

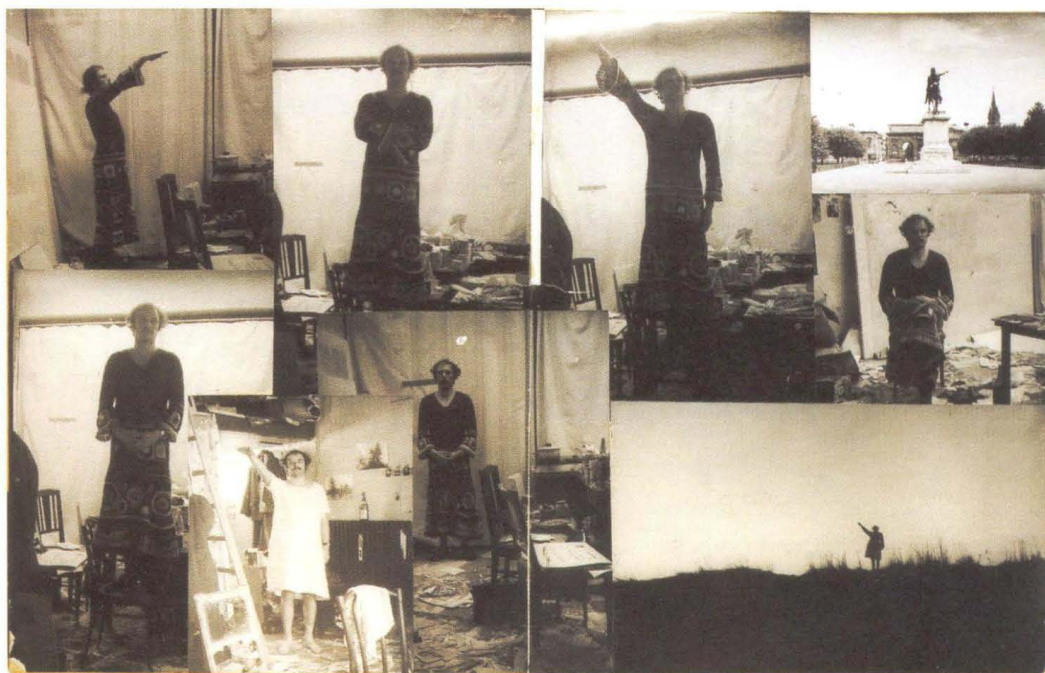
ANSELM KIEFER. LA MEMORIA

ESTHER TERRÓN MONTERO

ARTE

*No hay para la belleza
más origen que la herida.*

Jean Genet.¹



To Genet, 1969

A finales de los años sesenta la sociedad alemana llevaba más de veinte años tratando de borrar el horror. Atareada en alcanzar el *Wirtschaftswunder* (milagro económico) la mala conciencia, la acusación y la culpa habían sido semienterradas en el patio trasero de la recién conquistada sociedad del bienestar. En estos años Anselm Kiefer comienza a publicar sus primeras obras. Desde sus inicios son libros que lo presentan como un artista iconoclasta. Entonces comienza a ser conocido por las críticas de las que se hace objeto al transgredir la más estricta prohibición y presentarse a sí mismo con la mano derecha extendida haciendo el saludo nazi. *Símbolos Heroicos*, al que ese mismo año de 1969 le sigue *A Genet*, son

libros en su mayoría constituidos por fotos. En el primero podemos ver al artista vestido como un soldado del III Reich en un entorno más bien doméstico. En algunas de ellas se muestra en lo que parece ser su estudio, entre botes de pintura y lienzos muy desordenados. Junto a este tipo de imagen aparecen otras que lo presentan en la misma actitud saludatoria a la orilla del emblemático Rin, o sobre el horizonte de un paraje desierto. Además hay dibujos en los que el artista está en la misma pose, fotografías de algunas esculturas y anotaciones de nombres referentes a personalidades de la cultura europea que van desde Hesíodo a Juana de Arco, pasando por Josep Beuys o Adolf Hitler. Los retratos, tanto las fotografías como los dibujos, son un continuo juego con la pintura de paisaje y, más concretamente con la pintura romántica de Caspar David Friedrich en la que el hombre aparecía náufrago, empequeñecido por una Naturaleza desbordante y a la que en algún sentido ésta de Kiefer parece desmentir. La naturaleza que el gesto del artista saluda ahora es la misma naturaleza que quiso someter el sueño totalitario alemán.

A *Genet* vuelve a ser un libro de fotografías en las que Kiefer aparece haciendo el mismo saludo nazi. Un gesto más bien autolaudatorio perfectamente reconocible. En esta obra el artista parece haber adoptado el travestismo característico del teatro del escritor francés. Junto a retratos en espacios desiertos aparecen fotos del artista ataviado con ropas femeninas bien saludando, bien recibiendo un saludo, bien en una actitud parecida a la de alguien que está atento a un discurso.

El interés de Kiefer por desescombrar el sueño de mil años de gloria, así como la indagación en el imaginario que lo promovió, se convierte desde entonces en una constante de su producción. Siguiendo esta línea que inaugura en sus primeros trabajos, en 1975 realiza una serie de fotografías en las que se sitúa para hacer el saludo Sieg Heil en entornos relevantes de la cultura europea tales como las ruinas del Coliseo romano, el Foro, etc. Sumado a los libros anteriores, se entendió como un gesto descaradamente desafiante. Su obra fue interpretada como una suerte de nostalgia o de reivindicación de los signos que situaban a Alemania en un estado de grandeza e inocencia prebélica. Cuando en 1980 aparece en la Bienal de Venecia con sus pinturas *Parsifal* y *Los héroes espirituales de Alemania* la polémica que hasta entonces se había restringido a un ámbito local trasciende fuera de Alemania y Kiefer es identificado por algunos abiertamente como neonazi² (un “neonazi kitsch” incluso). Las razones que puedan mover a un alemán nacido justamente el año de la liberación a romper el tabú del olvido consensuado se convirtieron entonces en objeto de especulación.

Muchos de los intentos de explicación para lo que se entiende como un uso inadecuado de la iconografía han pasado por interpretaciones de corte psicoanalítico. En este sentido López-Pedraza mantiene que el intento de Kiefer por explorar la locura nazi es simétrico al que realiza Jung en un célebre artículo en el que atribuye al dios Wotan el ciego instinto destructivo que promovió el desastre³. Según esto en Hitler habría una inferioridad psicopática que cuando es activada produce el más ciego y destructivo estado de posesión por el mal⁴. En opinión de López-Pedraza es la necesidad de penetrar en la génesis de esta locura nazi lo que mueve a ambos a indagar en los mitos germánicos.



North Cape, 1975

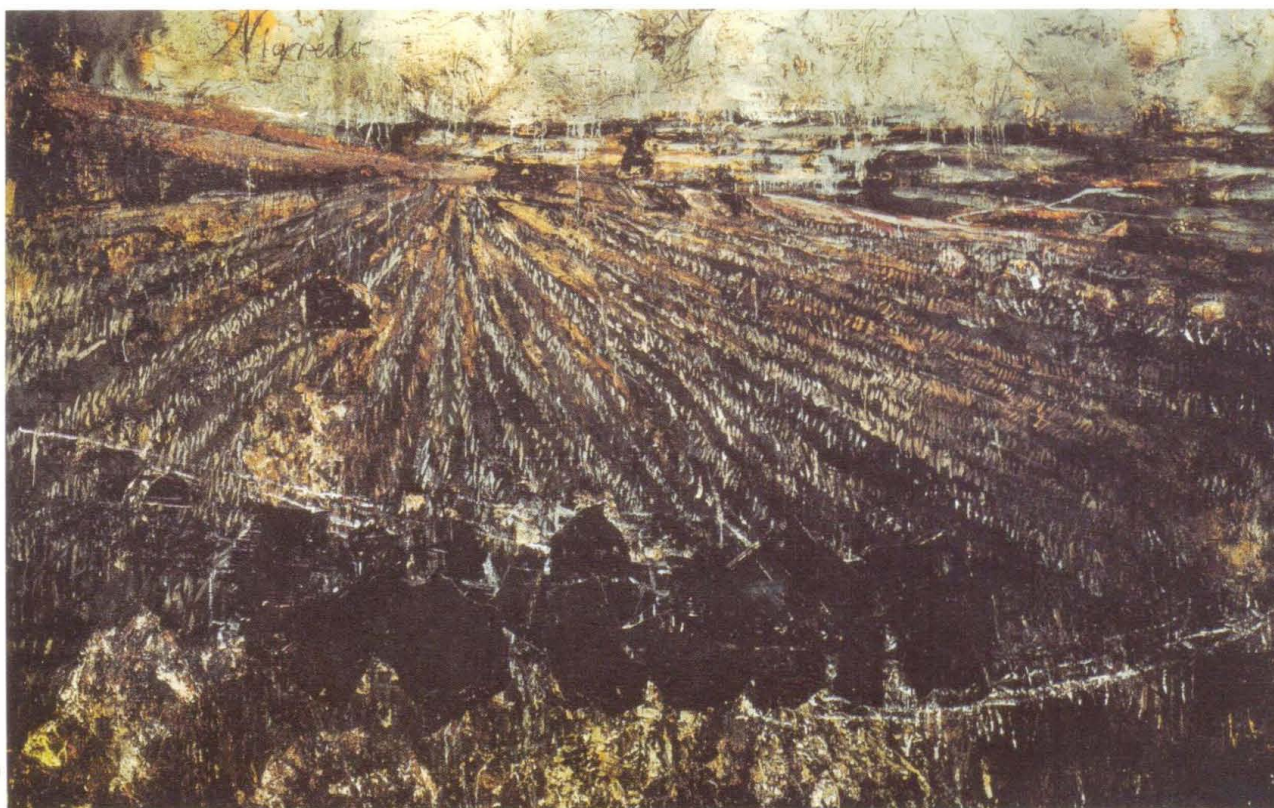
Donal Kuspit por su parte lo interpreta en términos de la distinción freudiana entre duelo y melancolía⁵. En su opinión Kiefer –heredero de una supuesta incapacidad alemana para el duelo– se vería ligado a una actitud nostálgica de restauración del poder alemán. Y, aunque aborrece la forma destructiva que adoptó, “le cuesta renunciar al sentido alemán del poder, pero sabe que el poder alemán ha de adoptar una forma nueva”⁶. Esta sería según su análisis la de un poder espiritual positivo que vendría a tomar forma en el arte de Kiefer. De

manera que “Kiefer comparte la aparente fuerte voluntad de poder de la nueva Alemania, que, en su frustración, necesariamente adopta la forma de *otro mundo*”⁷. Cuando el dominio no puede ya emplear la estrategia de la devastación, los símbolos del poder tomarían, según Kuspit, la dimensión fantasmal que exhiben las obras de Kiefer, convirtiéndose así en una suerte de líder destinado a dar una nueva forma simbólica a “una voluntad de poder alemana madura (y sin duda humana) y a la obediencia que constituye su correlato y confirmación”. Un líder que se aparecería como el sacerdote-artista encargado de custodiar el poder espiritual alemán en su obra *Hombre en el Bosque* de 1971 en la que se presenta aislado, en el sagrado bosque alemán –donde el ejército romano fue derrotado– vestido con una ascética túnica blanca y portando en su mano derecha una rama en llamas. Para Kuspit Kiefer se ha compensado de la pérdida alemana proclamándose guardián del potencial espiritual simbolizado en el bosque y que sin duda constituye una promesa de futuro. El propósito de su arte sería el de espiritualizar la presuntamente insaciable voluntad alemana de poder para mostrarla en una forma más respetable, lo cual convierte a Kiefer en lo que él llama un *artista de la estafa*⁸.

Esta es la visión que da Donald Kuspit de la reflexión sobre la historia alemana presente en la obra de Kiefer. Si la idea de aplicarle la etiqueta de “Nuevo Salvaje” resultó polémica⁹, aplicarle la de neonazi es todavía más discutible aún aceptando el hecho de la carga de ambigüedad con la que el artista trabaja. No obstante creo en primer lugar que tanto Kuspit como los otros críticos contra Kiefer pasan demasiado rápido por el componente fundamentalmente irónico que impregna las primeras obras de Kiefer. En segundo lugar considero que el innegable componente melancólico que impregna sus obras es de un carácter muy diferente al que Kuspit observa.

Kiefer es un explorador de la historia alemana y de su mitología, en la que indaga transversalmente y que emparenta con otras narraciones donde se hace patente la manifestación de una fuerza irracional; en este sentido recupera la epopeya sumeriobabilónica de Gilgamesh, la Biblia o los mitos egipcios. Su exploración se sitúa sobre lo que constituye una intensa preocupación por el gran mito del poder salvífico del arte. A esto último se refieren sus monumentales óleos de los años setenta *Pintura*, *El Ángel de la Guardia de los pintores*, *El Ángel Caído*. Continúa siendo motivo de indagación hasta los años noventa y, de hecho, constituye uno de los temas recurrentes que de una forma u otra atraviesan toda su producción. El trabajo de Kiefer pone en escena una indagación sobre la historia alemana en conexión con el mito y con el poder.

Ahora bien, podemos decir con Daniel Arasse¹⁰, que Kiefer no es Jung, puesto que mientras que en 1945 este último afirmaba que la destrucción de Europa testificaba el cumplimiento del mito germánico, Kiefer muestra cómo los mitos –también el mito del arte– son destruidos por la historia en el propio intento de su cumplimiento. Más que una conmemoración nostálgica lo que está en juego en estos trabajos es la tarea de ser un artista alemán cuando los elementos de la identidad alemana han sido eficazmente puestos al servicio de la devastación. De esta manera el duelo no es por el nazismo, sino por la cultura alemana como constitutiva de la propia identidad artística. Es la situación paradójica en la que matar a los muertos supone acabar con los determinantes culturales que hacen de Kiefer un yo.



Nigredo, 1984

El elemento teatral es una constante en todo el arte de Kiefer. El despliegue monumental de sus obras proporciona al espectáculo narrativo una dimensión escénica que subraya la inestabilidad de los acontecimientos a la vez que hace al espectador irremisiblemente partícipe de ellos. Este gusto por la teatralización está ya presente en sus primeros libros. Como defensa contra aquellos que lo acusaban de identificarse con Hitler o con Nerón (recordemos que ambos se sentían artistas por encima de otras consideraciones) Kiefer aseguraba que su histrionismo respondía a una necesidad de actualizar sus “gestos” para entender su locura. En cierto sentido se acerca a la dimensión terapéutica del arte que encontramos en el que fue su maestro Josep Beuys. Repetir, re-presentar para comprender.

En este marco teatralizante parece haber pasado inadvertido para la crítica el hecho de que es precisamente a Jean Genet al que está dedicada una de sus primeras obras. A finales de los años 60 Genet era un escritor bastante conocido. Sus obras de teatro, ácidamente críticas con el poder y sus imágenes, habían alcanzado un gran éxito entre aquellos movimientos artísticos que veían en el arte una especie de resistencia contra una creciente sociedad de consumo. Hijo de padre desconocido fue criado en instituciones públicas. En cierto momento de su infancia fue castigado por un pequeño robo y recluido en un reformatorio en el que recibió un trato humillante. Esta experiencia decidió su vida que dedicó ostentadamente a merecer aquella pena que la sociedad francesa ya le había hecho pagar. Provocador incansable, comprometido con las reivindicaciones políticas más radicales de la época, hacía gala de un exhibicionismo ofensivo contra la moralidad burguesa que desde su concepción lo había mantenido excluido. Genet

se declaró abiertamente enemigo de Francia y se manifestó tremendamente satisfecho (“sobre-satisfecho” son sus palabras) cuando las tropas alemanas se encargaron de llevar a cabo su venganza personal sobre un país que proclamaba orgullosamente aborrecer: “Cuando una nación se ve hasta tal punto sometida a las virtudes militares, se está obligado a decir que Francia fue humillada, y yo no podía más que adorar al que había llevado a cabo la humillación de Francia”¹¹. A pesar de que consideraba la desertión como un valor absoluto y de que no cabe duda de que las razones de su entusiasmo están muy lejos del reconocimiento de una superioridad de la cultura alemana, aún así, la elección de Genet por parte de Kiefer parecería ahora dar la razón a aquellos que lo interpretan como un nostálgico del poder alemán. Sin embargo esta opción –de la que sin duda Kiefer es consciente a la hora de hacer su obra– resulta demasiado obvia.

En cierto sentido podemos decir que Genet había dedicado su vida a construir su personaje. Un personaje que Jean Paul Sartre había diseccionado en el prefacio a la edición en Gallimard de sus obras completas en 1952 y que había titulado *San Genet, comediante y mártir*. Genet se había construido mediante sus novelas –en un sentido absolutamente transgresor y crítico– como un monstruo con una soberana necesidad de mal: se vanagloriaba de humillaciones, robos e incluso crímenes llevados a cabo por un homosexual desvergonzado capaz de pisotear todos los valores de la sociedad burguesa. Sin embargo Sartre encuentra que la aspiración al Mal de Genet, en la que desea encontrar una especie de dignidad regia, es la misma que el santo

tiene al Bien. De forma breve podemos decir que si entiende el Mal como lo contrario a la norma es porque cree en el poder de la norma. Si ninguna prohibición provoca el sentimiento de lo prohibido hacer el Mal se convierte en una obligación igual que lo es para el santo el Bien. En cualquier caso, aunque sea de forma negativa, el refugio del mal le permite, como al santo o al artista, escapar del ámbito de los acontecimientos y entrar en el mito.

La obra que Kiefer le dedica vendría a representar al artista como representando a alguien (Genet), que está forzado por su historia a representar el Mal mientras ejecuta una representación de éste (el saludo nazi). Si Kiefer tiene que ser un artista alemán cuando la sombra del mal se extiende sobre sus orígenes quizá la parodia permanezca como el último refugio. Kiefer dedica su obra a un anti-héroe y lo heroico comienza a verse en un irónico juego de espejos deformantes. La ironía se convierte en estrategia de recuperación.

Mucho más interesantes que las novelas de Genet son sus escritos sobre arte, elaborados fundamentalmente entre 1957 y 1968 y recogidos en *El objeto invisible*. En ellos reaparece el asunto de la santidad de una forma más interesante para el tema que nos ocupa. Llegar al arte supone, en su opinión, una insensibilidad para con el mundo, el artista tiene que operar desde la más desesperada soledad, desde un lugar próximo a la muerte donde únicamente todas las libertades son posibles. En el año 1958 escribe: “para adquirir esa soledad absoluta que necesita si quiere realizar su obra –extraída de una nada que ella colmará y hará sensible al mismo tiempo– el poeta

puede exponerse en una postura que sea, para él, la más peligrosa (...) Si lo desea, puede hacerlo así: a su alrededor suelta un hedor tan nauseabundo, tan negro que se encuentra extraviado, medio asfixiado él mismo por ella. Le rehuye. Está solo. Su aparente maldición le permitirá todas las audacias, puesto que ninguna mirada le turba. Helo pues moviéndose en un elemento que lo emparenta con la muerte, con el desierto”¹².

Sin duda Anselm Kiefer es un pintor estrechamente vinculado a la muerte y al desierto puesto que sus cuadros son *el paisaje del fin del mundo*¹³, un paraje inhóspito en el que no hay refugio, en el que la historia ha arrasado por completo y del que no parece haber escapatoria posible. Antes decíamos que Kuspit no habría interpretado correctamente el componente melancólico de las obras de Kiefer al atribuirlo a una pérdida del poder alemán. Podemos más bien pensar con Massimo Cacciari¹⁴ que Kiefer pertenece a esa faústica corriente del humanismo europeo en la que el tiempo para construir devora. Desde sus comienzos Kiefer hace libros: con su inherente voluntad de duración, de contigüidad, de coherencia. El libro como metáfora absoluta deviene único universo. Desde 1987 retoma su producción y comienza a construirlos en plomo o a asentarlos en plomo: “materia de la transmutación, metal asociado a Saturno, dios de la fertilidad agrícola y planeta de la melancolía”¹⁵.

La transmutación es un tema central en todo su trabajo, es un interés que comparte con Beuys y que le permite indagar en la ambivalencia. El arte es transformación, representar es transformar y disolver. Esto

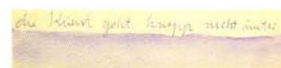
Pintar=Quemar, 1974



nos hace entender su interés por la alquimia (*Nigredo* de 1984 es una muestra) y por la metamorfosis a través de la pintura, un medio que actúa disolviéndose y analizándose. *Pintar = Quemar* es el título de una obra de 1974, el fuego en tanto que elemento transformador que purifica y destruye, queda ligado a la acción del artista. La historia en los trabajos de Kiefer se presenta como una colección de ruinas, de campos desolados, de naturaleza arrasada. Toda la cultura y todos los mitos han sido reducidos a cenizas porque la historia es el tiempo que arrasa todo. A partir de un proceso de entretejido y reelaboración de temas que se cruzan mediante diferentes medios, el universo Kiefer se presenta como un laberinto formado por “actos de recuerdo”. Ahora bien, ¿en qué sentido la historia, sucesión de catástrofes, puede ponerse a salvo mediante el recuerdo? Si no hay más que tierra quemada por el tiempo, si la actualización del mito conlleva su aniquilación, si el pasado no es más que una lluvia de cenizas sobre un campo baldío lo único que queda al artista es melancolía.

En opinión de Cacciari Kiefer entiende que, aún sin poder escapar a la destrucción el arte –en tanto que fuego– puede intentar la transformación. Re-producir sólo llevaría a la desesperación de manera que, aceptando nuestro encierro en la materialidad de las cosas y el hecho de que la historia –la devastación– es lo que nos ha sido destinado, el arte solo puede emplear el mismo procedimiento de quema para ensayar la transmutación.

No hay para la belleza más origen que la herida. Allí es adonde Kiefer se dirige, al lugar en el que todo ya ha sucedido y desde donde cree que únicamente puede hacerse memorable el dolor.



NOTAS

¹ Jean Genet: “El taller de Alberto Giacometti” en *El objeto Invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Editorial Thassalia, Barcelona, 1997, pág. 34.

² Donal Kuspit: “Flak from the “Radicals”: the American Case against Current German Painting” en Brian Wallis (ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art y David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, 1984.

Bazon Brock: “The End of the Avant-Garde? An the End of Tradition. Notes on the Present “Kulturkampf” in West Germany” en *Artforum*, vol XIX, nº 10, junio, 1981.

³ Rafael López-Pedraza: *Anselm Kiefer: ‘After the Catastrophe’*, Thames and Hudson Ltd. London, 1996.

⁴ *Ibidem*, pág. 11.

⁵ Donal Kuspit: *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal Ediciones, Madrid, 2003, págs. 263-291.

⁶ *Ibidem*, pág. 283.

⁷ *Ibidem*, pág. 284.

⁸ *Ibidem*, pág. 291.

⁹ Me refiero aquí a la polémica suscitada por Wolfgang Becker al denominar “Nuevos Salvajes” a los artistas Robert Kushner, Kim MacConnel, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penk y a Anselm Kiefer.

¹⁰ Daniel Arasse: *Anselm Kiefer*, Thames and Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., N.Y., pág. 131 y siguientes.

¹¹ En “Entrevista con Jean Genet” por Hubert Fichte en *Quimera. Revista de Literatura*, febrero, 1982, pág. 20.

¹² Jean Genet: “El funámbulo” en *El objeto Invisible*, ed Thassalia, Barcelona, 1997, págs. 71-72.

¹³ Ver “Exorcismos. La pintura intempestiva de Anselm Kiefer” Fernando Castro Flores en *Anselm Kiefer. El viento, el tiempo y el silencio*. Editado por el Real Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, pág. 60.

¹⁴ Massimo Cacciari: “A Tribute to Anselm Kiefer” en *Anselm Kiefer*, Edizione Charta, Milán, 1997, págs: 11-12.

¹⁵ José Álvarez: “Vasto como la noche, vasto como la claridad” en *Anselm Kiefer. El viento, el tiempo, el silencio*. Editado por el Real Patronato del Museo Nacional del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, pág. 53.