴ Anna-Carola Krauß, *Historia de la pintura del Renacimiento a nuestros días*, Colonia, Könemann, 1995, p. 122

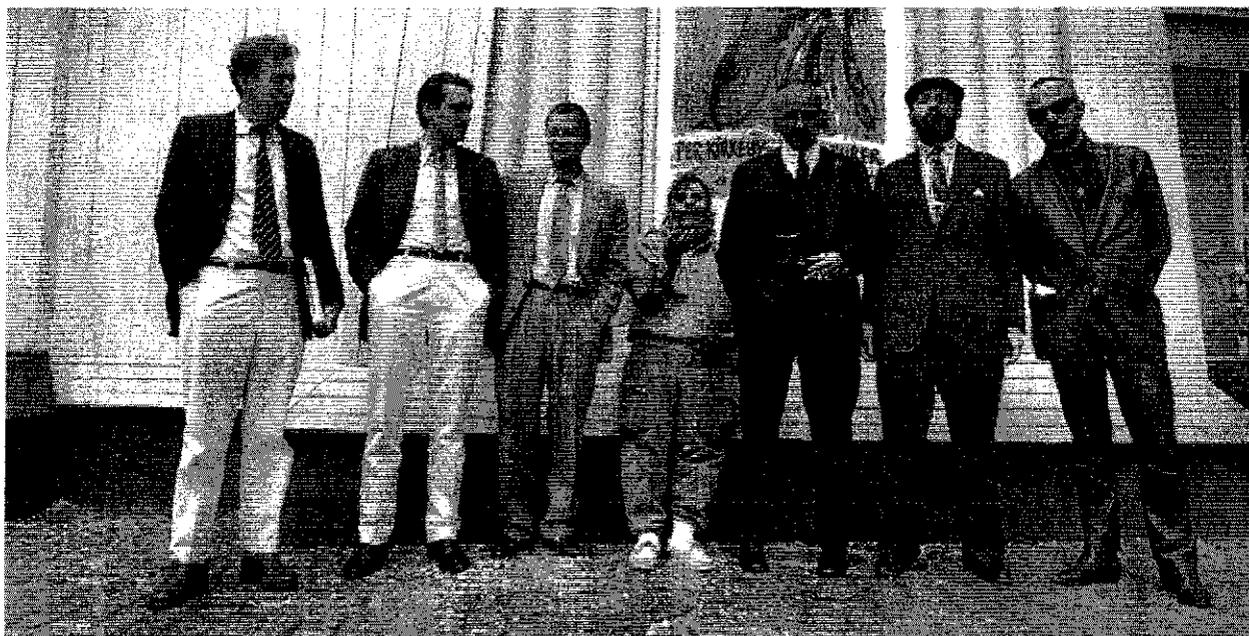


Figura 6. De izquierda a derecha: Michael Werner, Detlev Gretenkort, Pie Kikeby, A.F. Penck, Markus Lüpertz, Georg Baselitz y Jörg Immendorff

Sus cuadros tienen que servir para aportar la prueba de que el neoespressionismo alemán experimenta un segundo apogeo y, dado que una forma de pensar rutinaria y superficial equipara los términos "arte alemán" y "expresionismo", los trabajos de los artistas citados son considerados, entretanto como ejemplos por excelencia del "arte alemán".⁵

Kiefer pronto se sumerge de lleno en la pintura: utilizando principalmente temas históricos y mitológicos como veremos más adelante, les da un valor distinto a la simple descripción de hechos. Pero en su momento, muchos lo malinterpretaron:

El mito no tiene ni presente, ni pasado, ni futuro; todo lo contrario a la historia. Los mitos en los cuadros de Kiefer han sido desvirtuados por la historia. Se abusó de ellos para justificar y encubrir crímenes inconcebibles. Este problema es el tema de las pinturas de Kiefer y no el germanismo insensible. [...] Por eso sus pinturas no son, ni mucho menos, representaciones ilustrativas de acontecimientos históricos, sino más bien cua-

dro de reflexión o más exactamente, cuadros ideológicos.⁶

Indiscutiblemente Kiefer pertenece a la generación de pintores neoespressionistas alemanes. Como grupo, presentan ciertas similitudes, pero también existen entre ellos grandes diferencias en cuanto a temas, conceptos y formas:

Los pintores de los años 80 desestimaron por completo la idea de llevar *el arte a la vida*. Ellos reclamaban un arte espeso que entusiasmara los sentidos y no un arte intelectual. Deseaban expresar espontánea y originalmente, como en su día los expresionistas de *Die Brücke*, sus pensamientos y sentimientos, pintar cuadros de su tiempo; una posición por la que se les denominó neoespressionistas. Pintaban lo que les gustaba y lo que les preocupaba en cada momento sin tener en cuenta ninguna convención sobre todo ninguna convención artística, de una forma salvaje, desenvuelta y consciente de sí misma. Pintaban la existencia en las grandes ciudades, las tribus urbanas.⁷

⁵ Klaus Honeff, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, p. 51.

⁶ *Ibidem*, pp. 52-53.

⁷ Krause, *op. cit.*, p. 118.

Entre los contemporáneos de Kiefer, el artista que sin duda deja la mayor huella en el trabajo de Kiefer es Joseph Beuys. Ambos se conocen a principios de los 70 y sostienen largas conversaciones acerca del arte y su conceptualización. Durante algún tiempo Kiefer visitó el estudio de Beuys, compartiendo ideas respecto al valor terapéutico del arte que él más tarde adoptaría y tomaría como eje rector de su trabajo. Para ese entonces,

ya Beuys había sintetizado las ideas del arte procesual, conceptual y el performance, del *arte povera* italiano y el primitivismo, él ha obtenido una voz única. Lo más importante fue su exploración del diálogo entre el arte y vida.⁸

Kiefer describe a Beuys como su maestro en todo el sentido de la palabra. La visión de ambos respecto al arte tenía mucho en común. La relación con Beuys fue fundamental para que Kiefer iniciara sus trabajos en torno a temas alemanes, por las ideas de aquél acerca de retomar la historia y la identidad alemanas y trabajar con ellas. A este respecto, Robert Hughes comenta:

Beuys fue adalid de la renovación estética en la Alemania de la postguerra. No es preciso aceptar su mensaje de que todos somos artistas de una u otra clase, para reconocer sus logros al devolver a la generación de Kiefer el vasto fondo de la imaginación germana, el sentido de lo primordial, el ritual y el *volkisch* que había sido corrompido, casi convertido en radiactivo por el nazismo. Gracias a Beuys los jóvenes artistas alemanes pudieron conectar con su propia historia y pensar en ella sin ilusión, y la obra de Kiefer es el fruto de este proceso.⁹

Otro pintor con el cual Kiefer establece contacto es Georg Baselitz, quien nació en 1938. Desde 1969, a los 31 años, pinta sus motivos de cabeza. En

ese año escribió "el mundo camina al revés, pongámosle el sentido en la cabeza" (figura 7). Neoexpresionista, para algunos perteneciente a los "nuevos salvajes", para otros su obra ronda en el límite de la figuración y la abstracción.¹⁰ Baselitz quiere expresar la "pintura como pintura".¹¹ El color y la forma son los verdaderos portadores del mensaje. Sin embargo, al contrario de las tendencias abstractas del siglo XX, no renuncia por completo al objeto, sino que lo invierte para acentuar el hecho de que es su excusa viviente para pintar. Como lo indica Kiefer en su autobiografía, el contacto con Baselitz inicia después de 1973. En 1980, estos dos artistas representaron a la República Federal Alemana en la Bienal de Venecia.

Dentro de los neoexpresionistas Kiefer es el más próximo a lo tradicional. Acude a temas históricos o mitológicos, y elabora lienzos de gran formato, al grado que muchos ven a Kiefer como un pintor histórico. Sin embargo, su pintura tiene mucho más contenido que la simple descripción de un hecho del pasado. Hughes señala una diferencia importante entre la obra de Kiefer y la de los neoexpresionistas alemanes,

...el hecho de que él es el único entre los escasos pintores visuales de la última década que ha mostrado tener una inconfundible grandeza de visión simbólica.¹²

Indiscutiblemente Kiefer busca que sus pinturas se conviertan en mensajeras de sus ideas, pues considera que ésta es una de las funciones del arte: ser un vínculo entre el espíritu y el mundo. Por eso, el significado es vital para Kiefer. Los signos y símbolos que utiliza buscan establecer ese lazo entre el arte y el mundo, a diferencia de sus contemporáneos, que se alejan del contenido. Y aunque Kiefer no descuida el aspecto matérico de la pintura, lo aprovecha como un medio adicional que refuerza los significados que quiere transmitir. Con su arte

⁸ Gablik, *op. cit.*, p. 116-119.

⁹ Robert Hughes, *A toda crítica*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 383.

¹⁰ Georg Baselitz, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 11.

¹¹ Krauß, *op. cit.*, p. 119.

¹² Hughes, *op. cit.*, p. 382.



Figura 7. Georg Baselitz, *Hombre azul*, 1983, óleo sobre tela, 250 x 200 cm

Kiefer busca lograr algún tipo de transformación en el observador y por tanto, en el mundo, transformación que puede ser desde una nueva idea o forma de pensar hasta una forma distinta de ver el arte. En este sentido Robert Hughes considera que:

Kiefer quiere involucrar completamente a la audiencia en el drama de la construcción de una pintura: en este sentido, ha aprendido mucho del ejemplo de Pollock. Con el mismo sentimiento con que se intenta descifrar la malla de chorros y gotas en las *Abstracciones Totales* de Pollock [figura 1], la mirada se desliza sobre Kiefer, hipnotizada por los detalles: cada centímetro cuadrado de estas telas gigantes intentan decir algo.¹⁵

Kiefer es, pues, un pintor de significados y esto es lo que lo hace diferente a sus contemporáneos. Aunque neoespressionista, no pierde por completo las formas reconocibles, su paleta es sobria y difiere por completo de los colores puros que utiliza Baselitz. A diferencia de Beuys, Kiefer se refiere a hechos del pasado y a temas mitológicos y rara vez al aspecto cotidiano. Sin embargo comparte con él su profundo interés por dar nuevamente al arte su valor transformador, pues ambos piensan que es la única posibilidad de que el mundo recobre sentido.

En el panorama del arte contemporáneo, donde las expresiones artísticas innovadoras como el performance o el arte digital han tratado de minimizar el valor actual de la pintura, Kiefer es uno de los pocos artistas que busca recuperar su valor real, y lo hace incorporando elementos de los movimientos artísticos de la posguerra, aquellos mismos que han negado el valor de la pintura.

Asimismo, Kiefer se sirve de los materiales del mundo real, como la paja, la ceniza, el plomo, las semillas y la tierra, entre otros. A través del uso de gran carga matérica de sustancias hasta ahora poco habituales en la pintura, busca hacer del arte una experiencia sensorial. La mayoría de estos materiales son frágiles, de fácil transformación y breve permanencia, pero con un alto contenido simbólico. Cuando Kiefer quiere significar miel, utiliza miel, cuando quiere que la tierra tenga ceniza utiliza la ceniza misma, que le sirve para hacer referencia al fuego y a la pureza de la materia. El plomo es un material que, aunque flexible es altamente resistente, incorruptible y permanece intacto a pesar de la acción del tiempo, convirtiéndose en símbolo de la fuerza y la trascendencia. Contraparte del plomo es la paja, utilizada para reforzar los conceptos de transformación y fragilidad. Mezclada con pintura, materializa lo rural y dota a los lienzos de Kiefer de un fuerza expresiva adicional. Las semillas, como sabemos, son constantemente transformadas por la naturaleza; representan así el inicio del ciclo de vida de las plantas, son el germen de una nueva vida; simbolizan la continuidad, transformación y regeneración. Más aun, el uso de materiales de la realidad para expresar conceptos

¹⁵ *Ibidem*, p. 383

está al servicio de la misma necesidad: unir lo material con lo espiritual, lo real con lo abstracto, lo efímero con lo perdurable

El arte es pues para Kiefer lo único que puede generar un cambio en el mundo. Es el medio que le permitirá al hombre llegar a su espíritu, entrar en comunicación con la naturaleza y comprender el sentido de la vida como parte del universo. El objetivo de Kiefer es, como dice Suzi Gablik:

volver a activar el poder de transformación del arte. Hacer que el arte cumpla su función vital y deje a un lado la esterilidad por la que ha transitado últimamente.¹¹

Sus cuadros están llenos de significados que provocan al observador y lo invitan a una reflexión más allá de los temas cotidianos y superficiales.

Kiefer sigue su propio camino sin hacer escuela o pertenecer a alguna tendencia pictórica propiamente definida. Él se mueve en soledad, aislado en su taller y su única comunicación con el mundo es a través de su pintura. Siendo así, no es extraño que Kiefer evite hablar de su vida. Sin embargo, en 1976 colaboró para realizar su autobiografía, publicada en 1977 en el catálogo editado con motivo de la exposición organizada por The Art Institute of Chicago. Esta autobiografía nos ofrece tal vez la única información certera respecto a la vida del artista alemán. Consiste simplemente en una lista sin mayor comentario de los hechos que su autor consideró relevantes en su vida.¹⁵

Al listado autobiográfico, que traduzco *verbatim* del inglés y transcribo en negritas, le intercalé otros datos biográficos que me parecen interesantes. Los agregué para dar al lector una visión más amplia y detallada de quién es Anselm Kiefer y cuál ha sido su vida, pues considero que permiten una mejor comprensión y contextualización de su obra.

La autobiografía termina en 1976. Todos los datos recogidos a partir de ese año son un intento mío por continuar esta semblanza hasta 1996, último año del que pude obtener información.

Autobiografía

8 de marzo de 1945 Nace en Donaueschingen

Donaueschingen, lugar natal, y el poblado de la región de la Selva Negra donde Kiefer creció, cerca del cauce este del río Rin, se encuentran en el estado alemán de Baden-Württemberg. Su padre fue maestro de arte y de historia del arte en preparatoria y universidad. A Kiefer le es dado su nombre por el del pintor clásico del siglo XIX, Anselm Feuerbach.

Abuela

Ruinas

Kiefer nace, días más días menos, un mes antes de la rendición incondicional de Alemania. Sus primeros años los vive en un país devastado por la guerra, que permanece bajo la ocupación y gobierno militar de los países vencedores hasta 1949.

Selvas Negras

1951 Va a vivir con sus padres, en Ottersdorf

Escuela primaria

Cielo-infierno

El Rin

Bosque de las tierras bajas

Frontera

El Rin fluye al norte por más de 13 mil km, desde los alpes suizos hasta las tierras bajas de Holanda, donde desemboca en el Mar del Norte. Desde la esquina suroeste de Alemania hasta la cercana ciudad de Karlsruhe, señala la frontera entre Francia y Alemania. La parte alta del Rin es el territorio de Kiefer. Bosques y montañas de Baden-Württemberg son el escenario donde asistió a la preparatoria, la

¹¹ Gablik, *op cit.*, p. 116

¹⁵ Cf. Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 11. Por lo lacónico del texto mismo, mantuve fielmente el uso de mayúsculas y minúsculas



Figura 8. Interior de uno de los estudios de Kiefer en Barjac, Francia. Fotografía de James Hyman.

universidad y la escuela de arte, en una sucesión de pueblos en la región, siempre a sólo unos cuantos kilómetros de la ribera del río.

1956 Escuela secundaria en Rastatt

Rilke

Rodin

1963 Jean Walter Prize (beca de viaje para visitar Francia)

Van Gogh

Holanda

Francia

1965 Examen de calificación

Italia

Suecia

Estudio de leyes y francés

Freiburg

Todavía en la preparatoria viajó a Francia y a Holanda. En 1965, estudió leyes y francés en la Universidad de Freiburg.

1966 París

Alta costura

Le Corbusier (La Tourette)

Anselm Kiefer abandonó el estudio de leyes por los de arte a fines de 1966, cuando hizo un viaje para conocer el monasterio en La Tourette, construido por el arquitecto francés Le Corbusier. Según Rosenthal, el joven alemán se proponía estudiar los métodos mediante los cuales logró el arquitecto dar una apariencia material concreta a las ideas religiosas, de suyo abstractas, y añade:



Figura 9. Patio del estudio de Kiefer en Barjac, Francia. Fotografía de James Hyman

Esta visita a La Tourette, sin embargo, no fue suficiente para Kiefer; ya que él sintió la necesidad también de experimentar la vida monástica, así que pasó tres semanas como invitado de los dominicos, viviendo en una celda y compartiendo diariamente los rituales de los monjes ¹⁶

Estudios de arte con Peter Dreher, Freiburg

Estudió con el pintor Peter Dreher, en la escuela de Arte de Freiburg, una división de la Karlsruhe Kunstakademie. Kiefer, empezó a exhibir en 1969.

1969 Estudios de arte con Horst Antes, Karlsruhe

Motocicleta

Después continúa viajando por Francia y por otros países europeos.

Mármol

¹⁶ Mark Rosenthal, *op cit*, p 10

Jean Genet

Huysmans

Luis II de Baviera

Pæstum

Adolfo Hitler

En 1970 Kiefer reactiva el saludo de Hitler como parte de su tesis de la academia de arte. En ese entonces este saludo era claramente un tabú y su uso es visto como una gran provocación

Julia

Pintura: paisajes heroicos

1970 Creación de libros sobre alegorías heroicas, ocupaciones y hoyos en el cielo

Kiefer realiza una serie de fotografías donde aparece vestido con ropa militar y haciendo el saludo nazi, con distintos escenarios como fondo. Estas fotografías son integradas en dos libros, ejemplares únicos de dos pies (61 cm) de alto.

Exámenes estatales, ganó la beca de la Studienstiftung des deutschen Volkes
(Fundación para el estudio del pueblo alemán)

Estudio con Joseph Beuys, Düsseldorf
Probablemente la dirección más significativa para Kiefer fue la proporcionada por Joseph Beuys. Después de mudarse desde Karlsruhe a Hornback en 1971, Kiefer inició visitas a Beuys en Düsseldorf para críticas y discusiones que continuaron hasta fines de 1972 o inicios de 1973.

Pinturas sobre Trinidad Cuaternidad, arriba-abajo, yo-usted

1971 Matrimonio con Julia

Bosque de Oden
En 1971 Kiefer se estableció en el poblado de Hornback en el bosque de Oden, en la región de los castillos del Rin, haciendo su casa en una fábrica de tabique en Buchen. Periódicamente viajó por Europa y a Nueva York, a Asia y a Centroamérica.

Madera

Grano

Richard Wagner

Hijo Daniel

Invierno primavera verano otoño

Acuarelas

1973 Peñón

Baselitz

Nibelungos

Parsifal

Michael Werner

1974 Trabajos de la tierra quemada

En el verano de 1974 Kiefer viaja en coche desde su casa en el suroeste de Alemania hasta la región más septentrional de Noruega. Este viaje parece haber sido hecho por la búsqueda instintiva e intuitiva de las raíces y de la ubicación de las leyendas nórdicas.

Heliogabalus

Juanito

Stefan George

Luz noruega

Hans Henny Jahn

Aunque no me es clara la razón por la cual este escritor y fabricante de órganos alemán nacido a fines del siglo XIX figura aquí, su pacifismo, que lo exilió en dos ocasiones de Alemania, su activismo contra las armas nucleares y sobre todo, su afecto por el misticismo del religioso lo aproximan a Kiefer.

Arte enfermo

1975 30 años de edad

Cómo Pintar

Creación de libros: Cauterización, Hundimiento, Volviéndose Madera, Volviéndose Arena

Hongos

Hija Sara

1976 Sigfrido Olvida a Brunilda

María

Lo esencial no ha sido hecho todavía

(aquí termina la autobiografía)

1977

Desde 1977, cuando expuso en el Kunstverein en Bonn, Kiefer ha tenido exposiciones individuales en numerosas instituciones públicas. En 1997, una exhibición de trabajos en todos los medios, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, fue exhibida en el Museo Correr, con motivo del XLVII Bienal de Venecia.

1980

Su trabajo ha asumido gran fuerza y magnitud formal; aparecen las pinturas de gran formato. Expande su gama de temas. Las pinturas han tomado gran presencia como objetos, rescatando no solo su contenido sino también su carácter sensorial.

1984

Una exposición retrospectiva de su trabajo fue exhibida en el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, y el Museo de Israel, Jerusalén.

1987-88

Una gran retrospectiva fue presentada en The Art Institute of Chicago y viajó posteriormente al Philadelphia Museum of Art, a The Museum of Contemporary Art en Los Ángeles y a The Museum of Modern Art en Nueva York.

1990

En 1990 Kiefer fue premiado por la Wolf Foundation for Painting en Jerusalén. En 1991 hubo una importante exhibición, principalmente de pintura y escultura desde los años ochenta, en la Neue Nationalgalerie, Berlín.

1992

En 1992 se mudó a Barjac en el Languedoc, al sur de Francia, donde aún vive y trabaja en una fábrica construida en 1848, un complejo de edificios alrededor de un patio en el campo. Kiefer los ha acondicionado como enormes estudios, una biblioteca, un

bien equipado laboratorio fotográfico, una oficina, una bodega para almacenar contenedores de pinturas y un vasto sótano que resguarda una gran cantidad de materiales para arte, desde helechos y girasoles secos hasta tanques hechos arcilla

1995

El Metropolitan Museum of Art de Nueva York adquiere 54 obras en papel.

1999

El Metropolitan Museum of Art de Nueva York exhibe los trabajos en papel.

La autobiografía de Kiefer nos revela las presencias de artistas como Van Gogh, Rodin, Wagner, Le Corbusier o Baselitz, y de escritores como Jean Genet, Huysmans, Stefan George o de personajes históricos como Hitler o el excéntrico Luis II, todos ellos anotados por el propio Kiefer y muchos de ellos referidos pictóricamente en sus obras. Esta información arroja luz para una posible biografía intelectual del artista, que en numerosas ocasiones ha

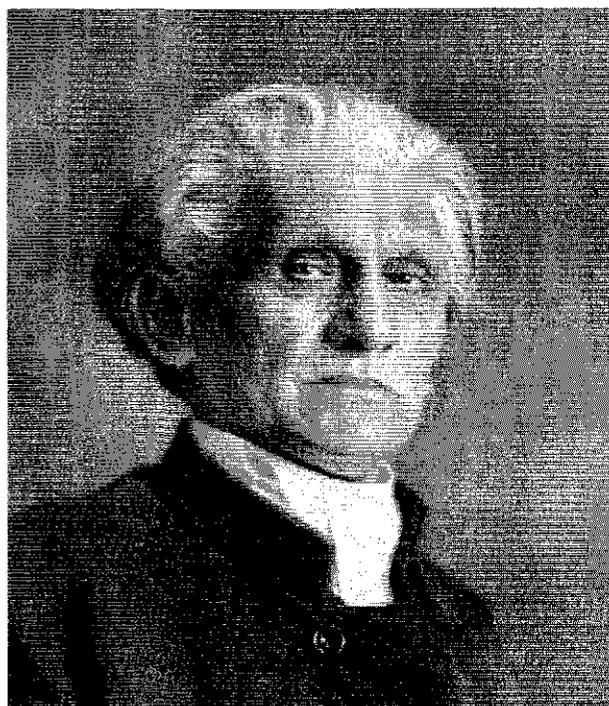


Figura 10 Stefan George

sido catalogado como un pintor culto que requiere de conocimientos específicos para comprender su obra.

Este es pues el contexto histórico en el que se ha desarrollado Anselm Kiefer, contexto cuya influencia ha sido determinante para el desarrollo de su trabajo artístico.



Figura 11. Anselm Kiefer: *Stefan!*, 1974, acuarela, gouache, lápiz de color y bolígrafo sobre papel, 23.8 x 32.1 cm

La obra de Anselm Kiefer

En esta tesis he querido comprender los elementos y la estructura del pensamiento simbólico que plasma Anselm Kiefer en sus obras. Pero antes de entrar de lleno a este asunto, considero necesario dar al lector un panorama general de la obra de Kiefer, así como de los principales motivos que ha utilizado en sus pinturas durante su trayectoria artística, con el objeto de familiarizarlo de una forma muy somera con la obra pictórica de este artista alemán.

Kiefer realiza sus cuadros con técnicas que podrían considerarse como tradicionales, como lo es la utilización de veladuras, la textura y el uso del claroscuro, en cuadros de muy buena factura. Elaborados cuidadosa y lentamente, demuestran habilidad técnica y conocimiento del oficio, atributos que se contraponen a la excesiva libertad de técnica y el abandono de la tradición con los que las vanguardias han realizado su producción. Kiefer pinta retomando con esmero el aspecto técnico que sus

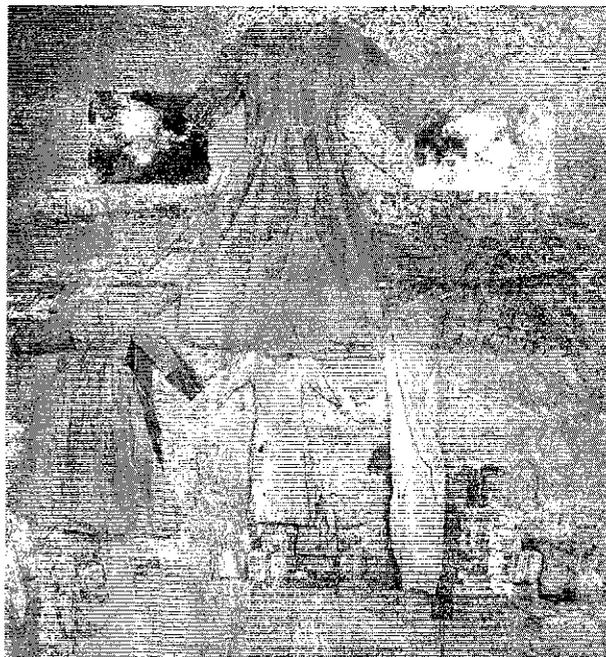


Figura 1 Anselm Kiefer: *Las hijas de Iliad*, 1998, técnica mixta, 308 x 293 cm



Figura 2. Anselm Kiefer: *20 años de soledad*, 1998, pilas de hojas de plomo con libros

antecedentes hicieron de lado. En este sentido José Luis Albelda afirma que:

...un estudio más detallado [de la pintura de Kiefer] nos descubre un cultivado oficio, una intención armónica, la perfecta cohesión de su universo iconográfico, desde la acuñación de su simbología de uso privado a la subsiguiente escenificación a partir de los recursos directamente heredados de la perspectiva renacentista.¹

El apego a la tradición técnica no excluye de estas pinturas ciertas innovaciones. Anselm Kiefer es un artista que ha expresado sus ideas mediante diversos medios y técnicas. En sus inicios realizó un trabajo conceptual sustentado en una serie de fotografías (figura 4, capítulo 1). Más tarde también utilizó fotografías para realizar sus pinturas, pero ahora las cubría por completo, como si las quisiera ocultar. En otros casos, las fotografías le han servido como base de un cuadro. Asimismo ha utilizado fotografías en la elaboración de sus libros, entendidos éstos como arte-objeto, no como un producto surgido de procesos editoriales convencionales. También, a la manera del *arte povera*, como ya se dijo, utiliza materiales no pictóricos como el carbón, la paja, la arcilla, las semillas vegetales, el cabello o las telas, entre otros. En algunas ocasiones ha sido criticado por la fragilidad que tienen sus obras a causa de este uso de materiales no convencionales. Es cosa que a Kiefer no le preocupa. Desde su perspectiva, el fuerte contenido simbólico de los materiales se impregna en el cuadro y le añade fuerza.

Más allá de comprobar que Kiefer utiliza los recursos técnicos de muy diferentes maneras, debe señalarse que se trata de un artista muy prolífico, autor de gran cantidad de obras que van desde dibujos en acuarela, xilografías y por supuesto pintura de todos los formatos hasta ambientaciones e instalaciones (figura 3); ejemplo de esto es la serie de grandes libros realizadas con hojas de plomo (figura 2).

Aunque a Kiefer se le ha insertado dentro de los neoexpresionistas alemanes y en algunos casos dentro del *arte povera*,² por sus modos de expresión pictórica y por el uso de materiales no convencionales, de ninguna manera es representante ortodoxo de ninguna de estas corrientes. En cuanto al contenido es, más bien, la excepción de la regla. Pintor, histórico: nunca Pintor idealista y simbólico, seguramente. A Kiefer le interesa hacernos llegar una idea o un pensamiento cuidadosamente formulado. No pinta por pintar, de una forma automática y sin nada que decir. Tampoco se desentiende de su realidad, y aunque no trata temas específicamente contemporáneos, sí busca participarnos sus ideas respecto a la función del arte en el mundo actual. Utiliza imágenes para crear una iconografía personal cargada de significado simbólico, con la que trata de explicar la importancia de la pintura y el arte en la vida humana. En este sentido tampoco encaja en el pensamiento neoexpresionista.

Las preocupaciones de Kiefer van de lo particular a lo universal, utilizando símbolos para expresar los conceptos más primigenios y esenciales para el hombre. Esta es la función del arte: invitar al hombre a la reflexión en el sentido de su existencia, su relación con el universo y su relación con su propio universo interior. Al modo como lo planteó su maestro Joseph Beuys, para Kiefer el artista es el sacerdote que puede/quiere/debe restaurar el espíritu y los ideales del hombre. Suzi Gablik afirma que las imágenes de Kiefer nos sugieren un compromiso y la voluntad de creer nuevamente en algo:

Me parece que Kiefer es uno de los pocos artistas de hoy que abre el camino de la concepción y el ideal de la renovación apocalíptica, y que intenta recuperar la dignidad espiritual del arte. Da la impresión de que abre la *fenesetra eternitatis* (una ventana a la eternidad y a la clarividencia espiritual), que nuestra sociedad mantuvo cerrada durante mucho tiempo.³

¹ José Luis Albelda, *El sentido dilatado*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992, pp. 155-157.

² Edward Lucie-Smith, *Artoday*, Londres, Phaidon, 2000, p. 1420.

³ Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Londres, Hermann Blume, 1984, p. 116.

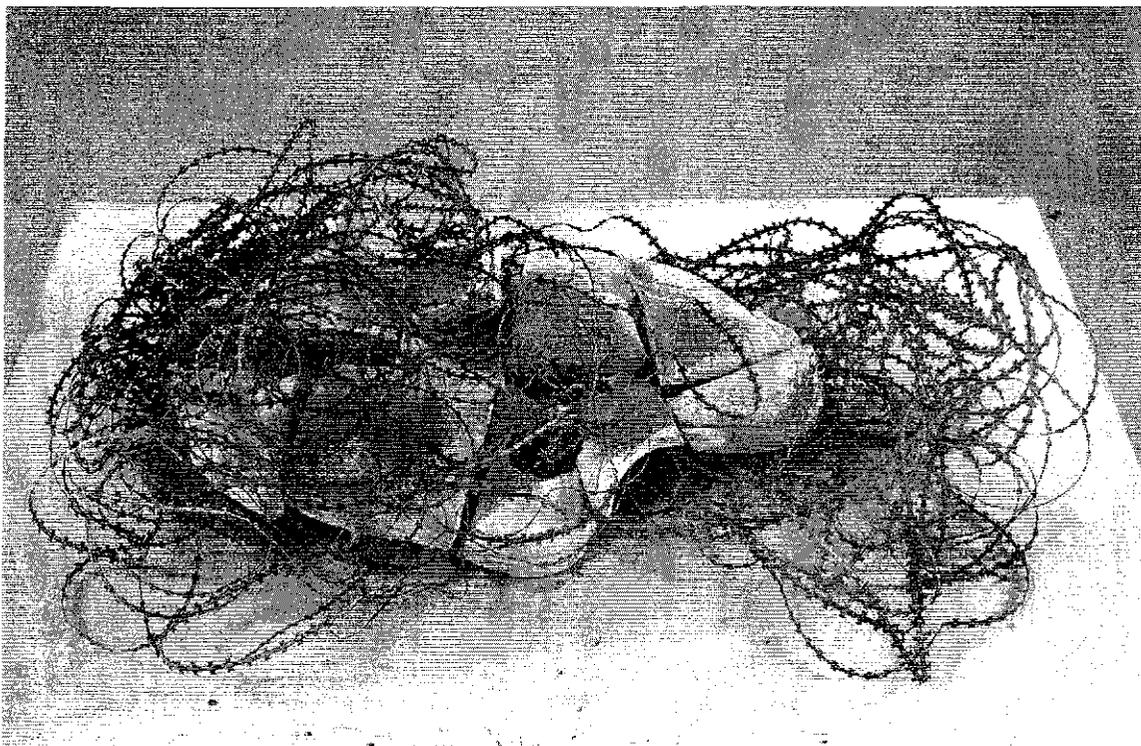


Figura 3. Anselm Kiefer: *Paleta con alambre de púas*, 1998, paleta de terracota y alambre de púas, 145 x 190 cm

Para Kiefer el arte es el único camino que logrará transformar al mundo, de manera que su pintura no hace sino reflexionar sobre el significado de la vida, la muerte, el arte

En cuanto a la temática se refiere y desde mi punto de vista, identifiqué tres grandes periodos en la pintura de Kiefer, a los que he titulado Alemania nazi, La Tierra y la mitología y Mística y alquimia.

Recorreré de forma muy breve cada una de estas etapas, lo cual dará al lector una visión del trabajo pictórico en su conjunto

Alemania nazi

1969-1973

Los primeros trabajos que Kiefer desarrolla como artista están relacionados, como ya he mencionado, con la historia reciente de Alemania y más específicamente, con su pasado nazi. El primer acercamiento que tuvo a este tema fue todavía en la universi-

dad, cuando presentó su trabajo final, *Ocupaciones* (figura 4), del que ya hemos hablado. En este trabajo, Kiefer se fotografía representando a Hitler, uniformado y con el brazo extendido, realizando el conocido saludo nazi como señal de haber “ocupado” la ciudad europea que sirve de escenario a la fotografía.

Ocupaciones señaló la dirección que el trabajo de Kiefer tomaría en la siguiente década: el esfuerzo por usar su vocación para explorar su propia identidad y su herencia.⁴

Estos temas no siempre fueron bien recibidos tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

En este sentido, su trabajo puede encontrar dos esferas de espectadores sensibles. Su insistencia en abrir las heridas emocionales y llamar la atención sobre las pérdidas culturales perturba a sus compatriotas, que ya no quieren sufrir más o tener quien

⁴ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 17

les recuerde que su sociedad todavía debe responder por los pecados del pasado. Un público internacional también puede molestarse al encarar los signos de un régimen detestable.⁵

La reacción negativa a este trabajo no se hizo esperar. Fue entonces cuando Kiefer comprendió que había tocado un punto importante en la mentalidad del pueblo alemán y por ello se interesó aún más en este tema: quiso enfrentar aquello que la mayoría prefería olvidar. Kiefer comenta que los temas alemanes aparecieron en su obra como una búsqueda personal por comprender sus orígenes y el pensamiento de su país; como un acto de valor al enfrentar un pasado de forma directa y superarlo de una vez por todas. A muchos les pareció otra cosa más cercana a una afrenta o, peor todavía, un gusto por el nazismo. Durante años desarrolló este tema al grado que se le ha considerado, erróneamente, como un pintor histórico.

Nada más alejado de la realidad. Kiefer es, de hecho, "un anti-héroe, incapaz de quitar las cadenas y sus recuerdos a sus compatriotas".⁶ Ya en estos, sus primeros trabajos, se percibe el gusto que tiene Kiefer por entregar una parte de la obra a la comprensión del espectador, por evitar la obviedad y por gustar de los significados ocultos. Por ello mucha gente confundió el tema histórico como el motivo principal de un cuadro cuyo verdadero significado no está en la superficie, sino en lo profundo de la obra. Durante esta época el énfasis de su obra se ubicó en el significado y no tanto en sus características formales o plásticas.

La Tierra y la mitología

1974- 1980

Los temas que Kiefer toca en una segunda etapa se relacionan con la mitología, tanto la nórdica y germana como la egipcia y la griega. Aunque hacerlo no lo aleja por completo del tema alemán, le permite apartarse del asunto particular del nazismo. En estos



Figura 4 Anselm Kiefer: *Ocupaciones*, 1969, fotografía

casos, la anécdota del relato mitológico es un punto de partida, una excusa que permite plantear una idea de vigencia para nuestro mundo actual, una idea cuya validez ha trascendido la barrera del tiempo.

¿Por qué utiliza los mitos Kiefer? En varias ocasiones ha expresado que su interés por los temas históricos y mitológicos radica en la imposibilidad de lidiar con el mundo actual dado su nivel de violencia y contradicción. Nan Rosenthal comenta al respecto:

Él pintó eventos míticos de extraordinaria importancia y transiciones dramáticas en tiempos históricos. Porque la misión de Kiefer es tan grande, exhibe un profundo desdén por los eventos que suceden actualmente, prefiriendo el reino de lo mítico, eterno y el tiempo sagrado. Siente que enfocándose en estas esferas es posible reinventarse a sí mismo y a la historia.⁷

En esta etapa encontramos cuadros aún más herméticos que en la anterior: frecuentemente los títulos no tienen una relación evidente con las imágenes, por ejemplo *Sigrido y Brunilda*, 1975, donde no vemos sino un campo arado; sin embargo los significados están allí, velados por los símbolos ocultos.

En esta etapa la Tierra aparece como protagonista: un campo quemado, los paisajes desolados, arrasados; la Tierra como campo de batalla de hom-

⁵ *Ibidem*, p. 155

⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 17.

⁷ Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1990, p. 121



Figura 5. Anselm Kiefer: *Pintura de la tierra incendiada*, 1974, óleo sobre lienzo, 95 x 125 cm

bres y dioses presenta los rastros de la constante lucha. Eventualmente la figura humana hace su aparición. El hombre es presentado siempre solo, en actitud de reflexión, recostado sobre el suelo. En este sentido Sandford Schwarz escribe:

Una iconografía hermética es la base de su trabajo con el cuerpo humano, en las series que están ligadas por la repetición de ciertos motivos y símbolos, tanto como por el paisaje en sí mismo, y un lienzo puede aún mostrar un tema y la memoria de un segundo pintado anteriormente.

Un paisaje arquetípico empieza a dominar la imaginación de Kiefer: la tierra era frecuentemente oscura en tonalidad, el hecho o la escena parecían ocurrir en la noche, el horizonte estaba demasiado alto para permitir escapar y había siempre una referencia de ubicación del paisaje en Alemania

En estos trabajos, nosotros experimentamos la tierra como si nuestras caras fueran presionadas cerca del polvo y, al mismo tiempo, como si nosotros fuéramos volando arriba de la Tierra, pero cerca.⁸

Kiefer ha logrado unir la realidad con el mundo ideal, el mundo de los mitos, en obras donde estos dos elementos se integran para dar un solo mensaje. Constantemente utiliza los opuestos, para expresar sus ideas y lograr un contrapunto que dramatiza y enriquece el contenido. Sobre esto Mark Rosenthal escribe:

Usando el arte, Kiefer puede iniciar un diálogo entre la historia y la civilización. Más aún, él siente que el arte puede reconciliar la desilusión de la vida. Explica que temas tales como Sigfrido y Brunilda demuestran un conflicto desalentador

⁸ Mark Rosenthal, *op cit.*, p. 155. En torno al asunto del "paisaje arquetípico", el propio Rosenthal nos remite al artículo de Sandford Schwarz, "Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Ghost of the Fatherland", en *The New Criterion*, Nueva York, vol. 1, n. 7 (marzo 1983), p. 2

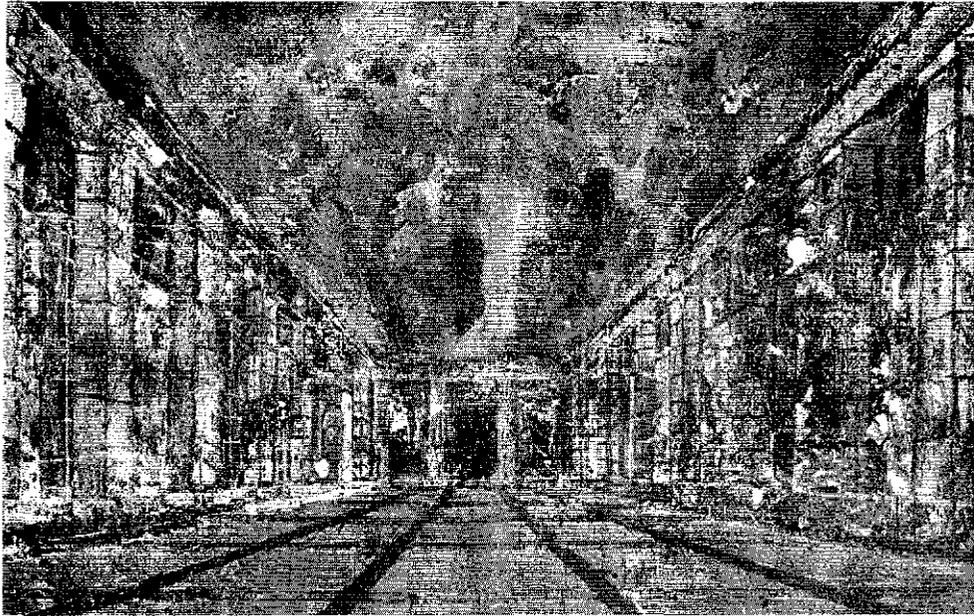


Figura 6 Anselm Kiefer: *Athamor*, 1983-1984
 Oleo acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre foto sobre lienzo. 225 x 380 cm.

entre el idealismo y la realidad, pero en el arte los dos polos pueden sintetizarse. Más aún, puede ofrecer soluciones⁹

En esta etapa los lienzos de Kiefer son de gran tamaño, aunque aún no llegan a la monumental dimensión que tendrían después. La carga pictórica se ha incrementado, aunque el colorido es sobrio, oscuro y monocromático, porque utiliza materiales convencionales como óleo y acrílico

Mística y alquimia

1980-1996

Durante su tercera etapa, Kiefer da un cambio radical a la temática: finalmente deja el tema alemán y se sumerge por completo en busca de motivos místicos y filosóficos. La alquimia y la hermética se constituyen en el eje de sus cuadros. Son obras apreciadas tanto por su concepto como por su forma

En *Athamor* [figura 6], Kiefer hace una de sus primeras referencias a la alquimia: sin embargo el

tema ha sido de gran interés para él desde hace varios años. En la mirada de Kiefer, el acto de pintar se parece a la alquimia; ambos involucran procesos físicos incluyendo purificación, filtración y concentración.¹⁰

Los formatos crecen hasta alcanzar dimensiones de cinco metros por lado. La carga matérica se multiplica y se enriquece cuando se integran materiales no convencionales y el cuadro, por sí mismo, toma un papel protagónico y logra exponer el impacto del contenido. Paja, plomo, ceniza, tierra, arena, semillas, flores, son solo algunos de los materiales que Kiefer incorpora para dar fuerza expresiva y simbólica a la materia del cuadro.

Estos cuadros se dejan expuestos a la intemperie para que la acción de los agentes ambientales los someta a un proceso de transformación; esto en sí mismo es un proceso alquímico. Más aún, motivos como la pirámide, la escalera, la serpiente, los girasoles y las estrellas, que pertenecen a la tradición mística de nuestra civilización, son ideas que Kiefer mezcla con simbolismos alquímicos. El resultado son

⁹ Mark Rosenthal, *op. cit.* p. 60.

¹⁰ *Ibidem*, p. 115

obras de gran belleza, complejidad y riqueza en contenido

Después de haber hecho un somero repaso de la trayectoria de Kiefer y de las principales etapas en las que se puede diferenciar su obra debido a los temas y técnicas utilizadas, es preciso aclarar que este estudio centra su atención en los motivos comprendidos en una etapa posterior a los temas que de una u otra forma se relacionan con lo alemán. Los motivos aquí analizados pertenecen al trabajo comprendido entre 1980 y 1996 y están relacionados principalmente con la mística y con la alquimia

Las cuestiones histórico-germanas revisten su mayor interés para los alemanes mismos, pero lo que de la obra de Kiefer sedujo a mi intelecto es lo simbólico-universal, aquello que se relaciona con el sentido de la presencia del hombre en el mundo, lo relativo al valor del arte y su repercusión en la vida humana. Me interesa el Kiefer que trata de compartirnos su visión del mundo. Kiefer mismo dice que "ha buscado respuestas en distintos lugares pues la razón y la ciencia no le ha dado ninguna respuesta"¹¹ Busca en el pasado, en las tradiciones místicas, y las actualiza para tratar de dar respuesta a sus interrogantes respecto a la vida.

A través de su obra, Kiefer trata de dar al arte una función trascendente en el mundo que le ha tocado vivir. Como artista tiene la obligación de cuestionar lo que ocurre, tratar de darle sentido y expresar su visión profunda de lo que le sucede al hombre. Así lo ha hecho. Ha criticado, denunciado y motivado a la reflexión, ha manifestado la posición del artista en el mundo y en todo momento ha puesto en práctica sus creencias. Ha buscado dar sentido a su pintura dejando atrás el vacío que nos mostraron las vanguardias: sostiene que el arte puede recuperar los valores espirituales y morales que se perdieron con la modernidad y se empeña en restaurar la relación entre lo humano y lo sagrado.

Sin embargo, lo que Kiefer tiene que decir como pintor lo dice de una forma elaborada. Para hablarnos acerca del presente que nos tocó vivir,

mezcla historia y mitología y mística y alquimia. Así, el observador tiene que participar, tiene que reflexionar en las muchas claves que Kiefer ofrece como vías de acceso a su obra; el observador tiene que relacionar ideas y tiene que ver cada vez más profundamente para encontrar el significado de cada pieza en estos enormes rompecabezas que nos presenta en su pintura

La producción histórica de Kiefer requiere vastos conocimientos sobre la historia occidental, y del mismo modo ocurre con las obras relacionadas con temas alquímicos, que sólo por la vía de ciertos conocimientos permiten penetrar en el tema para descifrar los simbolismos que Kiefer maneja. Estos conocimientos inclusive pueden aplicarse a la interpretación de los materiales que forman la imagen, pues todos tienen un mensaje en sí mismos. En suma, el observador debe ser partícipe e interactuar con la obra.

La variedad del trabajo de Kiefer es notoria. A través del tiempo, ha incursionado en numerosas expresiones artísticas manteniendo en todos los casos su misma y particular concepción del arte. Un mismo tema lo ha tratado en varias formas, por ejemplo la paleta de pintor, que aparece tanto en la pintura como en una instalación, como podemos apreciar al comparar las figuras 3 y 5. Ante esta variedad, en este estudio nos concentraremos en el trabajo pictórico. Tratar de abarcar la gama completa de expresiones artísticas conduciría a un resultado excesivo y poco preciso.

Por conducto de estas y sus otras obras Kiefer ha estructurado un lenguaje de signos, en este caso imágenes que tienen significados propios y que se combinan entre sí para expresar una idea de mayor complejidad. De esta combinación surgen nuevos significados. Cada cuadro es *un enunciado* que expresa una reflexión respecto al mundo. Y si bien cada obra nos dice algo diferente, entre unas y otras se guarda una estrecha relación; son ideas que se agrupan en un solo pensamiento. Este pensamiento global es la concepción que Kiefer tiene del mundo, es su forma de enfrentarse a la vida a través del arte.

¹¹ *Idem*

Capítulo 3

El hombre y el árbol

En este capítulo indagaré acerca del significado de dos de las imágenes que Kiefer utiliza con mayor frecuencia desde sus primeros años, y que aparecen en su obra hasta entrados los años noventa, el hombre yacente y el árbol.

De acuerdo a la nota biográfica citada en el catálogo de la exposición "Anselm Kiefer Trabajos sobre papel en el Museo Metropolitano de Arte", Kiefer se establece en 1971 en la población de Hornbach, en el bosque de Oden, en la región del Rin conocida como el Palatinado renano, haciendo arte en su casa, para, poco más tarde, cerca de allí, establecer su estudio en una antigua fábrica de ladrillos en Buchem. En este mismo año se casa

por primera vez con Julia (desconocemos su apellido), a quien dedica algunos de los dibujos de ese año. El establecerse cerca de la naturaleza y entrar nuevamente en contacto con el bosque donde creció, así como la posibilidad de llevar una vida en pareja pueden ser factores que influyeron en los asuntos que trató en esta época.

La obra objeto de este capítulo es un dibujo presentado en la exposición del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York en 1999 y se titula: *Hombre yacente con rama*. Escrita con lápiz de grafito, abajo de la figura leemos la frase "Anselm für Julia" (Anselm para Julia). En primer plano apreciamos a un hombre aparentemente desnudo, con la

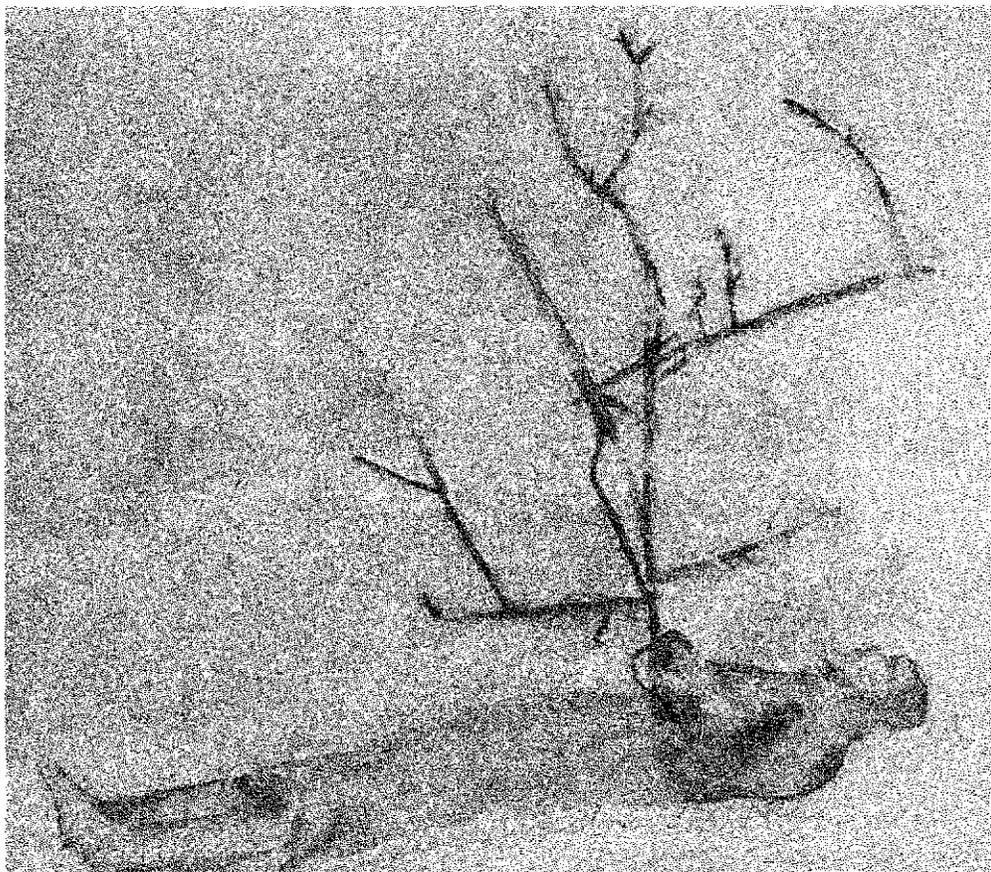


Figura 1. Anselm Kiefer. *Hombre yacente con rama*, 1971, acuarela, gouache y lápiz grafito sobre papel, 23 8 x 27 3 cm

mirada dirigida hacia arriba, posiblemente hacia el cielo. Yace en el suelo, sobre una superficie blanca creada con un pigmento de consistencia más sólida y cubriente que las áreas a su alrededor, trabajadas en acuarela de tonos neutros y tonos de rosada transparencia que forman el cuerpo del hombre; probablemente representa la tierra.

Con sus dos manos, el hombre sostiene una rama; no se alcanza a apreciar con claridad si ésta brota del cuerpo del hombre o si le fue clavada o introducida. La rama se encuentra ubicada en lo que Nan Rosenthal describe en inglés con la palabra *loins*, que según la definición de diccionario designa los dos espacios vacíos situados entre las falsas costillas y los huesos de la cadera; la traducción del término al español es "ijada", que sin embargo se utiliza al hablar de animales, no de gente. La rama tiene un tronco central del cual se desprenden varios brazos. Es de color siena oscuro, no presenta hoja alguna, y tiene una construcción angulosa y rígida, que podría considerarse denotativa de un vegetal seco. En el punto de unión entre la rama y el cuerpo se ve una mancha de color rojizo, que sugiere la idea de sangre que escurre.

En contraste con las formas hasta aquí descritas, en el fondo del dibujo apreciamos manchas de acuarela en colores opacos con un matiz negruzco, cubiertas por aplicaciones de gouache blanco. Una franja donde la superficie del papel carece de color parte este fondo en dos zonas. La franja no corre en línea recta sino en forma sinuosa, simulando la silueta de una montaña. Podemos aceptar que esta franja es la línea del horizonte, la que divide el cielo de la tierra, a pesar de que Kiefer usó el mismo color gris cálido para representar aquél y ésta, si consideramos las siguientes palabras de Kiefer mismo: "Hoy en día es muy difícil elevar la mirada al cielo y ver a Dios... por eso el cielo siempre está mezclado con la tierra".¹

Establecer si el hombre se encuentra mirando el cielo puede tener alguna importancia. Si aceptamos que este hombre no está muerto, cosa que se puede concluir dado que sus manos sostienen la

rama, nos conduce a considerar, ¿cuáles son las implicaciones de significado de este mirar al cielo?

Antes de aventurar interpretaciones, me gustaría concentrarme en el amplio simbolismo del árbol. En numerosas culturas ancestrales como lo son la escandinava, la germana, la iraní, la china y la azteca, así como en la mística cristiana y el budismo, el árbol es el símbolo de la vida en perpetua evolución, y en ascensión al cielo, nos habla del cosmos vivo en constante regeneración; "es el símbolo de las relaciones que se establecen entre el cielo y la tierra".²

La iconografía del árbol emergiendo de un cuerpo humano no es nueva. La encontramos en el ámbito de Mesoamérica de los siglos xv y xvi, como lo muestra la *Crónica de Tepozotlán* en una ilustración (figura 2), donde observamos claramente la alusión sexual del árbol que crece como falo de un hombre que yace sobre un montículo decorado. El árbol se eleva verticalmente y de sus ramas surgen, entre las hojas, algunos personajes. La posición del hombre recostado, así como la colocación de las manos que sostienen el árbol, son a todas luces similares a las de *Hombre yaciente con rama*. Se creería, como dice Nan Rosenthal con respecto a esta imagen, "que la dinastía familiar se originaba como si naciera de un árbol".³



Figura 2. *Crónica de Tepozotlán*, ca. siglos xvi-xvii, Biblioteca Nacional, París, Ms. Mex. 81, f. 6r

¹ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 2.

² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 118.

³ Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 36.



Figura 3 Baltasar Talamantes:
Escala de la vida, siglo XVIII, grabado sobre lámina de cobre.
 Se observa en el extremo derecho al árbol de la vida, de umbroso follaje, y en el izquierdo el de la muerte, casi desnudo de hojas

El falo (figura 4) es el símbolo por excelencia del poder generador, de la procreación; incluso de la resurrección, si consideramos el caso de Osiris en la mitología egipcia. A primera vista es clara la correspondencia en el aspecto formal. Nan Rosenthal inclusive presenta el manuscrito de Tepozotlán como sutil referencia al posible significado de *Hombre yaciente con rama*. Pero no llega al punto de afirmarlo expresa y contundentemente, por lo cual me parece necesario destacar las diferencias y más importante aún considerarlas, antes de aceptar en la rama de Kiefer un carácter fálico generador:

1. El título del dibujo, *Hombre yaciente con rama*, aclara expresamente que se trata de una rama y no de un árbol. Tal vez sea la rama de un árbol, pero carece de hojas y de raíces, y por lo tanto se contraponen o al menos se distancian de los conceptos de fertilidad, reproducción o vida; la rama seca es, en todo caso, una alusión a la muerte (figura 3).

2. La rama no nace del órgano sexual del hombre sino que se ubica en una zona distinta a la geni-

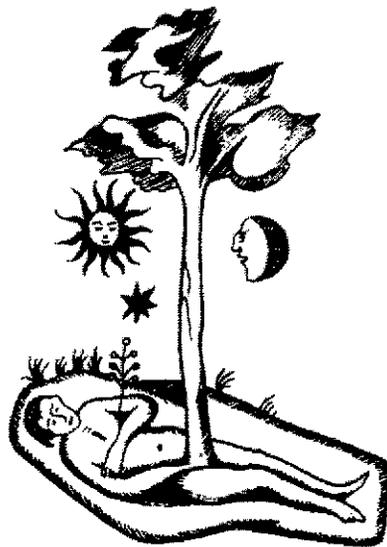


Figura 5. El árbol filosófico.

tal; bien podría ser el diafragma o la ijada, como lo expresa Nan Rosenthal

3. Entre los varios grabados de considerable antigüedad que muestran la representación del símbolo del hombre y el árbol como binomio, la mayoría claramente presenta al árbol como una prolongación del cuerpo humano, viva y continua, orgánica; ciertamente no conozco ningún caso donde se aprecie o siquiera se sugiera sangre en el punto de unión entre el cuerpo y el árbol (figuras 4 y 5).

Estas tres diferencias me hacen dudar de que el significado a nivel iconográfico sea sexual o, más propiamente, genitivo, por lo cual, volviendo a *Hombre yaciente con rama*, es preciso centrar la atención en la rama y realizar una revisión detallada de su aspecto.

La rama que Kiefer presenta es angulosa, como ya hemos dicho, y aparentemente seca, puesto que no tiene hoja alguna. Lo que sí no admite duda son sus espinas. Una rama de similar aspecto, más alta y espi-gada pero igual en su estructura, aparece en otra obra de Kiefer realizada el mismo año, 1971. Me refiero a *Hombre en el bosque* (figura 6), donde el binomio hombre-rama es de nuevo el motivo central. Pero en este caso, la rama se encuentra ardiendo, con un fuego en carmín brillante



Figura 4 El árbol de las diversas ramas
 la filosofía sale del hombre.



Figura 6 Anselm Kiefer: *Hombre en el bosque*, 1971, óleo sobre muselina, 174 x 189 cm

En este cuadro de gran formato claramente podemos asociar al hombre con Kiefer, por la similitud en su aspecto físico. Lo percibimos al frente de un espeso bosque formado por árboles que parecen ser pinos gigantes, una clara referencia a los bosques de la Selva Negra, región donde Kiefer vivió durante esos años. Sin embargo, el suelo no es oscuro ni rugoso, ni presenta vegetación alguna; es un suelo liso, color amarillo nápoles mezclado con ocre claro, y esta tonalidad anormal es un acertado recurso

pictórico con el que Kiefer llama nuestra atención sobre el hombre, cuya figura es la protagonista de la composición. Gasta una túnica similar a la utilizada por Kiefer en 1969 en su serie fotográfica *Para Genet*, blanca, que le cubre el cuerpo hasta los pies. De acuerdo al *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier, “de todas las vestimentas la túnica es la que más se aproxima en su simbolismo al alma, revela una relación con el espíritu”⁴ Es por esto posible concluir que Kiefer se presenta como

⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 1033.

un sacerdote o enviado, en contacto con el mundo espiritual.

Kiefer-sacerdote se encuentra descalzo, sobre la tierra del bosque. Su pie izquierdo, que aparece ligeramente elevado y sugiere movimiento, nos lleva a suponer que antes penetró en el bosque, de donde ahora sale portando una rama que arde pero que, como dice Nan Rosenthal, "aparentemente no se consume".⁵

Una rama que no se consume y Kiefer en calidad de enviado permiten establecer una clara relación con la zarza mosaica que se describe en el Libro del Éxodo, 3:1:

Un día, apacentando las ovejas de Jetró, su suegro sacerdote de Madián, llevó Moisés las ovejas al interior del desierto y vino al Horeb (que es) el monte de Dios. Y apareciósele el ángel de Yahvé en una llama de fuego, en medio de una zarza. Veía como la zarza ardía en el fuego, pero la zarza no se consumía. Dijo, pues, Moisés: 'Tré a contemplar este gran fenómeno (para saber) por qué no se consume la zarza.' Cuando Yahvé vio que se ponía en marcha para mirar, lo llamó de en medio de la zarza, diciendo: '¡Moisés, Moisés!' 'Heme aquí', respondió él. Y Dios le dijo: 'No te acerques acá; quita el calzado de tus pies, porque el lugar en que estás, es tierra santa.' Y añadió: 'Yo soy el dios de tu padre, el dios de Abraham, el dios de Isaac y el dios de Jacob.' Cubrió entonces Moisés el rostro, porque temía mirar a Dios.⁶

Conforme a esto, podemos adelantar la siguiente conclusión respecto al texto en relación a *Hombre en el bosque*. Si partimos de que:

- 1 Kiefer está descalzo,
- 2 la zarza ardiente no se consume,
- 3 la zarza representa a Dios o su palabra, y
4. Kiefer cubierto con una túnica blanca se representa a sí mismo como un Moisés, un "libertador elegido por Dios",⁷

por extensión podremos considerar que la rama que emerge o se clava en el cuerpo del hombre en

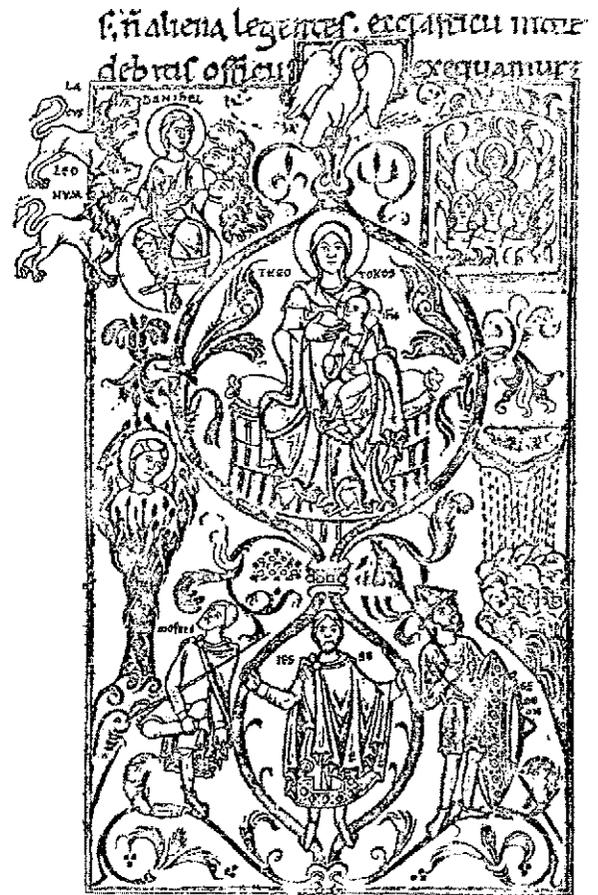


Figura 7. *Legendario de Cîteaux*, Biblioteca Municipal de Dijon, 1125.

En la esquina inferior izquierda, Moisés descalza sus pies ante el ángel, mensajero de Dios, que emerge de la zarza ardiente

Hombre yaciente con rama es como la zarza mosaica. Por eso no se presenta como prolongación natural y orgánica del cuerpo, como es el caso de las figuras 4 y 5, sino más bien como un añadido cuya inserción provocó el derramamiento de sangre. Pero, ¿por qué aparece aquí la sangre? Este elemento es de suma importancia para continuar en la determinación del significado de la obra.

Refirámonos de nuevo a la Biblia, donde encontramos en el Libro del Génesis 9:5 la siguiente exigencia de Jehová sobre su pueblo:

Pero también reclamaré la sangre de ustedes como si fuera su alma. Le pediré cuenta a ellas a cualquier

⁵ Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Harry N Abrams, 1998, p. 26

⁶ *La Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972 (Ramón Ricciardi, ed.), Éxodo 3:1.

⁷ *Idem*. Según San Agustín y Santo Tomás, Moisés obró ya como el libertador elegido por Dios para los judíos. Lo mismo dice el Espíritu Santo por boca de San Esteban en Hechos 7:24



Figura 8. Michael Wolgemuth, *Alegoría ejemplar de la escena de la aparición de Cristo en el árbol de Jesé a Moisés*

En la parte superior derecha del grabado se aprecia la aparición de la divinidad rodentora entre las llamas de la zarza ardiente

animal o a cualquier hombre: quienquiera que sea, deberá responder de la sangre del hombre, hermano suyo.⁸

La sangre es el alma y como tal, se asocia tanto a la muerte como a la vida, a lo tenebroso como a lo luminoso. Más aún, en el contexto del pasaje citado, la sangre es el precio que Jehová exige al establecer la alianza primordial con su pueblo elegido; trasladada a la tradición cristiana, la sangre figura también al centro de una nueva alianza, la de Jesús, quien se compromete a derramar su sangre, sacrificado en una muerte oprobiosa con alcances

cósmicos en tanto que redime a la humanidad entera. Extrapolando estos significados, podemos ver en la sangre de esta pintura el signo del alma del artista, de su esencia, que en su condición derramada nos indica que el artista entrega su vida al arte, que es su misión.

Con respecto al concepto de sacrificio, observamos en Kiefer, desde un principio de su trayectoria como artista, una preocupación precisa por la necesidad de afirmar "estoy aquí". Esta necesidad reclama, en consecuencia, el reconocimiento de la función trascendental del arte, mismo que implica asumir el sacrificio en el sentido misional, que por un lado es traducido en una intimidad secreta y por otro, en una redención que permite la total conjunción del artista con el universo.

El sacrificio como misión está así ligado a la idea de un dar por recibir: es un símbolo de renuncia a los lazos terrenales, ya sea por amor al espíritu o por amor a la divinidad, a cambio de la energía que se recibe en contrapartida. La acción o gesto del sacrificio simboliza, en el Antiguo Testamento el reconocimiento por el hombre de la supremacía divina:

No se trata nunca de sacrificar las necesidades de la naturaleza pues hay unidad entre cuerpo y el alma, uno y otra se conjungan y se ayudan mutuamente en su lugar respectivo. Esta unión es tanto más intensa e íntima cuanto que el alma según el pensamiento hebraico, posee un soporte material en la sangre.⁹

Para Kiefer, la dimensión del sacrificio representa un punto central: el arte está por lo tanto localizado entre el cielo y la tierra, lo conocido y lo desconocido, a modo de puente donde toma todo, absorbe todo y da todo, en una visión sin esperanza porque el arte representa la realidad.

Descontada la significación sexual del árbol y habiendo desentrañado los posibles significados de la zarza, queda otro camino que me gustaría explorar, nuevamente en referencia al Antiguo Testamento: el árbol de Jesé (Isaías 11:1-3):

⁸ *La Biblia*, p. 21

⁹ Chevalier, *op. cit.*, p. 904.

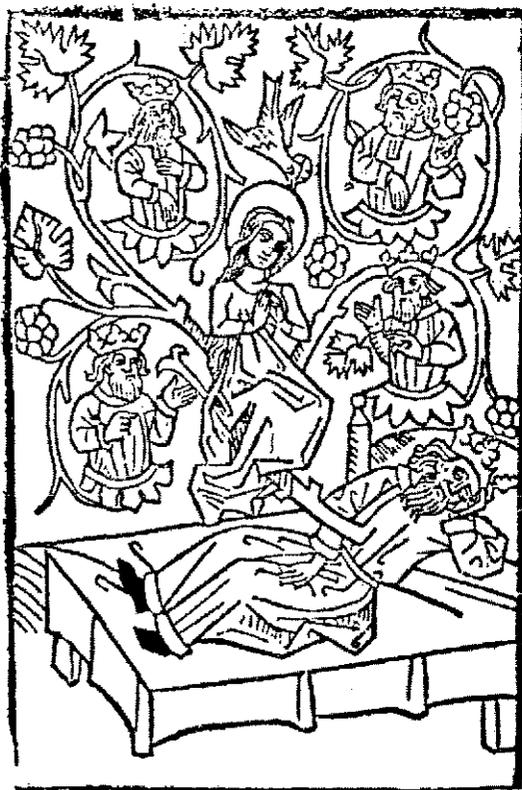


Figura 9 *Miroir de la Redemption*, alegoría del árbol de Jesé.

Una rama saldrá del tronco de Jesé, un brote surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el Espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría e inteligencia, espíritu de prudencia y valentía, espíritu para conocer a Yavé, y para respetarlo, y para gobernar conforme a sus preceptos.¹⁰

La descripción que aquí se hace del punto donde brota la rama se acerca más a la representada en *Hombre yacente con rama* que la posición fálica. Precisemos los elementos de la alegoría del árbol de Jesé: el rey David, hijo de Jesé y cabeza de la estirpe mesiánica, duerme (figura 9); sueña que de su tronco sale un árbol (algunas miniaturas muestran que emerge del tórax; otras, del abdomen u ombligo); dentro del follaje, al centro, suele figurar la Virgen María, que “se podría decir incluso que salta del ramaje que surge del vientre de Jesé comparable a un monte”.¹¹

Remitámonos aquí a los pensamientos de Kiefer, tal y como los expresó en una entrevista que le realizó Nan Rosenthal: refiriéndose al árbol, afirma considerarlo como una conjunción vertical entre el cielo y la tierra. Este concepto es central en la obra de Kiefer y, como veremos posteriormente, será utilizado en varias obras al modo con el que Guido Faggioni nos comenta:

Uno puede encontrar elementos y símbolos de Kiefer que representan el mundo y lo investigan: el paisaje, los girasoles, ellos representan tal vez la superficie o punto del continuo diálogo entre el cielo y la tierra, lo natural y lo sobrenatural y lo espiritual con un toque evidente de esoterismo y alquimia.¹²

El árbol es así el símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo; el árbol evoca todo el simbolismo de verticalidad, así como el carácter cíclico de la evolución cósmica —muerte y regeneración—, símbolo de las relaciones que se establecen entre el cielo y la tierra (*Himmel y Erde en alemán*). Este diálogo es esencial, tomando su fuerza del hecho de que los opuestos pueden mantenerse juntos: lo celestial y lo terrestre.

Para Anselm Kiefer, el arte es una fuerza omnipresente, y funciona simultáneamente sobre lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo, lo corpóreo y lo espiritual, lo pasado y lo presente. La existencia siempre es dual. La realidad íntima del artista es la fuerza original que nutre al árbol de la vida, a través de la cual lo humano se conecta con lo natural; lo terrestre con lo celestial. La fuerza de esta realidad íntima alimenta la rama que sale del diafragma de su cuerpo, exaltando su papel poético y social.

El concepto de Kiefer respecto al arte contenido en *Hombre en el bosque*, la condición de artista como “el poder más alto del ser”, lo encontramos tanto en Rilke, a quien Kiefer cita expresamente en su autobiografía, como en Heidegger, cuyo pensamiento da a Biro la plataforma para desarrollar

¹⁰ *La Biblia*, p. 21.

¹¹ Gerard Champeaux, *Introducción a la simbología*, Madrid, Encuentro, 1984, p. 126.

¹² Guido Faggioni, “Shooting Stars”, en *BTA-Telematic Bulletin of Art*, 9 de mayo de 1999, n. 182; <http://www.bta.it/txt/aO/O1/en/bta-00182.html>

toda una discusión en torno a la obra de Kiefer.¹³ El artista se presenta con la túnica del profeta y del enviado o mensajero; es el oráculo y vínculo de la luz, capaz de iluminar el viaje en el laberinto de la vida.

El arte es así un intento de reunir el cielo y la tierra, el espíritu y la materia, restaurando al artista su función como mediador o puente. Así aparece en *Hombre yaciente con rama*, como único capaz de re-equilibrar la pérdida de principios que aflige a la humanidad. Como afirma Celant, en la obra de Kiefer,

...la transición entre el cielo y la tierra, entre lo humano y lo divino, insiste en la necesidad del arte de vincular lo celestial con lo terrenal a través de significados superiores que unan la opacidad de la materia con la transparencia del espíritu.¹⁴

El cuerpo que yace es una imagen fundamental en el pensamiento de Kiefer. En ella se representa a sí mismo como el hombre-artista recostado sobre la tierra en una posición de concentración; con el mínimo gasto de energía y con la cabeza siempre hacia el cielo. Esta imagen fundamental del hombre-artista la repite asociada a varios motivos. Así pues, en el dibujo que aquí analizamos, *Hombre yaciente con rama*, la vemos combinada con la idea de un vegetal (árbol-rama de significado mesiánico) que surge del vientre; figura con el motivo girasol, cuando un gran heliotropo crece del cuerpo del artista en el cuadro *Sin título*, 1995 (figura 9 del capítulo 8);

Kiefer-artista aparece una vez más recostado en el cuadro *Hombre bajo una pirámide*, 1996, que se presenta en el capítulo 7 (figura 3)

Como podemos observar, las fechas en que fueron pintados estos cuadros demuestran que el motivo del hombre yaciente ha permanecido en la obra de Kiefer por casi 25 años (1971-1996). El artista representado por Kiefer personifica el arte en sí mismo como un acto de compromiso y como un acto humanizante que refleja con claridad la misión, el destino que Kiefer debe de cumplir como artista.

Hombre yaciente con rama refleja al artista partícipe, el artista con pertenencia a la Tierra, la morada de la humanidad, que está en contacto con lo material pero que también se conecta íntimamente con el mundo espiritual. Su posición supina, lejos de ser pasiva, relajada o indiferente, hace del artista un ente activo, representado como parte del espíritu del mundo. Es la imagen del artista en una actitud participativa, pieza integrante del universo, un ladrillo más de una pirámide (capítulo 7), escalón para ascender al Sol (capítulo 5) o progenitor de un girasol que dirige su corola hacia el Sol, que es la vida (capítulo 9).

En *Hombre yaciente con rama*, 1971, Kiefer se retrata como el artista; el arte está presente a través de la rama, que se eleva para unir el cielo y la tierra. La sangre que emana es la señal de sacrificio del artista, que a manera de profeta consagra su vida a la misión de unir lo espiritual y lo material, lo mundano y lo celestial.

¹³ Cf. Matthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

¹⁴ Germano Celant, "The Destiny of Art: Anselm Kiefer", en M. Cacciari y G. Celant, *Anselm Kiefer. Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, pp. 13-19.

Capítulo 4

La paleta de pintor



Figura 1. Anselm Kiefer: *Ícaro: arenas de la frontera*, 1981, óleo, acrílico, goma laca, emulsión y arena sobre fotografía sobre lienzo, 290 x 360 cm

En este apartado me voy a referir al cuadro cuyo título he traducido así: *Ícaro. arenas de la frontera*¹ Esta obra tiene una dimensión de 290 x 360 cm, es de proporciones apaisadas y pertenece al conjunto de gran formato que Kiefer elabora a partir de los años ochenta. A través del estudio de esta pintura trataré de encontrar el significado que Anselm Kiefer da a uno de los motivos más frecuentes en su vocabulario pictórico: la paleta de pintor. No siendo ni con mu-

cho la única pintura donde este motivo figura, la elegí por considerarla representativa de este tema, vista la claridad en la representación de sus elementos. Una vez más, la tomaré como eje rector y me apoyaré en otras obras donde se utiliza la paleta en diversas formas.

Dentro de la composición de este cuadro, el primer elemento que salta a la vista es un ala unida en su articulación a una paleta de pintor "transpa-

¹ En el índice de imágenes reproducidas que se encuentra al final, incluyo el nombre de cada obra reproducida en español, alemán e inglés, con el fin de facilitar su identificación en caso de que el lector tenga acceso a alguna publicación referente al artista en cualquiera de esas lenguas



Figura 2. Anselm Kiefer: *Ángel*, 1977,
óleo, acrílico, emulsión y goma laca sobre lienzo, 130 x 160 cm

rente”, delineada mediante un trazo cuya elemental simpleza contrasta con la gran carga matérica del fondo. Realizados en óleo de color negro, decididos y sólidos, los rasgos del ala ocupan un espacio diagonal que va del extremo superior izquierdo al centro del cuadro. Su forma recuerda el ala de un cisne.

La paleta y el ala aparentemente flotan en el aire, sobrepuestas a un paisaje campirano donde la tierra sugiere un campo de cultivo, lo mismo por su color que por la forma en que la superficie aparece atravesada por líneas paralelas, a la manera de surcos que se extienden hasta un horizonte lejano. El campo aparece seco, solitario, devastado, sin vegetación o siembra apreciable. La atmósfera se presenta saturada, contaminada, como si un espeso humo flotara en el aire. Los colores utilizados no son brillantes sino más

bien sucios, chorreados y terrosos (negro, gris, siena, ocre) a excepción del blanco, el nápoles y el azul pálido, limpios y puros. En la parte superior izquierda, entre el plumaje del ala, podemos ver un trozo de cielo color nápoles. Dentro de la composición del cuadro, la tierra del suelo abarca casi la totalidad de la superficie; la línea de horizonte se encuentra muy arriba y el cielo se reduce al mínimo: perspectiva y color producen la sensación de asfixia; casi no se puede respirar.

La pintura presenta algunos chorreados en tonos ocre y tierra, ligeras tonalidades de azul que matizan la tierra, principalmente la zona localizada en la parte posterior del ala. Estos matices sugieren la presencia de agua, tal vez un pequeño lago al fondo de la composición.

El nombre de la obra figura inscrito sobre la pintura de propia mano del artista: *Ikarus Märkischer Sand*. La leyenda se ubica sobre el surco más próximo, en el extremo inferior derecho de la obra, siguiendo la trayectoria ascendente del surco mismo.

La materia del cuadro es abundante. La gran superficie se encuentra totalmente cubierta con óleo, acrílico y arena. Esta opulencia confiere una enorme fuerza pictórica al lienzo, acrecienta la expresividad de la imagen y refuerza la impresión que suscita. Pero a pesar de la abundancia dicha, algunas pequeñas zonas dejan entrever el papel de una fotografía que es la base del trazo de este cuadro. El papel, insisto, ahora aparece casi completamente cubierto por las cantidades de materia; a primera vista es difícil descubrirlo, pero su ocultamiento casi total tampoco es un accidente. Significa esto que... ¿Anselm Kiefer quiere cubrir la realidad?

Para proceder con la respuesta, intentaré determinar primero el significado de la paleta de pintor según Kiefer. Mark Rosenthal afirma que:

... la paleta aparece como una preocupación en la obra de Kiefer por primera vez en 1974, dando lugar a una serie de pinturas de gran formato realizadas en óleo sobre lienzo durante ese mismo año. La paleta seguirá siendo usada intermitentemente por Kiefer durante más de diez años consecutivos.²

En algunas obras, Kiefer añade a la paleta dos alas; en otras aparece radiante en las manos de un ángel; en otras simplemente flota sobre el mundo

Como quiera que sea, la paleta en sí misma es un elemento tradicional e indiscutiblemente relacionado con el pintor, la pintura, el artista y el arte. Según las propias palabras de Kiefer, "la paleta representa el arte de pintar",³ actividad o quehacer que se gesta sobre su superficie rígida. Allí se mezclan los colores; ahí es donde se forma la materia prima con que se elabora la obra de arte. La idea de transformación resulta así medular en la concepción de las ideas alquímicas de Kiefer y la paleta es el

ámbito de la transformación, tal y como lo expresa el crítico italiano Massimo Cacciari en el ensayo "Un tributo a Anselm Kiefer" con el que contribuyó para el catálogo de la exposición veneciana de 1997:

La paleta es el "frasco" donde los elementos llegan a su combustión correcta; al quemarse, se liberan de la fijación que los separa uno del otro; ellos "se mueren" a la existencia que no los hizo ser sino sí mismos. Pintar-quemar. Representar es transformar y disolver...⁴

La paleta es sin duda alguna el símbolo del arte; en este caso particular, de la pintura. El pintor a su vez realiza una actividad que se puede parangonar con la función de la paleta. A través del pintor, el arte es, a las cosas, a la realidad, a las imágenes y al mundo entero, lo que la paleta es a los pigmentos, el ámbito de transformación. El pintor elabora el mundo desde su perspectiva personal y entrega su visión transformada a través de sus pinturas

Examinemos otro motivo importante en este cuadro: el ala. En este caso es necesario hacer un análisis considerablemente más elaborado para poder determinar su significado y la relación que guarda con la paleta de pintor en este cuadro.

En un plano natural, las alas se relacionan con las aves y su capacidad de volar, y en un plano místico o religioso, con los ángeles, con los mensajeros de la divinidad. De un modo u otro, las alas de Kiefer sugieren elevación a las alturas, ascensión, dirección hacia el cielo.

En la figura 3 podemos observar la semejanza que guardan las alas de los ángeles que aquí se presentan con el ala de la paleta del cuadro de Kiefer de la figura 1. Ambas corresponden a alas de cisne, que tradicionalmente han servido para representar la capacidad de vuelo de los ángeles dentro de la tradición iconográfica del cristianismo. Esto nos autoriza a suponer que Kiefer quiso asociar la paleta de pintor al concepto de ángel, capaz de volar, elevarse sobre la tierra y tomar distancia.

² Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 60

³ *Idem*.

⁴ Massimo Cacciari, "A Tribute to Anselm Kiefer", en M. Cacciari y G. Celant, *Anselm Kiefer. Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, pp 13-19

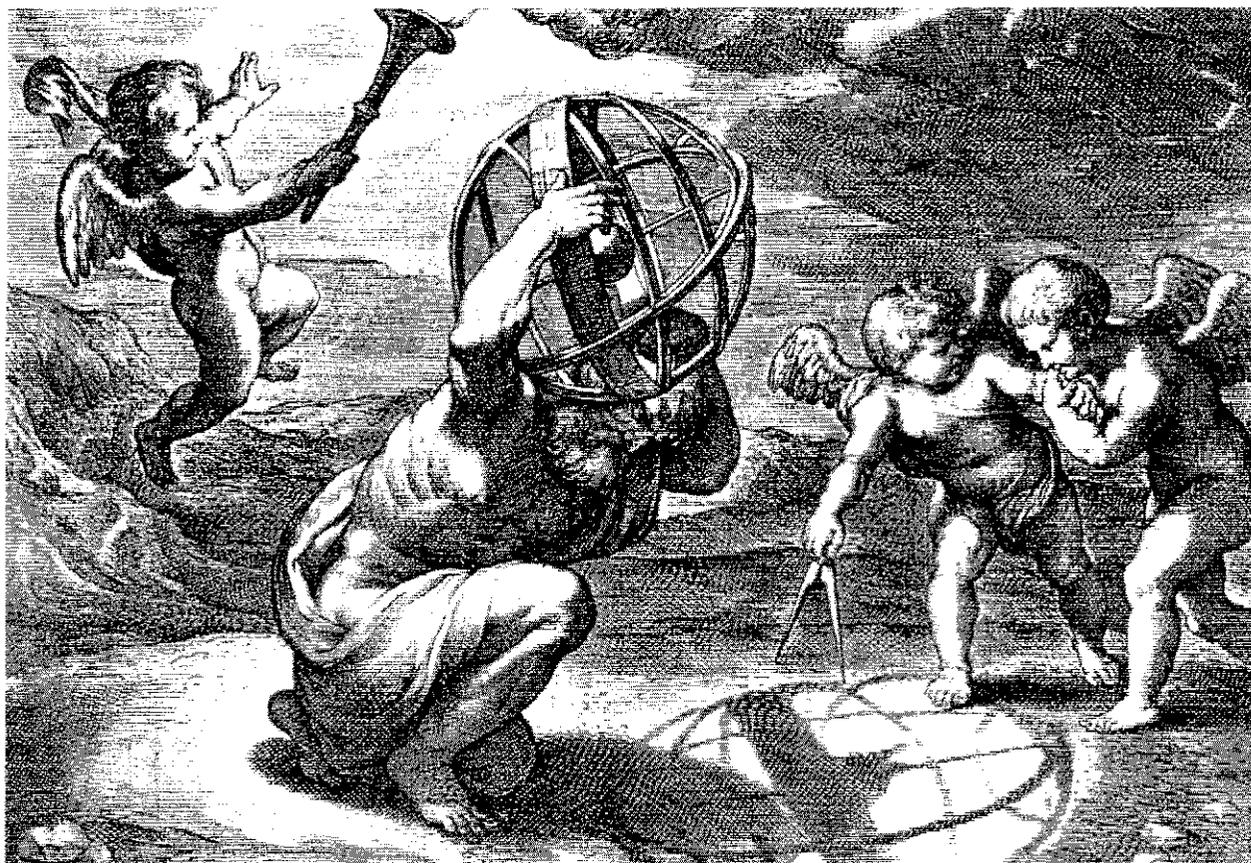


Figura 3 Franciscus Aquilonius, *Optica*, 1611

La forma en la que esta única ala está colocada con respecto a la paleta también importa para efectos de este estudio. Esta posición sugiere que la paleta ocupa el lugar donde estarían los cuerpos del ave o del ángel. De ser así, el ala se extiende en posición de vuelo, en plena acción ascendente aunque todavía muy cerca de la tierra. Esta paleta con la facultad de elevarse se encuentra sobrevolando la Tierra, representada por el campo del paisaje, y podemos concluir que la paleta del artista, es decir el arte, se levanta sobre el mundo.

Esta conclusión podría ser el término de la presente discusión. Sin embargo, existen varios elementos más cuya revisión permitirá enriquecer nuestra interpretación del cuadro.

Dionisio Aeropagita, el gran angelólogo del cristianismo y personaje muy relacionado con la alquimia, asegura:

Al orden de los principados, de los arcángeles y de los ángeles pertenece la función reveladora; él es quien, a través de los grados de su propia ordenanza, preside las jerarquías humanas a fin de que se produzca, de forma ordenada, la elevación espiritual hacia Dios, la conversión, la comunión, la unión.⁵

Mediante la asociación ángel-paleta, Anselm Kiefer suscita la cuestión del arte como una actividad que asciende al cielo, que eleva, quizá al modo que sugiere Cacciari, “como un camino, como la escalera de resurrección, de ascensión”, lo que enseguida le da pie para preguntarse: “si esto es cierto, la paleta es un camino ¿hacia dónde nos lleva? ¿hacia dónde se eleva?”⁶

Para aclarar este punto es importante considerar el emplazamiento de la paleta dentro de la

⁵ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 99.

⁶ Massimo Cacciari, “A Tribute to Anselm Kiefer”, en G. Celant, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, p. 11-12.



Figura 4. Anselm Kiefer: *Cielo-tierra*, 1974,
 óleo sobre lienzo, 68 x 74 cm

composición del cuadro. Su situación entre el cielo y el suelo permite conferirle una función de vínculo o lazo de unión entre ambos ámbitos. Esta función se aprecia inequívoca y claramente manifiesta al considerar otra obra de Kiefer, una de las primeras con el tema de la paleta, un óleo sobre lienzo de 1974 (figura 4) cuyo título, *Cielo-tierra*, apunta directo a la cuestión de la relación entre uno y otra.

En este cuadro, la tierra y el cielo se unen por intermediación del quehacer del artista —en este caso, la pintura— tal y como lo indican las tres palabras sobre el lienzo, manuscritas en alemán por el propio Kiefer. Dichas tres palabras quedan circunscritas por el contorno de la paleta y son, a saber: en la parte superior, horizontalmente, el sustantivo “cielo” (*Himmel*); al centro, verticalmente, el verbo “pintar” (*malen*); en la parte inferior, una vez más horizontalmente, el sustan-

tivo “tierra” (*Erde*), inscrito con letras de mayores dimensiones que las usadas para el cielo. Aquí insistiré sobre un hecho: el artista ha hecho cuanto pudo por dejar claro el significado de la paleta.

Ahora bien, si la paleta tiene una función de vínculo entre el cielo y la tierra, es tanto más patente que para eso sirve cuando se destaca su asociación con los mensajeros de lo divino a través de la forma del ala. No es privativo de la tradición cristiana el considerar a estos mensajeros de esa forma:

Los ángeles, seres intermediarios entre Dios y el mundo, mencionados en diversas formas por los textos akkadios, ugaríticos, bíblicos y otros, son seres puramente espirituales o espíritus dotados de un cuerpo etéreo, aéreo; pero sólo pueden tomar de los hombres las apariencias.⁷

⁷ Chevalier, *op. cit.*, p. 98.

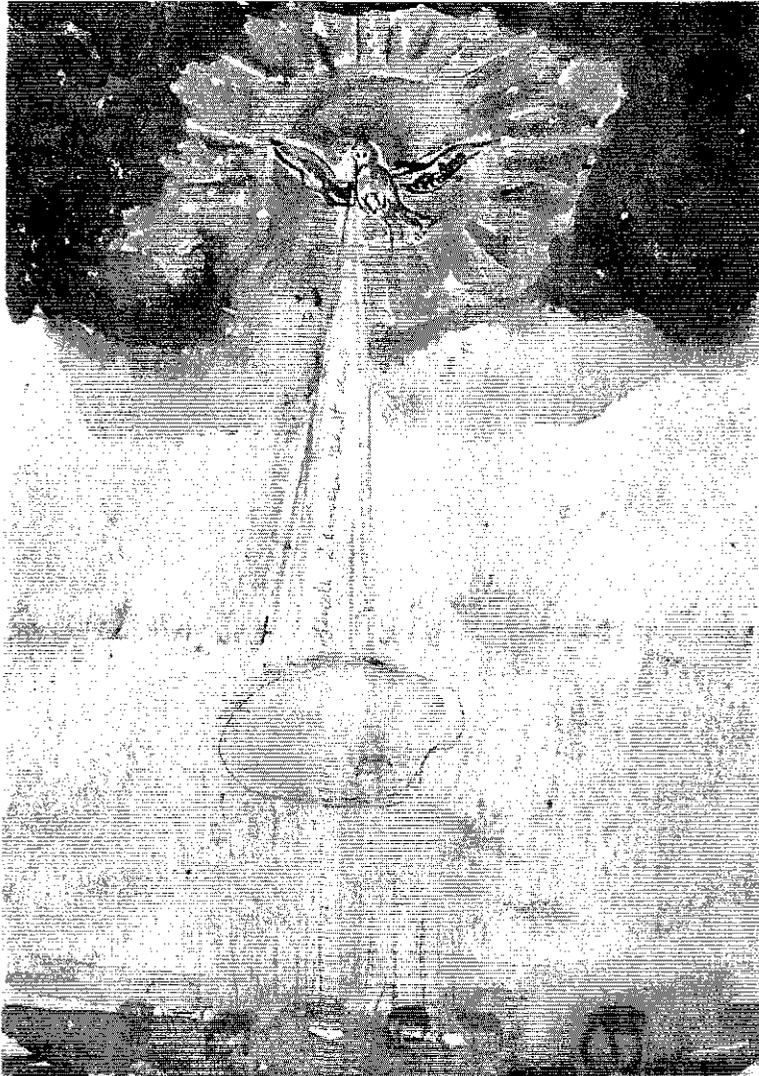


Figura 5. Anselm Kiefer: *Envía tu espíritu*, 1974, acuarela, gouache, bolígrafo, tinta china y lápiz de color sobre papel, 34 x 24 1 cm

Es importante hacer notar que en la pintura *Cielo-tierra*, la paleta nuevamente aparece transparente; Kiefer la coloca sin equívoco alguno en un plano paralelo a la superficie del lienzo, haciéndola funcionar como la claraboya a través de la cual apreciamos el mundo, un paisaje con un sembradío y una montaña a lo lejos. Esta transparencia con la que Kiefer dota a la paleta una y otra vez manifiesta reiteradamente la idea desde el punto de vista simbólico del arte como el lazo que vincula al hombre con la naturaleza.

La conexión entre el cielo y la tierra a través del arte no es menos evidente en otra obra de Kiefer,

el dibujo titulado *Envía tu espíritu* (figura 5), del que Nan Rosenthal comenta:

Aquí Kiefer ubica una paleta, su símbolo para el artista y el arte de pintar, entre una paloma, el símbolo cristiano del Espíritu Santo, y la tierra ubicada abajo, indentificada por pequeñas casas sobre un campo verde. El Espíritu Santo se conecta directamente con la paleta a través de un rayo de luz con la frase de la misa católica inscrita en alemán, "*Sende deinen Geist aus*" (envía tu espíritu). Una serie de líneas verticales de pluma unen la paleta directamente a la tierra⁸

⁸ Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1998, p. 36



Figura 6. Anselm Kiefer: *El ángel guardián del pintor*, 1975, óleo sobre lienzo, 130 x 150.5 cm

La paloma es el Espíritu Santo, una de las personas de la divinidad trinitaria, que en este dibujo se une a la tierra por la intermediación de la paleta. El mensaje es suficientemente explícito en este trabajo y aunque la paleta en este caso no tenga alas, su posición en lo alto, suspendida sobre la tierra, habla por sí sola. “*Envía tu espíritu* es determinante para afirmar que la paleta de pintor tiene una función de vínculo, puente, escalera, tal y como lo sugiere Celant”⁹

Las alas son el símbolo inseparable del ángel, que para Kiefer ejerce como protector y junto con la paleta se constituye en un vínculo entre Dios y los hombres. Así lo muestra la serie de pinturas que realizó en 1975, donde un ángel figura como portador de la paleta, según se aprecia en *El ángel guardián del*

pintor, 1975 (figura 6). El título claramente nos dice que el ángel no es el pintor sino solamente su guardián. Por tanto, si el ángel es un enlace entre Dios y el mundo, la paleta, en tanto que símbolo del arte que conecta al hombre con Dios, hace del artista un mensajero alado, a la manera de Hermes Trimegisto, el mensajero divino.

Volvamos sobre las características físicas de la paleta, sobre la inmaterialidad que le confiere ser un simple trazo y, por lo tanto, de lo espiritual a lo que Mark Rosenthal se refiere cuando escribe:

Una vez más, la transición entre el cielo y la tierra, entre ser humano y ser divino, insiste en la necesidad de que el arte proporcione significados superiores, capaces de vincular lo celestial con lo terrenal, la opacidad de la materia con la transparencia del espíritu.¹⁰

Aceptemos entonces que a través del arte, simbolizado por la paleta, el hombre puede ver, conocer e incluso comprender el mundo. Pero, ¿cuál es ese mundo al que se refiere Kiefer? El título de la obra materia de nuestro análisis, que en traducción literal significa “Icaro, arena de la marca”, hace referencia a las marcas, aquellos señoríos que durante el alto medioevo sirvieron al Sacro Imperio Romano Germánico como valladar contra la permanente amenaza de los reinos croata, húngaro y polaco. De ahí le viene a la palabra “marca” su acepción de frontera o límite en el idioma alemán.

Se suscita ahora la cuestión de considerar el estado o condición de esa *comarca* fronteriza y arenosa que la paleta sobrevuela. Entre los surcos del terreno aparecen unas manchas blancas salpicadas aquí y allá, cuya forma sugiere lengüetas de fuego que brotan de la tierra. En la esquina inferior derecha, donde las encontramos en mayor concentración, su color es blanco o marfil, poco usual para la representación del fuego. ¿Se trata verdaderamente de llamas de fuego? Y si lo son, ¿qué significa para Anselm Kiefer el fuego blanco? ¿Tiene acaso un significado distinto al del fuego comúnmente representando por llamas rojas y amarillas?

⁹ Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, p. 659

¹⁰ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 121



Figura 7 Anselm Kiefer: *Pintura de la tierra quemada*, 1974,
 óleo sobre lienzo, 95 x 125 cm

Ha de destacarse que la tierra en llamas es otro tema que Kiefer ha tocado en varias ocasiones, como escenario donde se desarrolla un acontecer o como medio que refleja los efectos del tiempo. Si la tierra es la posesión más preciada del hombre, si por la tierra se lucha y se muere, si es el lugar donde el hombre vive, donde siembra y donde muere, entonces la tierra refleja el sentido de pertenencia del hombre como habitante del mundo y la tierra quemada es, en última instancia, un signo de la destrucción del mundo, y por extensión, del alma y de los valores del propio hombre.

Ahora bien, desde el punto de vista de la alquimia, el fuego es el principal elemento transformador que conocemos en nuestra condición terrena. Como elemento purificador y transformador por excelencia, el fuego puede fungir como portador de la luz y del orden o, por el contrario, puede causar la destrucción y el caos; es dador de la vida o provocador de la muerte. El fuego puede devastar la tierra y traer dolor o puede ser un signo de calor y de

esperanza. Así, es probable que, a partir de su conocimiento de los conceptos de la alquimia, Kiefer decidiera usar el color blanco para sugerir el “carácter purificador y regenerador del fuego, contraparte a su poder destructivo que quema y consume”.¹¹ Esta coloración inusual era la manera de asegurar que el observador no considerara al fuego como la causa de la devastación que vemos en la tierra representada.

¿Cabe ver en ese fuego un símbolo esperanzador? El fuego que quema, para bien o para mal, transforma en ceniza aquello que consume, siendo ésta el elemento de mayor pureza en la tierra —según los alquimistas— y al mismo tiempo la única sustancia que permite su transmutación alquímica en otra cosa. En términos de alquimista, el fuego transforma a la tierra, transmuta su esterilidad y le da un nuevo potencial de vida. Es una noción de la cual *Pintura de la tierra quemada*, 1974 (figura 7), es un claro ejemplo dentro de la obra de Kiefer.

Reparemos ahora en el nombre de persona que es parte tan prominente del título de esta obra:

¹¹ Roob, *op. cit.*, p. 514.

en principio, parece establecer que la paleta es una metáfora de Ícaro, personaje de la mitología griega que escapa del cautiverio junto a su padre, quien fabrica un par de alas de cera con plumas para obviar volando la imposibilidad de orientarse y encontrar la salida del laberinto donde los dos estaban prisioneros, pero que al elevarse demasiado, se aproxima al Sol, cuyo calor derrite la cera, desmorona las alas y lo precipita al mar, donde muere ahogado “Ícaro es el prototipo del ser humano que se atreve a usurpar los poderes reservados a los dioses”.¹²

El uso de temas míticos en la obra de Kiefer es común. Frecuentemente hace referencia a las sagas nórdicas, a las tradiciones cristianas y judías, y en menor escala, a los mitos griegos y romanos. La razón de acudir a este recurso no es, en opinión de Nan Rosenthal, difícil de discernir:

Kiefer pintó eventos míticos de extraordinaria importancia y transiciones dramáticas en tiempos históricos. Porque la misión de Kiefer es tan grande, exhibe un profundo desdén por los eventos que suceden en la actualidad, prefiriendo el reino de lo mítico, lo eterno, el tiempo sagrado. Siente que enfocándose a estas esferas es posible reinventarse a sí mismo y reinventar la historia.¹³

En este ocasión, Kiefer acude al mito para exponernos dos conceptos primordiales a través de los dos protagonistas: primero, Ícaro representa la ambición; es el joven que, más allá de la audacia, transgrede los límites a pesar de las advertencias hechas y, en pos de su delirio de grandeza se topa con su destrucción. Segundo, el padre Dédalo; es el prototipo de quienes retan con su ciencia el orden natural para arrogarse poderes reservados a otros. Su castigo es ejemplar: saberse motor de la muerte de su descendiente y ser testigo presencial de la tragedia. Término común entre los dos lo es el rebasar los límites que en la creación se establecen para los humanos. Tecnología y ambición se presentan como dos realidades que han llavado la guerra y la destruc-

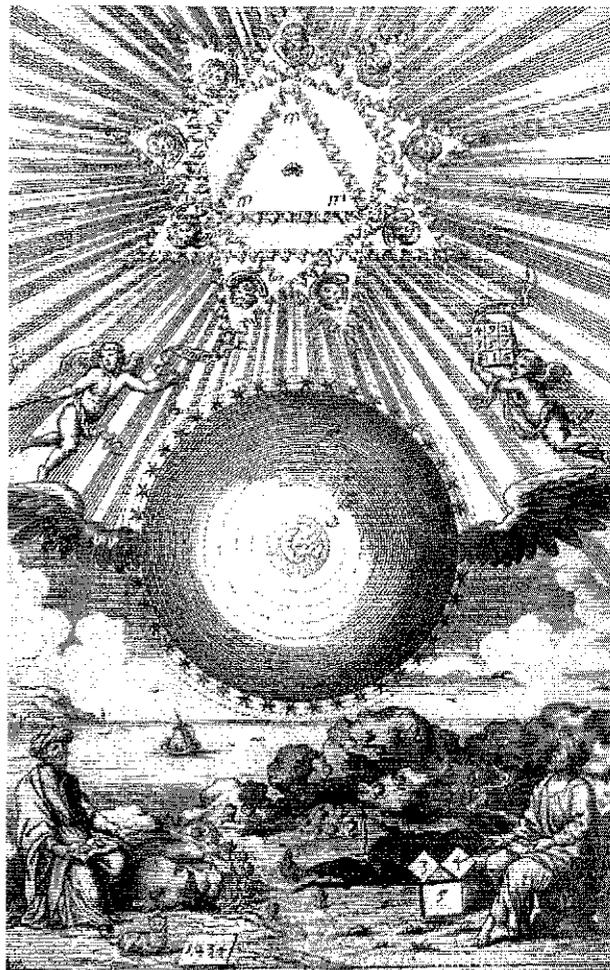


Figura 8 Athanasius Kircher, *Arithmología*, Roma, 1665
En esta figura observamos cómo pueden emplearse las alas para significar elevación

ción a pueblos enteros, causando la devastación representada por la imagen de la tierra quemada

Destacaré por último el paralelismo formal entre la imagen de Athanasius Kircher correspondiente a la figura 8 y la obra de Kiefer de la figura 5. Inmerso en la tradición de la mística y de la alquimia, el padre Kircher nos presenta estas imágenes a guisa de jeroglíficos que expresan en términos crípticos sus enseñanzas a través de las cuales pretende, como dice Michael Maier, adepto rosacruciano, “llegar al intelecto a través los sentidos”¹⁴ Esta especie de lenguaje cifrado, a veces denominado “lenguaje herético” por asociación con el dios Hermes de la

¹² Nadia Julien, *Enciclopedia de los mitos*, México, Océano, 1997, p. 216

¹³ Nan Rosenthal, *op. cit.*, p. 36

¹⁴ Roob, *op. cit.*, p. 55

mitología griega, es el tipo de lenguaje que de alguna forma utiliza Kiefer en sus cuadros

En su título, *Ícaro arenas de la frontera* evoca al hombre que ha rebasado sus límites y atribuciones establecidos en el orden natural. Las consecuencias de sus actos están a la vista: el paisaje arde en soledad. Sólo la paleta alada se libra del infortunio; intacta, ascendente, mas allá de lo material, se eleva hacia el espíritu y la divinidad:

Aquí observamos la paleta espiritual ascendente saliendo de un cuerpo de la tierra; esto lo podemos comparar con el rol del arte en relación con la historia. Este momento de regocijo ayuda a establecer el ahora mítico y legendario estatus de la paleta en el arte de Kiefer, aun cuando ha sido originada en el mismo reino humano, como la his-

toria en sí misma, la paleta ofrece una posibilidad divina.¹⁵

Podríamos por lo tanto aventurarnos a decir que esta paleta alada de *Ícaro: arenas de la frontera* es un lazo de unión entre el abajo y el arriba; lo material y lo espiritual; entre el hombre y Dios; lo humano y lo divino.

Representa al arte, al que Kiefer aspira a conferir la función trascendental de reconciliar al hombre con el mundo en un vínculo que vaya más allá de lo material, en contraparte de la manera en que el arte ha sido planteado por nuestra actualidad. Más aún, la paleta también representa al artista que gracias a su arte puede unir esas dos realidades.

Dotado de alas, el motivo de la paleta adopta significados adicionales: enlace entre la divinidad y



Figura 12 Anselm Kiefer: *Ángel*, 1977, óleo, acrílico, emulsión y goma laca sobre lienzo, 130 x 170 cm

¹⁵ Mark Rosenthal, *op cit.*, p. 121

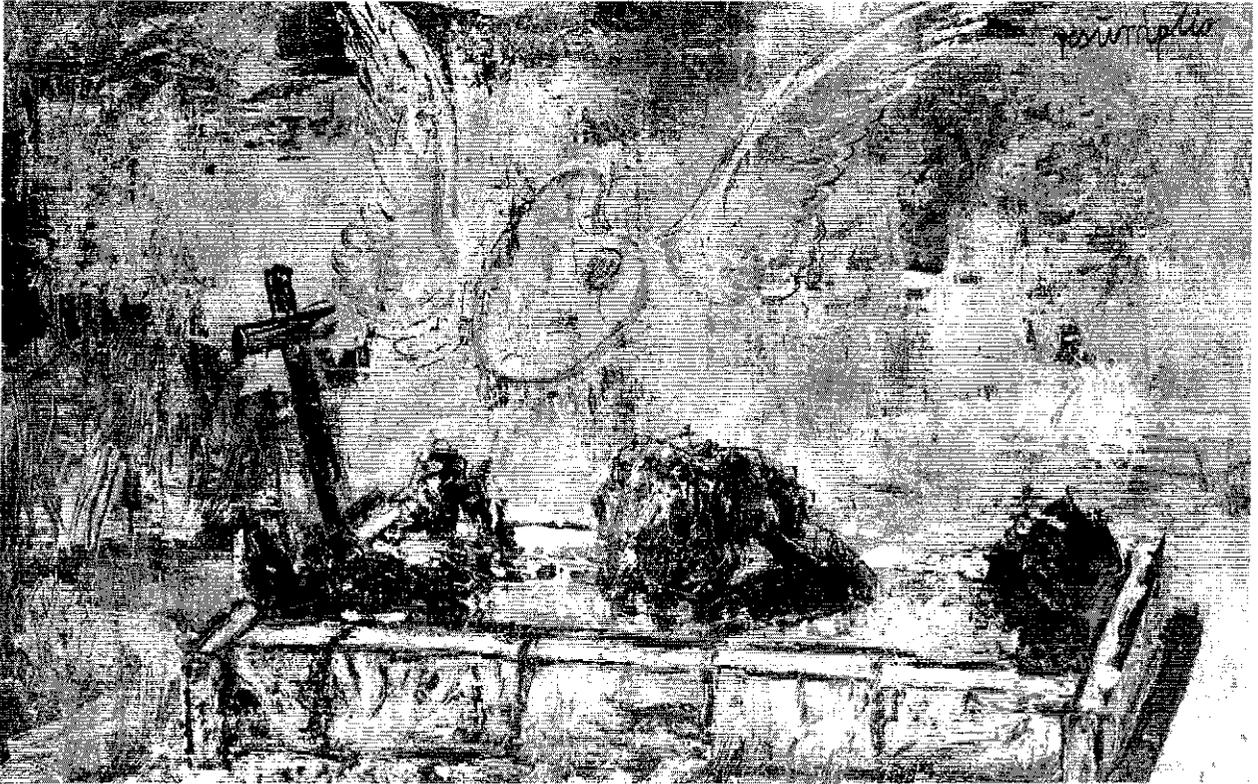


Figura 13 Anselm Kiefer: *Resumptho*, 1974, óleo, emulsión y goma laca sobre lienzo, 115 x 180 cm

la tierra, guardián y custodio del actor y su actividad, del artista y el arte, del pintor y su pintura. Desprovisto de las alas, el mismo motivo se nos presenta fundido con el paisaje, participando del mundo con su vida propia.

En *Ícaro. arenas de la frontera*, el paisaje es desolador, en efecto, y pareciera hablar sólo de destrucción y de pérdida. Sin embargo, hemos visto que la esperanza no está del todo extinguida sobre el mundo. El fuego blanco, purificador y regenerador que emana del suelo nos recuerda la capacidad que

tiene la tierra para recuperarse y reverdecer a través del espíritu humano, a través del artista, del arte y más específicamente de la pintura. Por eso la paleta se eleva intacta sobre la materialidad del un campo estéril. En lo profundo de la imagen descubrimos que el arte se nos presenta como la esperanza de un futuro que todavía es posible reconstruir gracias a la fortaleza del espíritu.

Es pues para Kiefer la pintura el instrumento que permitirá recuperar la vida y restablecer el mundo que el hombre mismo ha destruido.

capítulo 5
La escalera

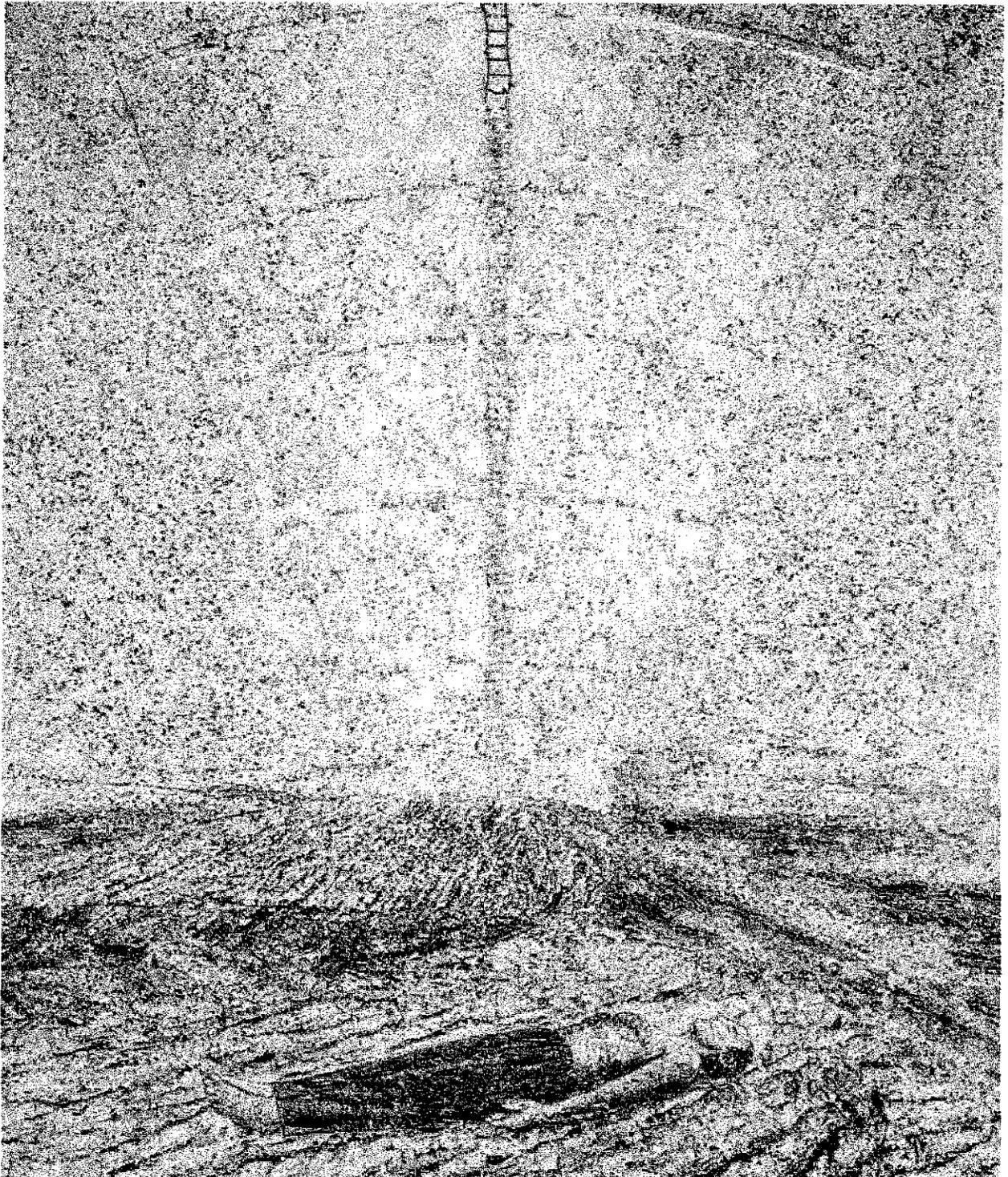


Figura 1. Anselm Kiefer: *Sueño de Jacob*, 1996,
emulsión, goma laca, arena, semillas de girasol y escalera de plomo sobre lienzo, 420 x 380 cm

Este capítulo examina el trabajo de Kiefer en la obra *El sueño de Jacob*, 1996 (figura 1). Se trata de un lienzo de 280 x 560 cm de dimensión. De gran formato, ligeramente vertical, fue realizado con emulsión, goma laca, arena, semillas de girasol y lámina de plomo sobre lienzo. Pertenece a la colección particular del artista y se encuentra actualmente en su estudio de Barjac, en el sur de Francia. Fue expuesta por primera vez en la exposición titulada *Esta oscura luz que cae de las estrellas*, realizada en 1996 en la Galería Yvon Lambert en París. Ese mismo año también se realizó la exposición *Del Paisaje a la Metáfora: Anselm Kiefer en México, Pinturas y libros del artista alemán*, montada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, en la ciudad de México.

A través de esta pintura, de factura relativamente reciente, me propongo desentrañar el significado que Anselm Kiefer da a la escalera, elemento fundamental de esta pintura. La escalera es un motivo representado por Kiefer en numerosas ocasiones, tanto en su pintura como en sus dibujos, y así lo demuestran varias obras que presentan imágenes de escaleras incluidas en este capítulo. La mayoría de las veces Kiefer las acompaña con otros elementos que añaden significados de mayor especificidad, como veremos más adelante.

En *El sueño de Jacob*, la composición parte de un eje central, donde se ubica la escalera. En esta pintura también se presenta la imagen de un hombre yaciendo sobre la superficie de la tierra: recostado boca arriba, con los ojos cerrados, dirige las palmas de las manos al cielo. Tiene el torso desnudo, gasta un pantalón oscuro y está descalzo. Su postura denota cierta rigidez y cuidada premeditación en su colocación. Se puede decir que no está en una posición cómoda, relajada o de descanso, sino que manifiesta una intención, como si él mismo se hubiera recostado con todo cuidado, disponiendo su cuerpo en posición perfectamente recta y horizontal.

Al tercio inferior del lienzo lo ocupa una superficie que al parecer es un campo de cultivo. No hay vegetación, ni árboles. Se reconocen en primer plano varios surcos, donde este hombre se ha recostado. En los planos posteriores, atrás del cuerpo del individuo, los trazos de los surcos corren fugados hacia el punto central del horizonte, que

traza un arco de muy leve curvatura. La cambiante orientación de las trayectorias de los surcos sugiere la existencia de distintas parcelas dentro de la perspectiva representada.

Al centro del horizonte, justamente donde los surcos se pierden en la lontananza, brota una escalera. El principio no se ve claramente; la escalera surge de entre las brumas. Aparentemente une el horizonte con el cielo, pero esto no es certero, pues su extremo superior continúa más allá de la superficie del cuadro. Claramente se trata de una escalera de material no rígido —cuerda o algo similar— por las irregularidades de su trazo. Observamos, además, que pasa de ser una representación pictórica a convertirse en un objeto real, con sustancia y volumen propios. Anselm Kiefer realizó una escalera en hoja de plomo de las mismas proporciones y características de la pintada y la colocó sobre la tela, como continuación de la imagen pintada, justamente en el extremo superior de la obra, ahí donde la escalera continúa hacia no sabemos dónde.

La gama de colores utilizada es muy parca. El uso del blanco predomina en la composición, con ciertas tonalidades de plúmbago saturado al blanco, que se reparten principalmente en las partes superiores de la obra. Asimismo observamos ligeras tonalidades de colores ocre, grises y nuevamente plúmbagos en la franja de la tierra. El negro sirvió para delinear el cuerpo del hombre así como los surcos en la tierra.

Esparcidas en toda la superficie del cuadro, en un aparente producto del azar, se aprecia infinidad de semillas de girasol, que con su característico color negro salpican e invaden tanto el cielo como la tierra; sólo respetan el espacio reservado al cuerpo humano. Nada de azaroso hay en la distribución de las semillas; ellas son, de hecho, el recurso plástico que determina la luz del cuadro: en las zonas donde su saturación es menor es donde se aprecia mayor luminosidad. De este modo, el negro de las semillas de girasol se convierte en un dato adicional de la gama cromática.

La pintura tiene gran carga matérica; además de la textura que las semillas dan a la capa cromática, cantidades importantes de pintura conforman dicha capa, ocultando la tela por completo. En la

zona de la tierra es aún más notorio; hay zonas donde la capa pictórica se ha craquelado, por causa de su excepcional espesor, lo que por otra parte reitera la idea de tierra seca que la imagen representa.

Al centro de la obra y alrededor de donde se ubica la escaleta observamos un área luminosa, lograda gracias a la menor densidad de semillas en esa zona. Ahí se distingue con mayor claridad una retícula de líneas y círculos muy sutiles que organizan el espacio del cielo. Al parecer las líneas convergen todas en un punto central, situado muy cerca del cuerpo recostado. Este punto es el centro de cinco semicírculos concéntricos y prácticamente equidistantes, que definen en el cielo igual número de franjas. Apoyadas en el mismo centro, dos líneas divergentes, más claramente trazadas, se extienden para formar un triángulo invertido, cuya base es el círculo superior. También apreciamos a ambos lados de la escalera dos líneas más que se dirigen al punto de origen de la escalera.

Contrapeso de ese triángulo lo es otro, más sutil de trazo, del cual la base está formada por el cuerpo humano tendido en el suelo. De los pies y la cabeza surgen líneas que se cruzan en el vértice, cuyo emplazamiento coincide con el punto donde la escalera deja de ser trazo pictórico y se convierte en objeto de plomo. El vértice de este triángulo es el centro de tres círculos concéntricos, de distancias similares de uno a otro. Sobre éstos no existen inscripciones.

Sobre los semicírculos observamos varias palabras escritas con la caligrafía del artista, en alemán y hebreo, algunas ilegibles y otras de fácil y clara lectura. A continuación presento la nómina de palabras, de acuerdo a su ubicación, iniciando en el círculo más cercano al cuerpo, y agrego la traducción de aquéllas que pude identificar.

1. En el primer semicírculo, de izquierda a derecha, "Erde, Feuer, Azirah, Wasset, Luft"; la escalera interrumpe la serie entre la segunda y la tercera palabra, que significan, respectivamente, tierra, fuego (en alemán), (ל, la palabra parece hebreo), agua, aire (de nuevo en alemán). Como se ve, estas

palabras se refieren a los cuatro elementos que desde la antigüedad griega y hasta la postulación de la tabla periódica de los elementos se pensó que conforman todas las cosas del mundo.

2. En el segundo nivel, igualmente de izquierda a derecha, "Saturn, Jupiter, Mais, Sonne, Betija, Venus, Merkur, Mond" (en alemán, Saturno, Júpiter, Marte, Sol, [?], Venus, Mercurio, Luna). Aquí encontramos la referencia al cosmos a través de los cuerpos celestes visibles desde la Tierra cuyo desplazamiento por la bóveda del cielo es distinto de las estrellas.

3. Lo escrito en el tercer nivel no se alcanzaba a leer en la reproducción del cuadro que tuve a mi disposición.

4. En el cuarto nivel se pueden leer varias palabras numeradas, de las cuales logré identificar "7. Fürstatümer, 8. Erzengel, 9. Engel (en alemán, 7º Principado, 8º Arcángel, 9º Angel). Sin duda este nivel se refiere a la jerarquía del cielo.

En el quinto nivel también se encuentran algunas palabras ilegibles. Del lado izquierdo se puede leer en letras más grandes a las utilizadas anteriormente, "Avyr",¹ y a la derecha, del mismo tamaño, "Aun" [?]. Ubicados en el segundo semicírculo, en la parte central del cuadro, también podemos observar dos pequeñas figuras contiguas a las palabras que expresan el concepto representado: el Sol y la Luna.

El título del cuadro que analizamos es una referencia inequívoca al pasaje del Antiguo Testamento llamado de igual modo, donde se describe el sueño que tuvo el hijo de Isaac y Rebeca (Génesis, 28:10):

Jacob fue de Bersehá a Jarán, a llegar a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el Sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por almohada, y acostóse en aquel lugar. Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Y vio que Yaveh estaba sobre ella, y que le dijo: "Yo soy Yaveh, el Dios de tu

¹ Se trata del tetragrama, tres letras hebráicas llamadas "matrices": Aleph, aire o *avyr*; Mem, agua o *mayim*; Shin, fuego o *aesh*. Cf. Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, p. 75.

padre Abraham y el Dios de Isaac La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia. Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía y todas las naciones de la tierra serán benditas por causa tuya y de tu descendencia.” [.] Despertó Jacob de su sueño y dijo: “¡Así pues, está Yaveh en este lugar y yo no lo sabía! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!” Levantóse Jacob de madrugada, y tomando la piedra que se había puesto como almohada, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella Y llamó a aquel lugar Betel ²

La situación descrita en este pasaje se presta con facilidad a fincar el paralelismo de asunto entre el Antiguo Testamento y la pintura de Kiefer. No obstante, otros datos nos indican que el cuadro es una alegoría del sueño de Jacob bíblico y no su ilustración literal. En un plano elemental está el hombre recostado, que si bien alude a Jacob, no viste a la manera propia de la época a la que se refiere el Antiguo Testamento. Continuando en este sentido repárese en la escalera, que a pesar de estar claramente representada en el cuadro no muestra la imagen de ángel alguno que suba o baje por ella. En el capítulo 4 disertamos largamente acerca de los ángeles, su función como mediadores entre el hombre y Dios y su presencia en el vocabulario plástico de Kiefer. Es así que si los ángeles no fueron incluidos en este cuadro, alguna razón poderosa habrá en ello y se constituirá en un factor importante para develar con precisión el significado de la escalera.

Otro punto importante en el pasaje bíblico citado es el que se refiere al extremo superior de la escalera. El texto afirma que al final se encuentra Yaveh (“Y vio que Yaveh estaba sobre ella. ”). En el caso de la pintura de Kiefer, el final de la escalera es incierto, pero por la forma que presenta, indudablemente continúa más allá del espacio del cuadro. Queda entonces en duda si la intención de Kiefer es la misma que la del autor bíblico, afirmar que la escalera comunica con Dios.



Figura 2. Gerona, claustro de la Catedral. Esta representación de sueño de Jacob no deja dudas respecto a la función que tiene la escalera en la ascensión al cielo.

Remitámonos de nuevo a la Biblia, en esta ocasión al Nuevo Testamento, donde encontramos nuevamente la imagen de la escalera, cuando Cristo la utiliza para representarse a sí mismo, para hacer comprender que él es la escalera, que él es el nuevo mediador entre lo terreno y lo divino: “En verdad os digo que veréis el cielo abierto y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del Hombre”.³ Asimismo existen otros pasajes bíblicos que hacen referencia a la imagen de la escalera y enriquecen su significado: los tres pisos del arca de Noé (Génesis 6:16), los peldaños del trono de Salomón (Reyes 1, 10:19), los peldaños del templo de Ezequiel (Ezequiel 40:26-31), el salmo 84, que en su versículo 6 menciona “los senderos elevados del corazón”, y los quince salmos graduales, que en conjunto también se conocen como “Cánticos de los Peldaños”.⁴

Por otra parte, aunque en este cuadro Anselm Kiefer hace referencia específicamente al pasaje

² Gerard de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1984, p. 241

³ Ramón Ricciardi, *La Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, “Evangelio según San Juan”, capítulo 14

⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 456.

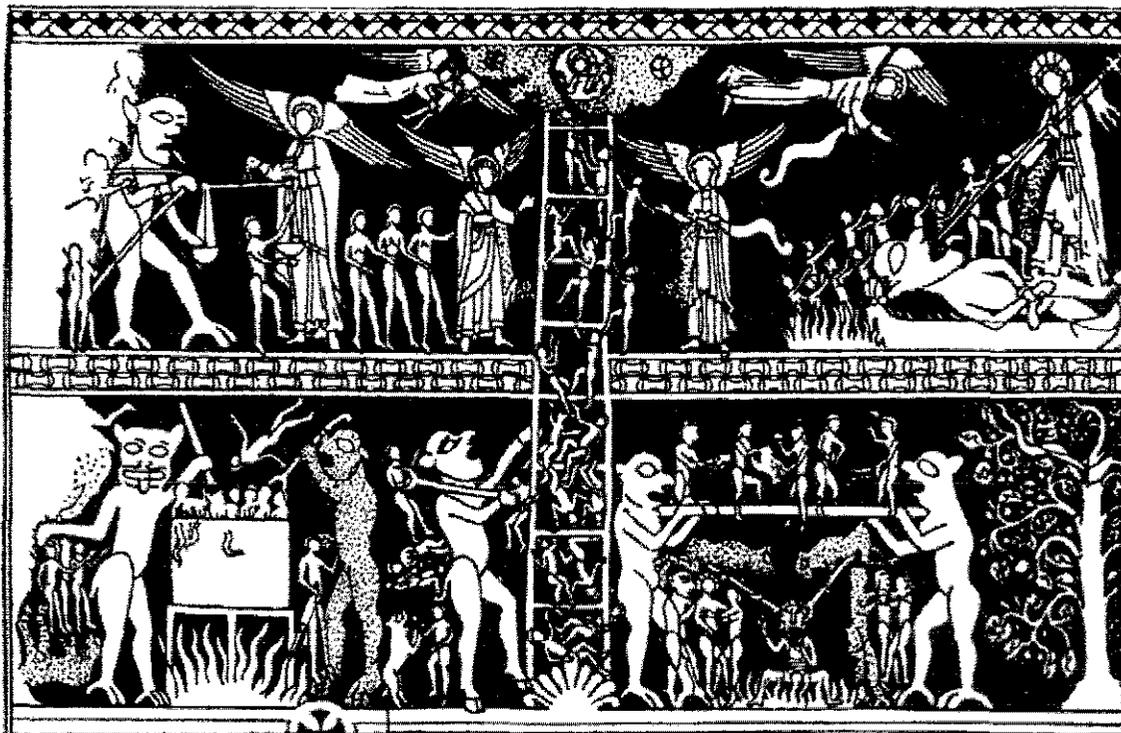


Figura 3. *La escala de la salvación*, fresco mural de la iglesia de Chaldon, Surrey, Gran Bretaña (hacia 1200)

bíblico del sueño de Jacob, sabemos que se trata de un pintor que utiliza simbolismos diversos, tomados de distintas tradiciones culturales. Por ello cabe aclarar que la escalera no es un elemento exclusivo de la iconografía cristiana, sino una constante de la literatura mística:

También Mahoma ve que esa escalera une el templo de Jerusalén con el cielo, y por ella suben las alma de los justos hacia Dios. Dante, "el más verticalizante de los poetas" (Bachelard), la describió también levantada en el cielo de Saturno y recorrida por la muchedumbre de los bienaventurados, que la utilizaban para subir a la última esfera celeste (Paraíso, XXI)⁵

Esta noción que combina ascenso y paso graduado por esferas concéntricas se plasma en la figura 4 a

modo de espiral, en la que cada uno de los 22 circuitos lleva a un estado superior y desemboca —de acuerdo a las enseñanzas de los alquimistas recopiladas por Robert Fludd⁶— en la última esfera, donde se encuentra Dios. Queda estalecido que la escalera alude a un proceso, subir o bajar, perfección o pérdida, y la figura 3 es elocuente en este sentido.

Sin embargo, del cuadro de Kiefer propongo que expresa con claridad sólo un uso ascendente, por la apertura hacia el infinito sugerida por las líneas divergentes y por los conjuntos de palabras en los círculos sucesivos. Desconocemos a dónde llega la escalera e ignoramos quién se encuentra en el extremo: sólo ascendiendo se podrá saber. Es por eso que tenemos la imagen del personaje recostado

⁵ De Champeaux, *op.cit.*, p. 198

⁶ Robert Fludd fue uno de los últimos "hombres renacentistas verdaderos, que abordaban cualquier clase de estudio y trataron de abarcar la totalidad del conocimiento humano. Sus voluminosos escritos fueron dedicados a defender la filosofía de los alquimistas y Rosacruces, aplicando sus doctrinas a una vasta descripción del hombre y del universo. Mostrando las ideas de la armonía cósmica, los múltiples niveles de la existencia y la correlación entre ellos, Fludd sumó las enseñanzas esotéricas a todas las eras y gentes. Fludd tuvo el genio de expresar su filosofía y cosmología en una forma gráfica, y sus trabajos fueron copiosamente ilustrados por algunos de los mejores grabadores de sus tiempos. Todas las láminas importantes de Fludd fueron colectadas aquí por primera vez, anotadas y explicadas juntas como un introducción a su vida y a su pensamiento. Cf. Jocelyn Godwin, *Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*, <http://www.phanes.com/~robflu.html>

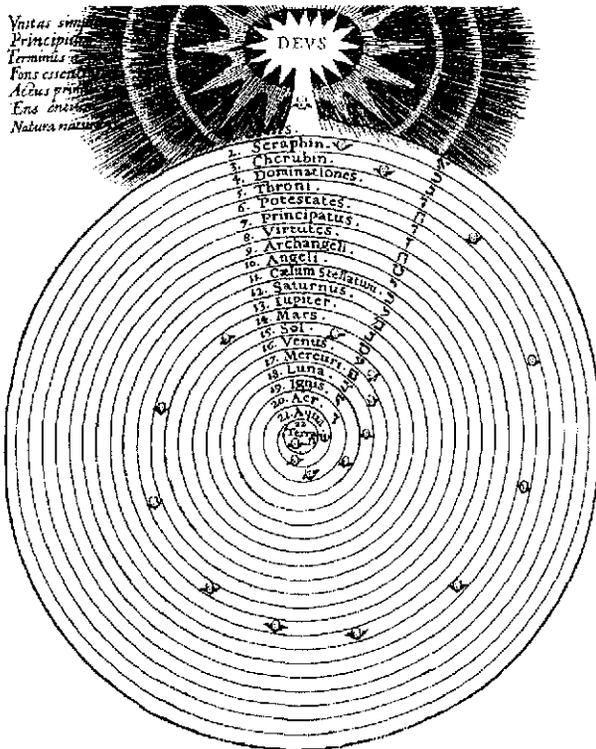


Figura 4. Robert Fludd, *Utriusque Cosmi I*, Oppenheim, 1617

en la tierra, el único que en este contexto podría hacer uso de la escalera y además, sólo para subir.

En su calidad de símbolo ascensional clásico, la escalera designa no solamente la mejoría que viene con el conocimiento, sino una elevación integrada de todo el ser.⁷ Dadas las referencias que tenemos es necesario analizarla con mayor detalle ¿Cuál podría ser, por ejemplo, el significado de los peldaños?

Si en lo material son el elemento que permite la ascensión, figuradamente son las etapas que conducen al objetivo superior, son los medios para alcanzar el fin. El ascenso es gradual, secuenciado. Los peldaños corresponden a las diferentes facultades del conocimiento en el hombre (figura 5): de la percepción sensorial, pasando por la imaginación y el entendimiento hasta llegar a la comprensión profunda. El último peldaño corresponde a la aprehensión directa de la palabra divina en la meditación. “La escala no sube más, pues Dios es inconcebible”.⁸ En este capítulo incluimos varias representaciones gráficas del tema que ilustran esto.

⁷ Chevalier, *op. cit.*, p 461

⁸ Roob, *op. cit.*, p 285.

⁹ Chevalier, *op. cit.*, p 460

Hasta ahora hemos podido determinar que la escalera tiene, en sí misma, una función mediadora. En el caso de esta obra de Kiefer no se trata de ángeles o de Cristo como intermediarios entre el arriba y el abajo, sino de la escalera misma como instrumento de mediación. A su vez la escalera plantea la forma en la cual es posible acceder a niveles superiores, a planos espirituales, a través del conocimiento. Como símbolo, la escalera fue usada en infinidad de ocasiones por los alquimistas para representar el sapientia, sus grados de perfección y su adquisición progresiva. Así, la escalera deviene en símbolo de la senda hacia el conocimiento, de la evolución hacia la sabiduría y la transfiguración (figura 5). Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo divino; si se hunde en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente⁹

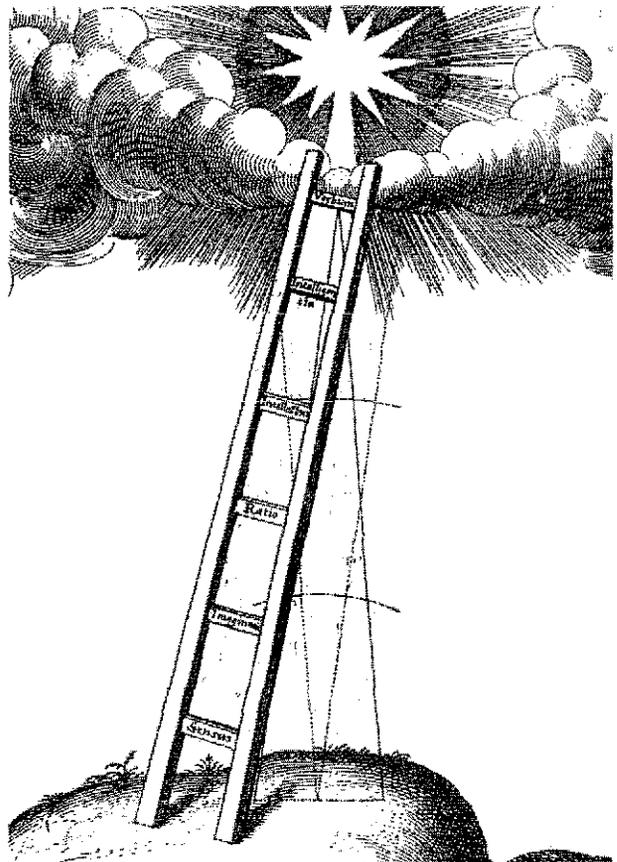


Figura 5 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi II*, Oppenheim, 1619

Por supuesto que la gráfica de la mística cristiana acudió a esta misma idea, pero agregó, sin embargo, un significado adicional, el mal. Como observamos en la figura 6, la vía hacia las alturas está relacionada con el bien y con la posibilidad de ver a Dios. El mal es representando por la caída al inframundo, donde reina el ángel caído. Y si los peldaños representan las facultades que requiere el hombre para llegar a la aprehensión de la palabra de Dios, también marcan las debilidades y defectos que lo arrojan al infierno.

Regresemos ahora al cuadro objeto de este estudio para centrar la atención sobre la figura humana que se encuentra recostada sobre la tierra, que no por azar llama poderosamente la atención. Existe un gran parecido físico entre esta figura y el Kiefer de la vida real, particularmente en lo relativo a la cara y la cabeza: para el tiempo en el que fecha este óleo, en 1996, el artista había perdido algo de cabello, como lo demuestran las fotografías pintadas de la obra *Yo sostengo todas las Indias en mi mano*, fechada en 1995, donde aparece su imagen.

En cuanto a su posición, de cierto no es la primera vez que Kiefer utiliza esta forma de representar a un ser humano, más concretamente al artista; ya se vio lo respectivo en el análisis de la obra *Hombre yaciente con rama* (capítulo 2). Por lo mismo, es de gran importancia el comentario de Laurie Attias hecho en relación a la entrevista realizada para *Artnews* en 1996, mismo año en que Kiefer realizó *Hombre yaciente con rama*:

En otros trabajos, Kiefer se pinta a sí mismo como totalmente pasivo, medio vestido, acostado sobre la tierra. Aunque la figura aparenta estar muerta o muriendo, Kiefer dice que esta figura retrata *sabvasana*, un cádaver: es un posición de yoga, una pose de absoluta relajación y meditación que representa un altísimo grado de reflexión. Si bien Kiefer admite que la pose puede relacionarse con su propia experiencia, también rehusa comentar

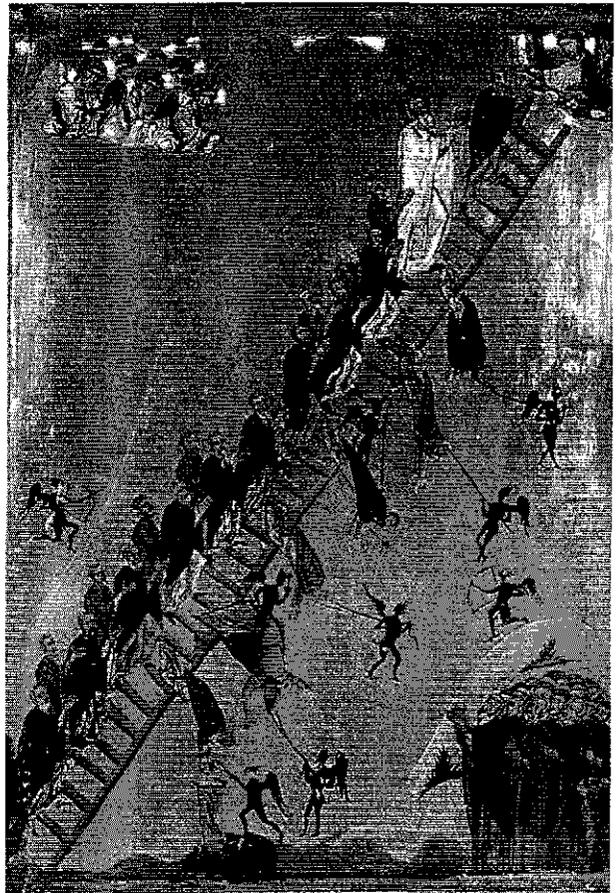


Figura 6. *La escala celeste de San Juan Climaco*, s. XII*

más explicando solamente que la pintura se refiere a “una ancestral idea, de la transformación de las cosas que van dentro de la tierra que conducen a la encarnación”.¹⁰

De nombre, esta posición alude sin equívoco alguno a la muerte. Sin embargo se trata de una muerte virtual, es la muerte de los sentidos, la supresión del movimiento y del pensamiento, es una disminución de la energía corporal que permite al hombre entrar en contacto con la energía espiritual. Esto es lo que persigue la meditación. Podemos decir que es necesario morir a la materia para acceder al espíritu. Esta posición y este estado de concentración y reflexión a los que Kiefer se refiere en la conver-

¹⁰ Laurie Attias, “Crisis de identidad de Anselm Kiefer”, en *ARTNEWS*, vol 96, n. 6.

* Los 30 peldaños de la escala representan las 30 virtudes mencionadas por San Juan Climaco, prior del convento del Sinaí hacia finales del siglo VI, en un tratado destinado a edificar a sus monjes. Frente a frente, el mismo número de vicios encarnados por los diablos. En lo alto de la escala, el prior en persona, el más virtuoso de todos. Cf. Alexander Roob, *op. cit.*, p. 291.

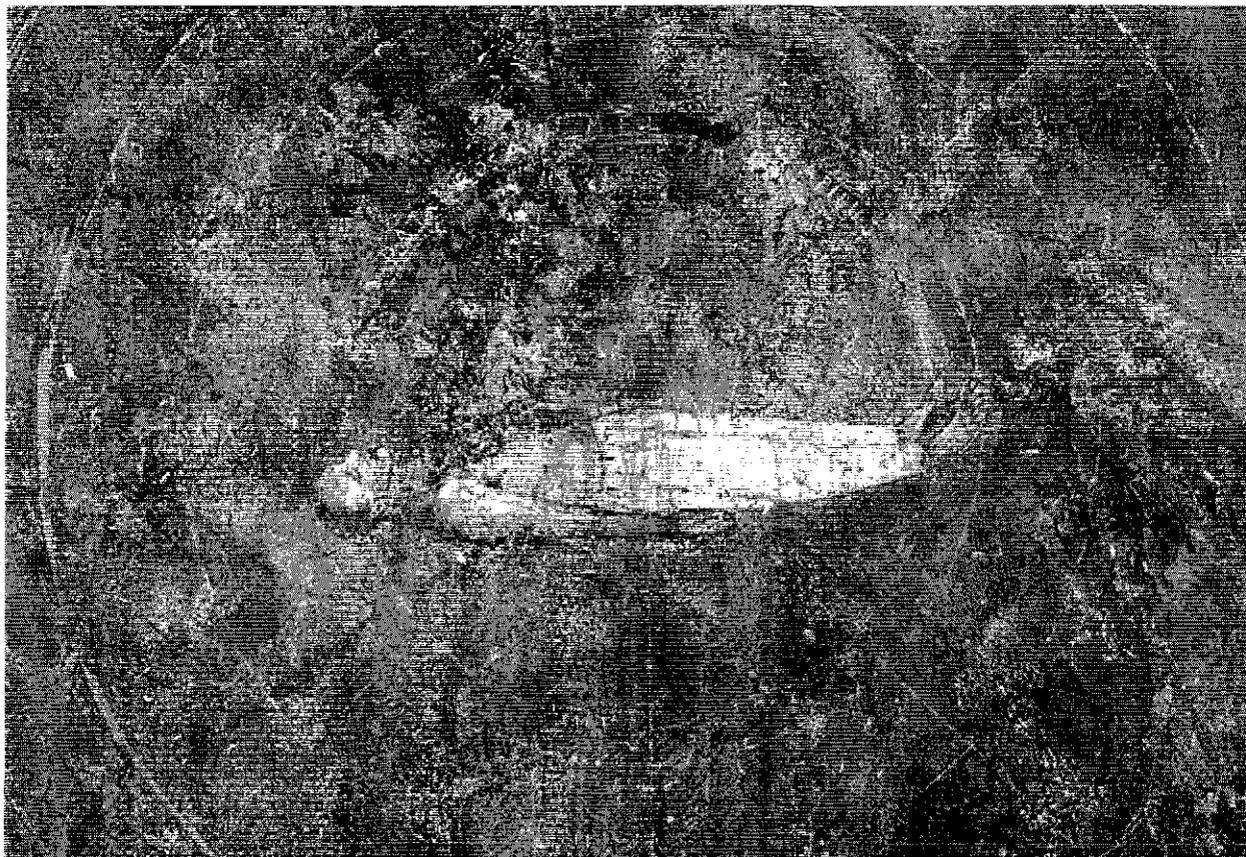


Figura 7 Anselm Kiefer: *Dat Rosa Mel Apibus* ("La rosa da miel a las abejas"), 1996, emulsión, goma laca, gis, panal y semillas de girasol sobre lienzo, 280 x 380 cm

sación con Attias son el tipo de actitud que el hombre debiera tener frente a la adquisición de conocimiento, es decir, conocer con todo el ser (figura 7). Por lo demás, si la escalera nos habla del conocimiento, significa que la elevación al espíritu debe hacerse mediante la adquisición de éste. A ello se refiere Massimo Cacciari cuando escribe:

Podría decirse que el cuerpo, en su condición terrestre, contraria a la proliferación lógica-conceptual que es típica de los movimientos artísticos de este momento [...] es visto por Kiefer como un territorio lleno de raíces vitales que tienen que ser impregnadas por el resplandor de la creatividad.¹¹

De tal manera, lo que la llamada escala de la perfección persigue es elevar (separar, distanciar) al hom-

bre del nivel de la tierra, el nivel material, el nivel de lo conocido, de lo aparente.

Es un intento de reunir el cielo y la tierra, el espíritu y la materia, restaurando al artista a su función como mediador o fuente, el único capaz de re-equilibrar de manera objetiva la pérdida de principios que aflige la condición humana. Un intento que consiste en re-introducir la fuerza desde abajo, para que su naturaleza peligrosa pueda convertirse en salvación: *Resurrexit*, 1973 [Resurrección-salida] (figura 8).¹²

Es pues el artista, representado por Kiefer, quien asciende por la escalera gracias al conocimiento, convirtiéndose en el mediador entre el cielo y la tierra, logrando una transformación de lo material en

¹¹ Massimo Cacciari, "A Tribute to Anselm Kiefer", en M. Cacciari y G. Celant, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, p. 15.

¹² *Idem*

espiritual, muy probablemente por conducto de su pericia: el arte. De hecho, así lo hemos comentado en el capítulo 4, en relación a *La paleta del pintor*.

En esta búsqueda de los significados inherentes a esta pintura y, más vastamente, a la obra de Kiefer, toca ahora examinar lo que a los materiales corresponde. Hemos dicho anteriormente que las sustancias tienen, a ojos de Kiefer, un simbolismo propio. Estos significados propios y simbólicos enriquecen y matizan los ya expuestos en las imágenes, llevando los contenidos al plano táctil. Empecemos ahora por la lámina de plomo que el pintor usó en esta obra. En su entrevista a Kiefer de 1996, Bernard Comment refiere al respecto la impresión que le causó toparse con ese metal al visitar el estudio del artista en Barjac, Francia:

Cruzando la imponente puerta de metal, uno encuentra el primer elemento de este singular mundo: láminas de emplomado recuperado del techo de la catedral de Colonia, algunas de ellas datan del siglo xv. Kiefer las ha doblado como pesadas ropas y las ha colocado en hileras.¹³

Kiefer encontró y adquirió esas láminas de plomo, sobrante del utilizado en la construcción de la catedral de Colonia en Alemania, y decidió aprovecharlas para sus trabajos. En relación a esa compra, el propio artista confesó en la misma entrevista:

También me gusta la idea de cómo un material altamente impermeable es impenetrable para los rayos x (los mandiles de plomo son usados para proteger partes del cuerpo de los rayos x), fue usado en el techo de esta catedral gótica en una clase de unión con el cielo. A mí me gusta el emplomado, es una gran cosa: ha sido deformado, ha sido llenado con historia y marcas, puedes doblarlo, es flexible. El tiempo es otro material con el cual tú puedes trabajar, igual que él trabaja con nosotros.¹⁴

Seguramente por su calidad inoxidable en comparación a otros metales o aleaciones como la

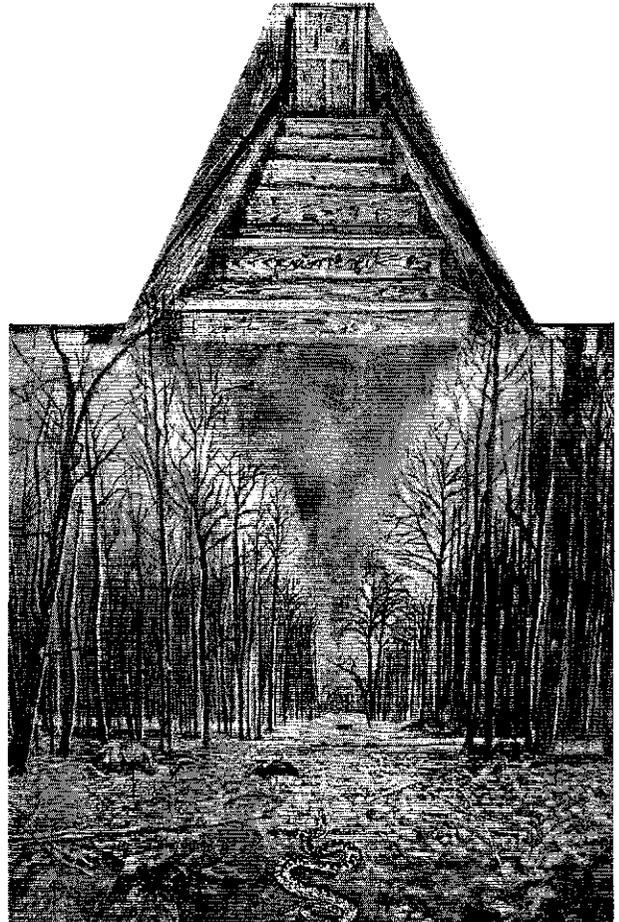


Figura 8 Anselm Kiefer: *Resurrexit* ("Resurrección"), 1973, óleo, acrílico, y carbón sobre lino, 290 x 180 cm

plata, el bronce o el hierro, al plomo se le ha relacionado inevitablemente con Saturno, séptimo planeta del sistema cosmológico, tanto en la mitología griega como dentro de la tradición alquímica, y esto le confiere una significación muy peculiar, como veremos a continuación:

Al principio, Cronos-Saturno reinaba glorioso sobre la Edad de Oro de la eterna juventud. Pero después de ser destronado por su hijo Júpiter y —como se dice en la *Ilíada*— confinado bajo la tierra, se encuentra en un estado deplorable; encarna lo muerto con su hoz en la mano, así como el aspecto destructor del tiempo. En el *Opus* figura

¹³ Bernard Comment, "Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombe des étoiles 'This Dark Light that Falls from the Stars'", en *Art Press*, n.º 216, septiembre 1996.

¹⁴ *Idem*

como símbolo inicial de la Puerta de las Tinieblas, por la que debe pasar la materia, para renacer, regenerada, en la luz del Paraíso ¹⁵

Es pues el plomo un símbolo de la muerte que lo material requiere para renacer a una vida superior, la vida del espíritu. Kiefer ha usado el plomo así, para representar el extremo superior de la escalera de Jacob y, si como dice Irineo Philatheles, el plomo es el símbolo de la Puerta de las Tinieblas que hay que pasar para llegar a la luz, tal vez la escalera de plomo sea a su vez una puerta

Otro material no convencional que Kiefer integra en este cuadro son las semillas. En este sentido, consideremos ahora el nombre de la exposición donde se exhibió por primera vez la obra que nos ocupa: *Esta oscura luz que cae de las estrellas*. La frase nos invita a indagar sobre una relación entre las oscuras semillas de girasol, repartidas sobre la superficie del cuadro, particularmente en la zona que corresponde al cielo y donde las estrellas brillarían. Acerca de ello Kiefer comenta:

Esta frase que ha estado en mi memoria desde que la aprendí en la escuela alrededor de los 16 o 17 años, "esta oscura luz que cae de las estrellas", es de El Cid. Yo amo esta frase. Cuando empecé a trabajar con girasoles había un paralelismo obvio entre las semillas negras de la flor y la noche y las estrellas. Las semillas eran las estrellas. Cuando yo las pego en el lienzo blanco, negro sobre blanco, ellas se convierten en estrellas; negro sobre blanco como un negativo. ¹⁶

¿Por qué utilizar semillas de girasol? Recordemos que Kiefer vive y trabaja al sur de Francia en Barjac, una región cercana a Arlés, donde Vincent van Gogh realizó alrededor de 1888, casi cien años antes, sus célebres pinturas de girasoles. Los campos se extienden pletóricos de la flor y es natural que en esa circunstancia Kiefer emplee las semillas en su trabajo. Ciertamente es que nunca ha hablado de una influencia directa del trabajo de Van Gogh en su obra, pero en

su autobiografía menciona al personaje en relación a una época tan temprana como 1963

Más allá de esta referencia, de boca del propio Kiefer conocemos un planteamiento acerca de la relación entre las plantas y las estrellas, apoyada en sus conocimientos de alquimia, la cual resulta esclarecedora en relación al uso de las semillas:

Robert Fludd ha establecido una relación precisa entre las estrellas y las plantas. Para él no hay ninguna planta que no tenga una estrella correspondiente en el cielo. Consecuentemente las plantas están influenciadas y guiadas por las estrellas. Esta es una idea interesante y muy bella. Todas estas cosas están interrelacionadas, no sólo en la tierra, sino también en el cosmos ¹⁷

Con seguridad Kiefer conoce a fondo el tema de la alquimia y en general la forma como el hombre de la antigüedad concibió al universo y su relación con éste. Lo ha demostrado en todas las alusiones que hace a los materiales, la reencarnación y los elementos que utiliza para representarlas. Este tema fue ampliamente estudiado por los letrados alemanes durante el Renacimiento y por ello en Alemania se tiene un gran conocimiento y documentación de los temas relacionados con la tradición de la alquimia. Por lo demás, en la entrevista que realiza Bernard Comment a Anselm Kiefer con motivo de la exposición *Esta luz oscura que cae desde las estrellas* en septiembre de 1996, el entrevistador intercala una descripción de la biblioteca formada por Kiefer en su estudio de Barjac, que nos lleva a suponer como muy probable la presencia de varios libros sobre temas de alquimia, incluido el célebre texto de Robert Fludd, *La historia de dos cosmos*, del que el artista hace mención en la misma entrevista:

todo esto sin mencionar la biblioteca, donde libros contemporáneos comparten las repisas con libros de los siglos XVII y XIX. El dominante relieve de los mapas que subrayan la dimensión total del mundo recreados aquí en un aislamiento que no es

¹⁵ Irineo Philatheles, *Ripley Rewved*, Londres, 1977, *apud* Alexander Roob, *op. cit.*, p. 189.

¹⁶ Comment, *loc. cit.*

¹⁷ *Idem.*

compatible con la ignorancia del mundo exterior, o con los placeres de la vida, incluyendo la buena comida. Anselm Kiefer es un *pictor doctus*, un artista culto comprometido con la historia como un medio para la erudición pero también con un interés por el futuro y un constante sentido del humor¹⁸

Pues bien, en la tradición alquímica, las semillas son un reconocido símbolo de fertilidad y eterna transformación, pues es de la insignificante semilla de donde brota la vistosa flor. Esta misma contiene las nuevas semillas que serán esparcidas por el viento para dar de nuevo origen a otras flores y otras semillas, en una prolongación infinita del ciclo.

La idea de la constante transformación, del renacimiento de un ser en otro, la ha expresado Kiefer de numerosas formas. Se trata de un concepto esperanzador, pues lleva implícita la posibilidad de iniciar un nuevo ciclo. Las semillas, usadas como sucedáneo de la representación convencional de las estrellas, vinculan al cielo, lo superior, lo espiritual, con la noción de esperanza que les es intrínseca. En este sentido, la pintura que nos ocupa propone un renacimiento tanto en el cielo como en la tierra, porque las semillas invaden la totalidad del espacio del cuadro. Se trata de una renovación que abarca tanto al hombre como al universo, tal y como lo ha expresado Kiefer al hablar del paralelismo entre el macrocosmos y el microcosmos, una idea que proviene desde la tradición del antiguo Egipto.

Esta noción del paralelismo entre el microcosmos¹⁹ (hombre) y el macrocosmos²⁰ (universo), tan cara a los alquimistas, se ha ilustrado de muy diversas maneras mediante gráficas más o menos esquemáticas, una de las cuales alude a las esferas celestes (figura 10). Sirviéndose de este concepto, en *El sueño de Jacob* Kiefer plantea al cosmos organizado en esferas o niveles, representados por los círcu-

los en torno al cuerpo yacente. En esta organización, la última esfera celeste, la del círculo más alejado del cuerpo, precisamente donde el artista colocó la escalera manufacturada con plomo, es el nivel que en la tradición alquímica corresponde a la esfera de Saturno (figura 10):

A la esfera de Saturno, la más exterior, corresponde "la sucia vestidura del alma", el plomo, metal grosero. Para franquear esta esfera, es necesario pasar por la muerte del cuerpo y la putrefacción de la materia, condición previa de la transmutación. El alma tendrá que atravesar las esferas de Júpiter (zinc), Marte (hierro), Venus (cobre), Mercurio (mercurio), Luna (plata) y Sol (oro)²¹

¿Cuál es, entonces, el significado de las esferas? Desde siempre, el hombre ha tratado de comprender el mundo en el que vive, incluyéndose en este esfuerzo la explicación de cómo trabaja la maquinaria de los cielos. Fue Ptolomeo, hacia 100-160 d.C., quien realizó quizá la primera representación de un sistema cosmológico, de donde Kiefer toma elementos que incorpora a la pintura (confróntense las figuras 7 y 1).

Con la tierra en el centro, rodeada de las siete esferas etéreas que son la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno, giran en órbita alrededor de la Tierra. Por encima se sitúa la región de las estrellas fijas y el círculo del Zodiaco. Este sistema, que encierra todos los conocimientos astronómicos de la época, prevaleció durante un milenio, hasta ser relevado por el copernicano²²

Lo que Ptolomeo hizo, describir una situación física, a ojos del enfoque hermético nos ofrece una explicación de las círculos que en *El sueño de Jacob* repre-

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Timeo, escribiendo hacia 410 a.C., asegura que "el universo o el orden inmutable de las cosas sería, según Platón, la manifestación y la imagen de la perfección del Creador: [...] y así animó el mundo, ser vivo único que contiene en sí todos los seres a su semejanza [...] Él, imprimiéndole un movimiento giratorio, le dio forma esférica [...], en otras palabras le dio la forma más perfecta de todas". Cf. Roob, *op. cit.*, p. 35.

²⁰ En su *De natura rerum*, San Isidoro de Sevilla, (560-636) afirma que "el mundo es en su primera acepción la totalidad de lo que haya consistente en el cielo y tierra [...] Pero en su segunda acepción mística se lo denomina atinadamente *bombre*. Pues al igual que todo lo que está hecho de los cuatro elementos, el hombre se compone de cuatro temperamentos". Cf. Roob, *op. cit.*, p. 533

²¹ Cf. Roob, *op. cit.*, p. 59

²² *Idem*

sentan las esferas de los cielos. Según la doctrina Rosacruz,²³ cada esfera es como peldaño de una escala y representa una ola de vida o grupo de espíritus diferente, chispas de la llama divina que van progresando gradualmente y se convierten a su vez en llamas. Empezando en la tierra, tenemos el reino u ola mineral, el reino u ola vegetal, la ola animal, el hombre, los ángeles, los arcángeles, los querubines, los serafines, etc., etc., siendo cada peldaño más alto que el anterior, hasta alcanzar el trono de Dios. Sin embargo, hay una cosa que debemos comprender: sólo podremos entender a Dios y su naturaleza si tenemos el conocimiento de Dios

¿La representación de Kiefer propone alcanzar a Dios? ¿O es el artista un medio para llegar a conocer a Dios para hablar del mundo? Me parece que Kiefer intenta proponer el conocimiento del mundo a un nivel de mayor profundidad, más humanístico y menos científico, que permita al hombre alcanzar un entendimiento superior, de donde podrá derivar una vida espiritual en armonía con el universo. Para Kiefer la ciencia y la razón no han dado respuestas a las preguntas existenciales del hombre. Si en ese conocimiento se encuentra Dios, está bien, pero no es Dios el único objetivo y mucho menos una divinidad con un nombre definido. El concepto de Dios manejado por Kiefer es el de la fuerza creadora, el del creador que permite al artista participar de su capacidad divina —crear por su propio conducto— y dar así cuerpo y sentido a la idea de la creación del hombre a la imagen y semejanza divina.

Repasemos ahora el hecho de que Anselm Kiefer con frecuencia utiliza su caligrafía para proponernos pautas de lectura de su obra. Sus anotaciones nos indican hacia dónde se dirige su intención artística, reiteran lo pintado y guían la lectura del cuadro. Ocurre así porque Kiefer no ve en las palabras sólo secuencias de letras que conllevan un significado, sino también imágenes. Estas palabras, en su caligrafía y su concepto, devienen en motivo pictórico; se suman a las imágenes para configurar el significado total del cuadro. Como podemos obser-

var en las figuras 10 y 11, también los alquimistas acudían a las palabras para orientar al lector en la comprensión de las enseñanzas contenidas en las imágenes que de un modo hermético pretendían transmitir el verdadero significado de su arte.

Kiefer incluyó en *El sueño de Jacob* palabras en alemán intercaladas con otras del hebreo, lo que podría parecer una provocación si lo vemos en relación al pasado reciente de Alemania. Sabemos que en sus primeras etapas utilizó la pintura para enfrentarse a ese pasado y entenderlo. Como él mismo lo ha expresado, “la escritura sirve para irritar a los observadores. Abre otra capa de la memoria. Puedes hacer cualquier cosa con la escritura, puedes cargar la pintura con otro significado”.²⁴ Así, las palabras sobre los semicírculos enriquecen el significado de la pintura, invitan al lector a indagar sobre el tema y, por conducto de la reflexión, le dan pie para tejer una red de posibles interpretaciones. Son el elemen-

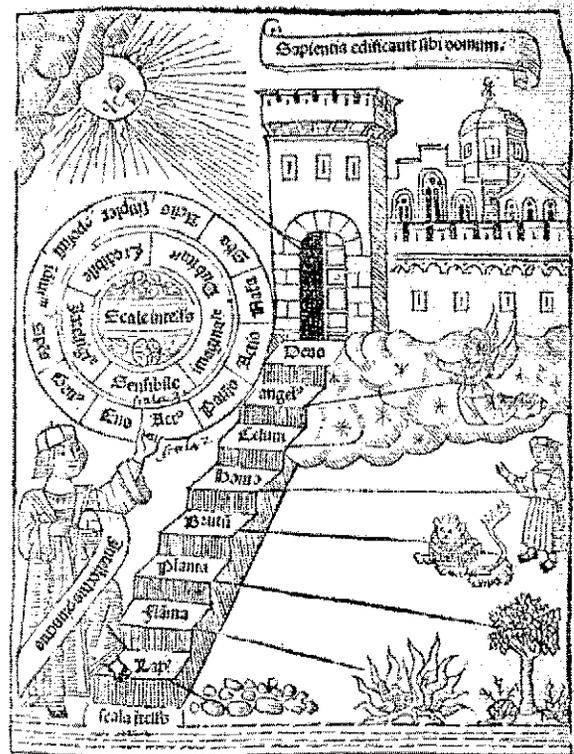


Figura 11 Ramón Llull, *De nova logica*, 1512

²³ “La Hermandad de los Rosacruz [fue] un grupo de estudiantes de teología protestante [que] en nombre de una fabulosa Hermandad de la Rosa-Cruz dieron, a comienzos del siglo XVII, un decisivo impulso a la producción de libros de alquimia”, Alexander Roob, *op. cit.*, p. 15.

²⁴ Comment, *loc. cit.*

to que, de propia mano del artista, ratifican la lectura que se haga de las esferas.

Consideremos por último el aspecto de la tierra donde se sitúa la obra. Es el paisaje un motivo bien conocido y utilizado por Kiefer: la tierra desolada, seca, sin vida, devastada por el hombre; el campo estéril, abandonado. Este paraje representa el planeta, nuestro mundo contemporáneo, en su situación crítica, donde al parecer ha muerto todo signo de vida y por ende, de esperanza. Los colores así lo dicen, sobran indicios para afirmar que en esta tierra no hay vida. Pero en lo alto, donde subsiste la esperanza, está también la semilla regeneradora. Por ello, la escalera se ofrece a la tierra y el hombre, para hacerlos participar de la regeneración de las estrellas que son las semillas. En lo alto no está el universo solamente como espacio, el éter donde gravitan los planetas y las estrellas. Para Kiefer representa además el espíritu, con todos los valores superiores que pueden hacer al hombre más humano.

El artista participa activamente en el camino que puede acercar al hombre al espíritu. Es tarea del artista empeñarse en obtener conocimiento del mundo para servir como mediador. Difícil tarea para cualquiera.

Luego del examen hecho, el mensaje es más que claro: la escalera nos llevará a la luz, al espíritu, dejando el cuerpo y lo material abajo, en el nivel inferior. La idea de transformación del hombre a través del conocimiento es la idea fundamental de este cuadro. La integración del hombre con su universo se logrará gracias a ese conocimiento, esa comprensión de que se es parte de un todo, que existe un paralelismo total entre el macrocosmos y el microcosmos. Quien alcanza ese entendimiento abre espacio a la admiración y el respeto por la tierra que ahora hemos devastado. Tal vez todavía sea tiempo de recuperar lo perdido.

Por cuanto al motivo que aquí se examina, la argumentación lleva a concluir que la escalera es un símbolo de capital importancia en el pensamiento de Kiefer. La escalera que se eleva al cielo permite entrar en contacto con lo superior, lo espiritual, lo divino; permite al hombre-artista aproximarse a las estrellas-simiente,

Kiefer se muestra en posición yaciente; a su lado, una escalera le invita a subir al cielo. En este cuadro el artista hace referencia a su labor de mediador, de profeta, de enviado, de la que ya nos participaba en el cuadro *Hombre en el bosque* (capítulo 3, figura 6) cuando, vestido de túnica, personifica al sacerdote que en su mano lleva el fuego purificador de la zarza ardiente. Con casi 25 años de diferencia, mediante dos motivos emblemáticos distintos, descubrimos latente la misma idea: el artista-sacerdote es quien guía a los hombres en un intento de renovar y cambiar el mundo.

Joseph Beuys ya había planteado la idea del artista-chamán:

Esto supone devolver al artista su función de chamán, figura mística, sacerdotal y política de las culturas prehistóricas, que después de estar al borde de la muerte debido a un accidente o grave enfermedad, se convierte en un visionario y un curandero. La misión del chamán es equilibrar y centrar a la sociedad, combinando los distintos niveles de experiencia vital y estableciendo una relación entre la cultura y el cosmos.²⁵

El sueño de Jacob es pues, sin duda, una invitación a la reflexión sobre la posibilidad de realizar un cambio y recuperar el mundo que hemos destruido. Es una invitación a mirar hacia lo alto, a buscar las respuestas en el universo y en el mundo espiritual.

²⁵ Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Londres, Hemann Blume, 1984, p. 116.

Capítulo 6

La serpiente



Figura 1. Anselm Kiefer: *Quaternity*, 1973, óleo y carbón sobre lienzo, 300 x 435 cm (detalle)

En este capítulo nos enfrentamos al motivo que es tal vez —y ciertamente desde mi punto de vista— el más enigmático y complejo que Anselm Kiefer ha utilizado en sus pinturas: la serpiente. En su trayectoria encontramos una serie de obras realizadas entre los años 70 y 80 que lo presentan reiteradamente.

Probablemente la primera obra en la que lo incluyó fue *Quaternity*, 1973 (figura 1), donde aparece una serpiente claramente identificada con el nombre de Luzbel, el ángel caído. No obstante la posición prístina de *Quaternity* en lo relativo al motivo que nos ocupa, la pintura que analizaremos para los fines de este trabajo es *El orden de los ángeles*, una obra de gran formato realizada entre 1983 y 1984 y perteneciente al Art Institute of Chicago.

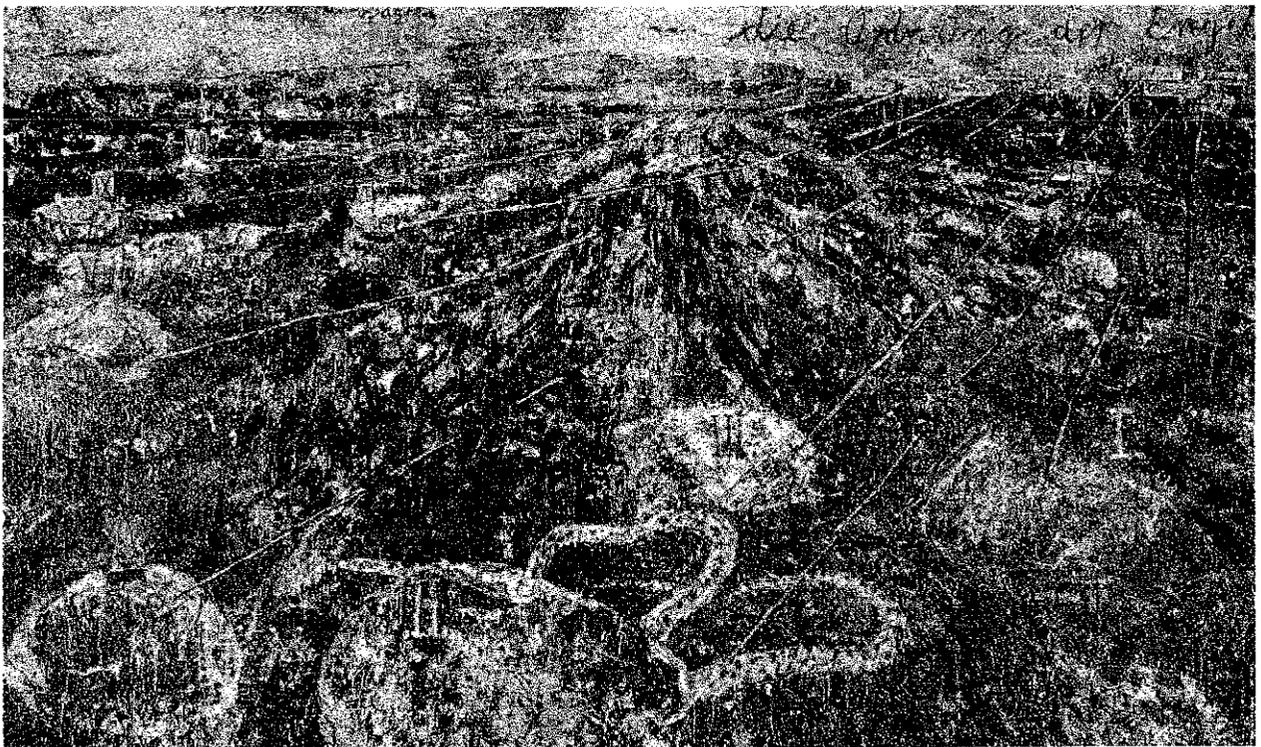


Figura 2. Anselm Kiefer: *El orden de los ángeles*, 1983-1984, tiras de plomo sobre oleo, acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre lienzo, 330 x 555 cm

El formato de la pintura es horizontal. Su composición se conforma de dos grandes áreas, la superior, que equivale aproximadamente a una sexta parte de la altura del lienzo y está destinada al cielo, y la inferior, con la tierra por debajo de la línea del horizonte. Aquella presenta un cielo plomizo, humeante, en cuya parte central aparece una reducida porción de mayor luminosidad, situada exactamente donde se recorta el perfil de una pequeña montaña. Sobre este reducido cielo Kiefer escribió dos leyendas: del lado izquierdo, con caligrafía cuidadosamente elaborada, el nombre de Dionysius Acropagita;¹ del lado derecho, también con letra manuscrita pero en esta ocasión de mucho mayor tamaño, leemos el título de la pintura en alemán: *die Ordnung der Engel*. Para una y otra leyenda, Kiefer utilizó el negro.

El área destinada a la tierra asfixia esa estrecha franja de cielo, de atmósfera poco respirable. Apreciamos el trazo de unos surcos que se pierden en la distancia y nos hacen pensar que en algún momento este paraje fue un sembradío. Pero hoy se encuentra abandonado, quemado y devastado: las tonalidades de la tierra son oscuras, pardas y negras, con toques de blanco que sugieren las cenizas dejadas por una conflagración.

Repártidas de manera irregular sobre el campo aparecen nueve piedras. A cada una le corresponde un número romano; mediante una delgada tira de plomo, cada una se liga a pequeños letreros, elaborados en papel y pegados sobre la tela. Estas cintas atraviesan el campo del extremo inferior izquierdo al superior derecho, creando una red de diagonales que se entrecruza con las trayectorias de los surcos. Los nueve letreros se agrupan sobre la línea del horizonte, justamente debajo de la leyenda que expresa el título del cuadro. En los letreros se puede leer, con la caligrafía del pintor, la jerarquía de los ángeles escrita en alemán; de izquierda a derecha, *Erzengel* (arcángeles), *Engel* (ángel), *Gewalten* (fuerzas), *Herrschaften* (soberanías), *Mächte* (poderes), *Seraphim* (serafines), *Cherubim* (querubines) y *Throne* (tronos).

En la parte inferior central del cuadro, una serpiente reptaba sobre el suelo; emerge por detrás de la piedra identificada con el número dos, que es la que se encuentra en el plano más próximo.

La paleta de color es muy oscura y tiende a los colores turbios y grises; la tonalidad de la serpiente y las piedras es ocre, blancuzca, mezclada con grises y negros; apenas unos pocos toques en tonos de ocre rojizo recorren la obra a manera de lenguas de fuego o reflejos de ello.

Una importante fuerza pictórica se palpa en esta pieza, gracias a la textura que Kiefer logró en la tierra mediante el uso de paja mezclada con la pintura. Esta mezcla produce una textura porosa que contrasta con la lisura de las láminas de plomo. El abanico que estas láminas trazan, contrapuesto al punto de fuga original situado por los surcos, crea una doble perspectiva y un pronunciado efecto de profundidad.

El título de esta obra hace una clara referencia a *La jerarquía celestial*, texto de Dionisio Acropagita donde este pensador neoplatónico explica la organización del cielo y los nueve niveles que hay que cruzar para llegar a Dios. En esta obra, su autor:

... distinguía nueve coros de ángeles, en el que a cada una de las tríadas correspondía una de las personas de la Trinidad: el grupo de ángeles, arcángeles y virtudes estaba subordinado al Espíritu Santo; el de los poderes, fuerzas y soberanías, al Hijo; el de los tronos, querubines y serafines, al Padre.²

Luego entonces, el cuadro que analizamos tiene por tema la jerarquía celestial y los números romanos hacen referencia a las nueve esferas de esta organización y el lugar que ocupa respecto de las demás. ¿En dónde están los ángeles de este cuadro? Lo único que se aprecia es la serpiente.

Una idea que Kiefer ha manifestado expresamente con respecto a las serpientes y los ángeles se aprecia en la pintura *Seraphim* de 1983-1984 (figura 3); según Kiefer, existe una relación intrínseca entre los

¹ Pseudo Dionisio Acropagita, filósofo neoplatónico (hacia el 500 d.C.); durante el Renacimiento se publicó, entre otros, su tratado *Jerarquía Celestial*, que tuvo una influencia considerable en la configuración del cosmos cristiano.

² Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, p. 40.

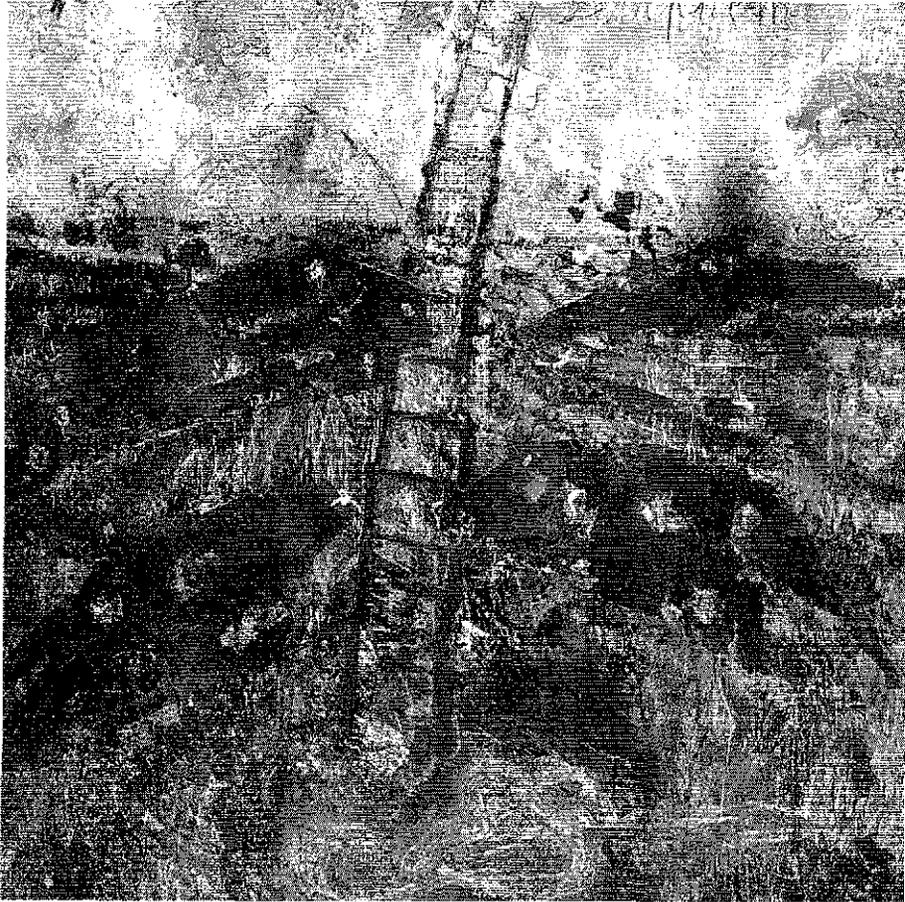


Figura 3. Anselm Kiefer: *Serafin*, 1983-1984, óleo, acrílico, emulsión y goma laca sobre lienzo, 230 x 340 cm

ángeles y las serpientes, acerca de la cual Nan Rosenthal comenta:

lo hace así en *Seraphim*, 1983-1984 y varias pinturas relacionadas. Pero esta identificación habla del carácter ambiguo de los ángeles en sí mismos. De acuerdo a Dionisio, aún cuando los ángeles son convencionalmente pensados como pureza, ellos también están cerca de los humanos, y nos hacen saber "las cosas del mundo"³ así como sus grandes problemas. En otras palabras, ángeles como Aarón y Santanás operan entre el hombre y Dios, por esta razón Kiefer disfruta haciendo uso de las serpientes para representar ángeles.⁴

Si examinamos *Serafin*, apreciamos una serpiente que se arrastra por la tierra también quemada.

Aparece al pie de una escalera alada. La escalera, como ya hemos visto en el capítulo 5, representa un enlace entre lo terrenal y lo celestial, lo material y lo espiritual, y representa el camino de ascenso hacia el nivel donde el hombre encuentra a Dios. Así, título e imágenes en este cuadro no permiten menos que llevarnos a pensar que la serpiente aparece como contraparte del serafín purificador. Es el mal, lo mismo que Satanás, y si aparece con la imagen de una serpiente es porque en la tradición bíblica es por antonomasia representación del mal. No en vano figura una serpiente desde el Génesis, en relación a Adán y Eva, que en la culminación del Apocalipsis:

En ese momento empezó una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el mons-

³ Dionisio Aeropagita, *La celestial y eclesiástica jerarquía de Dionisio, el Aeropagita* (John Parker, trad.), Londres, 1894, *apud* Roob, *op. cit.*, p. 34

⁴ *Ibidem*, pp. 41-42

truo (con siete cabezas) se defendía apoyado por sus ángeles, pero no pudieron resistir, y ya no hubo lugar para ellos en el cielo. Echaron, pues el enorme monstruo, a la serpiente antigua, al Diablo o Satanás, como lo llaman, al seductor del mundo entero, lo echaron a la tierra y a sus ángeles con él ⁵

Establecido que la serpiente es el mal, ¿qué interpretación podemos hacer del título? La etimología de la palabra “serafín” tiene su origen en el hebreo *saraph*, que significa “el ardiente”.⁶ Esta palabra fue utilizada por primera vez por el profeta Isaías para denominar a los ángeles, como lo demuestra el siguiente fragmento de su profecía:

Por encima del Señor Yaveh, estaban de pie unos serafines con seis alas cada uno: dos para cubrirse la cara, por miedo a ver a Yaveh, dos para cubrirse los pies [...] voló hacia mí uno de los serafines, sosteniendo en la mano una brasa encendida que había tomado con una tenaza de encima del altar. Me tocó con ella la boca y dijo: “Mira, esto ha tocado tus labios, tu pecado se ha borrado, tu iniquidad ha sido expiada” ⁷

Convengamos por ahora que el serafín es el ángel de Dios que purifica con fuego

Consideremos ahora las nueve piedras numeradas, que representan las nueve jerarquías del cielo en el cuadro que nos ocupa, *El orden de los ángeles*. Una vez más, una sola serpiente se arrastra, en este caso cerca de la piedra identificada con el número dos, cuya cinta de plomo la relaciona con la etiqueta *Cherubim*. ¿Por qué quería Kiefer relacionar la piedra II, la serpiente y la palabra “querubín”? La siguiente cita puede ayudarnos a aclarar esto:

El Pseudo Aeropagita enseña que la jerarquía inferior de los ángeles significa el orden purificador, la de medio el orden iluminador y la jerarquía superior el orden de la perfección.⁸

Así, en términos menos inequívocos que en *Serafin*, las claves que nos da Kiefer apuntan de nuevo sobre una idea central, la trayectoria hacia Dios, que inicia en la purificación con el fuego que quema la tierra y pasa por la perfección del querubín, casi inmediata a la divina. Esa proximidad la demuestran las figuras 4 y 5, donde podemos apreciar dos versiones del orden de los cielos y la ubicación de los querubines en relación al conjunto.

Sin embargo, hemos visto también que Kiefer acude con frecuencia a la noción de dualidad cuando se trata de exponer sus ideas. Hacerlo forma parte de su lenguaje icónico y de su concepción del mundo, como resultante de las oposiciones que a la vez son indispensables para el desarrollo de la vida.

Al respecto, Germano Celant en su estudio realizado para el catálogo de la exposición retrospectiva de Kiefer en 1997 en Venecia, nos dice:

La serpiente es la contraparte terrenal del ángel, es su representación en la tierra, es su dualidad matérica. Recordemos que Kiefer tiene especial predilección por presentar ideas en diadas. Dos ideas que aparentemente son antagónicas son representadas formando parte de una unidad. El mundo se define por sus diferencias, los extremos se reclaman para poder coexistir [...] La dualidad, más bien la “unidad dual”, es una garantía de claridad intelectual y, por lo tanto, Kiefer intenta representarla, reflejando lo sagrado en lo no auspicio, el ángel en el demonio ⁹

La oposición de dualidades aflora de otro modo en el repertorio de materiales usados por Kiefer: junto al plomo observamos la paja. Dos materiales no convencionales, utilizados en la pintura que examinamos así como en *Serpiente* (figura 6) y *Hortus philosophorum*, 1982-1991 (figura 7), pinturas donde asimismo aparece la serpiente, nos enfrentan las tres a una diada, plomo-paja, que podríamos interpretar como incorruptible-deleznable, permanencia-fragilidad, estabilidad-vulnerabilidad.

⁵ Apocalipsis, 9-10, en *La Biblia* (Ramón Ricciardi, ed.), Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, pp. 458.

⁶ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 925.

⁷ Isaías, 6:2-3, 6:6-8, *apud* Chevalier, *loc. cit.*

⁸ Roob, *op. cit.*, p. 659.

⁹ Germano Celant, “The Destiny of Art.”, en M. Cacciari y G. Celant, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, p. 13-19.

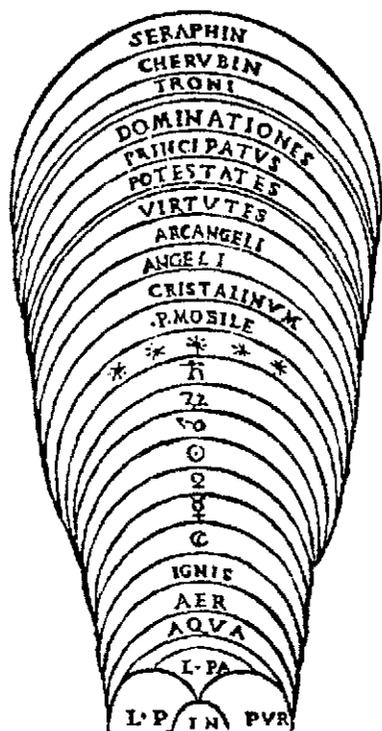


Figura 4 Jacobus Publicus, *Oratoriae artis epitome*, 1482

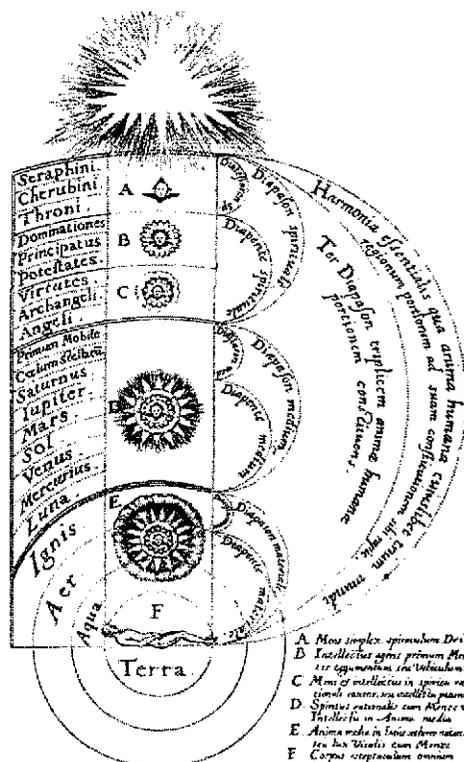


Figura 5 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, tomo II, Oppenheim, 1621

El plomo, como ya hemos visto, es un material con el que Kiefer ha trabajado en varias ocasiones. El metal que usó en *El orden de los ángeles* proviene también de los techos de la Catedral de Colonia. Es con plomo, mediante las cintas que unen las piedras con la idea a la que hacen referencia, que se crea un lazo incorruptible entre tierra y cielo, entre piedra y ángel, entre representación y concepto.

Contraparte del plomo es la paja, el polo opuesto. La paja es frágil, perecedera, fácilmente combustible, quebradiza si cabe, mientras el plomo es resistente, duradero y flexible. Inicialmente sirvió a Kiefer para abocetar cuadros, pero poco después, a partir de 1981, su riqueza de significados justificó su incorporación como un material regular en su obra. Mark Rosenthal señala que el autor la considera como sustancia llena de energía; no en vano sirve de combustible en el invierno. De esta manera, en la paja se contiene el proceso de la combustión, es

decir, la acción del fuego sobre la materia, que es uno de los procesos alquímicos por excelencia.

De acuerdo con el artista, [la paja] eventualmente cambia la composición a través de un proceso similar a la fermentación y es, por consecuencia, “transfigurada”.¹⁰

Siendo un material fácilmente combustible, la paja reitera sobre las nociones de vulnerabilidad, fragilidad y lo efímero de la materia. Mezclada con la pintura para dar textura al cuerpo del suelo en el lienzo, matiza el significado de la tierra quemada: lo terreno, lo material, es materia de transformación. Así, viendo en el fuego un elemento purificador y aceptando a los ángeles como seres que purifican a través del fuego, la idea central de la pintura —expuesta líneas antes— se desplaza ahora hacia la de transformación y purificación de la tierra.

¹⁰ Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, p. 172

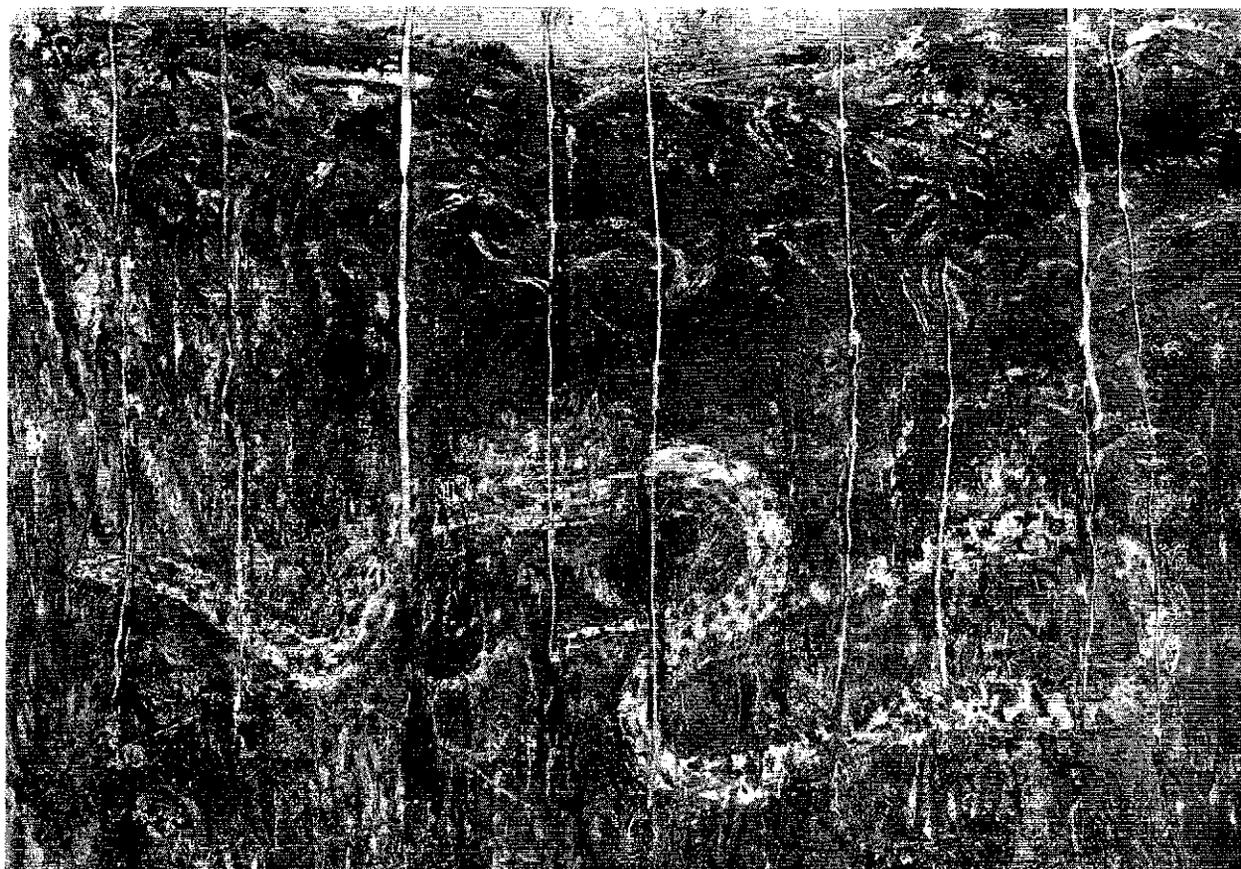


Figura 6 Anselm Kiefer: *Serpiente*, 1982-1991, emulsión, pintura de aceite y plomo sobre lienzo, 190 x 285 cm

Resta ahora examinar la presencia de las piedras sobre la tierra quemada, que en principio resulta intrigante. En un primer acercamiento encontramos un comentario de Massimo Cacciari al respecto:

Sea lo que sea, el "paisaje" que se produce al pintar-quemar (transformar), no será *nigredo* (negro), sino se convierte en *albedo* (blanco) [...] en el fondo del *nigredo* (negro) del tiempo, es cuando "la piedra se adaptará al florecer" [...] Es necesario disolverse, quemarse. Ninguna desesperación sería tan grande como simplemente re-producir y no transformar.¹¹

La piedra puede cambiar y transformarse en algo diferente de sí misma, pero nunca se re-produciría. La piedra en estado bruto expresa el origen

de la creación; la piedra caída del cielo (aerolito) es una piedra que viene de Dios, es la *prima materia* de los alquimistas, la materia que existió en el origen y de la cual surgió el mundo. En la visión de los alquimistas, toda la materia, y en este caso la piedra, es susceptible de transformación. Pareada en esta pintura con el fuego, que es el único elemento que logra la transmutación alquímica de las sustancias, permite a Celant sugerir que la piedra se puede convertir en flor, en vida, a partir de la transformación de su sustancia.

La piedra es un símbolo divino, un elemento que ha sido también utilizado por la tradición cristiana para simbolizar la casa de Dios

La piedra bruta se considera asimismo andrógina, y sabido es que la androginia constituye la perfec-

¹¹ Massimo Cacciari, "A Tribute to Anselm Kiefer", en M. Cacciari y G. Celant, *op cit*, pp 11-19.

ción del estado primordial [...] Cuando el culto se celebra sobre la piedra no se dirige a la piedra misma, sino al Dios que la tiene por lugar de residencia¹²

Así, los altares, que constituyen un vínculo con Dios, desde la antigüedad se han manufacturado de *piedra bruta*

“Las piedras caídas del cielo son por otro lado muy a menudo piedras parlantes, instrumentos de un oráculo o de un mensaje”¹³ La piedra que ha caído del cielo nos invita a meditar sobre su trayectoria, sobre su viaje desde lo alto del cielo hasta la tierra. En este sentido, las piedras tienen un significado similar al de los ángeles, que también descienden del cielo, y aunque la piedra en sí misma no sea un mensajero, sí es una representación de Dios mismo

Existe entre la piedra y el alma una relación estrecha [...] La piedra y el hombre presentan un doble movimiento de subida y de bajada. El hombre nace de Dios y retorna a Dios. La piedra bruta desciende del cielo; transmutada se eleva hacia él. [...] El paso de la piedra bruta a la piedra tallada por Dios, y no por el hombre, es el del alma oscura al alma iluminada por el conocimiento divino.¹⁴

La dualidad presente entre el alma del hombre y Dios, el subir y bajar de la piedra, nos remite nuevamente a la unión entre lo material y lo espiritual; entre lo humano y lo divino, y el punto donde ambos términos se unen. Una y otra vez, Kiefer nos recuerda la necesaria convivencia continua de los opuestos, que se necesitan para existir y que son, como tales,

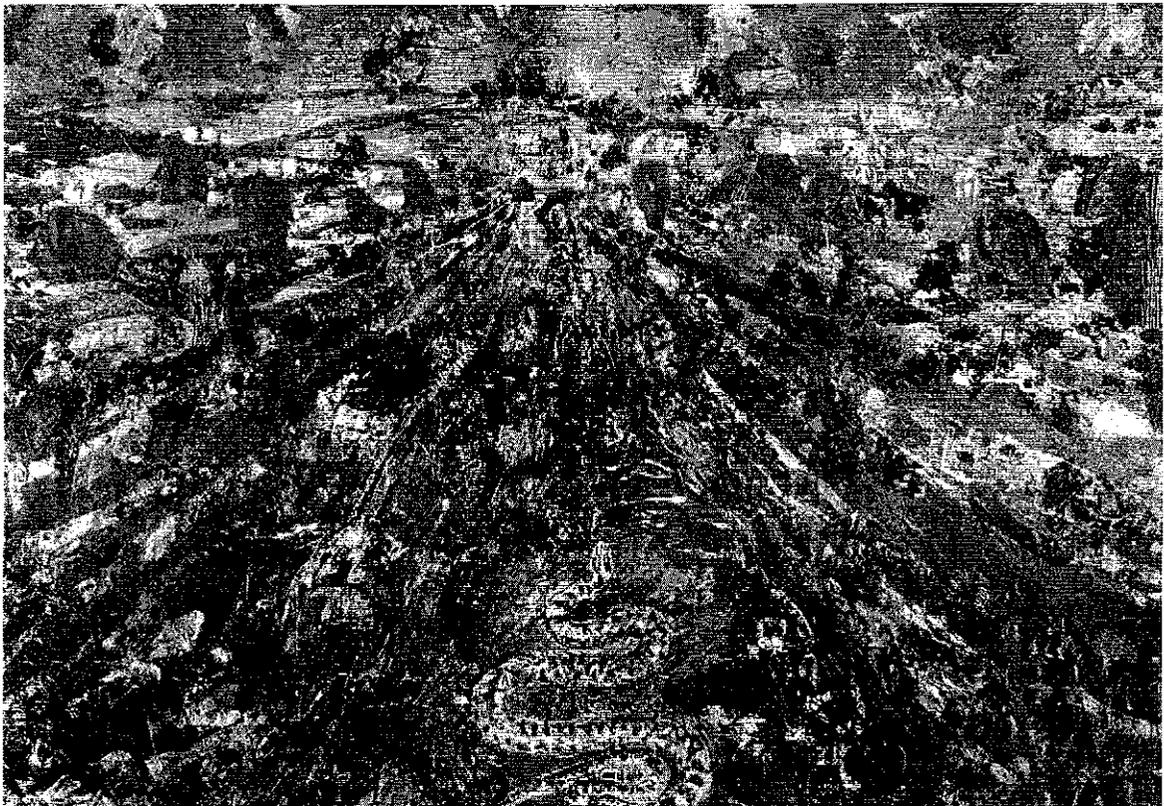


Figura 7. Anselm Kiefer: *Hortus philosophorum*, 1982-1991, emulsión, pintura de aceite y plomo sobre lienzo, 265 x 380 cm

¹² Chevalier, *op cit*, p 828.

¹³ *Ibidem*, p 829.

¹⁴ *Idem*.

parte del diseño divino. Son ideas que sin duda tomó de la tradición alquímica.

En referencia a la obra divina de la creación y al plan de salvación que le es inherente, el proceso alquímico se califica de "magna obra". En ella se encuentra una misteriosa materia inicial, llamada *materia prima*, en la que las partes contrarias, todavía aisladas, se oponen violentamente, pero que poco a poco pasarán a un estado libre de perfecta armonía, bajo la forma de *pedra filosofal* o *lapis philosophorum*. "Al principio unimos, después corrompemos, disolvemos lo que ha sido corrompido, purificamos lo que ha sido disuelto, reunimos lo que ha sido purificado y lo solidificamos. De esa forma, el hombre y la mujer devienen uno".¹⁵

Si bien es un elemento aparentemente sólido, la piedra está en continua transformación, lo mismo que todo el universo, lo mismo que el hombre. Es pues la piedra un símbolo que sintetiza las ideas de hombre, de Dios y del continuo ir y venir a través del universo, de la lucha entre lo material y lo espiritual, del camino de ascensión y de descenso, de la vida y de la muerte, de las fuerzas duales que dan impulso al universo y gracias a las cuales este se mantiene vivo y en continuo cambio.

En esta óptica de lo dual, la serpiente no representa sólo el mal. En un tiempo fue ángel, men-

sajero de Dios, y ahora se arrastra como consecuencia de su caída por el pecado de soberbia.

Después de analizar pieza por pieza los elementos que integran *El orden de los ángeles* y a manera de conclusión, puedo decir lo siguiente: las piedras, que han permanecido a pesar de la devastación y destrucción a la que ha sido sometida la tierra, son de cierto los signos primigenios que podemos encontrar; las piedras caídas del cielo son señales de lo superior, de lo elevado. Pero unas y otras simbolizan lo puro y son, por ello, perfectas, en tanto su condición primitiva, intacta por el hombre; son lo incorrupto, aquello que nos permitirá acercarnos nuevamente al cielo.

Para Keifer, este cuadro hace referencia a los pedazos de cielo caídos, que tienen su paralelo en los ángeles caídos, convertidos en serpientes como representación del mal. Así también las piedras son el alma humana que baja del cielo —como el aerolito— y regresará al cielo, a donde pertenece. Es la piedra el alma del hombre, y la única esperanza para el mundo es el espíritu.

La tierra ha sido devastada; sobre ella la serpiente se arrastra. Pero esta representación de la realidad dual del bien y del mal es algo con lo que el mundo debe convivir. Estas dos fuerzas que se contraponen, a su vez se implican y se requieren para continuar. Coexistirán, y sin embargo, es posible y necesario recuperar la tierra, la vida y la esperanza.

¹⁵ *Breve tratado de la piedra filosofal*, 1778, apud Roob, *op. cit.*, p. 123.

La pirámide

Habiendo transitado con su pintura por varios motivos plásticos, desde los que se refieren a la historia de su país natal, pasando por la representación de paisajes desiertos y desolados, es durante los años ochenta cuando Kiefer toma la arquitectura como asunto principal de sus cuadros. Inicialmente trabajó en grandes obras representando construcciones nazis abandonadas, transformándolas a través de su pintura en recintos con una función completamente distinta a la de su origen, una función relacionada con el arte. Es el caso de cuadros que recrean algunos diseños de Albert Speer,¹ como ocurre en la pintura titulada *Sulamita*, 1983, (figura 2).² Durante estos años Kiefer manifestó sus ideas respecto a la reutilización de estos edificios.

Tiene que ver con transformación. Siempre he dicho que los edificios, la evidencia visible no debe ser destruida sino transformada [...] Por el contrario pienso que necesitamos guardar los rastros físicos tal y como fueron transformados en nuestra mente.³

En este primer cuadro realizado con un tema arquitectónico, Kiefer nos ofrece su visión transformadora referida a la historia y la arquitectura. La recreación de estos espacios inequívocamente “alemanes” posteriormente enlazó con la de otras construcciones en diferentes partes del mundo.

En 1985 Anselm Kiefer realizó un viaje a Israel, que marcó un giro importante en la temática de lo construido. En este viaje recorrió la misma ruta que tomaron los judíos en su paso de la esclavitud a la libertad, dejando atrás Egipto. El asunto del éxodo,

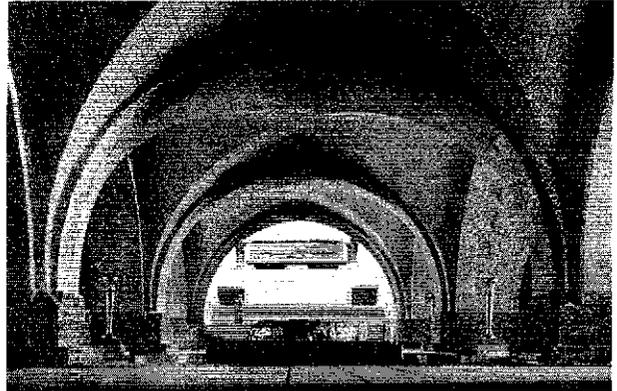


Figura 1 Wilhelm Kreis, recreación por computadora del vestíbulo para la cripta de los soldados, proyectada por Albert Speer, Berlín, 1938-1941.

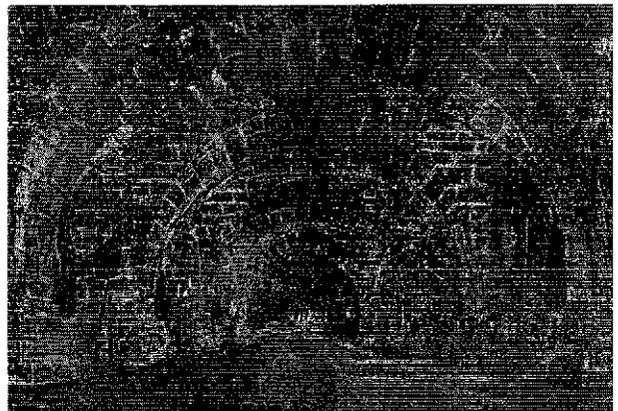


Figura 2. Anselm Kiefer: *Sulamita*, 1983, óleo, acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre lienzo con grabado en madera, 290 x 370 cm

además de interesar a Kiefer por las implicaciones históricas y la relación de los judíos con el pasado nazi, también lo afectó de forma personal. Sabemos que en Alemania muchas veces no se comprendió a Kiefer por

¹ Arquitecto alemán (1905-1981). Desde 1931 recibió varios encargos del partido nazi; cercano colaborador de Hitler (que era arquitecto por afición), construyó la cancillería y junto con Hitler, planeó construir un nuevo Berlín, cf. <http://www.dataphone.se/~ms/speer/welcom 2.htm>.

² En la literatura hebrea, la Sulamita es la amada de pelo oscuro del rey Salomón, cf. Cantar de los Cantares 7:1, en el Antiguo Testamento. Kiefer tomó este nombre de un poema de Celan, *Fuga mortal*. Ambos artistas, el poeta y el pintor, nos ofrecen una mirada a la transición histórica del alma poética judía del *Cantar de los cantares* de Salomón a un campo de concentración. Kiefer pretende mostrar que aquí no hay espacio para que florezca el alma poética judía, ya que está presa en un bunker.

³ Bernard Comment, “Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombe des étoiles ‘This Dark Light that Falls from the Stars’”, en *Art Press*, n.º 216, septiembre, 1996.

la forma en que utilizaba los temas del pasado alemán en su pintura. Así, un día dejó Alemania para ir a vivir a Francia, y de algún modo realizó un éxodo propio, en busca de la libertad. Aparecieron entonces nuevas construcciones, como las pirámides egipcias y más tarde los zigurats mesopotámicos, que dieron un respiro a sus imágenes. Como Kiefer mismo lo menciona, el tema alemán dejó de ser un problema existencial, permitiéndole abarcar un espectro más amplio del pasado del mundo.

En 1985 Kiefer realizó una exposición en la Galería Marian Goodman de Nueva York titulada *Anselm Kiefer: partida de Egipto*. Más tarde, la arquitectura apareció ya con franqueza en la exposición del Centro Cultural de Arte Contemporáneo en México, titulada *Del paisaje de la metáfora*, en 1996. Es en ocasión de esta exposición cuando Kiefer entra

en contacto con las pirámides del México prehispánico, las que posteriormente aparecerán en su obra.

El cuadro que analizaré en este capítulo será la pintura de gran formato titulada *Hombre bajo una pirámide*, 1996, (figura 3). Forma parte de la serie de obras expuestas en 1996 en la exposición titulada *Esta oscura claridad que cae de las estrellas*, en la Galería Yvon Lambert, de París.

Una atmósfera oscura, resultado de la paleta cromática, distingue este cuadro. Predominan el negro en matices carbón, el blanco, el ocre y los tonos marrón, con algunos toques de gris azulado. Es una obra con gran carga matérica y de gran impacto tanto por su gran formato como por su factura. El uso de ceniza le infunde un valor realista poco usual, que se refuerza por el hecho de que una



Figura 3. Anselm Kiefer: *Hombre bajo una pirámide*, 1996, emulsión, acrílico, goma laca y cenizas sobre lienzo, 354 x 500 cm

imagen de hombre aparece en tamaño natural, lo que es posible por la gran dimensión de la tela.

Esta obra presenta en primer término una pirámide, cuya base se extiende horizontalmente, paralela al lado mayor del cuadro pero sin tocar el borde del lienzo. Entre la base de la pirámide y este borde se encuentra la figura de un hombre, recostado en la tan característica postura utilizada por Kiefer en sus representaciones humanas (verbigracia, *El sueño de Jacob*)

La pirámide está construida mediante la simple apilación de piedras. Su perfil se aprecia desgastado o erosionado, ya por el tiempo, ya por la acción de la naturaleza. Sus caras, aunque de forma irregular, sugieren la forma original de una pirámide de base cuadrangular, cuyas aristas se unían en un vértice ubicado al centro del borde superior del cuadro. En virtud del hombre mencionado, cuya representación sugiere su encierro en una pequeña cámara al centro de la pirámide, tengo la sensación de que la pirámide ha sido rebanada en un plano paralelo al lienzo, precisamente para mostrarnos al hombre ahí escondido

La superficie donde la pirámide se desplanta es la tierra desierta, seca; la capa de pintura aparece craquelada, como de lodo cuando pierde la humedad. En el cielo se observa un denso enjambre de miles de puntos que sugieren nubes. El aire está enrarecido, como si cayera una tormenta o una masa de partículas flotara en el aire.

La figura de hombre ya aludida se encuentra, repito, dentro de una pequeña cámara, donde todo movimiento sería apenas posible por lo estrecho del espacio que ladrillos o piedras le permitirían. Aparece recostado, con los brazos extendidos junto al cuerpo, los pies juntos, los ojos cerrados y la cara dirigida hacia lo alto; lleva un pantalón negro, pero el torso está desnudo. Kiefer realizó la figura en matices de gris; la piel, más bien blancuzca, con tonos grisáceos y violetas en algunas zonas pero sin la más leve apariencia rosada, bien podría sugerirnos la imagen de un muerto. Sin embargo, por la posición conscientemente rígida en la que se encuentra el cuerpo, perfectamente estirado y con la cabeza

firmente dirigida al cielo y no, como ocurriría con un cadáver, vuelta hacia un lado, es preciso descartar la idea de muerte por la de meditación o profunda concentración.

Como es el caso en otras obras ya discutidas aquí, es muy probable que el hombre representado sea el pintor mismo, pues además del parecido físico está el antecedente de múltiples obras en las cuales Kiefer se autorepresenta en calidad de símbolo para el concepto del hombre-artista, según fue visto en *El sueño de Jacob* (capítulo 5). A este respecto Germano Celant comenta:

Esta transmutación de energía tiene una decodificación contemporánea. Las grandes representaciones de Kiefer de las pirámides o zigurates se hacen casi espontáneamente bajo el impulso de una fuerza avasalladora que lo obliga a hacer que la imagen salte a la vista, casi como si fuera el testimonio autobiográfico de su rápida existencia. Y como si quisiera regenerar en sí mismo, o en el espacio temporal de su vida, el desarrollo de una forma antigua, un ritual de construcción.⁴

Parece entonces que Kiefer yace dentro de esta pirámide a la manera de los faraones. ¿Que significa esto?

La pirámide, como todos sabemos, tiene una relación intrínseca con el pensamiento funerario de diversas culturas desde la antigüedad: egipcios, caldeos y mayas, entre otros pueblos. A nuestra actualidad, las pirámides son construcciones que le hablan de un pasado distante, del esplendor perdido de grandes civilizaciones; son signos elocuentes de la historia. Más que edificios, las pirámides son monumentos sagrados erigidos a la inmortalidad.

La pirámide participa del simbolismo del túmulo de piedra, gigantesco, perfecto que eleva al máximo las garantías mágicas esperadas de las más humildes ceremonias funerarias. Se imagina fácilmente que el túmulo, más que puramente utilitario en el origen, servía para evocar la colina que emergió de las aguas primordiales en el nacimien-

⁴ Germano Celant, "The Destiny of Art", en M. Cacciari y G. Celant, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, p. 13-19.

to de la tierra y representó así la existencia. La muerte podía combatirse, pues, en el plano mágico por la presencia de este poderoso símbolo.⁵

Así pues, la colina a la que hace referencia la cita anterior asocia a la pirámide con uno de los principales símbolos de la antigüedad: la montaña. Por su elevación, la montaña es un ámbito de aproximación entre cielo y tierra; no en vano los textos del Antiguo Testamento sitúan en lo alto de montañas diversos lugares sagrados:

Sucedará en días futuros que el Monte de la Casa de Yaveh será asentado en la cima de los montes y se alzará por encima de las colinas. Confluirán en él todas las naciones, y acudirán pueblos numerosos⁶

En este pasaje, la montaña es un templo que se eleva hacia al cielo y domina toda su comarca y acerca al hombre a Dios; es el ámbito sagrado que da cuerpo al camino que los hombres tienen que recorrer para ascender a Dios, tal y como lo hizo Moisés al recibir las tablas de la ley.

Cuando Moisés empezó a subir hacia Dios, Yaveh lo llamó del cerro y le dijo: "Esto es lo que tienes que decir y explicar a los hijos de Israel. [...] Entonces Moisés bajó del cerro y llamó a los jefes del pueblo"⁷

A tal punto es la montaña un símbolo de gran riqueza religiosa, que ahí donde la geografía no la ofrece, donde las llanuras se extendían hasta el horizonte, allí los hombres de las antiguas civilizaciones, como es el caso de Egipto o los mayas de la península de Yucatán, se dieron a la tarea de levantar colosales construcciones y así disponer de montañas propias, destinadas a fines rituales. Estas montañas artificiales, convencionalmente conocidas como pirámides, existieron para la realización de ritos y ceremonias religiosas y tuvieron que ser vistas, por lo tanto, como ámbitos sagrados, al igual que las montañas.

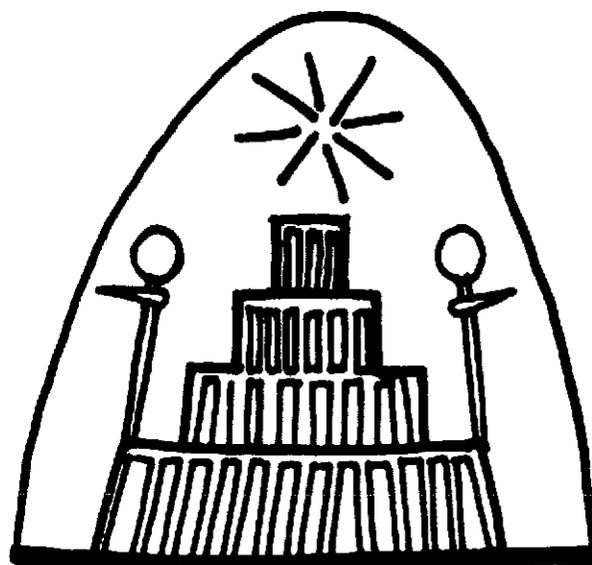


Figura 4. Zigurat en un sello mesopotámico

Por cuanto a nuestro análisis, el simbolismo de la pirámide, asimilable en lo esencial al de la montaña, incluye significados adicionales, propios. La condición naturalmente geométrica de las pirámides, su perfección de proporciones y su regularidad plasman la intervención y la presencia de la mano humana en un símbolo ritual. Una pirámide se asienta sobre una huella de trazo preciso y dirige su masivo volumen hacia el vértice superior, donde termina disminuida. Forma y proporción de la pirámide se sirven de un efecto de perspectiva para dar la impresión que su vértice se aleja de la tierra y se acerca al cielo. Una base cuadrangular bien plantada en la tierra, cuatro caras que en orientación nos remiten a las cuatro esquinas del mundo, es decir a los cuatro puntos cardinales, y en número a las cuatro estaciones del año o a los cuatro elementos esenciales de los alquimistas, —tierra, aire, agua y fuego—, cuatro aristas que conectan lo material en un punto situado en lo alto del cielo, demuestran cómo la pirámide mezcla la religiosidad y el raciocinio del hombre.

Así, la pirámide es una representación simbólica del universo, con la realidad material en su base y la espiritual y celestial en su vértice:

⁵ Gerard de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1984, p. 837

⁶ *Ibidem*, p. 235.

⁷ *Idem*.



Figura 5. Anselm Kiefer: *El estudio del pintor*, 1983, paja en aceite, emulsión, goma laca y grabado en madera sobre lienzo, 280 x 280 cm

Las cuatro caras triangulares de la pirámide unidas por un vértice corresponderían a la síntesis alquímica de los cuatro elementos, cuya ascensión sería una creación del círculo que corresponderían al éter, alquímicamente simbolizado por el círculo. La dialéctica del cuadrado y del círculo simboliza

la dialéctica de la tierra y del cielo, de lo material y de lo espiritual⁶

Aunque la escalera no sea una constante, la mayoría de las pirámides presenta al menos una, por lo cual es importante revisar este elemento, que

⁶ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 839.

puede darnos mayores claves para la comprensión del significado de la pintura que nos ocupa. El simbolismo de la escala, que ya se discutió en el capítulo 5 refuerza sin duda la calidad ascensional de la pirámide. Es interesante destacar que en la pintura titulada *Cielo y tierra*, 1997 (figura 7), Kiefer esboza una pirámide cuyo perfil presenta similitudes con la pirámide de Chichen-Itzá, pues apenas un año antes, en 1996, Kiefer visita México.

Más que en otras, en esta obra se plasman unidas las calidades ascensional y ritual de la pirámide, con la escalera que cruza en diagonal de la esquina inferior derecha a la superior del cuadro, así como el templo colocado en la parte superior. Ahora bien, la ascensión no forzosamente debe ser física. En el antiguo Egipto la realizaba el faraón una vez que moría, para unirse con el Sol, cuya importancia para el orden cotidiano era elemental, tratándose de un pueblo agricultor como el egipcio:

Según las creencias heliopolitas, el rey que cesaba de vivir sobre la tierra iba a reunirse, y quizá a identificarse, con el Dios Sol. Por esta razón las

pirámides son también un símbolo ascensional, tanto por su forma exterior, particularmente cuando sus gradas se llaman la escalera o la escala, como por sus pasillo interiores generalmente muy inclinados. Las aristas de la pirámide y la misma inclinación de sus pasillos interiores pueden igualmente representar “los rayos del sol tal como los vemos bajando a la tierra por un desgarrón de las nubes”⁹



Figura 6. Pirámide de Kukulcan en Chichen-Itzá, México

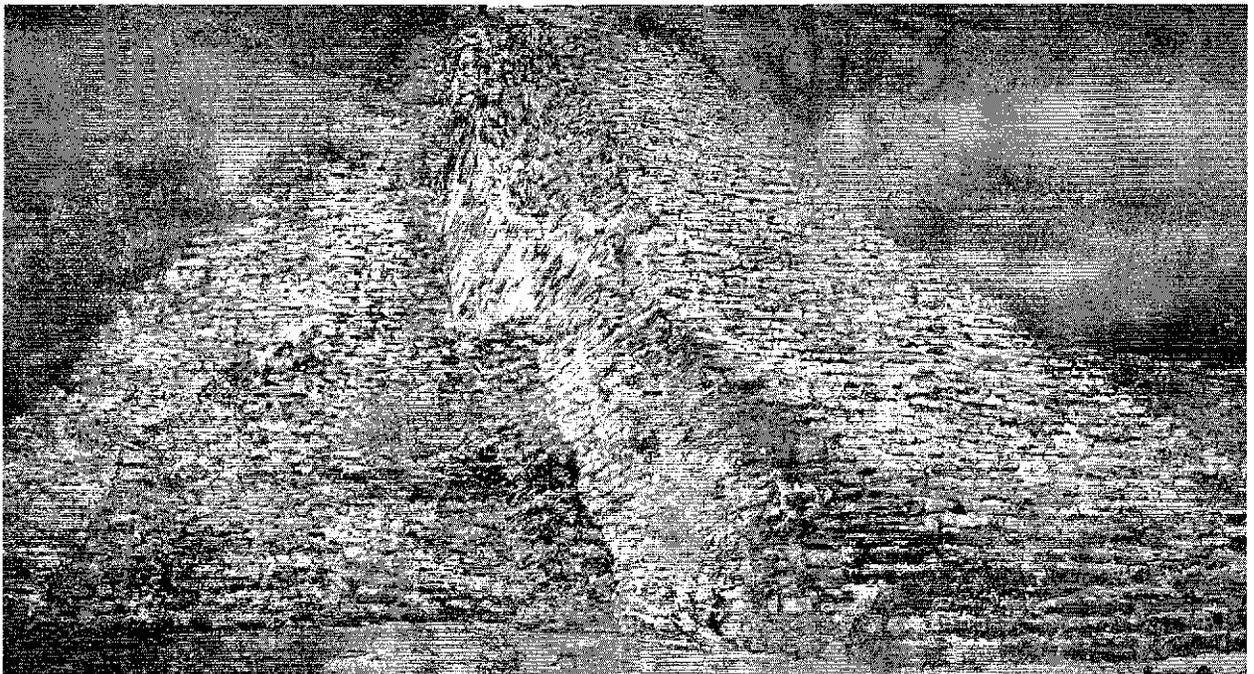


Figura 7. Anselm Kiefer: *Cielo y tierra*, 1997, emulsión, acrílico y goma laca sobre lienzo, 470 cm x 800 cm

⁹ De Champeaux, *op cit*, p. 838

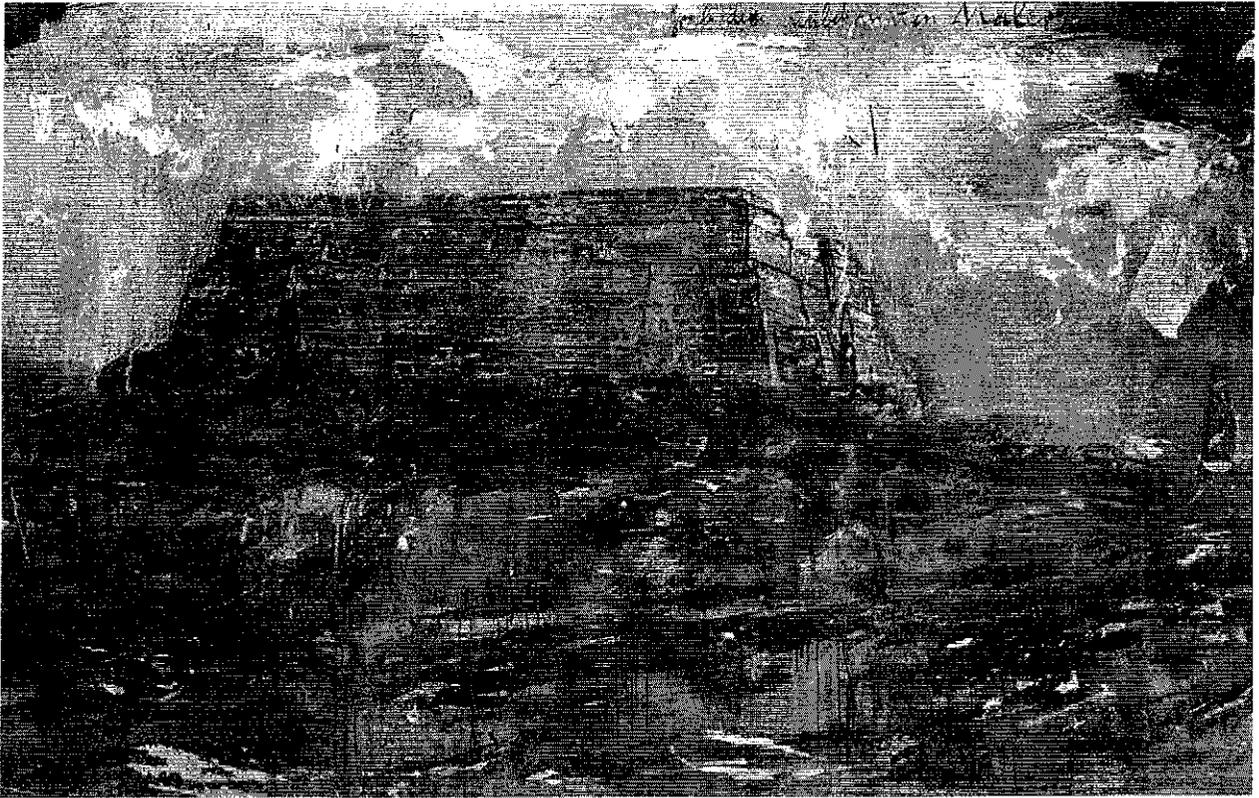


Figura 8 Anselm Kiefer: *Tumba del pintor desconocido*, 1983.
Óleo, emulsión y goma laca sobre lienzo, 134 x 229 cm

Referirnos al Sol necesariamente introduce un matiz astronómico en este examen, manifiesto en la relación que estas edificaciones presentan, a través de su orientación, respecto de determinados fenómenos. Recientemente se ha comprobado que la cámara del rey en la pirámide de Keops está orientada exactamente hacia el Sol en una fecha particular, definitivamente con la intención de facilitar la travesía hacia la estrella de la vida. También sabemos que el libro de los muertos contiene numerosas y precisas instrucciones para atravesar la noche (el mundo de los muertos), lo mismo que para alcanzar el día, una vez que el Sol vuelve a renacer después de su muerte nocturna. El Sol, que es signo de vida, muere cada ocaso, para inmediatamente después iniciar su camino de regreso al mundo de los vivos. De esta manera, cuando el faraón procura unirse al Sol luego de morir, aspira a sumarse a esa continuidad

en el morir y renacer cíclico del Sol, busca permanecer en el mundo incorporado a una presencia constante en la eternidad.

En la pirámide es donde se deposita el alma del muerto, en una cámara que la resguarda para su marcha hacia la necrópolis, la ciudad de los muertos. Pasar de la muerte a la vida, regenerar el cuerpo para regenerar el mundo, regeneración y resurrección: he ahí la idea medular plasmada por Kiefer.

En este punto tenemos que referirnos necesariamente a la tradición alquímica, para redondear nuestro entendimiento con respecto al concepto de la regeneración, pues dicha tradición contiene un importante cuerpo de nociones vinculadas a la transformación y simbolizadas a través de la ceniza.

Al respecto, el alquimista Thomas Norton asegura: "El fuego representa los infiernos; el abismo, el caos. El mal es el desecho, la ceniza".¹⁰ Sin embargo,

¹⁰ D. Stolcius von Stalckenberg, *Viridarium chymicum*, Francfort, 1624, p. 159, *apud* Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, p. 226.

como desecho del mal la ceniza incorpora en sí misma una dicotomía: su constitución física es la más pura que puede encontrarse y así, en la dualidad desecho-pureza se confirma la esperanza y la posibilidad de redención, a pesar de la existencia del mal: "No puede haber resurrección sin la muerte por el fuego, pues en la ceniza se encuentra la sal de la glorificación, que trae nueva vida"¹¹

En la ceniza, los alquimistas veían el germen de la nueva vida. Este simbolismo proviene del hecho de ser residuo de la combustión. Es el resultado de la purificación de un material por el fuego, el residuo de máxima pureza, sin importar de qué tipo de sustancia proviene. Siendo así, podemos aceptar que la muerte lleva implícita la posibilidad de nueva vida. Por esto, la ceniza significa la muerte y la redención y su pureza está inevitablemente ligada a la transmutación de la materia y también, por fuerza, a la muerte.

Si consideramos a la ceniza como el residuo purificado de una existencia anterior mediante combustión, su uso en la pintura parece hacer una clara alusión a la muerte como un hecho purificador. Es

una realidad que permite en sí misma la nueva vida. Más aún, vinculada al concepto de transmutación nos permite interpretar la idea de muerte en dos sentidos: si por un lado puede referirse a la muerte del hombre gracias a la cual podrá llegar a Dios, por el otro nos remite a la destrucción del mundo que resulta del pasado, destrucción que permitirá construir un mundo nuevo. Así, la ceniza se nos presenta como un material simbólico que encarna la redención, la posibilidad de una nueva vida, la esperanza que pervive al cabo de la devastación y de la muerte.

Muerte-vida: una vez más nos enfrentamos a dos conceptos que conviven en una dualidad similar a las otras planteadas por Kiefer: arriba-abajo, cielo-tierra, oscuridad-sombra, construir-destruir, paisaje-arquitectura.

Examinemos nuevamente la obra para realizar otro acercamiento con respecto al significado del cuerpo del hombre dentro de la pirámide. Me refiero ahora al hombre-artista que se transforma en una parte integral de la construcción: él mismo se constituye en una piedra y es parte orgánica de la pirámide.

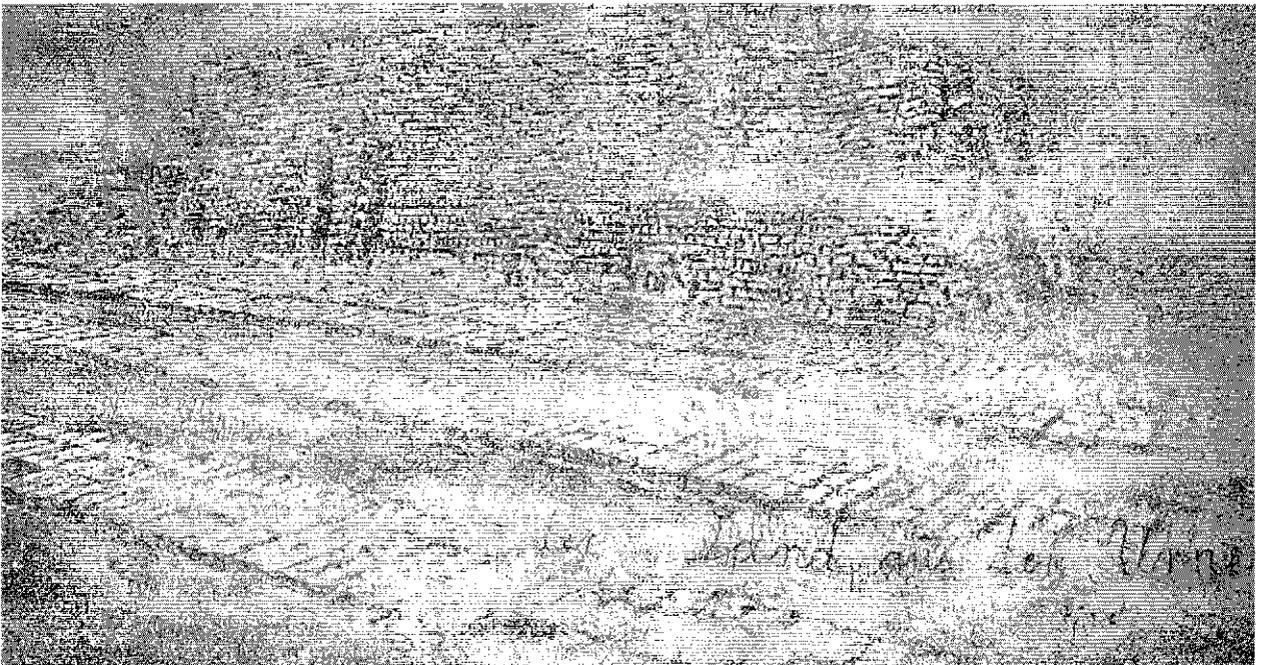


Figura 9. Anselm Kiefer: La arena de las urnas, 1997, acrílico, emulsión, goma laca, arcilla y arena sobre tela, 280 x 560 cm

¹¹ Roob, *op. cit.*, p. 226

En el capítulo tres ya habíamos considerado este binomio en términos "kieferianos", pero ahora se le enfoca de un modo distinto. Acerca de esta diferencia, el propio Kiefer hizo una referencia críptica, describiéndola como "un movimiento desde una historia muy específica hacia una más global, o quizá a una historia más geológica".¹²

Para Kiefer, el artista es un medio, un elemento de enlace, un camino para llegar al espíritu. Para cumplir su función de creador, y por ende, fungir como un mediador entre la tierra y el cielo —que en última instancia es la misma función que desempeña la pirámide—, se sacrifica como hombre.

El tiempo también se hace presente. Lo hace en la pirámide como motivo plástico, y en la ceniza como sustancia, evidencia palpable de la vulnerabilidad de lo material, que en un instante sucumbe al fuego, y recordatorio de la vulnerabilidad del mundo, que sucumbe al transcurso del tiempo.

El tiempo es historia, es pasado, es el factor que permite a la vida su transcurso. El tiempo deja huellas, el tiempo erosiona y transforma. El tiempo actúa sobre el hombre, la tierra, los materiales, la naturaleza, los objetos. El tiempo permite que el mundo esté en constante cambio y movimiento, en constante transformación de la materia y del espíritu. Esta trans-

formación imparables es precisamente donde reside la esperanza y la posibilidad de un mundo mejor.

Por ello, es en una pirámide desgastada donde reposa la semilla del artista. Él ascenderá al cielo por mediación de la pirámide, y unirá nuevamente lo material con lo espiritual. En este caso, el sacrificio del artista lo hace transitar por la muerte, que sólo así hará posible darle vida a algo más profundo.

Es el artista a través del arte quien puede regenerar al mundo. Su quehacer es la certidumbre del levantamiento del Sol, que día a día ofrece a la esperanza la posibilidad de un mundo mejor, una transmutación surgida de la desolación de la ceniza. El artista vuelve a nacer a través del sacrificio de su cuerpo y su alma; es entonces un reiniciador de la historia.

Este cuadro, como otros de Kiefer, es una reinvención de hechos históricos y mitológicos que buscan explicar el sentido de la existencia. El autor acude a ideas olvidadas y las reactiva para entregarnos un mensaje de fe y esperanza: la reencarnación, la relación entre la vida y el Sol, la posibilidad del hombre de trascender y superar la muerte con cada nuevo día. Este cuadro busca un reencuentro entre el hombre y su alma, entre el cuerpo y el espíritu, entre lo mundano y lo sagrado.

¹² Laurie Attias, "Crisis de identidad de Anselm Kiefer", en *ARTNEUS*, vol. 96, n. 6

El girasol

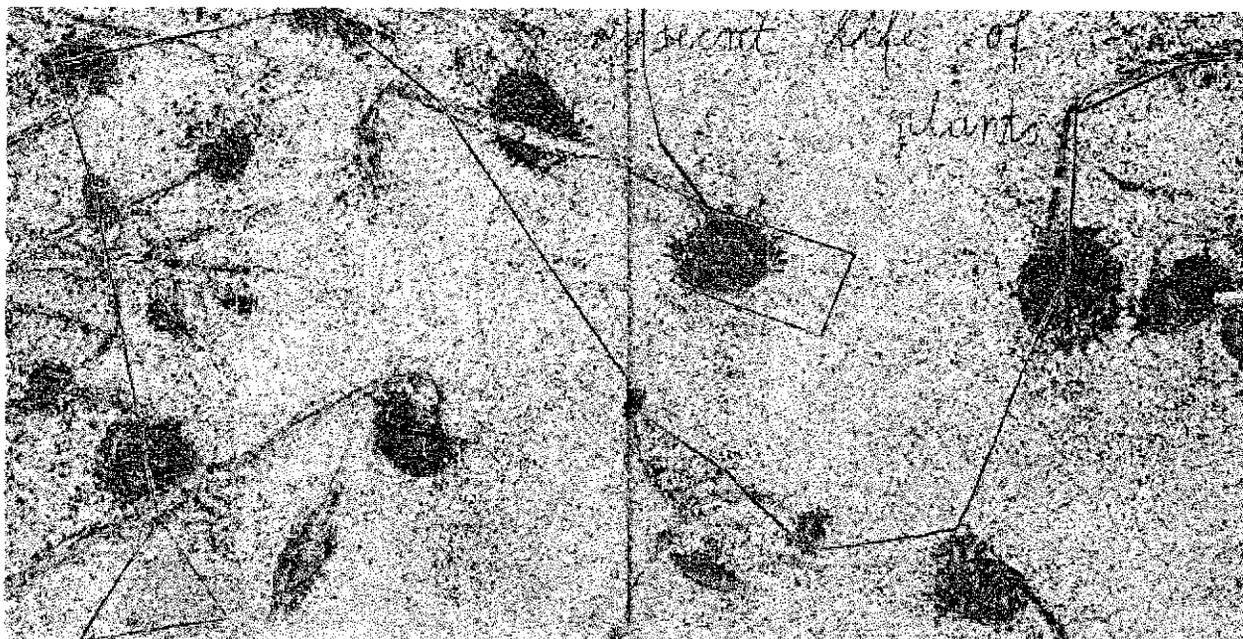


Figura 1. Anselm Kiefer: *La vida secreta de las plantas*, 1998, acrílico, emulsión, goma laca y semillas de girasol sobre lienzo, 330 x 700 cm

Desde que Anselm Kiefer trasladó su taller al sur de Francia, surgió en su obra un nuevo elemento cargado de significados y simbolismo: el girasol. Avescindado muy cerca de la región de Arlés donde Vincent van Gogh realizó sus memorables cuadros de girasoles, Kiefer se siente igualmente atraído por este motivo plástico que le permite una vez más relacionar naturaleza y alquimia.

En este apartado analizaré la obra titulada *La vida secreta de las plantas*, (figura 1), cuadro de gran formato con una dimensión de 330 x 700 cm, realizado en 1998 utilizando acrílico, emulsión, goma laca y semilla de girasol sobre tela. Esta obra fue expuesta en la muestra *Stelle cadenti*, realizada en la Galería de Arte Moderno de Boloña, Italia, del 27 de marzo al 29 de agosto de 1999.

No es en este cuadro la primera vez que Kiefer utiliza la imagen del girasol. Las primeras obras en las que encontramos esta flor fueron realizadas en 1995. Desde ese año hasta 1998, esta imagen cobra fuerza, mezclándose con otros motivos y



Figura 2 Anselm Kiefer: *La vida secreta de las plantas*, 1998, detalle.

madurando a través de numerosas obras, hasta llegar a la que aquí nos ocupa. Es de llamar la atención que en 1997, Kiefer realizara una obra a tal punto similar a *La vida secreta de las plantas* de un año después, que bien podríamos considerarla como un boceto



Figura 3 Anselm Kiefer: *La vida secreta de las plantas*, 1997, semillas de girasol sobre fotografía; libro, página 13, 103 x 81 x 12 cm

preliminar para el cuadro de gran formato que aquí analizamos. Las diferencias entre ambas son que para la primera usó una fotografía, sobre la que aplicó semillas de girasol, y como creación no se sostiene sola, sino figura en la página 13 de un libro también titulado *La vida secreta de las plantas* (figura 3)

La pintura que nos ocupa presenta un conjunto de girasoles trazados con acrílico blanco y negro, donde la fuerza y corporeidad de las flores está dada por la concentración de semillas de girasol en su corola. El fondo es claro y la imagen, oscura.

La forma y perspectiva de los girasoles en este cuadro remiten a un punto de fuga central. Pareciera que la escena es observada por una persona recostada en el piso y que, alzando la vista, observa en primer plano los girasoles y, atrás de éstos, como fondo, el cielo. Algunas de las flores se inclinan hacia la tierra y el observador, como si el peso de la corola venciera sus tallos.

El fondo es blanco y su superficie se encuentra salpicada de negras semillas de girasol, repartidas con distintos grados de saturación. Mediante esta variación, Kiefer añade profundidad y movimiento al cuadro. Las semillas que se encuentran sobre la superficie correspondiente al cielo, aunadas a la perspectiva que gobierna el trazo de los girasoles, sugieren un cielo estrellado. Las semillas refuerzan la presencia matérica de los girasoles en el cuadro.

Con la caligrafía del artista, en la parte superior derecha, el cuadro tiene inscrita la leyenda en inglés que corresponde, como ya hemos dicho, al título: *The Secret Life of Plants* (la vida secreta de las plantas). Igualmente manuscritas pero de mucho menor dimensión son las leyendas escritas por el artista sobre pequeños rectángulos blancos, a manera de etiqueta, ubicados cerca de las corolas de los girasoles, como tratando de clasificar o identificar cada uno con una clave o un nombre propio. Entre las leyendas que alcanzamos a leer encontramos "M45 Pleyades" (Pleyades, en francés) y la palabra "Andromeda", entre otras. Con un sentido similar, el de establecer relaciones entre lo clasificado, varias líneas se cruzan de una flor a otra.

Literalmente no hay colorido; este es un cuadro a tal punto monocromático que sólo encontramos blanco, negro y los correspondientes matices de gris entre éstos. Llama la atención lo limitado de la paleta y la sobriedad en las tonalidades, por su gran contraste con el vibrante colorido que naturalmente se asocia al pensar en girasoles. La carga matérica se aprecia claramente, acompañada de una riqueza de textura lograda por las grandes cantidades de semillas de girasol.

En *La vida secreta de las plantas* (figuras 1 y 2) Kiefer sugiere una correspondencia entre los girasoles y las estrellas. No es en modo alguno difícil llegar a esta conclusión: a golpe de ojo es evidente la semejanza de las líneas que unen a los girasoles con las líneas que unen, para determinar las formaciones de las constelaciones, las estrellas en un mapa sideral (figura 4). A esto contribuyen las letras y los números de las etiquetas blancas, a modo de los nombres de estrellas en el mapa. Efectivamente, Kiefer mismo ha declarado al respecto:

Cuando empecé a trabajar con girasoles había un paralelismo obvio entre las semillas negras de la flor y la noche y las estrellas. Las semillas eran las estrellas. Cuando yo las pego en el lienzo blanco, negro sobre blanco, ellas se convierten en estrellas, negro sobre blanco, como un negativo.¹

La relación que Kiefer aprecia entre plantas y estrellas no podía quedar más clara. Ya hemos visto cómo, con cierta frecuencia, Kiefer vincula los elementos o cuerpos existentes en la tierra con los del cielo. Lo hemos comentado en varios de los cuadros aquí analizados. Sin embargo, estas ideas no son propias del artista, según él mismo lo confiesa:

Cuando miro la madurez del campo veo pesados girasoles colgando en la tierra, con semillas engordadas en la mitad de su corola, en ello también veo el firmamento y las estrellas. Esto no es nada nuevo. Robert Fludd ha establecido una relación precisa entre las estrellas y las plantas. Para él no hay ninguna planta que no tenga una estrella correspondiente en el cielo. Consecuentemente las plantas están influenciadas y guiadas por las estrellas. Esta es una idea interesante y muy bella. Todas estas cosas están interrelacionadas, no sólo en la Tierra, sino también en el cosmos.²

Se ha visto con suficiencia que la naturaleza tiene un lugar preponderante en la obra de Kiefer. En este cuadro, toca a los girasoles representarla, como ejemplo del concepto más amplio de las plantas, que se puede asociar a gran cantidad de ideas implícitas, de procedencia ancestral y relacionadas con las enseñanzas herméticas y alquímicas que Kiefer gusta de hacer suyas para expresarnos la relación del hombre con el cosmos. De este modo, en la vida vegetal podemos encontrar un espejo donde examinar la vida humana en relación a las nociones alquímicas de la transmutación, la transformación y la metamorfosis. Para aclarar esto

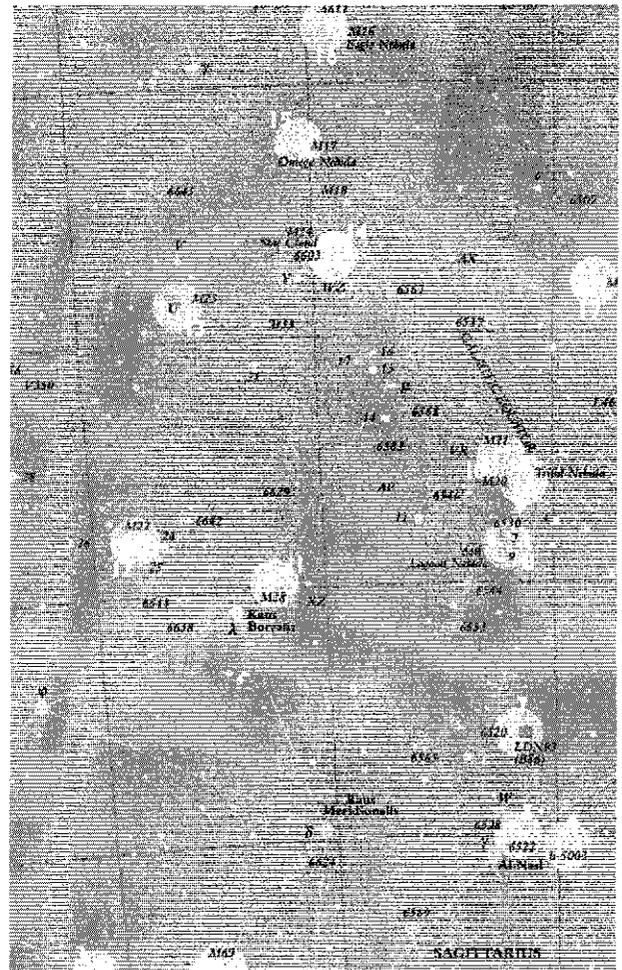


Figura 4 Mapa de las estrellas.

incluyo un fragmento de la *Instrucción de un padre a su hijo acerca del árbol solar*, texto donde un padre imparte a su pequeño hijo los rudimentos del conocimiento de la alquimia:

Con esto que te digo puedes ver claramente que el grano de trigo echado en tierra, ha muerto, pero aquella alma, primitivamente incluida en él por la Naturaleza, ha tenido que ser liberada, por la putrefacción, para convertirse de nuevo en espiga de trigo por el crecimiento de un tallo que asciende hacia lo alto para tornarse cien veces mejor de lo que era en su savia o *búmedo*, y en su forma. Y si el grano de trigo no se hubiese corrompido en la

¹ Bernard Comment, "Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombe des étoiles. 'This Dark Light that Falls from the Stars'", en *Art Press*, n. 216, septiembre 1996, p. 19-27

² *Idem*.

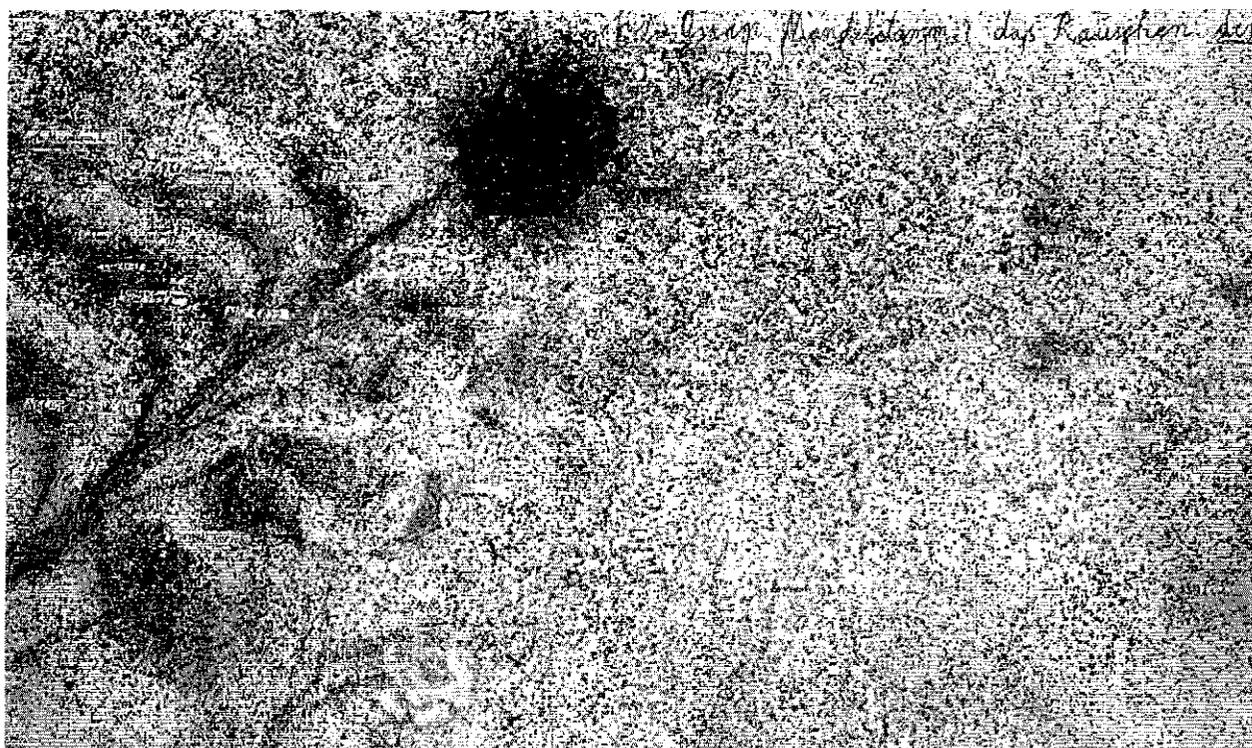


Figura 5 Anselm Kiefer: *Para Ossip/Mandelstamm: el murmullo del tiempo*, 1996, emulsión, acrílico, goma laca, semillas de girasol sobre lienzo, 280 x 560 cm

tiena, jamás hubiera podido crecer ni llegar a una más alta y mayor virtud de su *búmedo*.³

Según esto, las plantas se encuentran en un continuo tránsito, en el ciclo eterno de la existencia que conduce a la flor de la vida a la muerte, generando la semilla de una vida transmutada. Este ciclo que cumplen las plantas lo siguen también las estrellas y el universo completo. Apreciamos en ello un paralelismo entre el microcosmos y el macrocosmos, encontrándonos de nuevo con una premisa que es fundamental en el *corpus* del pensamiento alquímico y hermético originado desde los egipcios, según la cual todo el universo está constituido por los mismos elementos esenciales y tiene un comportamiento similar, ya que todo forma parte de un mismo ser. Así, los conceptos de transformación, reencarnación, transmutación y metamorfosis cobran vida en este óleo: si entre las plantas y las estrellas ocurre una correspondencia, necesariamente abarca al hombre dentro de un todo.

La realidad de la transformación de la existencia del hombre la aplica entonces Kiefer con un matiz propio. La inevitabilidad de la muerte abre al ser humano la posibilidad de reintegrarse a la tierra, transformándose en el humus genitivo de donde literalmente brotará nueva vida. He ahí un concepto fundamental en el pensamiento de Kiefer, expresado de propia voz y recogido por Bernard Comment, no sin destacar la parquedad verbal del pintor, quien limita sus comentarios:

...explicando solamente que la pintura se refiere "a la idea ancestral de la transformación de las cosas que van dentro de la tierra y que se les permite reencarnar".⁴

El renacimiento por conducto de la metamorfosis, en este caso de semilla a flor, es una idea que Kiefer utiliza frecuentemente en un sentido esperanzador, como él mismo lo dice, para lidiar con la idea

³ *Instrucción de un padre a su hijo acerca del árbol solar*, Madrid, Ediciones Indigo, <http://www.levity.com/alchemy/span06.html>

⁴ Laurie Attias, "Crisis de identidad de Anselm Kiefer", en *artmeus*, vol. 96, n. 6, p. 109

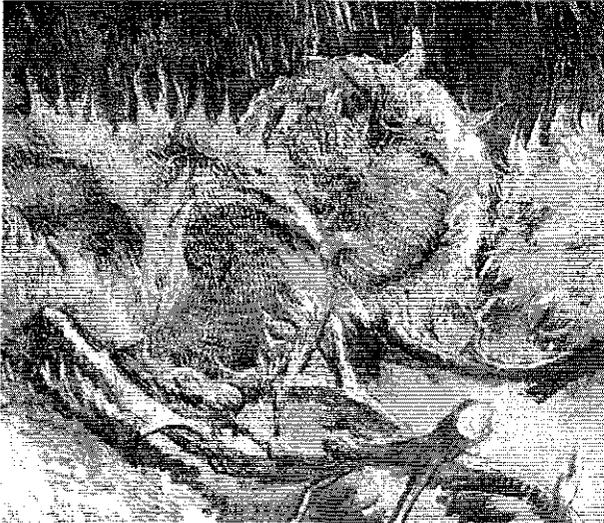


Figura 6 Vincent van Gogh: *Cuatro girasoles marchitos*, 1887, óleo sobre lienzo, 60 x 100 cm

misma de la muerte: “El entendimiento espiritual de la idea de metamorfosis hace más fácil la muerte”⁵

Luego entonces, la semilla es el elemento clave para la transformación, para la metamorfosis de la vida. En ello reside la razón de que este material no convencional lo utilice Kiefer como un elemento simbólico, aplicándolo incluso en cuadros que no presentan imágenes de girasoles. Tal es el caso de *La sexta trompeta*, 1996 (figura 8), donde apreciamos un firmamento de semillas que se extiende sobre un campo abandonado. En esta obra, las semillas-estrellas se integran a la superficie de la tierra como si quisieran fundirse en su entraña para después germinar y crear nuevamente vida. Estas semillas evocan el perenne potencial que la tierra tiene de recuperar su condición fértil.

En tanto que símbolos, en tanto que pintura, la interpretación de los girasoles de Kiefer no puede dejar a un lado a Van Gogh (figuras 6 y 7). Es evidente la correspondencia formal de la corona de la flor (*sunflower* en inglés, *heliotropo* en castellano) con el Sol, y la capacidad que el vegetal tiene de orientarse hacia las fuentes de luz contiene una gran riqueza simbólica. Sin embargo, ante la brillantez cromática de Van Gogh, los girasoles de Kiefer se plantean como el extremo opuesto, en cuanto a color se refiere:

⁵ Comment, *loc. cit.*

⁶ Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1998, p. 28.



Figura 7 Vincent van Gogh: *Doce girasoles en un jarrón*, 1888, óleo sobre lienzo, 91 x 72 cm

Estos trabajos fueron hechos no lejos de Arlés, donde Van Gogh pintó sus vibrantes girasoles amarillos. En severo contraste, los girasoles de Kiefer son oximoronos. En lugar de capturar las brillantes tonalidades del Sol, como lo hizo Van Gogh las flores de Kiefer son oscuras y ominosas, silueteadas en negro en contraste con un cielo pálido.⁶

La monocromía infunde contundencia a la expresividad de la pintura y ofrece otra clave para acceder al significado de esta obra. Denota que esta representación de girasoles va más allá de la referencia real y concreta, remitiéndonos a la oscuridad como la contraparte a la luminosidad natural del Sol y su relación con el girasol. De esta manera, luminosidad y brillo del girasol, que se asocian casi automáticamente con el Sol, nos conducen ante la monocromía por la que Kiefer optó a considerar las flores como una referencia directa a la noche y a las estrellas.

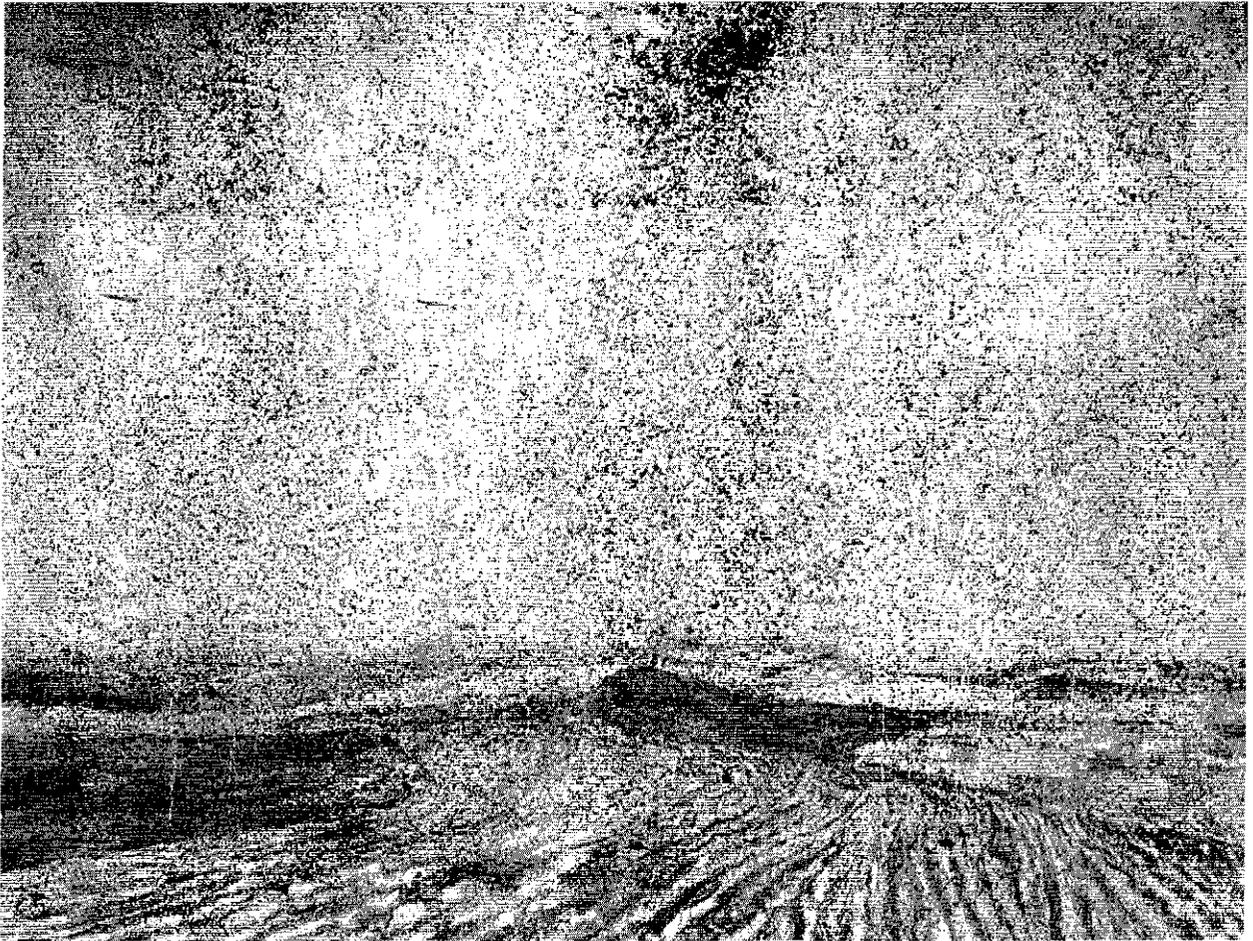


Figura 8 Anselm Kiefer: *La sexta trompeta*, 1996,
emulsión, acrílico, goma laca y semillas de girasol sobre lienzo, 520 x 560 cm

La noche es la oscuridad, la antesala a la existencia del universo. Es la nada, es la oscuridad que existía antes de que la luz fuera creada. La oscuridad es la ausencia del Sol, la fuente de la vida. Tanto en la mística cristiana como en el pensamiento alquímico podemos detectar esta idea como una constante.

La totalidad de la creación, salida de la noche, emana radialmente de la causa primera y oculta. Fluye del círculo exterior y paternal, el tetragrama, en las tres letras hebráicas llamadas "matrices": Aleph, airc (*ayr*), Mem, agua (*mayim*), Shin, fuego (*aesh*).⁷

A esta oscuridad posteriormente la iluminan las estrellas, que al modo de las semillas, son símbolos

de vida y representan la continua transformación del universo. Este es el sentido de los escritos egipcios donde se lee:

Las estrellas, las semillas son signos de vida
Desde su creación
nunca ha existido cosa alguna
que no estuviese viva.

No hay,
ni nunca ha habido
ni nunca habrá
nada en el cosmos que esté muerto.⁸

En ello encuentro el punto que une a Van Gogh con Kiefer y salva la oposición pendular

⁷ Robert Fludd, *Integrum Morborum Mysterium*, Frankfurt, 1631, apud Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, p. 75.

⁸ Timothy Freke, *Hermética, La sabiduría de los faraones*, Barcelona, Ediciones B., 1977, p. 70.

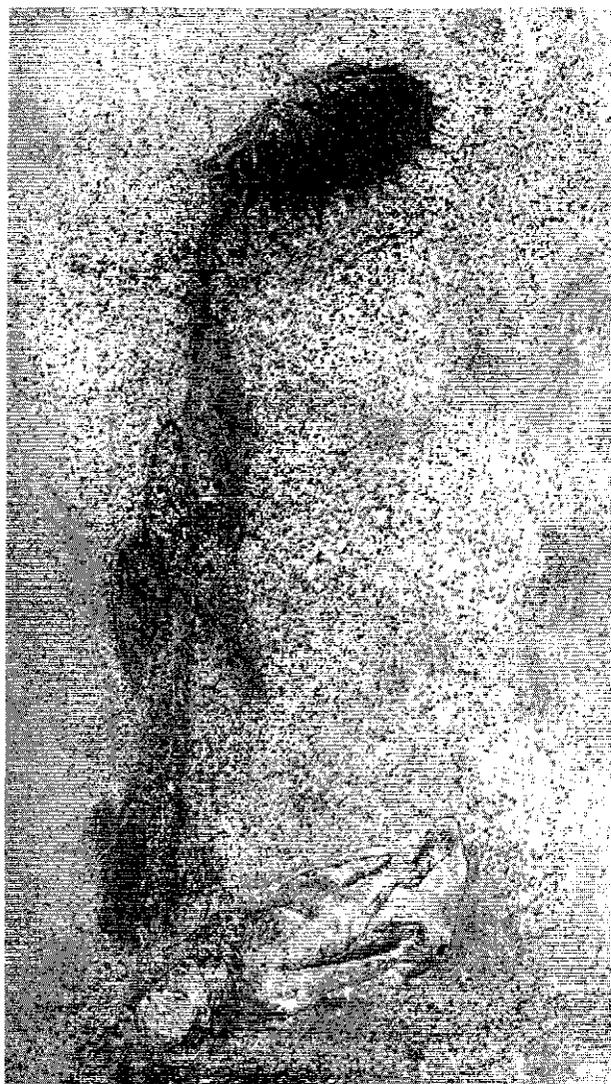


Figura 9 Anselm Kiefer: *Sol invictus*, 1995, semillas de girasol y emulsión sobre lienzo, 476 x 280 cm

monocromía-policromía: más allá de haber pisado ambos la misma tierra del Mediodía francés y haber vibrado con sus girasoles, los vincula el destino del artista y su relación con el universo.

Luego de subir al cielo con la escalera o la pirámide, Kiefer gravita por el mundo de las estrellas. Nuevamente suscita un juego abajo-arriba, donde las lejanas estrellas, las constelaciones y galaxias son representadas por una gran cantidad de semillas de girasol mezcladas entre los aceites de la pintura. Su negrura es la contraparte de la luminosidad sideral. Parece que Kiefer no pudiera hablarnos sino en relación a opuestos: para conocer la luz queremos también conocer la oscuridad. Más am-

pliamente, vivir necesariamente nos obliga a encontrar una posición entre dos polos, porque el mundo está hecho de opuestos. Implícitamente, Kiefer nos remite a la búsqueda del equilibrio del cosmos.

La vida secreta de las plantas es pues la representación de la vida y la existencia en el cosmos. Es la reencarnación, la posibilidad de la continua transformación, el eterno paso entre la vida y la muerte. Es la vida del cosmos, de la tierra, del hombre y del arte. Es la posibilidad que tiene el universo de renacer, reencarnar y volver nuevamente a vivir. Es, en síntesis, una invitación a elevar los ojos al cielo y a observarnos reflejados en él, dándonos la posibilidad de comprender nuestra existencia como parte integral del cosmos, del cual formamos y formaremos parte, desde siempre y hasta la eternidad.



Figura 10 Anselm Kiefer: *Sin título*, 1995, xilografía, goma laca y acrílico sobre papel sobre lienzo, 365 x 245 cm.

El arte y el artista según Anselm Kiefer

Como hemos podido ver a través de los capítulos que comprende esta tesis, Kiefer ha estructurado su pintura en base a imágenes cargadas de significados simbólicos, que al permitirle la expresión de sus ideas invitan al espectador a la reflexión sobre temas relacionados con el arte y el papel de éste en el mundo actual. El significado contenido en cada obra se da tanto por los motivos plásticos como por los materiales no convencionales que Kiefer usa para crearlos. Así pues, el simbolismo está implícito tanto en la forma como en la materia.

La totalidad de la obra de Kiefer se entrelaza para tejer un solo discurso que se viene articulando desde sus primeras obras, es decir, desde hace más de 25 años. Este discurso pictórico está anclado en la figura del artista, sus capacidades, su misión, su destino y su relación con el universo. El artista interactúa, participa y es capaz de modificar el mundo a través de su quehacer. El artista es un chamán, un sacerdote y, por lo mismo, un vínculo entre lo material y lo espiritual. Kiefer retoma esta idea del pasado ancestral y la deposita en los elementos simbólicos que después integra a su pintura. Tal es el caso de la montaña sagrada, la escalera, las estrellas y los otros motivos analizados en este estudio.

Los temas de Kiefer son indudablemente existenciales y él mismo así lo admite:

Si estás haciendo un trabajo visual, debes pensar en una situación que irá más allá de la historia del arte, algo que traiga intrínsecamente un sentimiento existencial o de la historia del mundo.¹

Mucho del pensamiento al que Kiefer nos expone en sus obras tiene su origen en el pensamiento arcaico —o “primitivo”— y en el concepto de lo sagrado. Estas ideas primigenias buscaban establecer una

forma de relación entre el hombre y las fuerzas naturales del mundo, incluyendo, por supuesto, al dios creador. En ese entonces el hombre y el universo eran una sola cosa, guardaban una relación sagrada.

Hemos visto a través de este análisis cómo Kiefer también retoma ideas del pensamiento alquímico. Para él como para los alquimistas, la creación funciona como un todo, desde el microcosmos (hombre) hasta el macrocosmos (universo), regido por ciertas constantes. Entre éstas, la idea de la eterna transformación o metamorfosis de la materia es:

...lo que crea una situación donde la esperanza es factible. Si no hay metamorfosis, no hay nada que esperar después de la muerte. El entendimiento espiritual de la idea de metamorfosis hace más fácil la muerte. Eso es lo que la figura humana recostada está pensando en algunas de mis pinturas.²

Esta metamorfosis también ha sido llevada por Kiefer al ámbito del arte. Él ha planteado que la fuerza transformadora del arte es la posibilidad que tiene el mundo de curarse, de cambiarse en otra cosa. Pero... ¿cuál es la enfermedad del mundo actual?, ¿qué es lo que el arte puede curar?

En el tránsito hacia la modernidad, el ser humano perdió el espíritu, el respeto y la creencia en lo sagrado; se concentró en la materialidad, preocupándose solamente por la acumulación de bienes y la obtención de poder. La vida humana perdió vínculos con el mundo del espíritu y se olvidó de su relación con el cosmos. El hombre se aisló, se olvidó que era parte de un todo y se miró únicamente a sí mismo.

Ahora, la humanidad no cree en nada ni en nadie. Perdió la fe y la esperanza en la humanidad misma. Se desarrolló un individualismo exacerbado,

¹ Bernard Comment, "Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombe des étoiles. 'This Dark Light that Falls from the Stars...'", en *Art Press*, n. 216, septiembre 1996

² *Idem*

donde el egoísmo domina todas las esferas de la existencia social, incluido el ámbito artístico.

Kiefer sabe que el hombre ha perdido sus valores esenciales y que es necesario recuperarlos. Para él, el arte es, con la intermediación del artista, el único medio capaz de alcanzar ese orden, restaurando el vínculo entre el hombre y el mundo, entre lo bueno y lo malo, reuniendo lo material y lo espiritual —la tierra y el cielo— y acercando lo mundano a lo sagrado. El artista es depositario de la esperanza y de la posibilidad transformadora del arte. Sólo el regreso a la vida del espíritu devolverá al hombre su calidad de ser humano y su posibilidad de vivir en armonía con el universo.

El arte aproxima al hombre con sus cualidades sensibles, humanas; lo lleva a reflexionar y lo acerca también a la comprensión de sí mismo y del mundo que lo rodea. El arte es una experiencia exclusiva del hombre que lo eleva a un nivel superior, más allá del aspecto material y cotidiano en el que se vive, porque demuestra potencialidades que lo mundano no reconoce. El arte humaniza.

El arte nos permite tener una vivencia poética que va más allá de lo físico y material; involucra al espíritu, al cuerpo y al alma, al pasado histórico y al entorno presente. El arte nos hace más humanos ayudándonos a comprender nuestra existencia y nuestra relación con el universo. El arte nos libera de la vida cotidiana y nos transporta a una esfera superior, donde señorea el espíritu.

Kiefer reflexiona a través de toda su obra con respecto a la idea de lo sagrado y la religiosidad, aquella que va más allá de cualquier doctrina o creencia, aquello que siempre ha existido en el corazón y el alma del hombre desde tiempos ancestrales. Albergar creencias, ritos y pasado entiquece al hombre pues le da un sentido de pertenencia, lo une

a una cultura pretérita y lo enlaza con el futuro, lo hace parte de un todo que va más allá del simple raciocinio. Como podemos ver, no es fácil de asumir el destino que Kiefer plantea para el artista porque le confiere una gran responsabilidad y le señala una participación central en la restauración del espíritu de la humanidad actual.

Así pues, a manera de conclusión digamos que la obra de Kiefer nos invita a considerar la necesidad de reflexionar acerca del papel del arte en nuestra sociedad y de los planteamientos que hacemos como artistas. Tal vez hemos caído en la moda o en el afán de comercializar nuestro arte preocupándonos solamente por el aspecto material y no por la esencia del arte, que es su aspecto espiritual.

Todo artista tiene puntos de vista que plantear, sensaciones e ideas que transmitir. Esforzarse por establecer un vínculo con el espectador, hacerlo partícipe y despertar en su interior la reflexión o la vivencia de una obra sigue siendo una experiencia que puede remover el interior de un ser indiferente o insensible. Devolverlo a la experiencia de la sensibilidad y la reflexión es invitarlo a ser humano. Al hacerlo, vale considerar los planteamientos de Kiefer respecto a retomar aquello del pasado que nos puede hacer mejores y a no desechar por desechar todo aquello que no sea contemporáneo. No caigamos en modas pasajeras, vacías y estériles. Pero tampoco hagamos arte por el arte. No vivamos aislados del mundo, comunicándonos sólo con nosotros mismos. Es necesario expandir los alcances del arte para alcanzar al otro.

La obra de Kiefer nos invita a reflexionar respecto a nuestra posición como artistas en el mundo contemporáneo, nos motiva a actuar y, si es que el arte puede hacer algo por mejorar al mundo, sintámonos comprometidos a hacerlo.

Índice de imágenes reproducidas

Presentación

Figura 1

Anselm Kiefer: *Gran puño de acero, Alemania*
1980-1981

Anselm Kiefer: Große Eisenfaust Deutschland,
1980-1981

Gouache y acrílico sobre fotografía, 83.8 x 59.1 cm

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer*
Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de
Arte en Nueva York, diciembre 15-1998, marzo
21-1999, p. 2

Capítulo 1

Anselm Kiefer y su contexto histórico

Figura 1

Jackson Pollock

Del catálogo de la exposición *Jackson Pollock*,
Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1999, p. 96

Figura 2

Andy Warhol

De Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*,
Colonia, Taschen, 1991, p. 238

Figura 3

Joseph Beuys

De Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*,
Colonia, Taschen, 1991, p. 224

Figura 4

Anselm Kiefer: *Ocupaciones*, 1969,

Fotografías

Del catálogo de la exposición

Anselm Kiefer: Trabajos sobre papel del Museo
Metropolitano de Arte en Nueva York, diciembre 15
1998, marzo 21 1999 p. 16

Figura 5

Anselm Kiefer

De Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*,
Colonia, Taschen, 1991, p. 230

Figura 6

Neoexpresionistas Alemanes

De Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*,
Colonia, Taschen, 1991, p. 62

Figura 7

Georg Baselitz, *Hombre azul*, 1983

Óleo sobre tela, 250 x 200 cm,

De *Georg Baselitz*, México, Museo Rufino Tamayo,
1997, p. 65

Figura 8 y 9

Estudio de Kiefer en Barjac

Fotografías por James Hyman

Del catálogo de la exposición
Anselm Kiefer. Trabajos sobre papel del Museo
Metropolitano de Arte en Nueva York, diciembre 15
1998-marzo 21-1999, p. 10 y 11

Figura 10

Stefan George

Fotografía por Theodor Hylsdorf, c.a. 1928

Del catálogo de la exposición

Anselm Kiefer: Trabajos sobre papel del Museo
Metropolitano de Arte en Nueva York, diciembre 15
1998, marzo 21 1999, p. 46

Figura 11

Anselm Kiefer: *Stefan!*, 1974

Acuarela, gouache, lápiz de color y bolígrafo sobre
papel, 23.8 x 32.1 cm

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer:*
Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de

Arte en Nueva York, diciembre 15 - 1998, marzo 21 - 1999, p. 46

Capítulo 2

La obra de Anselm Kiefer

Figura 1

Anselm Kiefer: *Töchter Liliths*, 1998

Anselm Kiefer: *Las hijas de Lilith*, 1998

Técnica mixta, 308 x 293 cms.

Del catálogo de la exposición, *Anselm Kiefer:*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,

Museo Correr, Ediciones Charta, Milán; 1977, s/n

Figura 2

Anselm Kiefer: *20 Jahre Einsamkeit*, 1998

Anselm Kiefer: *20 años de soledad*, 1998

Pilas de hojas de plomo con libros

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,

Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, s/n

Figura 3

Anselm Kiefer: *Palet with barbed wire, Paleta con alambre de púas*, 1998

Paleta de terracota y alambre de púas,

145 x 190 cms.

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,

Museo Correr, Ediciones Charta, Milán; 1977, s/n

Figura 4

Anselm Kiefer: *Ocupaciones*, 1969

Fotografías

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer:*

Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de

Arte en Nueva York, diciembre 15, 1998, Marzo 21,

1999, p.14

Figura 5

Anselm Kiefer: *Pintura de la tierra ardiendo*, 1974

Anselm Kiefer: *Malerei der verbrannten Erde*, 1974

Óleo sobre lienzo, 95 x 125 cms

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia.

Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, s/n

Figura 6

Anselm Kiefer: *Atbanor*, 1983-1984.

Óleo acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre foto sobre lienzo 225 x 380 cm

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,

Museo Correr, Ediciones Charta, Milán.1977,

p. 242 - 243

Capítulo 3

El hombre y el árbol

Figura 1

Anselm Kiefer: *Hombre yaciente con rama*, 1971

Anselm Kiefer: *Man lying with branch*, 1971

Anselm Kiefer: *Liegender Mann mit Zweig*, 1971

Acuarela, gouache y lápiz de grafito sobre papel 23.8 x 27.3 cm

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer:*

Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de

Arte en Nueva York, diciembre 15, 1998 - marzo 21,

1999, p. 27

Figura 2

Tepozotlan Land book, ca. 17 th century,

Bibliothèque Nationale, Paris. MS. Mex 81, f. 6r

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer:*

Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de

Arte en Nueva York, diciembre 15, 1998 - marzo 21,

1999, p. 26

Figura 3

Baltasar Talamantes: *Escala de la vida*, s XVIII

Estampa

De *Juegos de Ingenio y Agudeza*

La pintura emblemática de la Nueva España

Museo Nacional de Arte, Ediciones El equilibrista y

Turner Libros, México, 1994, p. 255.

Figura 4

El falo como árbol

De Julio Peradejordi, *El cuerpo humano*, Biblioteca

de los símbolos, Ediciones Obelisco,

Barcelona, 1991, p 61

Figura 5

El árbol de las diversas ramas de la filosofía sale del hombre. Manuscrito No. 1316, Londres Museo Británico. De Jean Chevalier, *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona. 1986, p. 119

Figura 6

Anselm Kiefer: *Hombre en el bosque*, 1971
Anselm Kiefer: *Man in the Forest*, 1971
Anselm Kiefer: *Mann im wald*, 1971
Óleo sobre muselina, 174 x 189 cms
Tomada del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, Junio 15, Noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 107

Figura 7

Manuscrito de la Abadía Citaux, *Legendario*, Biblioteca de Dijon. 1125.
De Gérard de Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1984, p.396

Figura 8

Michael Wolgemuth: *Alegoría ejemplar de la escena de la aparición de Cristo en el árbol de Jesé a Moisés*
Xilografía, 26.8 x 17.7 cms. Escuela alemana.
Del libro *Estampa europea de los Siglos XV y XI*, Colección Manuel Alvarez Bravo, Museo Sumoaya, México, 1998, p. 138

Figura 9

Mirouér de la Redemption, *Alegoría del árbol de Jesé*, Biblioteca de Troyes, 1478
De Gérard de Champeaux, *Introducción a los símbolos* de Ediciones, Encuentro, Madrid, 1984, p 395

Capítulo 4

La paleta de pintor

Figura 1

Anselm Kiefer: *Icaro Arenas de la frontera de Brandenburgo*, 1981
Anselm Kiefer: *Ikarus: Märkischer Sand*, 1981
Anselm Kiefer: *Ikarus: Sand of Brandenburg March*, 1981, 290 x 360 cm.

Óleo, acrílico, goma laca, emulsión y arena sobre fotografía sobre lienzo

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 221

Figura 2

Anselm Kiefer: *Angel*, 1977
Anselm Kiefer: *Engel*, 1977
Óleo, acrílico, emulsión, goma laca, sobre lienzo. 130 x 160 cms.
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 206

Figura 3

Franciscus Aquilonius: *Optica*, 1611
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p 55

Figura 4

Anselm Kiefer: *Cielo-tierra*, 1974
Anselm Kiefer: *Heaven-earth*, 1974
Anselm Kiefer: *Himmel-Erde*, 1974
Óleo sobre lienzo, 68 x 74 cms.
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer: Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York*, diciembre 15, 1998, marzo 21, 1999, p 36

Figura 5

Anselm Kiefer: *Envía Señor Tu Espíritu*, 1974
Anselm Kiefer: *Send Deinen Geist aus*, 1974
Anselm Kiefer: *Send Forth Your Spirit*, 1974
Acuarela, gouache, bolígrafo, tinta china y lápiz de color sobre papel. 34 x 24 1 cm
Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer: Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York*, diciembre 15, 1998 - marzo 21, 1999, p 37

Figura 6

Athanasius Kircher: *Arithmología*, Roma, 1665.
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p 659



Figura 7

Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*, Roma, 1650.
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p. 91

Figura 8

Anselm Kiefer: *El ángel guardian del pintor*, 1975
Anselm Kiefer: *Des Malers Schutzengel*, 1975
Anselm Kiefer: *The painter's guardian angel*, 1975
Óleo sobre lienzo, 130 x 150.5 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 211

Figura 9

Anselm Kiefer: *Angel*, 1977
Anselm Kiefer: *Engel*, 1977
Óleo, acrílico, emulsión, goma laca, sobre lienzo.
130 x 160 cms.
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 206

Figura 10

Anselm Kiefer: *Pintura de la tierra quemada*, 1974
Anselm Kiefer: *Malerei der verbrannten Erde*, 1974
Anselm Kiefer: *Painting of the burnt Earth* 1974
Óleo sobre lienzo. 95 x 125 cms
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 135

Figura 11

Anselm Kiefer: *Angel*, 1977
Anselm Kiefer: *Engel*, 1977
Óleo, acrílico, emulsión, goma laca, sobre lienzo.
130 x 170 cms.
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 185

Figura 12

Anselm Kiefer: *Resumptio* 1977
Óleo, emulsión y goma laca, sobre lienzo.
115 x 180 cms

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde* junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 143

Capítulo 5

La escalera

Figura 1

Anselm Kiefer: *El sueño de Jacob*, 1996
Anselm Kiefer: *Jacob's dream*, 1996
Emulsión, goma laca, arena, semillas de girasol y escalera de plomo sobre lienzo, 420 x 380 cms.
Imagen tomada del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 327

Figura 2

Gerona. Claustro de la catedral. Relieve del pilar Sudeste. A la izquierda, la escalera de Jacob; en el centro, el sueño de Jacob y su lucha con el ángel. De Gerard Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1984, p. 119

Figura 3

La escala de la salvación. Fresco mural del a iglesia de Chaldon Surrey. Gran Bretaña (Hacia 1200). De Gerard Champeaux, *Introducción a los símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1984, p. 222

Figura 4

Robert Fludd: *Utriusque Cosmi I*, Oppenheim, 1617
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p.46

Figura 5

Robert Fludd: *Utriusque Cosmi II*, Oppenheim, 1619.
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p.285

Figura 6

La Escala Celeste de San Juan de Clímao, S XII.
De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Taschen, Colonia, 1997, p. 285

Figura 7

Anselm Kiefer: *La rosa da miel para las abejas*, 1996
Anselm Kiefer: *Dat Rosa Mel Aptibus*, 1996

Anselm Kiefer: *The Rose gives honey for the bees*, 1996
Emulsión, goma laca, gis, panal y semillas de girasol sobre lienzo 280 x 380 cms

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, Noviembre 9, 1977 Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 328-329

Figura 8

Anselm Kiefer: *Resurrección*, 1973

Anselm Kiefer: *Resurrexit*, 1973

Óleo, acrílico, y carbón sobre lino
290 x 180 cm

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 119

Figura 9

Robert Fludd: *Utriusque Cosmi I*, Oppenheim, 1617

De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística de Colonia, Taschen, 1997, p. 543

Figura 10

Robert Fludd: *Utriusque Cosmi II*, Oppenheim,

1621 Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, de Colonia, Taschen, 1997, p. 531

Figura 11

Ramón Llull: *De nova Logica*, 1512

De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, de Colonia, Taschen, 1997, p. 286

Capítulo 6

La serpiente

Figura 1

Anselm Kiefer: *Quaternity*, 1973

Óleo y carbón sobre lienzo

300 x 435 cm

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 120

Figura 2

Anselm Kiefer: *El orden de los ángeles*, 1983-1984

Anselm Kiefer: *Die Ordnung der Engel*, 1983-1984

Anselm Kiefer: *The order of the angels*, 1983-1984

Tiras de plomo sobre Óleo, acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre lienzo

330 x 555 cm

Del catálogo de la exposición:

Anselm Kiefer Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 246

Figura 3

Anselm Kiefer: *Serafin* 1983-1984

Óleo, acrílico, emulsión y goma laca sobre lienzo

230 x 340 cm

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer*

Himmel-Erde, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 250

Figura 4

Jacobus Publicus, *Oratoriae atis epitome*, 1482

De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística de Colonia, Taschen, 1997, p.

Figura 5

Robert Fludd: *Utriusque Cosmi Tomo II*,

Oppenheim, 1621.

De Alexander Roob, *El Museo Hermético*, Alquimia & Mística, Colonia, Taschen, 1997, p. 531

Figura 6

Anselm Kiefer: *Serpiente*, 1982-1991

Anselm Kiefer: *Schlange*, 1982-1991

Anselm Kiefer: *Serpent*, 1981-1991

Emulsión, pintura de aceite y plomo sobre lienzo
190 x 285 cm

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 234-235

Figura 7

Anselm Kiefer: *Huerto filosófico*, 1982-1991
Anselm Kiefer: *Hortus philosophorum*, 1982-1991
Emulsión, pintura de aceite y plomo sobre lienzo,
265 x 380 cm. Del catálogo de la exposición: *Anselm
Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977,
Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milan,
1977, p. 239

Capítulo 7

La pirámide

Figura 1

Recreación por computadora realizada por Wilhelm
Kreis, de la cripta planeada para el vestíbulo de los
soldados en Berlín, 1938-1941
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte
en Nueva York*, diciembre 15, 1998, marzo 21, 1999,
p. 89

Figura 2

Anselm Kiefer: *Sulamita*, 1983
Óleo, acrílico, emulsión, goma laca y paja sobre
lienzo con xilografía. 290 x 370 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte
en Nueva York*, diciembre 15, 1998, marzo 21,
1999, p. 89

Figura 3

Anselm Kiefer: *Hombre bajo una pirámide*, 1996
Anselm Kiefer: *Homme sous une pyramide*, 1996
Anselm Kiefer: *Man under a pyramide*, 1996
Emulsión, acrílico, goma laca, cenizas sobre lienzo.
354 x 500 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,
Musco Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 352

Figura 4

Zigurat en un sello mesopotámico
De Gerard Champeaux, *Introducción a los símbolos*,
Ediciones Encuentro, Madrid, 1984, p. 226

Figura 5

Anselm Kiefer: *El estudio del pintor*, 1983
Anselm Kiefer: *Des Malers Atelier*, 1983
Anselm Kiefer: *The Painter's studio* 1983
Paja en aceite, emulsión, goma laca, y grabado en
madera sobre lienzo. 280 x 280 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,
Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 240

Figura 6

Pirámide de Kukulcan en Chichen-Itzá
De Gerard Champeaux, *Introducción a los símbolos*,
Ediciones Encuentro, Madrid, 1984, p. 214

Figura 7

Anselm Kiefer: *Cielo-tierra*, 1997
Anselm Kiefer: *Himmel-Erde*, 1997
Anselm Kiefer: *Heaven-Earth*, 1977
Emulsión, acrílico y goma laca sobre lienzo
470 cm x 800 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,
Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 363

Figura 8

Anselm Kiefer: *Tumba del pintor desconocido*, 1983
Anselm Kiefer: *Grab des unbekanntem Maler*, 1983
Anselm Kiefer: *Tomb of the unknown painter*, 1983
Óleo, emulsión y goma laca sobre lienzo. 134 x 229 cm
Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer
Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia,
Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p. 245

Figura 9

Anselm Kiefer: La arena de la urna, 1997
Anselm Kiefer: *Der Sand aus den Urnen*, 1997
Anselm Kiefer: *La sabbia delle urne*, 1977
Acrílico, emulsión, goma laca, arcilla y arena sobre
tela, 280 x 560 cm
Del catálogo de la exposición *Stelle Cadenti* por
Danilo Eccher, 1999, p. 43-44

Capítulo 8 El girasol

Figura 1 y 2

Anselm Kiefer: *La vida secreta de las plantas*, 1998

Anselm Kiefer: *The secret life of the plants*, 1998

Acrílico, emulsión, goma laca y semillas de girasol sobre lienzo. 330 x 700 cm.

Del catálogo de la exposición *Kiefer: Stelle Cadenti* por Danilo Eccher Umberto Allmandi & C., Torino 1999, s/n

Figura 3

Anselm Kiefer: *La vida secreta de las plantas*, 1997

Anselm Kiefer: *The secret life of the plants*, 1998

Semillas de girasol sobre fotografía, Libro, página 13, 103 x 81 x 12 cm

Del catálogo de la exposición *Kiefer: Stelle Cadenti* por Danilo Eccher Umberto Allmandi & C., Torino 1999, s/n

Figura 4

Mapa de las estrellas

De Robert Burnham, *Observar el cielo II* de Alan Dyer Editorial Planeta, Barcelona, p 181

Figura 5

Anselm Kiefer: *Para Ossip/ Mandelstamm: el tiempo está murmurando*, 1996

Anselm Kiefer: *Für Ossip/ Mandelstamm: Das Rauschen der Zeit*, 1996

Anselm Kiefer: *For Ossip/ Mandelstamm: the time is whispering*, 1996

Emulsión, acrílico, goma laca, semillas de girasol sobre lienzo. 280 x 560 cms.

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, Noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p 332

Figura 6

Vincent Van Gogh: *Cuatro girasoles marchitos*

Paris, agosto-septiembre 1887 óleo sobre lienzo, 60 x 100 cms

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, p. 280

Figura 7

Vincent Van Gogh: *Doce girasoles en un jarrón*

Arles, agosto 1888 óleo sobre lienzo, 91 x 72 cms
Munich, Bayerische, Staatsgéalde-sammlungen, Neue Pinakothek, p. 408

Figura 8

Anselm Kiefer: *Las sexta trompeta*, 1996

Anselm Kiefer: *Die Sechste Posaune*, 1996

Anselm Kiefer: *The Sixth Trump*, 1996

Emulsión, acrílico, goma laca y semillas de girasol sobre lienzo 520 x 560 cms.

Del catálogo de la exposición: *Anselm Kiefer Himmel-Erde*, junio 15, noviembre 9, 1977, Venecia, Museo Correr, Ediciones Charta, Milán, 1977, p 349

Figura 9

Anselm Kiefer: *Sol invicto*, 1995

Anselm Kiefer: *Sol Invictus*, 1995

Semillas de girasol y emulsión sobre lienzo, 476 x 280 cm

Del catálogo de la exposición *Kiefer: Stelle Cadenti* por Danilo Eccher Umberto Allmandi & C, Torino, 1999, s/n

Figura 10

Anselm Kiefer: *Sin título*, 1996

Anselm Kiefer: *Untitled*, 1996

Xilografía, goma laca y acrílico sobre papel sobre lienzo, 365 x 245 cms

Del catálogo de la exposición *Anselm Kiefer. Trabajos sobre papel del Museo Metropolitano de Arte en Nueva York*, diciembre 15, 1998, Marzo 21, 1999, p 29

Bibliografía

- ALBELDA, José Luis, *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992, 211 pp
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno 2000*, Madrid, Akal, 1992, _pp.
- ATTIAS, Laurie, "Crisis de identidad de Anselm Kiefer", en *ARTnews*, vol. 96, n. 6.
- BODENMANN-RITTER, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid, Visor, 1995, 116 pp.
- CACCIARI, Massimo y Celant Germano, *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*, Milán, Edizione Charta, 1997, 425 pp láminas en color.
- COMMENT, Bernard, "Anselm Kiefer: cette obscure clarté qui tombré des étoiles. "This Dark Light that Falls from the Stars..."", en *Art Press*, n. 216, septiembre 1996.
- CREPALDI, Gabriele, *Artes visuales en el siglo xx*, Colonia, Könemann, 2000, 400 pp., láminas en color
- CHAMPEAUX, Gerard de, *Introducción a los símbolos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1984, 559 pp., ilustraciones en blanco y negro.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, 1107 pp.
- DOMINGO, José, *Grandes leyendas y mitos de la Antigüedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, 374 pp.
- ECCHIER, Danilo, *Kiefer Stelle Cadenti*, Boloña, Umberto Allemandi, 1999, 155 pp., láminas en color.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2001, 192 pp.
- Estampa europea de los siglos xv y xvi. Colección Manuel Alvarez Bravo*, México, Museo Soumaya, 1998, 258 pp., ilustraciones en color
- FREKE, Timothy, *Hermética, la sabiduría de los faraones*, Barcelona, Ediciones B, 1977, 169 pp
- GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Londres, Hemann Blume, 1984, 126 pp.
- GOUASH, Ana María, *El arte último del siglo xx Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, 596 pp
- _____, *El arte de siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Madrid, Serbal, 1997, 422 pp.
- HADEN-GNESTI, Anthony, *Al natural La verdadera historia del mundo del arte*, Barcelona, Península, 2000, 351 pp.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo xx*, Buenos Aires, Crítica, 1998, 610 pp.

- HONEFF, Klaus, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, 238 pp., láminas en color.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica*, Anagrama, Barcelona, 1990, 497 pp
- Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Patronato de Museo Nacional de Arte, Banamex-Accival, Elek, Moreno Valle y Asociados, Grupo ICA, INBA, 1994, 426 pp., ilustraciones en color.
- Julien, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, Océano, México, 1997, 400 pp
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1995, 204 pp
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael, *Anselm Kiefer. the Psychology of "After Catastrophe"*, Nueva York, George Braziller, 1996, 96 pp.
- LUCIE-SMITTI, Edward, *Artoday*, Londres, Phaidon, 2000, 511 pp.
- _____, *Artes visuales en el siglo xx*, Colonia, Koonemann, 2000, 400 pp.
- Manifiestos del arte posmoderno Textos de exposiciones. Los*, (Gouash, Ana María, ed), 1980-1995, Madrid, Akal, 2000, 398 pp
- MARCHAN-FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la condición posmoderna*, Madrid, Akal, 1996, 483 pp
- MOLINER, José María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1997, 1585 pp
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 384 pp
- PERADEJORDI, Julio, *El cuerpo humano*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1991, 84 pp.
- RICCIARDI, Ramón, *La Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1972, 475 pp
- ROOB, Alexander, *El museo hermético Alquimia y mística*, Colonia, Taschen, 1997, 707 pp , láminas en color.
- ROSENTHAL, Mark, *Anselm Kiefer*, Filadelfia, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art, 1987, 172 pp
- ROSENTHAL, Nan, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1998, 135 pp., láminas en color.
- SOURIAU, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1990, 1087 pp
- STACHELHAUS, Heinel, *Joseph Beuys*, Barcelona, Patsifal, 1990, 204 pp.

Páginas de internet

<http://www.twi.com/fwmc/brandenburg.html>

FAGGIONI, Guido, *Shooting Stars*, http://www.bta.H/tx/aO/O1/en/bta_00182.html

http://www.dataphone.se/~ms/speer/welcom_2.html

http://www.levity.com/alchemg/span_06.html

Apéndice

1. Selección de exposiciones individuales.

- 1969 Galería Am Kaiserplatz, Karlsruhe *Anselm Kiefer*.
- 1973 Galería Michael Werner, Colonia. *Notbung*, abril-mayo.
Galería Goethe-Institut. *Der Nibelungen lied*.
- 1974 Galería Michael Werner, Colonia. *Malerei der verbrannten Erde*.
Galería Felix Handschin, Basilea *Alarich Grab*
Galería't Venster Fundación de Arte de Rotterdam *Heliogabal*.
- 1975 Galería Michael Werner, Colonia. *Bücher*, julio 7 - 31.
- 1976 Galería Michael Werner, Colonia. *Sigfried vergisst Brünhilde*, marzo 15 - abril 15.
- 1977 Kunstverein, Bonn. *Anselm Kiefer*, marzo 17 - abril 24.
Galería Michael Werner, Colonia. *Ritt an die Weichsel*, octubre 25 - noviembre 19
Galería Helen van der Meij, Amsterdam. *Anselm Kiefer*, noviembre 25 - diciembre 23.
- 1978 Galería Maier-Hahn, Düsseldorf, *Anselm Kiefer. Wege der Welteisheit-Hermannsschlacht*, mayo 12 - junio 16.
Kunsthalle, Berna *Anselm Kiefer. Bilder und Bücher*, octubre 7 - noviembre 19.
- 1979 Galería Helen van der Meij, Amsterdam *Anselm Kiefer. Bücher*, marzo 7 - abril 3
Stedlijk Van Abbemuseum, Eindhoven, *Anselm Kiefer*, noviembre 9 - diciembre 10.
- 1980 Kunstverein, Mannheim. *Anselm Kiefer*, mayo 4- junio 1.
Pabellón de Alemania Occidental, 39 Bienalle, Venecia. *Anselm Kiefer. Verbrennen, verholzen, versenken, versanden*, junio 1 - septiembre 28.
Galerie Sigrid Friedrich / Sabine Kunst, Munich. *Anselm Kiefer: Bilder und Zeichnungen*. agosto 25 - noviembre 8.
Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, *Anselm Kiefer*, septiembre 18 - octubre 26.
Groninger Museum, Groningen, *Anselm Kiefer: Holzschnitte und Bücher*, noviembre 28, 1980 - enero 11, 1981
Galería Helen van der Meij, Amsterdam. *Anselm Kiefer*, noviembre 19 - diciembre 24.
- 1981 Galería Paul Maenz, Colonia. *Anselm Kiefer*, enero 9 - febrero 7.
Galería Marian Goodman, Nueva York. *Anselm Kiefer*, Marzo 21 - abril 11.
Galerie Sigrid Friedrich / Sabine Kunst, Munich. *Anselm Kiefer: Bücher*, mayo 14 - junio 27.
Galería Salvatore Ala, Milan *Anselm Kiefer*, junio 3 - julio 15
Kunstverein, Friburgo, *Anselm Kiefer: Aquarell 1970 - 1980*, septiembre 18 - octubre 18
Museo Folkwang, Essen. *Anselm Kiefer: Bilder un Bücher*, octubre 20 - diciembre 6

- 1982 Galería Marian Goodman, Nueva York. *Anselm Kiefer*, abril 13 - mayo 7.
 Galería Paul Maenz, Colonia. *Anselm Kiefer*, junio 4 - julio 17.
 Galería Helen van der Meij, Amsterdam. *Anselm Kiefer*, octubre 5 - 30.
 Galería Mary Boone, Nueva York. *Anselm Kiefer*, noviembre 6 - 27.
- 1983 Fundación Sonja Henie - Niels Onstand, Oslo. *Anselm Kiefer*, mayo 19 - junio 19.
 Galería Anthony d'Offay, Londres. *Anselm Kiefer: Paintings and Watercolor*, mayo 25 - julio 9.
 Museo Hans-Thoma. Bernau Schwarzwald, West Germany. *Anselm Kiefer, Bücher un et Gouache*, septiembre 18 - noviembre 3.
- 1984 Galería Paul Maenz, Colonia, *Anselm Kiefer*, enero 14 - Febrero 11
 Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. *Anselm Kiefer*, marzo 24 - mayo 5
 Itinerante al ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. mayo 11 - junio 21
 y al Museo de Israel, Jerusalem. julio 31 - septiembre 30.
 Musée d'Art Contemporaine, Burdeos. *Anselm Kiefer: Peintures 1983-1984*
 mayo 19 - septiembre 9.
- 1985 Galería Marian Goodman, Nueva York. *Anselm Kiefer: Auszug aus Ägypten, 1984-1985*,
 abril 12 - mayo 11.
- 1986 Galería Paul Maenz, Colonia. *Anselm Kiefer*, marzo 9 - abril 19.
 Stedclijk Museum, Amsterdam. *Anselm Kiefer, Bilder, 1986 - 1980*, diciembre 20 - febrero 8.
- 1987 Galería Marian Goodman, Nueva York. *Anselm Kiefer: Brunch und Einung*, mayo 12 - junio 6.
 Galería Warswawa
 The Art Institute of Chicago. *Anselm Kiefer* Itinerante al Museo de Arte de Filadelfia: al Museo de
 Arte Contemporáneo de los Angeles y al Musco de Arte Moderno de Nueva York.
- 1989 Galería Anthony d'Offay, Londres. *Anselm Kiefer: The High Priestess*.
 Galería Paul Maenz, Colonia. *Anselm Kiefer: Der Engel der Geschichte*
 Galería Foksal, Varsovia. *Anselm Kiefer: Mohn und Gedächtnis*.
- 1990 Galería Marian Goodman, Nueva York. *Lilith*.
 Galería Douglas Hyde, Dublin. *Jason*.
 Kunsthalle, Tübingen, *Anselm Kiefer: Bücher, 1969 -1989*
 Museo Mönchehaus, Goslar, *Anselm Kiefer*.
- 1991 Kunstverein, Munich. *Anselm Kiefer: Bücher 1969 -1990*, itinerante a Kunsthaus, Zürich.
 Neue Nationalgalerie, Berlín. *Anselm Kiefer*.
 Galería Yvon Lambert, París. *Nachtschattengewächse*
- 1992 Galería de la Televisión Fuji, Tokio. *Anselm Kiefer*.
 Galería Anthony d'Offay, Londres. *The woman of the Revolution*.
 Galería Lia Rumma, Nápoles, Italia. *Anselm Kiefer*.

- 1994 Museo de Arte Sezon, Tokio. *Melancholia*.
- 1995 Galería Kikje, Seul. *Anselm Kiefer, 1982- 1995*.
- 1996 Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. *Del paisaje a la metáfora, Anselm Kiefer en México, pinturas y libros del artista alemán*.
Galería Yvon Lambert, París. *Anselm Kiefer, Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*
Galería Anthony d'Offay, Londres. *Anselm Kiefer: I Hold all Indias in my Hand*.
- 1997 Museo Correr de Venecia. *Anselm Kiefer: Himmel-Erde*.

Apéndice

2. Obras analizadas y citadas

Capítulo	Nombre	Título del cuadro	Año	Dimensión cms	Técnica	Material no convencional	Motivo principal	Motivos de apoyo	Leyendas escritas	Saber implícito	Referencias a fuentes	
3	El hombre y el árbol	Cuadro base	Hombre yacente con rama	1971	23.8 x 27.5	Acuarela	ninguno	hombre recostado	rama	For Julia	alquimia	La Biblia, El árbol de Jessé, sacerdote, Moisés
		Cuadro 1	Hombre en el bosque	1971	174 x 189	Mixta	ninguno	hombre de pie	bosque, rama	ninguna	alquimia, mística	
4	La paleta	Cuadro base	Icaro: arenas de la frontera	1981	290 x 360	Mixta sobre fotografía	paja, arena	paleta	tierra, fuego	Märkischer sand	alquimia, mística, mitología	Icaro
		Cuadro 1	Ángel	1977	130 x 160	Mixta	ninguno	ángel	paleta	ninguna	mística	
		Cuadro 2	Cielo-tierra	1974	68 x 74	Oleo	ninguno	paleta	paisaje, árbol, líneas	Himmel-malen-Erde	mística	
		Cuadro 3	Envía tu espíritu	1974	34 x 24.1	Mixta/papel	ninguno	paleta	sol, paloma, nube, cielo	Sende deinen Geist aus	mística	
		Cuadro 4	El ángel guardián del pintor	1975	130 x 150.5	Mixta/papel	ninguno	ángel	paleta de pintor, paisaje	Des Malers Schutzengel	mística	
		Cuadro 5	Pintura de la tierra quemada	1974-1977	95 x 125	Mixta/lienzo	ninguno	paleta	paisaje	Malerei der Verbrannten Erde	mística	
		Cuadro 6	Ángel	1977	130 x 170	Oleo/lienzo	ninguno	ángel	paleta de pintor		mística	
Cuadro 7	Resumptio	1974	115 x 180	Oleo/lienzo	ninguno	paleta afada	tumba, cruz, piedras, resumptio		mística			
5	La escalera	Cuadro base	El sueño de Jacob	1996	420 x 380	Mixta/lienzo	semillas de girasol, escalera de plomo,	escalera, hombre recostado	hombre, escalera, estrellas, leyenda	nombres de planetas, estrella, etc.	mística, cristianismo	La Biblia, la escalera de Mahoma, la escalera de la perfección, la escala divina
		Cuadro 1	Dat Rosa Mel Apibus (la rosa da miel a las abejas)	1996	280 x 380	Mixta/lienzo	gis, panel, semillas de girasol	hombre recostado	líneas concéntricas y círculos concéntricos	Dat rosa mel apibus	alquimia,	
		Cuadro 2	Resurrección	1973	290 x 180	Mixta/lienzo	carbón	bosque	serpiente, escalera, puerta, paisaje		mística, cristianismo, alquimia	
6	La serpiente	Cuadro base	El orden de los ángeles	1983-1984	330 x 555	Mixta/lienzo	tiras de plomo, paja	serpiente	montículos, campo, cielo, líneas	Die Ordnung der engel	alquimia, mística	Ángel caído
		Cuadro 1	Quaternity	1973	300 x 435	Oleo/lienzo	carbón	fuego	serpiente	Satan	mística	
		Cuadro 2	Serafin	1983-1984	230 x 340	Mixta/lienzo	ninguno	escalera	serpiente, tierra quemada, cielo		mística	
		Cuadro 3	Serpiente	1982-1991	190 x 285	Mixta/lienzo	ninguno	serpiente	tierra, cielo, enrejado	ninguna	mística	
		Cuadro 4	Horus Philosophorum	1982-1991	265 x 380	Mixta/lienzo	plomo	serpiente	tierra con arcos, fuego	ninguna	alquimia, mística	
7	La pirámide	Cuadro base	Hombre bajo una pirámide	1996	354 x 500	Mixta/lienzo	ceniza	pirámide	hombre	ninguna	arquitectura,	
		Cuadro 1	Sulamita	1983	290 x 370	Mixta/lienzo	paja, viruta de madera	cripta	fuego	ninguna	mitología	
		Cuadro 2	El estudio del pintor	1983	280 x 280	Mixta/lienzo	paja	pirámide	campo	ninguna		
		Cuadro 3	Cielo y tierra	1997	470 x 800	Mixta/lienzo	ninguno	pirámide	cielo	ninguna		
		Cuadro 4	Tumba a un pintor desconocido	1983	134 x 229	Mixta/lienzo	ninguno	pirámide	tierra, cielo	Grab des unbekanntem Maler		
Cuadro 5	Las arenas de las urnas	1997	280 x 560	Mixta/lienzo	arcilla y arena	pirámide		Der Sand aus den Urnen				
8	El girasol	Cuadro base	La vida secreta de las plantas	1998	330 x 700	Mixta/lienzo	semillas de girasol	girasoles	campo	Nombres de estrellas, claves de estrellas	alquimia, astrología	
		Cuadro 1	La vida secreta de las plantas	1997-1996	detalle	Mixta/fotografía	semillas de girasol	girasoles	campo	Nombres de estrellas, claves de estrellas	alquimia, astrología	
		Cuadro 2	Para Ossip/ Mandelstamm: el murmullo del tiempo	1996	280 x 560	Mixta/lienzo	semillas de girasol	girasol	cielo, estrellas	Für Ossip/ Mandelstamm: das Rauschen Zeit, nombres de estrellas, claves de estrellas	alquimia, astrología	
		Cuadro 4	La sexta trompeta	1996	520 x 560	Mixta/lienzo	semillas de girasol	paisaje	cielo, estrellas, tierra quemada	ninguna	alquimia	
		Cuadro 3	Sol Invictus	1995	475 x 280	Mixta/lienzo	semillas de girasol	hombre recostado	girasol, tierra	ninguna	alquimia	
Cuadro 5	Sin título	1995	365 x 245	Xilografía		hombre recostado	girasol, tierra	ninguna	alquimia			