Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño
Área Teoría e Historia Críticas

Errancia: etapas de un proceso creativo desde el transtierro en el taller La Ribaute de Anselm Kiefer

Idónea comunicación de resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Giovanna Castillejos Saucedo

Tutor:

Dr. Francisco Pérez Cortés

Ciudad de México, 8 de noviembre del 2016

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área Teoría e Historia Críticas

Errancia: etapas de un proceso creativo desde el transtierro en el taller La Ribaute de Anselm Kiefer

Idónea comunicación de resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Giovanna Castillejos Saucedo

Tutor:

Dr. Francisco Pérez Cortés

Ciudad de México, 8 de noviembre del 2016

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño

Área Teoría e Historia Críticas

Errancia: etapas de un proceso creativo desde el transtierro en el taller La Ribaute de Anselm Kiefer

Idónea comunicación de resultados que para obtener el grado de Maestría presenta:

Giovanna Castillejos Saucedo

Tutor:	Lectores:	Coordinador del Área:
Dr. Francisco Pérez Cortés	Dr. Eduardo Espinosa Rodríguez Dr. Alberto López Cuenca	Dr. Francisco Pérez Cortés

Ciudad de México, 8 de noviembre del 2016

ÍNDICE

Introducción **6**

Primer capítulo. Errancia: horizonte del proceso creativo **14**

i.i Elementos constitutivos de la errancia **15**

i.ii Proceso creativo en el transtierro **22**

i.iii La finalidad como apariencia **27**

Segundo capítulo. Relación primordial **31**

ii.i La historia como materia **32**

ii.ii La narrativa de los materiales **37**

ii.iii La culpa de los escombros **42**

ii.iv La otredad de la materia **46**

Tercer capítulo **51**

iii.i El cuerpo de la historia **52**

iii.ii La ruina como pensamiento **58**

iii.iii La obra de arte total **62**

iii.iv El tiempo en el espacio de *La Ribaute* **67**

Conclusiones **71**

Bibliografía **77**

ÍNDICE DE IMÁGENES

Todas las imágenes, de la Fig.1 a la Fig. 5b, son tomadas del sitio web: http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols. Revisado el 26 de julio del 2016.

Fig. 1 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

Fig. 2 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

Fig. 3 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969.

Fig. 4 *Occupations* (Besetzungen) 1969.

Fig. 5a, 5b *Occupations* (Besetzungen) 1969 | Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog*, 1818.

Fig. 6 *Imagine: Remembering the future. Anselm Kiefer*, 2013. Captura de pantalla.

Fig. 7 *Lot´s Wife*, 1989. The Cleveland Museum of Art. *Fuente:* http://www.lapunkt.ro/2014/04/25/pesimismul-lui-walter-benjamin-si-ingerul-istoriei/ Revisado el 26 de julio del 2016

Fig. 8 *Die Ordnung der Engel,* 1985-1987. 339.09 × 561.02 × 57.78 cm. Fuente: http://www.walkerart.org/collections/artworks/die-ordnung-der-engel-the-hierarchy-of-angels. Revisado el 26 de julio del 2016

Fig. 9 *Margarete*, 1981, 280 x 380 cm, Colección Saatchi. Londres. Fuente: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html Revisado el 26 de julio del 2016

Fig. 10 *Shulamit*, 1983, 541 x 368.3 cm. Colección Doris and Donald Fisher. Fuente: http://smarthistory.org/anselm-kiefer-shulamite/ Revisado el 26 de julio del 2016

Fig. 11 Google Maps https://www.google.com.mx/maps/@44.3259048,4.3601216,16z/data=!4m2!10m1!1e2?hl=es-419 Revisado el 27 de julio del 2016

Fig. 12 Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

Fig. 13 Túneles: Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

Fig. 14 Torres de hormigón: Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

Fig. 15 Invernaderos: Capturas de pantalla. Fiennes, S. (Director). 2010 *Over your cities the grass will grow*, producido por Amoeba Films.

Fig. 16 Cette obscure clarté qui tombe des étoiles, 1999. Tate, Galerías Nacionales de Escocia. Fuente: http://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-cette-obscure-clarte-qui-tombe-des-etoiles-ar00041

Un impulso y embate la domina y se apodera de ella imperiosamente;
se despiertan una voluntad y un ansia de irse; a cualquier parte, a toda costa;
flamea y azoga en todos sus sentidos una vehemente y peligrosa
curiosidad por un mundo ignoto.

Friedrich Nietzsche

Introducción

El motivo de problematizar los procesos creativos es sistematizar los modos en que un individuo sintetiza las experiencias de sentir, vivir, concebir; enfrentar y transformar lo ajeno y lo propio en la realidad, en sus circunstancias específicas, en una coyuntura histórica, política, cultural, etcétera. Este proceso, desde mi postura, devuelve a esa supuesta exterioridad un tipo de materialidad concreta: un objeto, palabra, sonido, en una nueva distribución del ambiente en el que se inscribe.

Los procesos creativos como procesos de transformación son propuestos aquí como distancias que el sujeto recorre en el tiempo, el territorio y en su propia interioridad, para dirigirse a otra forma de configurar la realidad. Y cuando la experiencia no es diáfana, como hasta ahora se ha descrito, sino oscura y contradictoria, comienza el proceso cuya travesía toca lo perceptivo, experimental, reflexivo, lo abstracto y lo concreto.

La problemática de los procesos creativos no radica en la duda sobre sí mismos, en la elección instrumental o procedimental; antes bien es una pregunta acerca de la realidad misma, de las fuerzas que la atraviesan a la experiencia sensible del mundo. No bastan las disposiciones propias del arte o el diseño, los procesos creativos exceden sus propias disposiciones y se vuelven sobre cuestiones que atañen a otros ámbitos del conocimiento y la cultura.

En este punto, es donde para mí, cobra sentido la errancia, pensada como un estado dinámico y polivalente que se sintetiza a partir de referentes de distintas naturalezas y las condensa hacia un mismo movimiento. El individuo que se subjetiva en la errancia adquiere cierta posición desasosegada al interior de estructuras de organización fijas y de estricto orden, su ser dinámico se reapropia de dichas formas y abre posibilidades de crear otras formas de constituir la experiencia de vida: nuevas asociaciones con el

lenguaje, el imaginario, la memoria, la autoconciencia y la conciencia social en el sentirse llamado a la acción.

La polivalencia de la errancia alude a la imagen del personaje andante que recorre vías no siempre unívocas, por lo que asume cierto estado experimental. Así mismo, refiere, a características que, a causa de las vías que toma, hacen de él un ser abyecto, equívoco, que vive en el error o la sinrazón. La errancia se asocia al errar y al error que derivan de la misma raíz latina *errāre* (Oxford English Dictionary, 2016), de aquí se desprenden varios sentidos que "sugieren la idea de un ingenio transgresivo que, como la cabra, sale de los caminos y, metafóricamente, de los modelos y de las certidumbres, instaurando una duda esencial." (Orobitg, 2015)

En la historia del arte, algunas disciplinas han apropiado algunos sentidos, de los aquí mencionados como constitutivos de la errancia, pero como búsqueda de la vida vivida, de la experiencia radical, que si partiendo de la subjetivación en la errancia, se oponen a las formas de poder que rechazaban tales características como el "volver a un principio primigenio, tal fue el denominador común de todas las vanguardias del siglo XX […], desplegar una metafísica de la raíz. Volver al punto de partida, para empezar de nuevo enteramente y fundar un nuevo lenguaje despojado de sus escorias" (Bourriaud, 2009).

Por ejemplo el movimiento Dada (1920) y el redescubrimiento de la caminata urbana, mediante el trayecto azaroso, los Situacionistas (1950) y el replanteamiento de la ciudad turística hacia sus formas de vida inesperadas. Así mismo, la obra de arte de este siglo fijó su atención en otra forma de la relación arte – vida, que refería, a la relación del arte y formas de vida errantes, lo cual tuvo expresión en la indeterminación de la forma a través de sus materiales: los Nuevos realistas (1960) enfatizando la naturaleza industrial, los materiales precarios del Arte Povera (1960), resulta importante la mención del movimiento Fluxus que se asemeja aún más al sentido de la errancia que se quiere explorar aquí, éstos diferenciaban la estética de práctica de la vida cotidiana de la captura de los medios del arte introduciendo, según Bourriaud, una poética del casi-nada.

Relacionar la errancia con los procesos creativos permite examinar, de primera instancia, los atributos de este concepto como modo de vivir, percibir y reapropiarse de la vida en errancia desde las instancias del arte y el diseño. Por ello, me ha parecido pertinente, a

diferencia de las vanguardias, que desde mi perspectiva son lúdicas y recreativas, asumir tal perspectiva como un modo de conocer, situando la discusión en términos de la relación sujeto-objeto. Esta dicotomía fundamental de la epistemología permite hacer hincapié en la importancia de obtener nuevos modos de organizar lo percibido, pensado y vivido. Sin embargo, habrá que diferenciar el modo de interacción de esta dicotomía que corresponda a las formas errantes de ser y estar en el mundo.

Según Pelayo García en *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico, una introducción analítica* (1999), el esquema realista concibe a los objetos y su circunstancia como *a priori* de cualquier disposición humana, siendo exterior a todo subjetivismo. En cambio, para el idealismo la realidad existe en tanto el yo se vuelve absoluto, y si alguna noción fuera entendida como externa, se supone un ente resistente al proyecto de la enunciación de ese yo.

Desde estos esquemas racionales la errancia se presenta de manera equivoca respecto a ellos, ya que la errancia no corresponde de inicio a una estructura fija, su relación con el entorno es más indeterminada. Sin embargo, la errancia puede ser inscrita en el esquema del hiperrealismo destacando así su sentido relacional, contradictorio y procesual. El hiperrealismo desborda la dicotomía sujeto-objeto de los esquemas ortodoxos y coloca ambos términos como seres ambivalentes, en que sujeto puede ser objeto y viceversa. Así mismo, la relación entre ambos términos esta circunstanciada socialmente y su relación se establece por cooperación o destrucción.

En ese sentido, la errancia representa una realidad inaprehensible desde la perspectiva realista o idealista. En la realidad práctica de estos esquemas las formas de vida errantes se presentan degradadas y abyectas; cuando para estos modelos racionales toda sociedad debe conducirse homogénea, las formas de vida errantes, que determinan sus propios propósitos y vías de vida, aparecen contrapuestas a todo proyecto de normalización y son denominadas desde la sinrazón, la locura o la extravagancia, condenadas al nomadismo, la indigencia, al exilio, o la migración.

Bajo este contexto, las formas de vida de la errancia adquieren un sentido político, con lo que quisiera restar énfasis al aspecto lúdico y recreativo con que se asocia a la errancia como práctica espacial en las vanguardias.

El hiperrealismo se ocupa por mostrar esquemáticamente la inmersión del sujeto a un ambiente relacional con otros sujetos y el ambiente, en donde está en proceso constante de integración, moviéndose por la necesidad de sentirse afectado por lo que lo rodea. Este esquema permite sistematizar los modos en que un sujeto en errancia conoce y ordena su realidad.

La errancia que se asocia a determinadas formas de vida y de creación, se torna un principio contradictorio para esta investigación cuando se manifiesta como el desasosiego entre los deseos individuales de un sujeto, y el despojo de su legitimidad de pertenecer a un núcleo social, aunado al desplazo territorial.

Con base a lo hasta ahora desarrollado, introduzco una pregunta que formula Kiefer con motivo de situar su pertinencia para esta investigación y que a su vez es una de las directrices de su producción artística: "¿Alcanzaremos algún día un estado de evolución que nos permita conferir un sentido *a posteriori* al progreso de las ciencias, de la misma forma en que fuera de tiempo es posible volver a trazar posteriormente las etapas que llevaron a la realización de una obra de arte y el fin perseguido por el artista?" (Kiefer, 2011: s/p)[1].

El proceso creativo de Kiefer, determinado por los acontecimientos que componen su vida, es una pregunta acerca del tiempo y el desarrollo de la humanidad, acerca de los paradigmas científicos y tecnológicos que han conducido ideológicamente y soportando históricamente el panorama en crisis que se tiene como resultado hoy en día. Así mismo, me parece, hay una comparación entre el proceso de estos paradigmas y los procesos del arte, por lo que presumo, una postura crítica de parte del artista preguntándose ¿qué nos ha traído hasta aquí? ¿Es posible situar un origen, cómo en el proceso de producción del arte, que nos permita volver a empezar?

El sentido de la modernidad ha llevado a la sociedad occidental a constituirse a partir del ideal del progreso, que comprende la historia como un proceso perfectible; en cambio para el arte las proposiciones ideológicas son materia de desarticulación, llevando a cabo un proceso que hace convivir referentes temporales y espaciales que se asimilan o se

[1] Recuperado de página web. Consultar bibliografía.

oponen, con el objetivo de devolver otra conciencia histórica que refiera a una narrativa diferente del desarrollo humano.

Como se verá en el desarrollo de esta investigación el arte de Anselm Kiefer es una mirada a esta forma de producir arte. En ese sentido, la errancia como principio contradictorio, es un elemento que, en tanto principio contradictorio, sitúa el panorama actual como una crisis, tanto de los modos de legitimar el conocimiento como de las prácticas ideológicas que sustentan. Así los procesos creativos del arte se presentan como una instancia crítica que revela otros tipos de valores y supuestos teóricos, ideológicos y humanos que posibilitan, quizá, la narrativa de otro devenir u otra forma de vivir, concebir y sentir el mundo.

Para exponer y desarrollar lo anterior, la presente investigación se organiza de la siguiente forma:

El objetivo de esta investigación, a través de las disposiciones del arte, es replantear la relación del ser social con su entorno, la historia, la vida cotidiana, y la conciencia del devenir; mediante lógicas dinámicas, de transformación constante, que asocien estados de la humanidad problemáticos que obturan la vocación del ser humano a crear, con procesos abstractos que tiendan a ser una herramienta para dotar de una nueva vida expresiva desde su radicación en el mundo, creando una nueva tierra.

La errancia se presenta como un panorama relacional, donde sentidos, modos, prácticas, posiciones y trayectos derivan de un orden social mayor que las determina, así mismo adquiere un sentido práctico distinto dependiendo del modo en que se usa, de ahí que se destaquen características que especifiquen su circunstancia. Con esto se busca examinar el concepto como un camino del que hay que destacar reglas y principios que hagan operable sus sentidos en las prácticas concretas del arte y del diseño.

Como antecedente de ello, de lo anterior escrito y lo que se desarrolla en el capítulo primero, se comienza asociando a la errancia con el error, que junto a la razón –conocida en términos de verdad–adquiere un sentido metafórico espacial en la filosofía de la Ilustración.

Este periodo muy cuestionado, ya que, en la búsqueda de la verdad, se establecieron políticas de discriminación de todo aquello que se presentaba erróneo, falso o inverosímil, dando cuenta de su propio fallo, bajo una modalidad violenta, segregativa y discorde. Según la perspectiva de Horkheimer & Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), lo que en sus inicios fue un movimiento que liberaba la existencia de lo humano a través de la verdad, alcanzó, contradiciendo su propio proyecto, su mayor irracionalidad con la Revolución Francesa.

En el pensamiento de Jean-Louis Castilhon y Ëtinne Bonnot de Condillac, filósofos franceses de la ilustración, la preocupación por comprender el sentido de la verdad, los llevó antes a preguntarse la naturaleza del error, y el porqué de su recurrencia. Para Castilhon, errar se presentaba como la posibilidad variada de rutas y la verdad escapando hacia diferentes lugares. El error lo planteaba a partir de metáforas especiales, en las que el error era el andar por caminos sin fin, condición inherente al hombre, de manera que la verdad era una impredecible aventura. Él afirma que el camino del conocimiento es errante en sí mismo; y el desvío lejos de querer evitarse debe volverse una experiencia, Si el sujeto tomara el error como un estado corregible o perfectible (como la historia), se encontraría en “un laberinto en el que ya había entrado con los ojos cerrados […]” (Bates, 2002: 313).

En cambio para Condillac, la brecha entre la verdad y el error es el alejamiento con el mundo de las emociones, distancia recorrida entre lo real y la interioridad del sujeto. Al ser la Ilustración un proyecto que escinde las sensaciones de la constitución de la verdad, generan un corte en la psicología del sujeto, lo cual, no es posible, ya que “no se puede situar al yo como una entidad trascendente que se mueve atravesando el tiempo, recibiendo información sensorial externa y que no se conozca nada a partir de ella, cuando la multiplicidad de sensaciones son testimonio de nuestro propio ser modificado.” (Bates, 2002: 315).

La verdad y el error constituyen un espacio topográfico generado a partir del reconocimiento de la diferencia mediante una operación analógica, de la que emana una tercera entidad. Dicha operación es necesaria para un mundo en constante cambio y compuesto por fragmentos. Esta operación conforma un espacio proteico, donde el tercer

elemento formado era la identidad: “totalidad expresada en dos formas o lugares diferentes”. (Bates, 2002: 318).

Como segundo capítulo, se tiene por objetivo ver en la práctica los principios de la errancia, que parten de una posición lógica dialéctica, lo que permite a su vez, dar un orden a todo aquello manifiesto como constitutivo de lo real, lo cual, no supone asignarle un única estructura de entenderse, sino considerar lo externo a la experiencia del errante en constante movimiento a partir de las diferencias.

La errancia, hasta este punto, se aleja del error como un estado consumado, más bien se presenta como la experiencia de una ausencia siempre presente, un grado de sinsentido inesperado en la conformación de un sentido universal, como parte de la relación del sujeto con la realidad, en las formas de conocerla, sentirla y vivirla.

En este capítulo la apropiación de estas nociones se plantea como un encuentro con esta topografía errática. Desde las disposiciones de la experimentación e investigación artística es posible ver acumularse la sinrazón, articulando un panorama laberíntico que para su acceso se necesitaría de una operación de síntesis y superación a la cual sólo podría accederse contribuyendo al movimiento propio de transformación.

La Ribaute, taller de Anselm Kiefer, es un espacio cuyas dimensiones temporales y constructivas permite figurar este movimiento dentro de las lógicas del arte contemporáneo. Añadiendo las cualidades intrínsecas del lugar, las formas externas que devienen de ello y el proceso creativo propio del artista, dirigen las líneas que aborda esta investigación hacia lo siguiente:

Desarrollar la lógica interna de la errancia como el lado abyecto de determinado orden de la realidad, que permite demostrar en la obra de Kiefer la existencia no sólo de elementos reapropiativos, sino des-apropiativos, es decir, que mediante la construcción de una lógica del devenir, *La Ribaute* resulta ser un panorama crítico y autocrítico del mundo humano contemporáneo no de los elementos que toma del mismo, sino a partir de elementos que despojan al mundo, lo revelan tal cual es.

Dado que la manifestación de lo abyecto se da como una expulsión, una negativa a la pertenencia o permanencia en determinado proyecto territorial o de nación, el proceso

creativo, en estas condiciones, lo analizo a partir del concepto del transtierro como un estado de conciencia de lo abyecto en el que el sujeto está constituido por interpenetraciones históricas por encima de las fronteras territoriales.

De este proceso se distinguen campos constitutivos de los que a su vez emanan unidades de sentido –materiales, procesos, formas, obras, formatos–, que asumen la forma de lo abyecto: lo deforme, lo desarticulado, lo oxidado, lo pútrido, lo infame. En conjunto, la perspectiva del proceso creativo transterrado es conducente a la fuga, como una línea que emana en el sujeto circunstanciado y que se prolonga adversamente a los fines de su contexto, escapando de ellos. Por ello, *La Ribaute* al ser un espacio que se mantiene críticamente a la noción de civilización, será desarrollada en un momento como una realidad anti-utópica.

Así se distingue la errancia como un estado dinámico autónomo, diciendo esto con base a la noción autogestiva del conocer que expone José Revueltas, como una posición crítica frente a la sociedad. Esta noción permite enfatizar en el proceso errático el estado de consciencia en que se lleva a cabo, y esta tiene dos direcciones, la primera, como algo que se produce inherente al sujeto en "relación y condicionamiento recíprocos con el tiempo y la sociedad que lo rodea" (2003: 32); y la segunda, como la naturaleza crítica e inconforme que mantiene la creación con dicha sociedad. De lo contrario, la creación en este proceso sería un reflejo inmóvil de su tiempo, negando su carácter evolutivo y de transformación, retomando lo que Kiefer plantea.

[Primer Capítulo] Errancia: horizonte del proceso creativo

La errancia es movimiento, estado dinámico resultado de una experiencia percibida, concebida y vivida. Corpus Barga, exiliado español, se refería a dicha experiencia como "el gran teatro del mundo" (Sánchez, 2009: s/p)[2]. La sugerida teatralidad de la errancia enuncia la relación directa de un individuo con su entorno experimentado como si el sujeto estuviera siempre en un campo de juego. Luis Sáez dice, que el errar se vive en ese campo pero como "saliendo constantemente de él, inmerso en su ámbito de modo incurso" (Sáez, 2010: 132).

Siguiendo a Sáez, la errancia es un modo de ser arrojado y posteriormente de situarse excéntricamente respecto de un orden aparentemente incontrovertible, "impele a la creación de mundo desde el mundo. Si el hombre es un ser que tiene mundo, a diferencia de una roca, es porque lo habita" (Sáez, 2009: 12) y tienen la capacidad de situarse ajeno o perteneciente ante lo que lo rodea.

Al imprimirle a la errancia una condición deliberada de ser en el mundo, se alude a la comprensión del proceso de vida, en que la experiencia, la concepción e imaginación del mundo se da en transformación en función del tiempo. Toda naturaleza, como la de la errancia si tuviera que ser, ésta sólo podría ser su propia transformación" (Pérez, 2014: 112). La errancia en proceso, en permanente variabilidad de las emociones y los deseos del sujeto que impulsan la continuidad del andar y de la búsqueda.

En el proyecto creativo en la errancia se considera la noción de ser en desarrollo: el cual está conociendo, viviendo, creando el entorno, despojándose críticamente, del contexto y de sí mismo. En el proceso se ordenan ciertos estados de la creación identificados a partir de la vivencia de lo potencial de la otredad y de las apariencias como representaciones del mundo. En estos estados se busca el reconocimiento integral de sujetos y objetos, interpelados por la necesidad y el deseo se ser afectados por lo que les rodea.

[2] Recuperado de página web. Consultar biblografía.

La errancia es el frente que dirige la discusión hacia la precisión de una serie de relaciones que concurren en una forma de concebir, vivir y percibir el devenir individuo, la civilización y el pensamiento que dan como resultado la obra de arte.

[i.i]
Elementos constitutivos de la errancia

¿De qué condiciones surge la errancia?

La errancia deriva de las formas dominantes de organizar el mundo, que establezco en dos sentidos, una realidad que se configura a través del *logos*, del saber y la razón, de la ciencia y la tecnología cuyo afán de desarrollo, progreso, orden y universalidad no siempre se asegura el bienestar social; de hecho, en el lado eclipsado de este orden han tenido cobijo disposiciones para discriminar la diferencia, a través del control y la manipulación. Reflejo de esto son las formas de vida cada vez más precarias, debido a la desintegración y exclusión social respecto de las organizaciones normativas en turno.

Como reacción a este panorama surgen grupos que se colocan antagónicamente, que exacerban la tolerancia de lo diverso y hacen enfática la diferencia, así de esta manera aumenta el deseo de voluntad individual que “quiere amor, quiere odio, es rico en demasía, regala, despilfarra, […] está sediento de dolor, de infierno, de odio, de mundo. (Nietzsche, 1996; citado en Constante, 2006: 19).

No enfrentamos a un panorama que explica Alberto Constante, donde las posibilidades de una vida vivida, pensada y sentida se encuentran en medio de lo que fueran dos extremos de una madeja de hilo, en que por un lado tira “el orden, la racionalidad, la técnica, el dominio, la tiranía objetivante que amenaza con cosificar todo lo que toca”; y por el otro, “el caos, lo irracional, la estetización de la vida y la pérdida del secreto” (Constante, 2006: 24).

Ambos extremos forman parte de la organización social como parte de una política mundial que procura preservar el desarrollo de la humanidad; sin embargo, su lado adverso se manifiesta como un frente violento cuya expresión más destructiva es la guerra, en cuya lógica todos estamos inmersos directa o indirectamente.

En síntesis, la operatividad de esta organización también incluye la noción de paz, convenida por las mismas lógicas que producen el estallamiento de la violencia. Todo esto conforma las disposiciones dogmáticas del orden mundial: "visible en el comportamiento físico y verbal; la cultura que enaltece el heroísmo, la patria y el patriarcado; los modelos estructurales que se auto-preservan por la represión, la explotación o la alienación" (Galtung, 2004: 21).

Sin embargo, "el daño visible, tanto material como somático, se acumula y es deplorado por los individuos" (Galtung, 2004: 27) que vivieron directa o indirectamente el conflicto, que viven los desplazamientos humanos masivos o la transformación del territorio como efectos concatenados, volviéndose legatarios de las secuelas morales y anímicas del mismo.

¿Qué es la caída?

A este panorama social fallido, Luis Sáez denomina lo estacionario, como condición que permanece cerrada, a pesar de mostrar un dinamismo exacerbado, "en una organización del vacío que obtura la vocación del ser humano a crear, desde su radicación en el mundo, una nueva tierra." (Sáez, 2010: 126). Para el sujeto, cualquiera de estas estructuras son un estado que no se puede mantener. La consumación del estado fallido de lo estacionario hace manifiesta la errancia como caída:

> "[…] el desfallecimiento y la caída consisten en no dejar subsistir un estado con la tensión que le es propia (un estado de tensión que, por tanto, no es un estado). Con su tensión y su intención que se distienden, se desprenden: las de la actividad en el cansancio, las del interés en el tedio, las de la esperanza o la confianza en la angustia, las del placer en su displacer, las del rechazo de la pena en su delectación morosa. Una agudeza se embota, un impulso se pierde, una vigilancia se adormece." (Nancy, 2007: 12).

Situándose en el análisis de la experiencia literaria del exilio (Sánchez, 2009: s/p)[3], la caída viene dada por acontecimientos políticos o sociales y culturales de otra índole sobre las que el sujeto no puede ejercer influencia alguna, siendo expelido por los hitos

[3] *Idem*

históricos. En el trayecto el sujeto se ha soltado de lo propio: un olvido de sí, de la patria, del lugar, de la tierra que le eran propias.

Hay que enfatizar que los referentes biográficos del sujeto han sido transgredidos y sustituidos por los sucesos históricos que provocaron la caída. El exiliado (errante para este caso), "no traza su trayectoria con decisiones personales; es el contexto histórico-político el que decide y determina su suerte." (Sánchez, 2009: s/p)[4]. Para María Zambrano, el exiliado, representado en la figura de Antígona, funda la estirpe de "los inocentes que han padecido un castigo y que, para poder seguir en la vida son condenados a padecer el olvido." (Ruiz, 1999: 49).

La errancia como proyecto de vida

Se ha elegido el exilio como forma de la errancia para desarrollar el sentido del proyecto, se ha hecho así por su integralidad, por estar atravesado por formas políticas, artísticas, educativas, además de que ha sido reflexionado y comprendido desde la literatura, la filosofía, la educación y otras formas manifiestas del arte. Cuando se habla del exilio español en México, Ascención Hernández de León-Portilla, divide el acontecimiento en cuatro momentos: el éxodo, la acogida, el destierro y el transtierro.

Los primeros años del exilio son reflexivos, introspectivos, "son un volver sobre el dolor que no termina y que produce mucho malestar" (2010: 32). La última etapa de este recorrido es el transtierro, en donde el exiliado se adapta y se asimila al territorio desconocido, proceso lento pero eficaz, forma sentimientos firmes y perdurables: los desterrados se hacen a la tierra, "se hacen transterrados" (2010: 35).

Resulta principalmente relevante el momento del transtierro, pues es el momento en que se decide construir un sentido propio de la vida. Esta etapa se desarrolla con más amplitud pues, además de ser el momento en que todo el seguimiento anterior encuentra una dirección de fuga para superar su estado de abyecto; es el lugar donde el acto y los procesos el arte se vuelven fundamentales para una nueva vida. Esta experiencia radica, según Hernandez (2010) en el modo de disponer lo que aún le compone como sujeto a

[4] *Idem*

través de la introspección, se reflexiona sobre su patria que, de alguna manera, aún lleva consigo; para dar sentido al presente.

Se fundamenta su reflexión en ciertos principios, que a partir de ellos permite el desarrollo de una vida dedicada a la creación a través del proceso creativo. Éstos son: contradicción, negación, reapropiación y finalidad, son considerados las partes que constituyen el estado intrínseco del sujeto en el transtierro, donde no escapa de los efectos del desarrollo anterior y más bien es un "un volver sobre el dolor que no termina", porque sólo desde el dolor es posible concebir una nueva vida –una obra desde el arte– y con la vida, la libertad (Hernández, 2010: 32).

El *principio de contradicción* se funda en la división del sujeto como "una grieta entre el lenguaje intersubjetivo y el lenguaje normativo, en este espacio deshabitado de sí mismo, el sujeto está marcado por el instinto de muerte" (Carbó I, 1994: 35), La grieta se abre como disyunción entre lo que se sabe de sí mismo y el afán de presentarse ante lo que lo rodea. En el comienzo de la errancia, el sujeto fue dejándose paulatinamente y cuando emprende el proceso de asimilarse, se da cuenta que el yo ha llegado a tal punto de desgaste que sólo puede expresar el momento del "espacio-tiempo catastrófico". (Carbó I, 1994: 33)

> To live in the Borderlands means knowing
> that the india in you, betrayed for 500 years,
> is no longer speaking to you,
> the mexicanas call you rajetas, that denying the Anglo inside you
> is as bad as having denied the Indian or Black;
>
> To live in the borderlands means you
> are neither hispana india negra española
> ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed
> caught in the crossfire between camps
> while carrying all five races on your back
> not knowing which side to turn to, run from;
>
> Cuando vives en la frontera
> people walk through you, the wind steals your voice,
> you're a burra, buey, scapegoat,
> forerunner of a new race,
> half and half-both woman and man, neither-a new gender.

El poema de Gloria Anzaldúa (1987) pone de relieve la ausencia de la unidad, aparece el enfrentamiento de múltiples entidades, conformado de fragmentos del entorno del que el sujeto es un fragmento también. Es una forma abyecta de la gramática, y a su vez, un estado de apertura. La llaga adquiere dos dimensiones: la angustia y la apertura, ambas partes de un mismo pertenecer a un nuevo territorio. Para Heidegger, la angustia es el estado rey, a diferencia del temor que se dirige a algo específico, la angustia es "ilimitada como el mundo. Ante la angustia todo se hunde, se desnuda de toda significatividad." (Safranski, 2006: 19).

La llaga se abre entre la contradicción de ser y dejar de ser, rumbo a otra vida. Pero se debe lidiar con la angustia de estar suspendido. La angustia, según Safranski, hace desaparecer la totalidad, por lo que desaparecen las formas de asirse. En la angustia la realidad se experimenta pero también se escapa. Para Heidegger, "la angustia es hundirse por instantes, es estar interno en la nada" (Safranski, 2006: 34). No obstante, para evitar convertirse en un referente más de la organización del vacío de lo estacionario, la llaga/angustia deviene una apertura y se vuelve la disposición afectiva hacia el mundo; en la angustia se funda la apertura, en donde el sujeto es descubridor y a su vez está siendo descubierto. El sujeto erra en el vacío de sí y de mundo, y en la apertura se está implicado en un reconocimiento radical del otro territorio, del otro habitante, sea éste humano o no.

El *principio de negación* consiste en una borradura de sí paulatina, "el sujeto se halla deshabitado de sí mismo. No hay espejo para recordarse, sino una profunda ceguera de sí mismo" (González, 1994: 39). La palabra se halla evocada por un permanente sentido de la muerte, aun así está cargado de sustancia: es una ceguera densa, que ante la ausencia de una finalidad más allá de mantener tenso el hilo de la vida, luchan por dar un significado a-personal a su existencia, es decir, "una lucha entre el yo y su despersonalización" (Escalante, 2006: 51).

Tómese como ejemplo de ello, el siguiente poema de Elías Nandino (1970) del cual puede apreciarse un proceso de despersonalización, por medio del cual el sujeto deja de sujetarse: sueños sin alas, voces sin sonido, vendado navegar en mar sin agua, pérdida de toda materialidad. Comienza un fluir a la deriva de un viaje sin propósito.

Cuento las horas: fuga indetenible,
dispersión de gacelas incorpóreas,
continuado caer de vida muerta
en la fosa impasible del vacío.

Cuento las horas: gotas agotadas,
cauce de angustia en resignado avance,
venero que se rueda en el olvido,
incansable partida sin regreso.

Cuento las horas: humareda errante,
sueños sin alas, voces sin sonido,
vendado navegar en mar sin agua,
latidos continuados que zozobran.

Ya se acerca el final. ¡Tierra a la vista!
Acecho terrenal que me donina.
Debo llegar. Pero llegar… ¿a dónde?
Y si llego sin mí, ¿para qué llego?

Crece mi vida al vislumbrar la orilla
donde debo sufrir el desenlace
de quedarme sin cuerpo, a la deriva,
o morir con él, eternamente.

La despersonalización no es más que una experiencia de la conciencia, “el hombre puede escapar a los fines espurios que le propone a cada instante la sociedad como la más alta actividad que le es dado hacer” (Escalante, 2006: 28). Tomando como referente el exilio, Jean-Luc Nancy mira a éste dialécticamente, como un pasaje por lo negativo o el acto mismo de la negatividad, “comprendida ésta como el motor, el recurso a una mediación que garantiza que la expropiación termine reconvirtiéndose en una reapropiación” (Nancy, 2001: 15).

Abre las posibilidades de reabsorberse en el entorno común, una reabsorción que cabe enfatizar es del orden de la voluntad y de un ejercicio reflexivo. La negación no nulifica al sí mismo, sino que recíproca y paulatinamente tiende a la ruptura del yo y el otro, permitiendo nuevos lugares de crecimiento para la alteridad, que es la suya misma.

En el *principio de des-apropiación* se renueva la vida del sujeto herido que ya no necesita asirse a la propiedad, ni siquiera de sí mismo. El proyecto de vida que emprenda será la donación de sí a aquello que comporta un cuerpo. El hacedor de vida encontrará una

materialidad abierta y relacional. Se permite una vida liberada, y libera a la propia vida. Es por ello que dice Zambrano: “sólo da libertad quién es libre” (Zambrano, 1992; citado en Ruiz, 1999: 47). La apropiación sólo es un momento del proceso de la obra, la finalidad del crear no es la posesión sino el des-enajenar.

Para María Zambrano, el proyecto de vida de la errancia supone una aurora: “pocas cosas pueden afirmar más la fe en un ser, en una cultura, como sus intentos fracasados, como los proyectos desechos y abatidos, pues en ellos reside el germen de una nueva forma de vida […]” (Ruiz, 1999: 50).

> Y las piedras preciosas, esas grutas de esmeraldas que nacen en sueños y al soñante acogen tan de verdad que éste conserva en la vigilia las huellas del tacto, a veces hecho memoria tanto o más que un lugar simplemente natural; y el color que sin nombre sostiene la retina por años, por duraciones sin fin, ese color visto tan sólo en sueños y ese felicísimo estar en la gruta, y aun el poder volver a ella encontrándola en tierras lejanas bañadas por otra luz. […] Este no tener, y no esperar, este estar sin esfuerzo alguno, esta patria perdida o esperada, donde se ha entrado sin saber cómo ni por qué, sin esperanza ni temor. Y ese vivir sin anhelar, ni apetecer, sin añorar sin soñar, duerme al fin en su gruta sin soñar señor alguno, que le haya herido y sin soñarse él a sí mismo, olvidado de toda herida. El ciervo reposa sin herida, apoyada su cabeza sobre una piedra, flor azul. (Zambrano, 1986: 106).

La escritura autobiográfica como proyecto de creación en condición de exilio, es acción de resistencia, la escritura como proyecto de vida permite integrar los recuerdos individuales del sujeto con la memoria colectiva del grupo o territorio al que se integra. La potencialidad de la des-apropiación permite el ser auroral y “procura una versión de la historia diferente a la que se da desde los centros de poder” (Sánchez, 2009, s/p)[5].

[5] *Idem*

[i.ii]
Proceso creativo desde el transtierro

Precisar el proceso creativo desde el transtierro de la errancia como proyecto de vida, responde a la necesidad de enfatizar la decisión, que a través del arte, se hace para abordar el legado histórico, la contingencia política o territorial. La errancia como proyecto de vida, es una idea general de los elementos que conforman la experiencia de cualquier individuo en esta condición; en cambio el proceso creativo transterrado es la decisión en que crear se vuelve un acto de primer orden para el errante, como la sustancia de la propia vida. Crear, dice Francisco Pérez, es "engendrar y dar vida a algo que no existía, es un acontecimiento radical, […] es antídoto de la soledad impuesta; es irrumpir lo existente con una obra nacida de la desgarradura." (Pérez Cortes, 2014: 129).

Aunado a la vindicación del arte en contexto con la errancia, el errante toma la historia y su relación con la identidad en primer orden. Kiefer apuesta por abordar su propia problemática pensando la historia como un material en trasformación. Bajo esta perspectiva, el proceso creativo transterrado figura dar respuesta por medio del arte a aquellos elementos históricos que representan un fallo a la memoria, a la identidad, al progreso, a la civilización y a la historia misma.

La errancia adquiere matices diferentes con el proceso creativo transterrado. "Ser transterrado no implica dejar la tierra patria, la de origen, por una tierra extranjera, la de destino; se refiere a aquél que se ha trasladado dentro de su propia patria. Para Gaos, las patrias no consistían en territorios ocupados por poblaciones, sino en espíritus con interpenetraciones históricas por encima de las fronteras territoriales" (Simón, 2007: 197).

Anselm Kiefer nace durante los últimos meses de la guerra, en su niñez imperaba un clima de confrontación social y psicológica. Todo su vecindario en escombros, suponía para él un patio de juego entre las ruinas. Kiefer no vivió en plenitud el conflicto de la guerra, como afirma Matthew Biro (2013), pero sí estaba impelido a rendir cuentas. Cada artista, al declararse alemán, debía definir quién era y que era lo que trataba de reivindicar, en relación con su sociedad, cultural, histórica y políticamente.

¿Cómo responder a eso? Kiefer experimenta con los trayectos históricos, específicamente en la convergencia de fundamentos de distintas líneas de la historia: el judaísmo, la antigüedad, el pasado reciente, "que se comunican, se unen o se excluyen para formar nuevas combinaciones de variaciones infinitas. Se trata de encuentros entre los que las combinaciones más contradictorias revelan ser las más productivas" (Kiefer, 2013: s/p)[6]. Así su carácter de transterrado le lleva a mudar su propia identidad hacia los fundamentos de la historia de diversas naturalezas y geografías.

Ordenar las formas históricas

> […] la realidad tiene un movimiento interno propio, que no es ese torbellino que se nos muestra en su apariencia inmediata, donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez. Tenemos entonces que saber cuál es la dirección fundamental, a qué punto se dirige, y tal dirección será, así, el verdadero movimiento de la realidad, aquel con que debe coincidir la obra literaria. (Revueltas, 2014: 9).

La historia, en este caso, tiene un elemento constante, y a partir de éste debe ser ordenada en el transcurso del proceso transterrado. Considero que ese elemento debe ser visto en el aspecto más crudo de las formas cotidianas en que se experimenta el pasado como herencia. Trataré de hacer un esbozo de situaciones que permiten ver este elemento.

En 1980, en lo que fueran las primeras exhibiciones de Kiefer, fue representante de Alemania junto con Georg Baselitz en la Bienal de Venecia. Sus pinturas consistían en la representación de intelectuales que integraron al partido nacional-socialista, por lo que la crítica insistió en preguntar: ¿es usted un neonazi? A lo que Kiefer reflexionó No lo sé, miro mi pasado y no sé lo que soy. (Remembering the future, 2014).

Por otro lado, el pueblo judío aún atravesado por el duelo, reafirma su identidad mediante la escritura autobiográfica como ejercicio evocativo de la memoria. Menciono esto, porque en sus escritos, Josefina Campillo Cuesta (1998: 81) enfatiza ciertas nociones que reflejan el estado social en que se ubica la posguerra, una ontológica, que refería a naturaleza humana antagónica en la figura de la víctima y victimario; una política, sobre

[6] *Idem*

el universo concentracionario; y una patriótica que asumía la identidad alemana como enteramente tirana. Aunado al antagonismo geográfico, político y económico de la postguerra, que a grandes rasgos dividió el mundo en dos bloques, a razón de la República Federal Alemana y la República Democrática Alemana. Esto permite figurar un panorama de incertidumbre que acentuaba la crisis de identidad general.

A mi modo de ver, en la serie foto-performática *Heroic Symbols* (1969) de Kiefer y en la posterior publicación *Ocupations* comienza a tomar postura respecto de lo que acontecía. El antagonismo de la identidad, el sentido concentracionario y la destrucción son su forma de ordenar lo que acontece. Para Kiefer la historia sigue devorando tiempo y edificando pasado, ésta "nunca termina de pasar a la historia ya que una asimilación activa del pasado implica la voluntad y la disposición a recordar el pasado oscuro" (Leibrandt, 2009: 109). En el performance y el registro fotográfico, se verán reflejados esta reprobada oscuridad, logrando ofrecer otro tipo de relato histórico.

Códigos de lo real

Atendiendo a la mirada que el arte puede ofrecer hacia las disposiciones históricas del proceso transterrado, me baso en el esquema relacional del hiperrealismo, desarrollado por Pelayo García Sierra (1999) que corresponde al fundamento ontológico del materialismo filosófico, para buscar superar los esquemas del realismo: objeto-fuera-del-sujeto y del idealismo objeto-dentro-del-sujeto, desbordándolos dialécticamente y figurar un entorno relacional entre el ser y el conocer. Panorama que se vinculara con los materiales, procesos y temas que Kiefer se ha ocupado en desarrollar.

La primera tesis de este esquema considera: Lo que compone a la realidad sujetos, sensaciones, objetos, ideas, animales, fenómenos no visibles pero conforman parte del entorno cultural como la gravedad, la órbita de los planetas, etcétera; son parte de un todo sensible y comunicante, cuya relación se da sólo por cooperación o destrucción. Así mismo esto puede ser definido como el Caos primigenio. "Este caos, anterior a la vida y al pensamiento, donde yace la materia sin forma, sin finalidad, de donde nace el silencio y la soledad" (Escalante, 2006: 40). Para Kiefer, este estado corresponde a la búsqueda y la pregunta por el origen.

La segunda tesis: las reflexiones acerca del ser del hombre, su relación con la naturaleza, su transformación hacia la libertad, que contradictoriamente sólo es por la vía de la extinción; “en el tiempo infinito, en el devenir incesante y eterno de la materia” (Escalante, 2006: 42). La operación establecida entre el sujeto y los elementos de su entorno sólo es por destrucción o devastación paulatina. Los objetos (incluyendo al sujeto) están compuestos por tres radios de sentido: un intorno que refiere a los procesos propios de su materialidad, un entorno que lo expone a procesos ajenos a él, y un contorno que es la disposición de apertura que relaciona al intorno con el entorno. Para Kiefer esto representa todo un sistema evocativo de la memoria a través de la ruina: la relación entre alquimia, procesos industriales, pictóricos, destructivos que van puliendo una narrativa entre materiales de diversos tipos: metales, minerales, naturales, desperdicios, entre otros.

La tercera tesis: “el arte sobrevivirá a sus ruinas” (Kiefer, 2011). Va más allá de los objetos y se cuestiona el arte como campos de conocimiento. El cual, para su necesaria existencia debe separarse de la vida como parte de un movimiento y adentrarse en sus propias abstracciones “Volverá de allí siempre metamorfoseado y trayendo consigo una carga informe” (Kiefer, 2011). De su renuncia a la vida, reintegrará su noción de pureza, de aislamiento, de soledad, internándose en un jardín cerrado, dice el poeta Emilio Prados. En este aspecto puede distinguirse gran influencia de Joseph Beuys.

Otredad

Como parte de la lógica relacional el cuestionamiento de la otredad se vuelve fundamental para producir en el ámbito artístico. El creativo y su obra al poseer un sentido de abierto, la construcción particular de estos dos términos depende de las vías operatorias que establezcan y mediante el pensamiento de la otredad es como definirán no constituirse a partir del otro sino que los mismos procesos sean los que establezcan una afinidad práctica. El deber en la creación transterrada es producir en otros la otredad, esa otredad que se siente ser, “la otredad, la alteridad, el otro, es la que contesta y contradice, la que cuestiona los postulados históricos hegemónicos” (Martínez, 1998: 328; citado en Sánchez, 2009: s/p)[7]. El hombre en tanto que Otro, dice Emmanuel

[7] *Idem*

Lévinas, “nos viene desde fuera, separado -o santo- rostro. Su exterioridad, es decir, su apelación por mí, es su verdad.” (Lévinas, 2000: 41). En la otredad, según Levinas, el tiempo se disloca y se vuelve un drama, donde el ser en el acto de hacerse deviene otro continuamete. La otredad no es un estado es un devenir, no se produce de un solo golpe, es histórica.

La expresión de la otredad en el proceso creativo, no es una representación sino el producir, si fuera el primer caso se estaría reproduciendo el modelo positivo del realismo o del idealismo, cabe recordar que lo que interesa de estos modelos es su estado fallido, su fracaso, que es el errante mismo. Producir la otredad es hacer vivir al espectador. Según han advertido Felman y Laub, “en casos de memorias traumáticas, no basta (…) con que los escritores dejen constancia de los hechos, sino que (…) hay que hacer que los otros revivan la experiencia, se contagien, la padezcan, la entienda” (citado en Sánchez, 2009: s/p)[8].

Devenir-otro, dice Escalante (2006), es un devenir degradado, hacia abajo y hacia el exterior, fuera del orden que abyecta al sujeto. Para ello, hay que pasar por la estética del holocausto –si es que se le puede llamar así–. Tomemos como referencia el contenido museográfico del ahora Museo estatal de Auschwitz Birkenau. Vitrinas con miles de zapatos de las víctimas, lentes, pijamas, camas, utensilios de comida y aseo. Las mismas vías de los trenes dejaron de ser un medio de comunicación y traslado; son viajes de una sola ida, fugándose a un solo destino: la muerte.

Pero los medios del producir artístico devuelven otra cosa, no la muerte, sino el proceso de finitud. Hacen pasar al espectador por procesos de deformación, de desmembramiento de objetos y materiales. Pero no cualquier material, sino el material-basura, el material-desecho, el material ya en sí mismo degradado. Proceso de desgaste uno sobre otro paulatinamente, se sintetizan en un sentido descendente.

La otredad abyecta es el medio para que el proceso acumulativo se lleve a cabo: producir otredad en la otredad. Sobrepasar la representación del pasado, y asumir una posición ideológica frente al olvido y el desentendimiento histórico. “En este sentido se establece

[8] *Idem*

una dialéctica entre el olvido [propuesto por el poder “del interior”] y la memoria [del exilio].” (Sánchez, 2009: s/p)[9]

[i.iii]
La finalidad como apariencia

La finalidad se presenta como el destino de los mecanismos de los esquemas del conocer cuya tendencia es, sobre todo, controlar y poseer. Dicha manifestación dada desde su esencia, en la afirmación de la propia existencia a partir de un deseo interno que se presenta y se imprime en cualquier forma de la vida misma. Por ello, aquí se busca revestir de otras formas a la finalidad, por lo que, el propósito de la creación va más allá de la apariencia del objeto o de su belleza y por lo tanto de su aprehensión, lo que se pretende en destacar la producción, en la obra, afluentes de sentido.

La finalidad, según el *Diccionario del materialismo filosófico* (1999), se instala en el futuro, pero como un horizonte de tiempo que no existe, no radica ninguna acción en él. Por lo que, el fin de la creación en la errancia es procesual, es decir, la noción de finalidad no está en el efecto del proceso, sino en el proceso mismo que ya es en sí la finalidad. El término final de la creación no es resultado de una causa, como si se caminara para llegar a un punto estático; más bien, es el cuerpo del proceso. La finalidad se instala en el siendo, estando, caminando. La obra de arte es un proceso y su apariencia es vehículo de flujos de sentido que hacen permanente su dinamismo procesual.

La creación transterrada, viviendo el contexto se encuentra en este la materia activa de transformación, por lo que el fin no consiste en la concreción de una estructura o modelo de lo real, sino en la permanente generación del proceso que la condujo a esa circunstancia. Al ser la historia un proceso continuo, el fin de la creación transterrada es dotar críticamente de contradicción al contexto para su continuo desarrollo.

Entonces el sentido de apropiación cambia, el creativo se apropia de una noción de la identidad histórica o del sentido patriótico que refiere a un territorio no para hacerlo suyo,

[9] *Idem*

sino para quitarlo de la propiedad que lo tenía sustraído y des-apropiarlo quitando toda carga de valor objetiva o subjetiva, devolviéndolo al contexto en una apariencia contradictoria y crítica, a partir de la cual los espectadores harán la tarea de apropiárselo a voluntad dotándolo de un nuevo valor, que se convierte en nueva materia de transformación y creación para el creativo en el proceso transterrado.

Por ello se dice que la finalidad de la creación es una apariencia frente a un proceso esencial que subyace más allá de lo histórico: el fin es transterrado.

La posición crítica del proceso aunque emana de la abstracción, también parte de la "irracionalidad como determinante para la vida y la acción de los individuos y que está presente en el proceso histórico" (Constante, 2006: 38), como un ensamblaje dialéctico de la subjetividad y la des-apropiación, que refiere también al proceso de despersonalización.

Lo que en apariencia se presenta como formas abyectas de la obra del proceso creativo –tómese en cuenta el poema de Gloria Anzaldúa (página 18), que muestra una identidad que no acaba de hacerse, compuesta de fragmentos rechazados, o en el caso de Kiefer cuyos materiales tienen una apariencia destruida–, exponen un proceso de desarrollo de lo humano en donde subyace una dialéctica en la que, para su liberación debe pasar por un proceso de destrucción de las formas que lo vinculan con un contexto que lo aliena.

Por ello, el proceso transterrado adquiere como propósito la permanencia de "flujos desterritorializantes, flujos esquizos, energías divergentes" (Escalante, 2006:49) de autonegación y autoinmulación. La finalidad no conduce ni a la afirmación de la libertad ni al desaparecimiento del hombre de la faz de la tierra, sino propicia la llegada de "un sujeto tan débil y fatigado para la rememoración de las ambigüedades y estupidez de la historia, que nos abandone a la invasión de lo que hay" (Constante, 2006: 58)

Constante expone un posible escenario en que los paradigmas conducentes de la realidad se acaben a fin de que la historia deje de narrar la barbarie. Para él, la finalidad no es una dirección hacia lo idílico o catastrófico, sino una espera activa mediante el adelgazamiento del sujeto, "a fin de que el pensamiento se debilite en su afán objetivante

y pueda brotar el pensamiento auroral; para ello hay que vivir hasta el fondo la experiencia de la necesidad del error, vivir el incierto error, el pensar de la errancia" (2006: 58)

Atendiendo a la pregunta que formula Kiefer (presentada en la introducción), tanto el ejercicio del desarrollo de la razón en la ciencia como en el arte, se basa en la relación del humano con la naturaleza, pero históricamente en uno ha prevalecido la idea de dominio, que ha consumado la separación de ambos términos, perdiendo el hombre el sentido de los fines. En cambio, bajo la propuesta del arte, en el establecimiento del fin procesual refiere a re-trazar los caminos que la razón ha establecido en un orden que está lejos de conciliar al sujeto como ser natural. Este re-trazo no es bajo un sentido revisionista sino de evocación de la memoria, y no la memoria de un origen natural que quizá no exista, pero sí la memoria del error.

Si se han olvidado los fines, deben ser recordados por los errores mismos. Por ello, cuando Kiefer, implícitamente, llama al origen asume la situación del hombre en medio de los procesos que reivindiquen el poder de ser natural que tiene el hombre en sí mismo, caminando las vías de degradación, haciendo de su actividad creativa un ejercicio de la consciencia de su finitud. "Por una deconstrucción de la historia para que ésta se repliegue hasta tal punto en sentido inverso que ya no supere jamás este horizonte del tiempo." (Constante, 2006: 59).

El movimiento por el que se desarrolla el proceso transterrado es fijado por la repetición de las formas que ha tomado la conciencia de su finitud, en el caso de Kiefer diría que son los materiales informes, como cuerpos rotos y mutilados. En esa apariencia de desecho que emanan, el creador encuentra en su repetición infinita, la multiplicación de un deseo de vida, como en la figura literaria de la cacofonía que busca evitar el corrector de estilo, sin embargo, para el poeta, la repetición silábica es una espera de la prosa en busca de su rima.

El errante vive así los instantes de su trayecto, en el devenir no hay un horizonte de tiempo, la finalidad de su obra sólo alcanza la brevedad del espacio. La aspiración de la vida en libertad, sólo es posible mediante el rezo del encierro, afirmando lo abyecto que que hay dentro del sujeto. Así, mediante la afirmación constante de su condición equívoca se aspira al giro cualitativo de su liberación absoluta, de su finitud máxima, la muerte.

Que no es sino la espera de un tiempo en que pueda preguntarse “¿Se encontrará la humanidad en su búsqueda de la felicidad, en esa especie de mesianismo sin Mesías?” (Constante, 2006: 67)

El espejo, en el lenguaje de Borges, “inquietaba el fondo de un corredor […] Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo de monstruoso.” (Borges, 1989: 431). “El espejo no tiene rostro, pero puede hacerlo multiplicar. De alguna manera el hombre emprende su historia gracias al olvido que le permite escapar a su presencia misma, mediante su doblez, su línea etérea” (Gonzalo, 1994: 46).

Yo diría que es una relación entre la mente insondable del hombre y la realidad inaprensible, siendo producto uno de lo otro, como “dos grandes y descomunales espejos encontrados (mente y realidad), que se reprodujeran a sí mismos sin cansancio[…], las figuras reproducidas serían otras o las mismas pero vistas en aspectos desconocidos” (Revueltas, 2014: 81), registrando imágenes cuya tenue consistencia se desvanece sin explicaciones, entonces, “nos sentimos persuadidos de habitar un mundo atroz, banal, falaz, indescifrable.” (Rest, 1976: 64)

El espejo que multiplica borra e límite de la experiencia y la hace extensiva al recorrido, no acaba hasta que se detiene el andar. “La existencia que se basta a sí misma: el pathos muere en su propia reproducción, en el laberinto de su dispersa ramificación, en la sombra de un tiempo cristalino” (Gonzalo, 1994: 46).

[Segundo Capítulo] **Relación primordial**

La relación fundamental se refiere al vínculo entre un sujeto y su entorno, el *a priori* con ese vínculo es como una imperceptible carga heredada, a la que el sujeto permanece adecuado. Al respecto, Luis Sáez expone esto como síntoma de una sociedad estacionaria que no direcciona un sentido claro, "simplemente organiza su vacío" (Sáez Rueda, 2009: 12). Para José Revueltas, en cambio, esa sensación corresponde al sujeto que se encuentra en una existencia previa a la conciencia que le posibilita un modo de vida socialmente activo; más bien se encuentra homologado, trabaja, tiene familia, se esfuerza, conformando con ello su intimidad en un "mundo sólido y tangible en el cual se afianza tiene una existencia propia y nada de lo útil le es ajeno" (Revueltas, 1986: 73). Percibiendo sólo la inmediatez, lo efímero y funcional.

A lo largo de este apartado se muestra que para iniciar cualquier proceso creativo que busque confrontar su entorno como primer objetivo y que como resultado contribuya a la crítica y autocrítica y si es posible a la modificación de la relación del sujeto con la historia, es necesario mirar la realidad de un modo específico, el modo de la realidad misma, aquel en que se muestra su lado dogmático, el modo en que expresa el deseo de ser descubierta, vista a partir de lo que se creía el aspecto más cruel, es ahí donde está su debilidad disfrazada de fortaleza.

Con ello no quiero decir, que la realidad es una forma objetivada fuera del sujeto, sino que justo a partir de su pertenencia a ésta en un entramado de relaciones el individuo debe distinguir, distinguirse para modificarla en el proyecto de creación.

Tres momentos se verán en este apartado: la mirada errante que se necesita para mirar la realidad –legado teórico e histórico, contexto inmediato–, y el modo de aprehenderla; el contexto histórico y biográfico al que pertenece Kiefer y el modo en que éste distingue y comienza su proceso creativo; y por último, la reflexión teórica e intelectual que Kiefer hace de su propio trabajo a partir de distinguir el modo en que él ha decidido aprehender la realidad.

[ii.i]
La historia como materia

La importancia que la historia tiene en el proceso transterrado, se convierte en una noción ontológica. Para la naturaleza del transterrado, la identidad ya no depende de un afianzamiento biográfico o memorial, éste carece de elementos para conducir la propia vida, pues sus etapas clásicas han sido transgredidas en la trayectoria del exilio. “Ello supone un cambio esencial en la historia individual: el refugiado no traza su trayectoria con decisiones personales; es el contexto histórico-político es el que decide y determina su suerte. De ahí que la historia sea lógicamente un punto de referencia constante en su discurso autobiográfico” ” (Sánchez, 2009: s/p)[10].

La serie foto-performática *Ocupations*, una de las obras más polémicas de Kiefer, presenta de modo claro lo que para las disposiciones del arte es hacer frente a la historia reciente de Alemania. En 1969, cuando Kiefer aún estudiaba en la *Academy of Fine Arts* en Karlsruhe, Alemania; se tomó a sí mismo, en diferentes locaciones, fotos performáticas en saludo nazi Sieg Heil, saludo que por cierto, se había tornado en una expresión inmoral acreedora de una sanción desde 1945 (Fig. 1 y 2).

Fig. 1 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

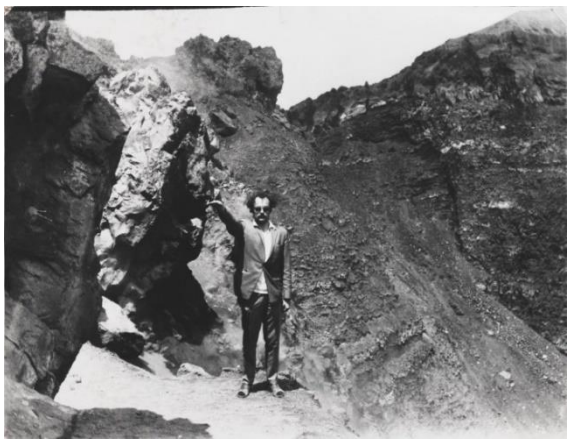

Fig. 2 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

[10] Obtenido de página web. Consultar bibliografía.

Posteriormente, esta serie fue tematizada como *Heroic Symbols*, título retomado de un artículo de la revista nazi *Die Kunst im Deutschen Reich* (en español Arte en el Imperio Alemán) que recopilaba toda expresión artística que se alineaba a la ideología. El rechazo de esta serie se debió al resultado del objetivo de desnazificar la cultura y el territorio, destruyendo cualquier edificio, insignia, expresión.

La performance como medio material, rebasa la intención de recordar, o traer a la memoria, la performance es una herramienta poderosa en términos de semántica social. “Por semiosis social entiendo la dimensión significante de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido.”(Veró, 1998: 125; citado en Aguilar, 2007: 6).

La historia como material, según dice Kiefer, es para él ordenar de un nuevo modo la historia misma. A partir de un gesto con bastante carga semántica, es posible representar en el imaginario social un giro de la historia, contrariar el sentido en un contexto en el que se observaba la gradual reinserción de los antiguos nacional-socialistas en el sector público.

El acto performativo que Kiefer lleva a cabo para materializar esto puede describirse según destaca Hugo Aguilar citando a Lyotard, como un proceso de legitimación, “esa forma de legitimidad es puramente instaurativa, porque se construye desde lo puramente discursivo institucional” (2007: 4). A partir de esta premisa, sugiero que la obra de Aselm kiefer instaura su posición particular sobre la relación política con la cultura, entonces puede entenderse como una actitud militante desde su proceso creativo. Las fotografías de Kiefer se vuelven una versión legítima de la narrativa histórica implicada en una identidad, se convierte en un instrumento político.

Aunado a ello, la relación de toda práctica artística con la historia está íntimamente relacionada con la memoria. La elección que hace Kiefer de los lugares donde ejecuta la acción son obras arquitectónicas reconocidas, monumentos conmemorativos, esculturas políticas pertenecientes a la historia del lugar; recuerdan la tesis de Enzo Traverso, que considera a la memoria como una categoría metahistórica, en la que en el ejercicio de evocarla, el pasado acompaña al presente volviéndose el hito histórico en una obsesión conmemorativa, sacralizando los lugares de la memoria (Traverso, 2011) (Fig. 3, 4).

Fig. 3 *Heroic Symbols* (Heroische Sinnbilder) 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

Fig. 4 *Occupations* (Besetzungen), 1969. Fotografía en blanco y negro sobre papel.

En la expresión, que desde el performance realiza Kiefer, asume una postura crítica, primero, porque la única memoria que ganaba su derecho a ser reivindicada era la de las víctimas: los judíos. La estética crítica de Kiefer parece coincidir con la pregunta que se formula Enzo Traverso (2011: 6) "¿La obsesión memorialista de hoy es producto de la decadencia de la experiencia transmitida, en un mundo que ha perdido sus referencias, desfigurado por la violencia y atomizado por un sistema social que borra las tradiciones y fragmenta las existencias?

A mi parecer, las fotografías de Kiefer son referentes de una crisis cultural que intentaba superarse a través de la memoria como práctica política. Resultado de esta crisis es el afán memorialista que adquiere expresiones institucionales. Por ejemplo, el museo conformado por lo que fueran los restos de la presencia de las personas recluidas en Auschwitz, el abuso que expresan las políticas públicas del gobierno alemán al respecto de la excesiva construcción de memoriales, por lo que, por cierto, en 2013 Alemania dejaría de pagar la restitución mensual a las víctimas del Holocausto, si no cesaba la construcción de memoriales.

Al invertir el contenido memorial: traer a la memoria las expresiones del victimario, Kiefer logra una sensación repulsiva, obligando a la sensación a recordar, suprimiendo la voluntad de hacerlo. Al mismo tiempo devolvió al mundo sus propios referentes, pero no los que el orden civilizado esperaba, sino justamente aquellos que son constantes en la

historia de la humanidad, la intransigencia de la hegemonía y la cultura como su dispositivo de poder.

Las representaciones de Kiefer del *Seig Heil*, se ubican en diferentes sitios, del territorio alemán como del extranjero. Para Christian Weikop (2016), connotan la autoridad imperial y recuerdan al público la etapa en que los aliados invadieron Alemania para limpiar masivamente el nazismo. Esta serie fotográfica que podría verse como una intervención en la historia, logra captar, lo que para el transtierro es la necesidad de que el hito histórico se vuelva uno de los fundamentos del proceso creativo, cuyo propósito no es sancionar al nazismo (en el caso de Kiefer), sino hacer manifiesto la política de olvido de los discursos institucionales.

Concluyo a partir de lo anterior, que la práctica artística logra situar la posibilidad de liberación del pasado como una carga dogmática, el proceso creativo convierte la historia en un espacio fértil para un nuevo relato. El *Seig Heil* que se replica en cada fotografía revela el fallo de las direcciones unívocas que suelen reivindicar la importancia de una sola vía de mejoramiento humano, cuando el proceso creativo evidencia tal condición.

Así mismo, es importante mencionar el sitio de las identidades y su porvenir en esta coyuntura. Desde mi interpretación, la identidad de Kiefer se vuelve una borradura que se devasta progresivamente, que como dice Jean-Luc Nancy, “no es más que la consecución de la ausencia de respuesta, borrándose así el hombre que ya no puede responder a la pregunta de lo propio, es el hombre exiliado fuera de sí mismo, fuera de su humanidad, de la pregunta ¿qué es el hombre?” (2001). Es quizá, debido a esto, que los las preguntas que guían el trabajo de Kiefer son aquellas que fundamentan a la humanidad: ¿de dónde venimos? ¿Hacia dónde nos dirigimos?

Otro de los elementos que afirman lo anterior es la expresión exiliada que se muestra en la intervención a la pintura de Caspar David Friedrich (Fig. 5 y 6). Muestra una suerte de exilio al interior de la historia cultural y artística: de espaldas frente a un amanecer que no acaba de llegar, aludiendo a una historia que constantemente se recrea y siempre está empezando. En el exilio debe dejar algo atrás, abandonarlo.

La fotografía como signo del pasado, desde la perspectiva de la errancia, se convierte en una positividad efímera, es decir, positivo en tanto documento de valor cultural fidedigno y transparente, efímero en tanto parcialidad de aquello imprime. Situando a la errancia como principio des-colocador, la fotografía performática es una forma descolocada del medio fotográfico, legitima pero deslegitima a la vez y activa de otro modo, instaura una historia propia en proceso de hacerse, es una fotografía que está siendo y estando. El proceso creativo se apropia de formas particulares y universales, racionales e idílicas. Desde mi punto de vista, Kiefer afirma la vida a partir de la constante presencia de la tiranía, hace performance del omnipresente fallo de la realidad como creencia.

En la introducción de este capítulo se menciona la relación del sujeto con la historia como una carga heredada, si se considera esto desde la consideración hiperconceptual de la deconstrucción de Jacques Derrida, esta carga debe asumirse como una responsabilidad que hay que apropiarse a partir de condiciones que establezca el individuo desde su intimidad. Puede mirarse entonces en esta serie fotográfica, al modo que propone Derrida, “el límite del concepto (el nazismo), hasta padecer la experiencia de ese exceso, amorosamente dejándose exceder. Es como un éxtasis del concepto: se lo goza hasta el desborde.” (Derrida & Roudinesco, 2009: 13, el paréntesis es mío).

La percepción de la historia, al modo de Derrida, excede la atención conceptual y sitúa la mirada en el cuerpo, desborda el sentido unívoco del discurso histórico y el cuerpo se vuelve una fuente háptica de reconocimiento.

A partir de lo que propone esta investigación, el sujeto transterrado es un individuo desdoblado, que está en presencia de su afirmación y de su negación. Por tanto, la obra de Kiefer revela el inicio de un proceso creativo que le llevará toda la vida, en cuyo paso se afirmará negándose, se hallará frente a un camino de reconocimiento laberintico, volviendo la historia en materia viva, “volviéndose la fuente primaria de la percepción, y donde el Caos, otra vez lo informe, lo incorrecto, aparece como esa presencia inmediata de que se acaba de salir para iniciar el reconocimiento de las formas de este mundo.” (Escalante, 2006: 44).

[ii.ii]
La narrativa de los materiales

Los principios creativos de Kiefer emanan de la ruina y el caos: la historia, poesía, y materiales como la arcilla, paja, cemento, resina, plomo y diversas pinturas. Estos elementos admiten una condición fugada que emana de su interior, donde la historia deja de ser una recopilación de hechos, el material una descripción física y química de sus propiedades, y el mismo Kiefer considerado como elemento de la transformación, deja de ser una biografía para contar.

La elección heterogénea de sus materiales se extiende a los poemas de guerra de Ingeborg Bachmann, a los tratados de alquimia y objetos encontrados que encajan dentro del paraje de destrucción. Ladrillos, ceniza y plomo son descritos como destellos, metáforas de la ciudad en ruinas en la que vivió su infancia (Fig. 6). Esta disposición estética puede ser enmarcada en uno de los temas relevantes para Kiefer: el origen, mismo que se presencia desde la “combustión y la guerra a la profundidad eterna del mar.” (Griffin, et al., 2014: 4).

Fig. 6. *Imagine: Remembering the future. Anselm Kiefer*, 2013. Captura de pantalla.

El origen es un estado naciente, la aurora que emerge luego de la caída. Los desechos de la guerra como materiales: ladrillos rotos, libros o cuadernos viejos, paja, tierra, plantas muertas y secas, inclusive el armazón de aviones caza de la Segunda Guerra Mundial; sitúan un origen de la identidad diluida en el sinsentido de las ruinas.

La posguerra como origen es un punto cero de la historia, en el que la gente vivía un estado que como dice el poeta Jesús Aguado "una etapa anterior a la experiencia, en donde nada ni nadie se había comprobado a sí mismo. Después la luz se hizo y tal entonces hubiese empezado una especie de lenguaje mudo con el que las formas se comunicaban entre sí a través de roces furtivos, de caricias balbuceantes" (2006: 127).

La poética de los escombros, de la ruina, responde a dar significado y dirección histórica a elementos considerados desechos del tiempo al que pertenecieron. Las pinturas paisajísticas de Kiefer responden a un estado petrificado primordial: el punto cero histórico donde la gente "vivía como si la tragedia fuera algo natural no debido a la fuerza o a la fe sino porque están cansados" (Alemania, año cero, 1948). El cuerpo caído del material, deja de ser desecho para darle vida a los cuerpos que ya no están, muertos y desparecidos, darle cuerpo al caos, que se propone enajenar el presente.

A continuación se establece una relación entre las obras, materiales y procesos de Kiefer que en conjunto contribuyen a la idea de que la intervención artística en un hito histórico, supone una fuerza de cambio en virtud de ejercer una conciencia humana de la finitud y el origen.

La pintura *Lot´s Wife* (1989) ofrece una perspectiva teórica acerca de la historia como panorama destructivo, no sólo desde la posguerra, sino presente también en las ciudades contemporáneas. Esta pintura encuentra sitio en un pasaje de la Biblia que Kiefer ha tomado como punto de inicio:

> [24]Entonces el Señor hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego, de parte del Señor desde los cielos; [25]y destruyó aquellas ciudades y todo el valle y todos los habitantes de las ciudades y todo lo que crecía en la tierra. [26]Pero la mujer de Lot, que iba tras él, miró hacia atrás y se convirtió en una columna de sal [...] (Génesis 19:26)

La pintura y este texto acentúan el modo en que el observador, continuando con la línea de sentido que se ha planteado hasta aquí, mira la historia por sobre sus hombros en un acto quizá nostálgico, quizá negado a renunciar a ese tiempo que se consume ya. El paisaje y la mirada anuncian la catástrofe irremediable (Fig. 7).

Fig. 7 *Lot´s Wife*, 1989. The Cleveland Museum of Art. Detalle de obra.

Los materiales que componen esta obra son pintura al óleo, ceniza, estuco, tiza, aceite de linaza, emulsión de polímero. El proceso que usa Kiefer, según Amy Griffin (et.al. 2004), para trasformar es un procedimiento de salificación aplicada a la lona, esta a su vez, es fijada a los paneles de madera que componen la pintura como un tríptico. El peso de la obra es de 550 kg aproximadamente, tal peso es debido a las hojas de cobre también salificadas, superpuestas en capas en la pintura. Posteriormente Kiefer la deja deteriorarse, o como él dice “envejecer” al aire libre, cubierto con estuco y luego con ceniza; también pasó por un proceso de quemado con soplete.

Gran parte de sus nociones acerca de la transformación metafórica, química y física de los materiales que usa, fue aprendida por Joseph Beuys. Ambos desarrollan la idea de que los objetos no son autónomos, coincidiendo con la idea de Tim Ingold (2013), en que la materia forma parte de un entorno ambiental, que permite ser transformada, adquiere

un carácter existencial sólo por estar en contacto con el aire y la tierra, deviene social, intercomunicativa. Para Beuys, las obras, a partir de pensar el material, se convierten en signos o documentos, “depositarios de la memoria de los procesos ambientales en los que están inmersos” (Bernández, 1999: 45).

Hay que hacer relevantes dos cosas, primero, la literalidad. El pasaje del génesis resalta la trasformación punitiva por sal, cuya connotación refiere al sufrimiento humano ante el proceso de devastación o degradación. Segundo, la apropiación del proceso natural, que Kiefer ha realizado, del clima o el ambiente, es decir, el proceso de envejecimiento de las cosas. Él ha determinado el tiempo que una obra de oxidarse, dañarse, someterse al paso del tiempo abstracto.

Esto devuelve una consideración muy diferente de la memoria como evocación histórica, pues ésta no es entendida como un anhelo nostálgico. La sal, la ceniza, la tierra, el proceso de cremación se vuelven la sustancia de la memoria colectiva, y ambos: material e idea se abren uno al otro para comunicar parte de su naturaleza. La memoria dolorosa y el material derruido conforman un ambiente total de un pasado que ahora invade el presente, las identidades de los elementos que conforman dicho ambiente se vuelven activas y conforman una autoconciencia histórica. “[…] la obra de Kiefer reelabora la memoria histórica. Extiende una relación de construcción, reconstrucción y estabilidad de la identidad del sujeto, de su nacionalidad y del lugar que ocupa en el mundo” (Pérez, 2015: 7).

Memoria e historia como expresión en la pintura *Lot´s Wife*, representa una perspectiva del devenir de la humanidad hacia un estado ruinoso. Tomando en cuenta, lo que Walter Benjamin (Abadi, 2009), concibe como la ruina de la obra de arte, el historicismo en el proceso de la obra de arte es un estadio que posteriormente se convierte en contenido de verdad filosófico, de manera que la forma de la obra de arte es una mera fugacidad que sirve como vehículo del contenido que se vuelve crítico de esa historia concreta en torno a la obra.

Así, la memoria, en esta forma de concebir el proceso de la obra de arte, se convierte en el contenido crítico de las circunstancias históricas de la obra y se vuelve autocrítica de sus propias formas. A partir de esta noción introduzco el concepto de síntesis negativa

para enfatizar el transcurso de los procesos de la obra de arte y su relación con una realidad concreta.

El concepto de síntesis negativa es desarrollado por José Revueltas en su proyecto literario, el cual se basa en la lógica dialéctica para mirar en la realidad fáctica la lógica que como mecanismo la constituye como fundamento. De este fundamento lógico de lo real se observa la expresión de la lucha de contrarios, la acumulación cuantitativa y el cambio cualitativo de esta acumulación. Estas disposiciones dependen a su vez, de su condición histórica conformando un mecanismo temporal que anuncia, por lo tanto, su inevitable desaparición.

A partir de esta postura, Revueltas reproduce este mecanismo, como articulación propia de lo real, en una realidad literaria que, desde la perspectiva de Evodio Escalante (2006), muestra un mundo minado que se conduce mediante una síntesis metódica y constante, desde sus fundamentos, por vías degradantes y corrompidas, a manifestaciones negativas de la propia vida.

Esta negatividad presente en lo real fáctico y reproducido en lo real literario, muestran la concepción de una experiencia de vida articulada por absolutismos malignos que sin embargo, son una mera apariencia, pues lo que está sucediendo es una superación de las circunstancias de la propia vida, pero desde un paso lógico en sus contenidos.

La importancia del vínculo entre la noción de Benjamin y Revueltas, desde mi perspectiva, es que este mecanismo dialéctico permite ver la obra de arte como un proceso que revela el fundamento filosófico de sí misma, según Benjamin; pero para Revueltas, lo que revela es el fundamento lógico de lo real mismo. Sin embargo, coinciden en que el proceso tendrá que ser ruinoso, y mortificante, pues mediante la crítica, tendrá que negar la historia como fundamento, y al hacerlo se autocritica, se autodestruye, asumiendo así una síntesis negativa.

Ahora bien, si lo subyacente a esta revelación fuera la memoria, volviendo a la pintura de Kiefer; ésta sería el mecanismo lógico dialecto de lo real, donde el recuerdo se manifestarse como un ejercicio mortificante necesario para la superación de las condiciones históricas que degradaron de tal forma la vida, de la que sólo queda el dolor.

Sin embargo, dicha superación es la idea del mejoramiento, la ruina de la vida no será más que un estado efímero que en su acumulación anhela un estado de mejoramiento, superando los estados de violencia estructural política, social, y el inconmensurable dolor humano.

Para Escalante, la maquinaria literaria de Revueltas es un proyecto de cambio social, que "no puede radicar en la felicidad, ésta no puede ser la aspiración de la humanidad, pues de lo que se trata es de hacer al hombre más libre y más consciente, consciente incluso de que él, como la floración más alta de la conciencia, ha de extinguirse, en virtud de una ley inexorable, dentro del espacio limitado, en el tiempo infinito, en el devenir incesante y eterno de la materia" (Escalante, 2006: 53).

Y lo que resulta aún más significativo es que la ruina da cuenta del claro-oscuro de la vida siempre presente. Luego de arrasar con un panorama determinado, los escombros son testimonio de lo que pasó y el abandono de una vida que no olvida. Para Kiefer, el plomo, los vestidos viejos y rotos, los utensilios, hasta una máquina de linotipia dentro de los escombros contienen el valor del devenir del hombre y del fracaso de la idea de progreso; un devenir por síntesis negativa, que en su acumulación llegará a su momento auroral. "En la conciencia de esa extinción y de ese acabamiento, radica la verdadera dignidad del hombre, su verdadero dolor, su desesperanza y soledad más puras" (Escalante, 2006: 49).

[ii.iii]
La culpa de los escombros

En este punto se amplía la idea del material en Kiefer como un elemento que no sólo supone un estado primario que se incorpora a la realidad del proceso creativo. Se desarrolla la idea del material como sustrato de un mundo ya conformado, pre-existente a cualquier disposición artística y por tanto, con un contenido relacional, ambiental y existencial inherente al mismo. Se plantea el material como el encuentro de dos narrativas, el pasado de donde viene y el presente del discurso artístico a partir de las cuales evoluciona la obra de arte.

Los materiales que usa Kiefer son poco convencionales, de hecho son elementos muy vulnerables debido a que materiales como la lona no está fabricada para soportar el peso de dispositivos de plomo u otro material pesado, como las balanzas, barcos, una antena parabólica, o la propela de un barco como en *Die Ordnung der Engel* (*El orden de los ángeles* en español) (1985-1987) (Fig.8). Así mismo, la afección que tiene por trabajar con materiales inestables acentúa su carga simbólica.

Fig. 8 *Die Ordnung der Engel.* 1985-1987. 339.09 × 561.02 × 57.78 cm.

Hay dos líneas conceptuales que hay que tratar en torno a la noción de evolución de la obra de Kiefer: uno, la metamorfosis ambiental de los materiales cuando están expuestos a la intemperie, que sugiere la presencia del azar involucrado en el proceso creativo. Lo que a su vez, abre la línea discursiva del ambiente social material. Dos, la transmutación de la alquimia mística que consiste en la transferencia de propiedades espirituales al material. A partir de estas distinciones, la procedencia de los materiales y el significado de la obra cambian.

En la metamorfosis, Kiefer consigue liberar la energía narrativa del material, misma que provienen de la catástrofe y de la guerra. Procede mediante una espera dada entre el lienzo y su reflexión. La selección del material es una analogía con lo imprevisto, con el

azar, por lo que las nociones concretas con las que comienza, que provienen del contexto de los escombros, entran un conflicto con una dinámica que les permite cambiar. Kiefer afirma “Yo noto entonces las analogías existentes entre la evolución y el arte" (Kiefer, 2011: s/p)[11].

Además hay que considerar la importancia de las propiedades de la materia, donde la preocupación es examinar la idea de que todos los materiales tienen propiedades que en la transformación artística permanecen fieles a su inherencia, es decir, se transforman, potencian su historia y evolucionan. Las propiedades del plomo, por ejemplo: ductilidad, pesadez, bajo punto de fusión, resistencia a la corriente eléctrica, impenetrabilidad a los rayos *x* y toxicidad; están manifiestas en los procesos a los que expone al material. La importancia de esto es que, como dice Pye (1968: 47), siendo las propiedades una condición objetiva, no se desestiman ante la voluntad del artista sino que potencian su sentido a través de la cualidad subjetiva.

Así mismo, cada obra evoluciona con el espacio donde fue concebida. “Ese *dónde* del lugar no revela únicamente un dato espacial. Éste puede tener igualmente un significado temporal, revelar un momento específico, aquel dónde uno se sitúa en su vida personal o en relación con la historia del arte.” (Kiefer, 2011: s/p)[12]. Así, el sentido ambiental de la obra estalla en sus contradicciones entre la propiedad y la cualidad simbólica.

Para Gibson (citado en Ingold, 2013: 36) el ambiente conformado de sustancias, medios y superficies, “se despliega continuamente en relación con los seres que subsisten en él”: las obras, y mientras el ambiente se despliega, los materiales de los que está compuesto no existen como los objetos del mundo material –sino que acontecen.”

Así, Tim Ingold afirma que “las propiedades de los materiales, considerados como componentes de un ambiente, no pueden ser identificadas como fijas, o atributos esenciales de las cosas, sino más bien como procesuales y relacionales. No son ni objetivamente determinadas ni subjetivamente imaginadas”, (2013: 36), sino en palabras

[11] Obtenido de página web. Consultar bibliografía.
[12] *Idem*

de Kiefer, son sintetizadas, como es perspectiva de este trabajo bajo una síntesis negativa, experimentadas en la práctica.

En ese sentido, toda propiedad es una historia condensada, según Ingold. Si los materiales de elección de la obra de Kiefer son los desechos, la historia que cuentan es la catástrofe, el caos o la guerra. Describir las propiedades de los materiales es contar la historia de lo que les sucede a medida que fluyen, se mezclan y mutan. Kiefer encuentra en las carreras de la historia, la medida en que los flujos divergen de manera descendente hacia otros estados de desgaste, otras propiedades materiales se "encuentran, comunican, se unen o se excluyen para formar nuevas combinaciones de variaciones infinitas. Se trata de encuentros entre los que las combinaciones más contradictorias revelan ser las más productivas" (Kiefer, 2011: s/p)[13].

Las obras de Kiefer, contienen en sí mismos la historia de Alemania, del holocausto, de la mirada que busca en la historia de otras culturas el mismo devenir del hombre. En este punto habrá que explorar la elección que ha tomado Kiefer respecto del conjunto de su obra como una coyuntura histórica. Siendo así, la obra conlleva su causa y su fin, ante lo cual, se abre al pregunta ¿cuál es la incidencia de la obra de Kiefer tanto material, técnica e ideológicamente al mundo del arte y de la historia? Una vía de darle forma a esta pregunta es a partir de las concepciones matéricas de Beuys, en las que la forma no era tan importante como considerar "la metáfora de las trasformaciones dinámicas de las sustancias, basadas en el principio cristalino, que es la razón, y el principio orgánico que es la intuición[…] Mientras que la escultura es geométrica y cristalina, procediendo desde el exterior[…], la plástica es caótica, cálida; es una formación de carácter orgánico que crece desde el interior, mediante un paso del caos a la forma." (Bernández, 1999: 28). Este principio existirá en Kiefer también, pero las preocupaciones centrales de él, diferirán de las circunstancias sociales de Beuys, que buscaba un sentido curativo del hombre a través del arte.

[13] *Idem.*

[ii.iv]
La otredad de la materia

La figura de la otredad en Kiefer se extiende, desde mi apreciación a un estado más general del entorno político y cultural, inclusive anterior a la Segunda Guerra Mundial. Preguntarse por la otredad, en la historia cultural alemana se remite a comprender la polémica tesis de la simbiosis entre judíos y alemanes.

Las identidades del judío y el alemán han tomado concepciones diferentes. Para algunos alemanes lo despreciable en ellos era su cosmopolitismo y su falta de arraigo (Traverso, 2011). Si se toma en ese sentido, el judío era rechazado por su condición de errante, aunque si se observa desde otro punto de vista, el judío vivía ya cierto destierro, aún sin desplazarse, en el inxilio. El inxilio es una expresión que refiere a un destierro interno, "un ostracismo, una marginación de las esferas de participación". (Niño, 2012: 36)

Franz Kafka, escritor judío, decía por ejemplo, que los judíos vivían la censura en tres dimensiones en "la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de otra manera, a las que casi se podría añadir una cuarta imposibilidad, la imposibilidad de escribir…" (Kafka, 1965, *apud*. Traverso, 2005: 95).

Por otro lado, Margarete Susmann, periodista alemana, en uno de sus escritos señala la contribución espiritual que los judíos han hecho a la cultura alemana, donde subrayaba "el valor de la vocación judía, no como autorrealización sino, más bien, como simbiosis cultural permanente con los distintos pueblos que iban encontrando en el curso de la experiencia de la diáspora." (Traverso, 2005: 61)

Más que una simbiosis, en todo caso es, una relación dialéctica, una negación de la identidad de ambos cada uno a partir del conflicto, que antes cultural, ahora con marcado énfasis histórico a raíz de la guerra. Quizá, por ello, ahora resulta difícil concebir la identidad histórica alemana fuera de la identidad judía.

Sin embargo, muchos más elementos son tomados en cuenta para considerar la otredad, como la experiencia con el territorio. Cuando Kiefer se plantea el tema de la identidad, lo hace desde un punto de vista individual, histórico y territorial. La pintura de Kiefer, dice Andreas Huyssen (1989) –en sus formas materiales e ideas– es sobre todo, acerca de la

memoria, no sobre el olvido. Hay una intención de revelar, no de ocultar, por lo que la evocación de la identidad y la memoria adquiere diversas formas: paisajes, materias, e incluso a través de la perspectiva y el color. De manera que Kiefer evoca la experiencia límite entre la cultura alemana y la judía.

No es el portador de la memoria que los judíos o que la humanidad misma insiste en conmemorar, no es que por medio de su obra absuelva o consuele a lo germano; pienso que representa una experiencia fronteriza entre estos pueblos, así como entre el arte y la ciencia donde la naturaleza humana desemboca en la ruina. Quiero profundizar en el análisis de esto a partir de dos pinturas de Kiefer, *Margarete* (1981) y *Sulamith* (1983), que a su vez son un homenaje al poema de Paul Celan *Todesfuge* (1945). Una síntesis dialéctica de la realidad durante el Holocausto y de la identidad simbiótica. (Fig. 9 y 10)

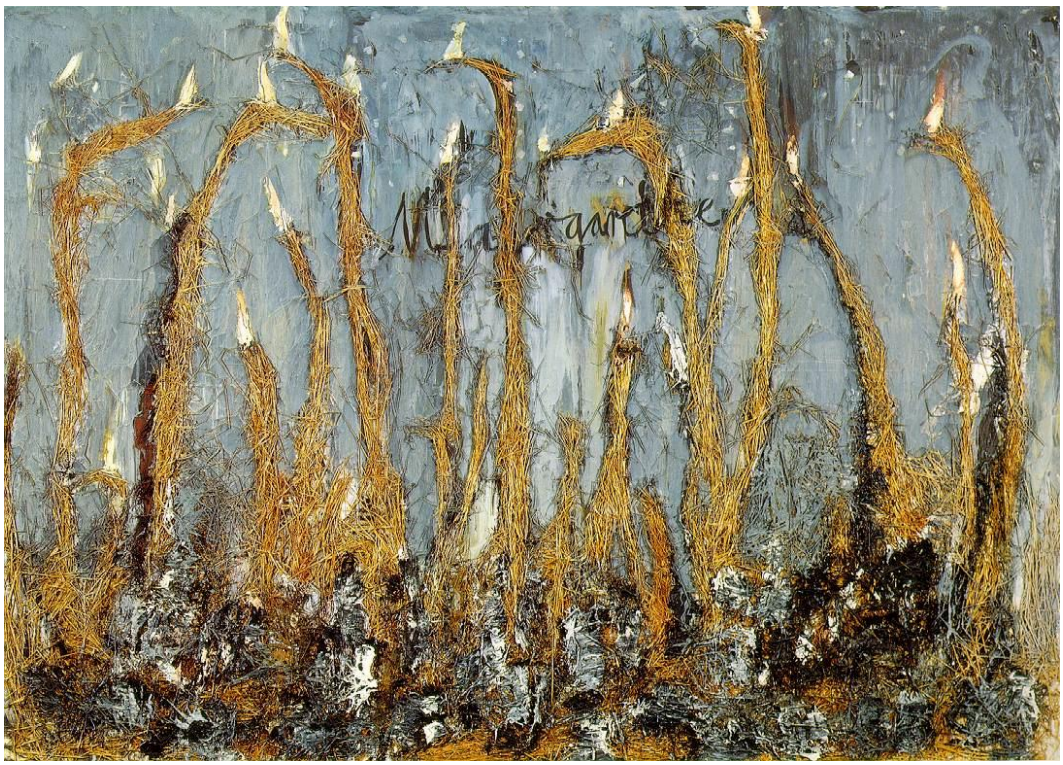

Fig. 9 *Margarete*, 1981, 280 x 380 cm, Colección Saatchi. Londres.

Fig. 10 *Shulamite*, 1983, 541 x 368.3 cm, Colección Doris y Donald Fisher.

Estas pinturas representan a una mujer alemana por un lado, y una mujer judía por otro, evocadas mediante una escena paisajística, son contradictorias entre sí. La otredad en la pintura de Kiefer, puede ser pensada como si de un territorio fronterizo se tratara. En ese sentido Alejandro Grimson, antropólogo afirma que las regiones fronterizas "pueden ser agentes de cambios sociopolíticos significativos más allá de su localidad e incluso más allá de su Estado" (2000: 2).

La dialéctica entre Shulamite y Margarete son la frontera de la relación del opresor y del oprimido. Kiefer elabora un trabajo pictórico crítico pues las dos pinturas comparten elementos que no definen el límite de una o de otra. La lectura, que desde el territorio ofrece Grimson, que la frontera posibilita es la de pensar el proceso creativo como una síntesis a partir de la contradicción que posibilita el cambio en la definición de identidades. Pensemos en el componente que comparten ambos cuadros: la paja. En Margarete se erige a punto de ser quemada y en Shulamite es ya ceniza: en ambas conviven las dos

entidades. En Margarete está Shulamite evocada mediante la llama que amenaza quemar el campo junto con las sombras detrás de la paja que, en realidad, es el cabello cenizo de Shulamite.

Y en Shulamite, la cámara que presenta Kiefer es el *Memorial Hall* nazi, en cuya composición está pictóricamente integrado, paja y ceniza (quizá la ceniza a punto de consumarse mediante el fuego de Margarete). Esta representación de Kiefer, le quita la connotación solemne al lugar, y lo vuelve una vía para la representación de las formas degradantes del opresor.

A partir de lo anterior, puede decirse que la frontera de la identidad posibilita desarticular las propiedades que las identidades hacen en su diferencia y des-apropiar el lugar que las vuelve territoriales, se vuelven no pertenecientes a algo fijo y hacen accesible una visión renovada de la memoria.

Trayendo a discusión lo que Judith Butler (1997) plantea para la identidad a través del género. Cuando se alude al otro, el lenguaje manifiesta el encuentro de dos fuerzas, por un lado la del opresor por medio del insulto; y por otro lado, la del oprimido que busca de darle un giro a la interpelación, reapropiándose de él.

Grimson y Butler coinciden en que la apariencia que tomaran las identidades será reflejo de la fractura, determinando su propia concepción, sexual y de género performativamente, llegando "a creer y actuar en la modalidad de la creencia." (Butler 1997: 10). ¿Acaso no hay una correspondencia con el fenómeno cultural de la identidad judía y alemana?

Resulta interesante recuperar los conceptos que, desde la escritura, la cultura judía logró sistematizar con el propósito de mantener viva la memoria, reafirmando así su identidad. Josefina Cuesta Bustillo refiere en su análisis *La memoria del horror, después de la II Guerra Mundial* (1998: 81-104) a la escritura de la memoria como una práctica que afianza la identidad judía. Al respecto menciona:

La escritura como práctica de recuperación de la memoria responde a tres tipos de posibilidades, "una ontológica, una interrogación sobre el hombre y lo humano; una segunda, una lección política y, tercera, una utilidad patriótica." Los escritos que

consideran “los campos de exterminio provocan la más radical interrogación sobre la naturaleza humana a la que pertenecen conjuntamente víctimas y verdugos”, presente en la obra de Primo Levi. “La segunda consideración es política, los campos como producto del sistema, universo concentracionario que excede la circunstancia alemana hacia otras latitudes. La tercera finalidad domina en la mayoría de los libros del recuerdo judío, que hacen de los campos un producto típicamente alemán.” (1998: 93).

Considerando entonces que la identidad está definida por la fractura, los conceptos: naturaleza humana, universo concentracionario, e identidad del opresor y del oprimido, se vuelven dialécticos y críticos de una simbiosis dada no por la asociación pero si por la destrucción.

La otredad, en este contexto ha necesitado plantearse desde la identidad para hacer énfasis en la crisis social en la que está contextuada la obra de Kiefer. Por medio del proceso creativo es posible distinguir vías que sinteticen el conflicto, no lo resuelve por su puesto, pero si asienta precedentes para pensar la identidad como frontera, sitio desde el cual superar el conflicto.

[Tercer Capítulo] **Relación trascendental**

Este capítulo se muestra como resultado de una lógica seguida a lo largo de los anteriores capítulos, el efecto de un ejercicio conceptual que concede un mecanismo lógico a *La Ribaute* y permite comprender y aprehender el proceso creativo como fundamento abstracto que subyace a la obra, al artista y a la realidad.

El proceso creativo analizado desde el concepto de transtierro considera las condiciones en que, a través del el proceso creativo ocurre una transformación del espacio en una integración con él. El artista parte de la introducción de elementos poéticos, pictóricos, escultóricos, en relación a un hacer curatorial; cuyo contenido es histórico, cultural y simbólico pero de un modo crítico que problematiza otras nociones que, desde mi consideración, tienen que ver con el modo en que el sujeto habita el espacio y la dirección temporal que establece con ese modo de habitar, manifiesto en la identidad, la memoria y el devenir.

Por otro lado, se plantea la unidad dada entre obra, artista y contexto en la que subyace una crisis de la relación del individuo con la noción histórica de sí mismo, la cual puede plantearse como el fallo del ideal del devenir, asentado en la modernidad con la idea de progreso; por tanto, la herencia histórica es experimentada como fragmentada y discontinua. *La Ribaute*, desde mi punto de vista, es el resultado de un ejercicio crítico sustentado en dicha experiencia fragmentada y discontinua, que considera las dimensiones espaciales, materiales, ideológicas y conceptuales del curso que toma el sujeto en la historia luego del fallo de lo que la modernidad dejó como guía de vida: la verdad, el orden y el progreso.

Para ello se parte de dos premisas, una, que el artista como sujeto heredero de historia asume una dinámica dialéctica respecto de ella y mediante la obra de arte, consigue un resultado que desborda los límites circunstanciales de dicha herencia. En ese sentido, hay una actitud apropiacionista, que además responde a lo relacional, performático y crítico, así se consigue mirar al creativo en un proyecto errante, desde el cual abandona su condición natural y más allá de cualquier solipsismo, se vuelve parte de un ambiente comunicativo, desbordando la distancia sujeto/objeto.

Y dos, que este sentido ambiental/espacial permite enfatizar el carácter evolutivo y autónomo de la obra de arte, observable desde un sentido trascendental, como el resultado de una lógica en el tiempo, cuyo efecto no responde a una estructura o a circunstancias específicas, sino a la apropiación del efecto de esa lógica. Esto pone en duda la función social de la forma en la obra de arte, preocupada por la representación; y hace enfático el mecanismo que opera en el proceso creativo como fundamento. memoria

[iii.i]
El cuerpo de la historia

¿Qué características hacen de La Ribaute un espacio crítico del habitar como concepto que describe el modo en que el humano se sitúa en el espacio?

El taller *La Ribaute* está ubicado al sur de Francia en la región de Barjac en un espacio de 350,000m^2. *Ribaute* es la forma en que Anselm Kiefer nombra este lugar que será su taller y vivienda durante 17 años aproximadamente, su sigificado es “orilla alta” (Cohn, 2013; citado en McLintock, 2014: s/p)[14] (Fig. 11).

En 1992 el artista se sitúa en este lugar, una antigua fábrica de seda. Al taller lo componen más de cincuenta construcciones diferentes. Además, constituido por una red de túneles subterráneos y algunos exteriores; contiene un anfiteatro, una cripta; cuarenta o más bunkers de concreto, invernaderos y más de veinte torres de hormigón (Fig. 12). Crean en conjunto una apariencia decadente. A cada sección le corresponde una disposición curatorial que considera pinturas monumentales, escaleras como esculturas, libros de plomo, carcasas de aviones de combate, fotografías, instalaciones, una biblioteca. La apariencia en conjunto remite a sus aspectos simbólicos, materiales y procesuales: devenir, territorio, procesos químicos y físicos; máquinas para construcción; referencias a la alquimia, a la astrología, a la historia de diferentes civilizaciones y religiones; fragmentos poéticos, entre otras cosas.

[14] Idem

Fig. 11 Google Maps
https://www.google.com.mx/maps/@44.3259048,4.3601216,16z/data=!4m2!10m1!1e2?hl=es-419

Fig. 12 Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

Por todo lo mencionado anteriormente, *La Ribaute*, considera Kiefer, es más que un taller acercándose a lo que es un laboratorio experimental y un centro de investigación. Aunque actualmente Kiefer cesó el trabajo principal en este lugar mudándose a las afueras de París para montar otro taller, al respecto ha comentado que *La Ribaute* será considerado para que otros artistas, investigadores, curadores continúen interviniendo el lugar y desarrollando sus propias investigaciones. Lo más reciente sucedido al respecto es que el artista alemán conceptual Wolfgang Laib ha instalado una habitación permanente cuyas paredes estás cubiertas de cera de abeja, resaltando las cualidades aromáticas y meditativas que esto genera.

El primer análisis y reflexión que se hace es acerca del proceso paulatino en que Kiefer interviene el lugar, esta perspectiva es tratada como una acción performática porque además de que considero que existe a lo largo de toda su obra, desde el foto-*performance* hasta las repetidas alusiones al cuerpo en transformación –que en mi opinión es una idea predominante en el *performace*–, también porque así *La Ribaute* se convierte en una lógica ambiental, que transforma el espacio guiado por interrogantes sobre el modo en que se habita y cómo afecta a la configuración de la identidad, la memoria y el devenir.

Por ello, este apartado recibe el nombre *cuerpo de la historia*, un cuerpo que interviene y se integra al espacio, pero su constitución resulta de su posición crítica respecto de los elementos descritos al inicio del capítulo y que además sintetiza lo excéntrico y lo céntrico, retomando lo que para Sáez es la posibilidad de la errancia, pero no como una dicotomía sino como una superación, por medio de la cual se percibe, concibe y se vive otra forma el habitar.

El performance, según el punto de vista de Guillermo Gómez-Peña (2005), es una actividad desde la cual se concibe a sí mismo como un “cartógrafo experimental”, desde esta noción se aproxima a una definición del arte del performance trazando un espacio negativo de su territorio conceptual. A partir de la analogía del instrumento que se usa para concebir la extensión del espacio, el performance usa radares a diferencia del teatro que usa binoculares.

En este sentido, Kiefer se enfrenta a la vastedad del terreno, dice de su primera experiencia: “al llegar a Barjac (a lo que sería su taller) no había nada, sólo ruinas, para

poder vivir aquí acondicioné y construí algunas casas, luego de ello, y con la ayuda de un Bulldozer, removí tierra, y comencé a trazar las calles, posteriormente, con pintura en aerosol fui proyectando lo que habría en cada sitio" (*Over your cities the grass will grow*, 2010)

La mirada performática de un artista, sin tener una consciencia arquitectónica, establece la experiencia de la conciencia de sí en el espacio en tanto se percibe a sí mismo, trazando las orientaciones de su espacio vital. ¿No será acaso el performance la vía por medio de la cual el sujeto aspire a su ser natural, no como fusión sin conciencia sino una integración ambiental autocrítica?

El referente inmediato de Kiefer acerca del performance es *la acción artística* como la concibe Joseph Beuys, la cual se lleva a cabo desde una crisis "*psicológica-creativa-espiritual*, que le sirve para desprenderse de las influencias ajenas y comenzar una obra más personal". Considero que esta pregunta sobre la integración ambiental autocrítica se puede mirar como la comunión con la naturaleza, una que se presenta hostil y de la cual emerge una unidad con el humano, pero su carácter es como afirma Beuys, "no como un mero recreo o acto de provocación y participación […] Es una experiencia catártica", a partir de la cual renace y se autocura. (López, 1995: 383).

Esta visión de Beuys, del artista como chamán, recuerda el ideal romántico de reconciliar al hombre con la naturaleza. A diferencia de él, Kiefer ve al artista más cercano a lo que es un alquimista: un mediador que capta destellos de trascendencia, en la tarea de expresar la transformación de las ideas en el transcurso del tiempo. El alquimista, a través de la transformación, alude al vínculo para el surgimiento de una entidad armonizada, pero a través de la materia. Por medio de la conversión física y química de las sustancias, la alquimia intenta unir lo material y lo espiritual, resultando un tercer elemento. Para Kiefer esta unión es lo que define a lo humano.

Luego de esta primera confrontación, Kiefer comienza a habitar el lugar con objetos que trasladó desde Alemania –ubicación de un anterior taller–: fotos, libros, pinturas inconclusas, materiales como el plomo que proviene del tejado de la catedral de Colonia. Posteriormente, expresa la apropiación del lugar mediante la plantación de árboles y

plantas. Un día, dice Kiefer “tuve la idea de los túneles, no encontraba satisfacción en la superficie, así que me fui a las profundidades. (*Remembering the future*, 2013) (Fig. 13).

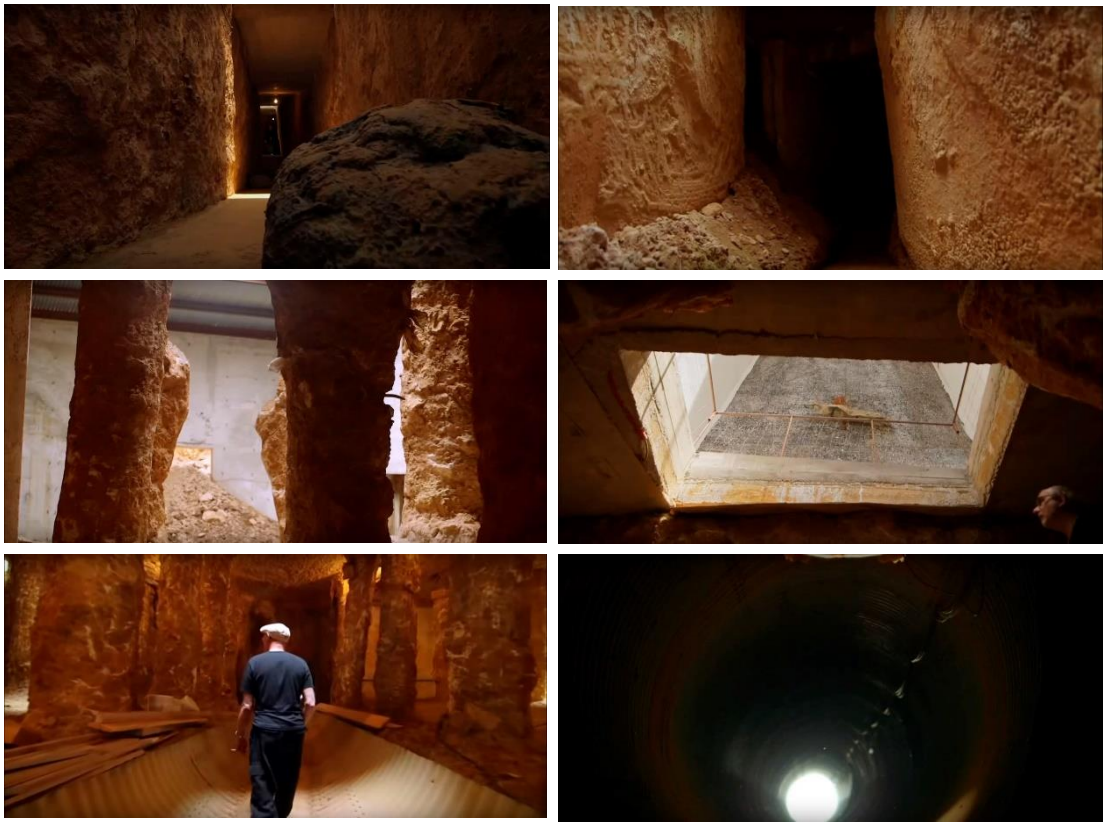

Fig. 13 Túneles: Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

El subsuelo y los túneles como otra dimensión de *La Ribaute*, ¿cómo contribuyen a la reflexión de un cuerpo que se transforma, con la facultad de situarse dentro y fuera, crítica y autocríticamente respecto de sí?

En primera instancia, la concepción del proceso creativo por parte de Kiefer incluye la reciprocidad espacial, es decir, todo pensamiento que se proyecte en elevación tendrá una correspondencia en profundidad. El aspecto de la superficie es ruinoso, pero el aspecto de la profundidad es majestuoso, dicha disposición Kiefer la concibe como un la acción de un espejo crítico, un reflejo de lo mismo que resulta su opuesto.

Kiefer comienza una excavación incesante. Recuérdese la pregunta que aparece en la introducción, ¿no parece que se dirige al origen? ¿Al origen de qué en todo caso? El cuerpo de *La Ribaute*, con todas las partes que lo constituyen, es un cuerpo histórico (cómo se dijo unas páginas arriba). Si este espejo crítico refleja la identidad, la memoria el devenir –como elementos de la historia–, ¿cuáles son las imagénes superficiales y profundas de las mismas? ¿Qué se dice de ellas?

A diferencia de un historiador, las crónicas sobre *La Ribaute* tienden a apartarse del análisis narrativo, y ser polivocales como dice Gómez-Peña (2005), por lo que Kiefer no intenta hablar de una sola historia, sino de la convergencia de múltiples en un mismo principio contradictorio que causa un asombro pleno e inquietante a la vez.

Quizá los túneles de Kiefer tiendan a un origen que re-trace lo que de ser histórico tiene el hombre, hacia un comienzo, no con sentido de novedad, sino que albergue los fracasos de su identidad, los momentos turbios de su memoria, y el devenir de la incertidumbre. Quizá los túneles son la cava en el subsuelo que acumula estos fragmentos de tiempo, en espera de la aurora.

El transtierro como concepto analizable en el caso de Kiefer, se despliega no por su circunstancia específica sino en su abstracción, en tanto, se implican diferentes referentes temporales y espaciales como la historia religiosa judía, la historia alemana, las historias de vida de diversos personajes, entre otras. Así mismo, Kiefer no se considera alemán, en todo caso su deber como artista le permite pensarme como europeo, sin nación.

La búsqueda del origen en Kiefer pone en cuestión interrogantes que anteceden todo proceso normativo ¿qué es el hombre? ¿Hacia dónde se dirige? Tal condición no lo lleva a otro sitio, más que a sí mismo, en *La Ribaute* da cuerpo a esa mismidad: “un cuerpo cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas” (Gomez-Pena, 2005). Un cuerpo de ese tipo, no carece de valor social, no se queda en el estado de lo individual sino que tiende hacia un carácter moral y político. Anne Chalard-Fillaudeau distingue en *La Ribaute* un sentido contradictorio entre lo íntimo y lo político y se pregunta, “¿cuáles son sus relaciones de tensión, de correlación, de cohesión y de definición mutua entre lo íntimo y lo político?” (Chalard-Fillaudeau, 2011: 25).

Esta asociación tiene como vínculo la autonomía de la obra de arte, dicha condición le permite no ser depositaria de valores fijos que se vuelven dogmáticos, sugieren el sólo afán de la continuidad de la vida, el contenido es pues procesual y la forma es efímera. El proceso se concreta en la obra y los efectos de la misma sugieren otro modo de andar, una nueva vía por explorar; en otras palabras, el espacio resultante que comienza en el deseo, el impulso, la necesidad del individuo, se vuelve el mapa que conduce a lo externo de lo individual y las fuerzas exógenas que lo delimitan. Así la obra de arte se vuelve acontecimiento performático, instaurativo y legitimador de una noción de la historia del hombre y su entorno, de la identidad interpelada, de la memoria política y el devenir conjunto.

Lo político en *La Ribaute* no responde a una asociación de individuos como sociedad, responde a interrogantes que le competen a la humanidad, en la intimidad se da el sentido social. Así mismo, es capaz de inscribir en las obras un interrogatorio acerca de una multiplicidad de voces, no como armonía natural, sino interpelativa, de demanda, de necesidad de sí y de otro, de sentirse afectado por el entorno. Esta correlación operativa actúa como una teatralidad cuyo telón de fondo son “acontecimientos históricos que ni se pueden liquidar, ni se deben repudiar” (Chalard-Fillaudeau, 2011: 12).

[iii.ii]
La ruina como pensamiento

Y los tuyos reedificarán las ruinas antiguas;
levantarás los cimientos de generaciones pasadas,
y te llamarán reparador de brechas,
restaurador de calles donde habitar.
Isaías 58:12

Como ya se mencionaba en el capítulo uno, es en la idea de dominio de la naturaleza que el cuerpo y el espíritu se disocian. La soberbia del humano, dice Leonardo Montenegro (2011), es lo que ha agrandado dicha separación, impidiéndole darse cuenta

que el devenir sustentado por la idea de desarrollo es lo que ha implicado la miseria para muchos y la destrucción de la naturaleza. “Dominar, controlar y/o explotar la naturaleza (o sus recursos) nos ha llevado a lo que algunas personas han llamado la revancha de la naturaleza, señalando como esta cobra ahora por las acciones en su contra durante cientos de años.” (Montenegro, 2011: 326).

El pensamiento de la ruina es una imagen dialéctica donde por un lado existe una forma dominadora del humano, y por otro una imagen vengativa de la naturaleza, dicha disposición del poder de un ente sobre el otro está determinada por un sentido del tiempo doble que sobreviene uno detrás de otro. La cultura judeo-cristiana, según Montenegro, “se basó en una mirada sobre el mundo, un mundo construido por su Dios, en que este le otorga al hombre el poder sobre el universo: plantas, rocas, animales y mujeres, para su pleno disfrute y satisfacción.” (2011: 325).

Según Antoni Gonzalo (2004), en la mística judía, la naturaleza es vista como el medio en que se dan lugar los procesos de ascensión a la vida divina y espiritual. Según la cábala judía –de gran influencia para la obra de Kiefer– hay una naturaleza de Dios, una naturaleza del alma y una del cuerpo. La naturaleza del alma está destinada a ascender a través de una escala que consiste en siete moradas del alma, representada como siete palacios o siete cielos. Sin embargo, la naturaleza del cuerpo está destinada a descender.

A partir de esto, quizá se podrían afirmar dos cosas de la obra de Kiefer. Primero, que los procesos a los que es sometida su obra, e incluso en su nivel compositivo, en realidad no constituyen una manifestación del poder dominante del humano sobre la naturaleza, sino que, desde mi perspectiva, son las vías que llevan a dicha ascensión. Y segundo, que las vías de esa ascensión necesariamente son a través de la degradación de la naturaleza material del cuerpo del humano, que tampoco, es una supremacía de la naturaleza sobre lo humano, sino que es una entrega degradante.

Dicha interpretación puede observarse en la pintura de El sueño de Jacob (1996) y mucho más claramente con el sentido metafórico que guardan las torres de hormigón Los Siete palacios divinos, título correspondiente a la instalación compuesta por siete torres de hormigón, adquirida por Hangar Bicocca en Italia, en 2004; institución dedicada a la

exhibición y promoción del arte contemporáneo. Torres que también forman parte del paraje del taller.

Cada estructura pesa 90 toneladas aproximadamente, y pesa entre 14 y 18 metros. Fueron creados a partir de los módulos de hormigón reforzado que se usan para el transporte marítimo. En algunos de los niveles que componen la estructura, Kiefer ha colocado algunos de los libros de plomo que son parte de su colección o cuñas que permitan la estabilidad de la estructura. Además del sentido funcional, estos añadidos completan la poética de la obra, siendo por ejemplo, el blanco de plomo uno de los pigmentos más tóxicos en la pintura pero cuyo sentido metafórico está asociado a la melancolía (Fig. 14).

Fig. 14 Torres de hormigón: Capturas de pantalla. Coker, J. (Director). 2013 *Imagine: Anselm Kiefer, Remembering the future*, producido por BBC Series.

El aspecto ruinoso de dichas torres, también sirve de recordatorio del entorno posbélico que fungió como patio de juegos en la infancia de Kiefer. Según Lucrecia Etchecoin, "descubrir estos objetos ruinosos y ponerlos en valor provoca una modificación en la transmisión cultural y en los modos de percibir el pasado" (2014: 151). Kiefer ha manifestado que al inicio las torres estaban colocadas de tal forma que su eventual derrumbe era una posibilidad, ante lo cual había que guardar la precaución y volver a colocarlas de nuevo. Esta condición inesperada y caótica acaso ¿no fungirá como síntoma de la historia? No cabe duda, sin embargo, que como afirma Etchecoin, la ruina funge de interlocutor disruptivo del orden cultural.

En la historia de la pintura, la ruina ha sido un tema recurrente, como la entrega del hombre y el sentido de su existencia efímera al entorno natural, o en un sentido evocativo de la memoria. Tómese como ejemplo el pintor Caspar David Friedrich, constantemente recurrido por Kiefer. Sin embargo, en *La Ribaute* el paisaje ruinoso va más allá de lo pictórico, y el paisaje se compone de diversos elementos que reflejan la presencia de una ausencia: una ciudad, otra época, un conflicto. A los alrededores del taller se encuentran las carcasas de aviones de guerra, entre otras cosas. El pasado se construye en el recorrido de fragmentos, una presencia/ausencia reiterada en el recorrido, un vacío con el que se debe aprender a vivir, si se vive en *La Ribaute*.

Para Bruno Amarante, la ruina es la conciencia de la finitud, que en la creación se proyecta en el futuro, aunando a la perspectiva de que se vive en una época presente desestructurada y desestabilizada. "Las ruinas son transgresoras de la época que intervienen la linealidad del orden actual mediante sentidos divergentes" (Amarante, 2013: s/p)[15]

A diferencia de la tendencia esquemática de lo hegemónico que concibe el desarrollo territorial hacia arriba y adelante; en cambio la ruina, sugiero se conciba en un desarrollo hacia los lados y hacia abajo haciendo alusión primeramente a la imagen del derrumbe, del desbordamiento de las fuerzas telúricas que lo impulsan al precipicio. Volviendo a los principios de la errancia, cuya tendencia era el seguimiento de procesos de degradación,

[15] *Idem*

en *La Ribaute* tiene lugar un tipo de ambiente natural que remite a la fuerza opresiva del hito histórico: la guerra.

De todos los elementos que recuerdan la destrucción, la fragmentación de todo lo que alguna vez tuvo sentido, se distingue, sin embargo, el regreso al caos primigenio, producto de los movimientos degradantes del abandono. Quizá la degradación por medio de procesos directos y activos como la incineración, la corrosión con ácido, es una forma deliberada de someter al material; pero el abandono tiene un carácter infame, un arrojo al tiempo y espacio de propia soledad, conteniendo en sí mismo el germen de su devastación. La guerra como significante adquiere un sentido cerrado y opresivo, tal como Revueltas describe al sistema capitalista, que conducen a una presencia molesta, irritante, que muchos críticos olvidan mencionar, pero lo es. De otra forma el objeto, el material, la obra, el espacio no tendría oportunidad de una nueva vida.

[iii.iii]
La obra de arte total

En 2014 la *Royal Academy of Arts* a través de su sitio web, se refiere a *La Ribaute* como una creación cuya vasta composición forma una "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*)" (Macpherson, 2014: s/p)[16]. A través de su página electrónica The guardian la llamo una "brobdingnagiana *Gesamtkunstwerk*, ciertamente una de las más extraordinarias obras de arte del último siglo." (Prodger, 2014: s/p)[17]. La editorial Paidon, a través del mismo medio, se refirió a ella como la "*Gesamtkunstwerk* de Kiefer, una experiencia teatral que combinó múltiples medios, llegando con ello al pináculo de su carrera" (Phaidon, 2013)[18].

La *Gesamtkunstwerk* tiene sus fundamentos en el Romanticismo alemán. A partir del proyecto del idealismo, Schiller como uno de los iniciadores, concibió mediante la filosofía una utopía estética que conciliara el principio sensible y el inteligible del hombre, logrando

[16] *Idem*
[17] *Idem*
[18] *Idem*

una unidad con la naturaleza en libertad y estado de verdad. Para ello, Schiller toma como modelo la armonía en que, para él, la cultura griega se llevó a cabo.

Para Schiller la armonía traería consigo un "hombre total en sus diferentes capacidades." "De este hombre brotará el ideal de la bella humanidad. Por ello, es preciso una nueva clase de hombres que pueda idealizar, que reunifique en sí todas las realidades de la vida. (Casadesús, 2013: 172).

El sentido de la naturaleza humana se ve renovado, fuga al hombre empírico hacia el hombre trascendental, aproximando la disciplina a la utopía. Se llega al extremo en que algunas expresiones artísticas incluso niegan la realidad y colocan lo bello como sustituto de la misma. Schiller anunciaba que la belleza concedería "libertad a las potencias intelectuales, siempre que la cultura influyera en la educación de los individuos." (Casadesús, 2013: 174)

La belleza como sentido trascendental fue la respuesta al terror que la Ilustración encumbraba con la Revolución Francesa. Se tenía el propósito de sanar, restaurar el tejido roto de las relaciones del hombre con todo lo real. Para la época de Richard Wager conflictos políticos y sociales tenían lugar con los movimientos revolucionarios de 1848 en Europa, especialmente en la ciudad de Dresde, obligando a Wagner al exilio.

Su renovada lectura de Schiller acerca de la armoniosa cultura griega, le hacía preguntarse sobre las condiciones del arte que pudiesen inspirar al público un inviolable respeto, en el que, también se viera reflejado. (Portales, 2012: 56). Richard Wagner ve en la división de las artes el síntoma de la desarticulación de los miembros individuales de la sociedad. En su programa para una obra de arte total postula: "La gran obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que ha de comprender todas las clases de arte, con el fin de utilizar adecuadamente como medio cada una de sus maneras específicas, y aniquilar la propia individualidad de éstas en favor de la consecución de un objetivo común para todos. Es decir, la representación incondicional y directa de la naturaleza completa del hombre." (Bryant, 2015: 58)

Para Peter Behres (1868-1940), arquitecto alemán, la *Gesamtkunstwerk* como un asunto no de la estética sino de concepción moral, desde la que se dibuja un nuevo orden social,

una conversión poética de la vida en la que “Hoffman habla de imperialismo estético y Bisanz de ingeniería habitacional y dramaturgia ambiental” (Bryant, 2015: 59).

La idea de la obra de arte total, que comenzó concibiéndose en el teatro con la tragedia griega, se convertía en ideal de la arquitectura y la música. Cabe destacar, que para la ideología nazi, “la arquitectura era un medio de autocomplacencia, glorificación de su figura, adoctrinamiento social y reivindicación de su nacionalsocialismo” (Spotts, 2011: 383), y que “las interpretaciones musicales excepcionales, específicamente de Wagner, infundirían un respeto reverencial a la grandeza del III Reich en los líderes extranjeros, contribuyendo a que se inclinasen políticamente a su favor.” (Spotts, 2011: 287).

Habrá que sugerir entonces y teniendo en cuenta que en los comentarios de los medios de comunicación no hay una elección inocente de las palabras, que *La Ribaute* de Kiefer es pensada en términos bastante similares en lo que Behrens concibe la propia Gesamtkunstwerk:

> “Universo de referencias simbólicas sancionadas por la tradición, que tiene a su disposición y que ‘formaliza’, en un intento raramente desesperado de procurar, en una época como la suya de desgarramiento (Zerrissenheit), una imagen de armonía espiritual, una dimensión de totalidad (Ganzheit), la superación del extrañamiento de hombre y naturaleza, la reconciliación de individuo y cosmos […] aludiendo a un despertar artístico de carácter total y a la consonancia armónica de toda obra.” (Bryant, 2015: 73-75).

Lo cual no deja de estar cerca de la utopía. Para Walter Benjamin (Bryant, 2015), la obra de arte total en el siglo XX, es una dualidad, que por un lado se disipa en la diferencia, en tanto es concebida por la suma de las partes; y por otro lado, se consagra como un estado abstracto que se escinde de la existencia social del hombre.

Considero que la obra de Kiefer, si bien puede llamarse total, no es desde el proyecto utópico del romanticismo de Schiller, sino desde el proyecto utópico del romanticismo de Hölderlin. Con esto no afirmo una influencia directa, quiero apuntar a una elección propia de sucesos culturales dentro de la historia alemana que rastreen una vertiente temporal que haya permanecido hasta la obra de Kiefer, esto permite estimar en *La Ribaute* sus probables efectos culturales dentro de esta línea histórica trazada.

Las utopías conciliadoras, en su emancipación, en su aspiración al progreso han sido *apropiadas* para disponer de ellas como instrumento dogmático, los efectos son catastróficos. En cambio frente a un ideal de armonía y superación mediante el control de la naturaleza, el proyecto poético de Hölderlin concebía la tragedia como una forma de acceder a la reconciliación con la naturaleza, el proceso se concebía mortificante, pero cercana al modo dialéctico de ver la realidad.

Para Hölderlin el proceso poético de la escritura adquiría dos dimensiones en términos de dicha reconciliación, uno era el ejercicio poético ingenuo, que escribía desde una cercanía con la naturaleza, o un estado de conciencia indiferenciable de lo natural; y otro era el ejercicio sentimental en que el poeta partía del principio de que su ser con la naturaleza estaba en una total escisión, este tipo de poeta estaba inscrito en lo que Hölderlin concebía como autoconciencia racional. Esta diferenciación es en realidad un proceso que compete al individuo y a la sociedad. Hölderlin lo expresa así en los *Himnos de Tubinga*:

> "La órbita excéntrica, que el hombre, en comunidad y en solitario, recorre desde un punto (el de la inocencia más o menos pura) hasta otro (el de la cultura más o menos consumada) parece ser, según sus direcciones esenciales, siempre igual a sí misma). (Hölderlin, 2005, citado en Gómez Toré, 2009: 213).

De inicio muestra un proceso que se concibe como un trayecto, el cual, asumo como un trayecto retroactivo, es decir, que a pesar del grado de desarrollo en que se pueda estar, en el proceso, el estado inicial natural siempre estará presente como sensación, remanente, como impulso del desarrollo e incluso como recordatorio.

Para José Luis Gómez Toré la órbita es una imagen crucial en Hölderlin pues expresa dos de los sentidos de ese proceso hacia la autoconciencia racional. Uno, es la idea de retorno, una ida que implica necesariamente un regreso, de la unión natural e ingenua al punto de la autoconciencia, Hölderlin propone un retorno a ese ser natural, pero cuyo proceso será por un estado de cultura suprema, y no a un estado infantil o bárbaro. Y dos, el sentido del desvío; perderse del camino es una tendencia clara en la figura elíptica de la órbita, pues de está no se conoce la pronunciación de su curva hacia la lejanía.

La conciliación ahora es expresable en términos de naturaleza y cultura, lo que para mí sugiere una diferenciación en el espíritu del hombre como ser que se inscribe en una comunidad. Para Höldelin, sólo la poesía es capaz de dirigir este estado entre el espíritu individual y el de la comunidad, aunque como expresa Gómez Toré, "pesa más en Hörderlin la convicción de que la separación mediante la razón es un momento esencial del camino de retorno a la naturaleza […] la experiencia estética ha necesitado del antagonismo de la razón para encontrar su forma más acabada" (2009: 220).

Quiero hacer converger aquí tres aspectos hasta ahora desarrollados: el retorno orbital de Hölderlin, la obra total como reconciliación de sus partes, y la síntesis negativa. Estamos frente a la consideración del proceso creativo que se sugiere presente en *La Ribaute* en su inscripción histórica y cultural.

En la introducción situé a Kiefer desde su propia reflexión con la pregunta que se hace sobre el devenir, en ese sentido podemos decir que su aspiración es más cercana a los postulados de Hölderlin, si bien, Kiefer no aclara que su arte conlleva a una reconciliación histórica de la cultura europea, en su proceso es más detectable el retorno hacia la concepción de la naturaleza como entidad catalizadora del tiempo auroral del hombre, tómese en consideración dos de los títulos que, me parece, hacen más justicia a su obra: Sobre sus ciudades el pasto crecerá ("*Over your cities the grass will grow*", en inglés), y El arte sobrevivirá a sus ruinas ("*L'art survivrá a ses ruines*", en francés).

En ese sentido, la totalidad va más allá de sus dos implicadas posibilidades: el sometimiento de las partes a la unidad, y la unidad como la reunión diferenciada de distintos elementos. En todo caso, puede hablarse de totalidad como un momento y no un absolutismo, el momento auroral, el giro cualitativo que resulta de la acumulación, el movimiento esencial del proceso creativo que se mueve entre la razón y la intuición suprarracional. Entonces quizá no haya un origen, sino un punto cero o momento de la vacuidad, la coyuntura del espacio abierto.

La Ribaute, desde mi consideración, no es una obra de arte total, desde su sentido histórico, alude a una totalidad como momento de la procesualidad, dicho momento es la apertura entre un estado intuitivo del hacer artístico y una razón ejercitada en la síntesis de las ciencias. En este caso la creación y la destrucción –principio que se asume

constitutivo de *La Ribaute*–, desbordan su dicotomía viciosa y superficial connotada en el reciclar. El proceso creativo que quiero referir supone un desbordamiento de esa dicotomía, hacia una línea de fuga material y temporal que sería más preciso llamar crítico y autocrítico, basado en la síntesis de la intuición con la razón, dedicado a ir más allá de las narrativas históricas oficialistas, que sin embargo, no las implica directamente sino que se apropia de ellas y las sintetiza fuera de sus propias disposiciones circunstanciales, teniendo como resultado otra conciencia del devenir.

[iii.iv]
El tiempo en el espacio de *La Ribaute*

Ante el proceso creativo así descrito, falta considerar el modo en que la errancia, o el concepto de transtierro funciona aquí. Retomando el sentido antes descrito del transtierro y considerando el desarrollo hasta este punto, considero que adquiere un sentido anacrónico, anacronia que el arte logra vislumbrar y materializar.

Si se toma en cuenta que este concepto describe el estadio del exilio en que un sujeto comienza un proyecto de vida en tierra ajena, pero que dicho proyecto incluye disposiciones históricas de distintos referentes: desde las historias de vida: la suya propia, la de su familia dejada atrás, la de la gente exiliada también con quién comparte viaje, la de la gente originaria del lugar que lo recibe, hasta la historia política de las diferentes geografías involucradas; e incluso excediendo estos mismos referentes, hacia una búsqueda, en la historia mundial, de una guía de vida.

Entonces, el proceso creativo que tiende hacia una fuga material y temporal, en una síntesis que involucra, desde mi perspectiva, la errancia como una mental amnésica para abordar todos estos tipos de historia, como si fueran los propios. Esto conduce a situar la memoria en el proceso creativo que aquí compete.

La Ribaute es ante todo el espejo del pensamiento de Kiefer, un sujeto artístico, cultural, político, individual, pero que ante todo recuerda y olvida, ejerce la memoria y vuelve a comenzar sobre la órbita que lo aleja de ella. Kiefer materializa la memoria que no tiene dueño, le pertenece a la humanidad. Cuenta la historia de la amnesia.

La memoria está acompañada de la creación, y todo crear es un acto de los límites, cada elemento que activa el quehacer artístico recuerda un límite. Errando se va creando, creando lo que está dejando de ser, es entonces afirmar el carácter finito de sí mismo, y de la historia que contiene al sujeto. Cada objeto o espacio en *La Ribaute* está llamado a obrar, y ese llamado está hecho por otra instancia que también es interpelada. Cada espacio es fuerza externa de un objeto, pero deposita su esencia en la interioridad que está invadiendo.

De la misma forma, evocar un recuerdo es soltarlo y depositarlo en otra cosa, en otro ambiente. El recuerdo de lo abyecto se vuelve espacio y el espacio se llena de amnesia, no por la voluntad de olvidar, sino de que la historia deje de ser parte de eso desdeñable y abyecto: es una amnesia estratégica.

Antoni Gonzalo habla de la palabra errante que crea y se desenvuelve en la noción del archipiélago, que en "cada proposición, cada signo, modifica al anterior y éste a su vez modificado por el siguiente, siguiendo el curso fluctuante de la Diferencia, de la palabra encadenada y fragmentada al mismo tiempo, de la palabra-archipiélago" (1994: 49). De la misma forma se podría afirmar que el recorrido que se hace por *La Ribaute*, es un recorrido temporal: la experiencia de un tiempo engarzado en otro distinto pero que guían hacia un sentido crítico/autocrítico.

Para ejemplo de ello, los invernaderos de *La Ribaute*, cuyo sentido radica en lo terrenal pero depende de la luz celeste (Fig. 15), pueden sugerir un orden terrenal conectado con un orden celestial, que también se mira en sus pinturas (Fig. 16). Una errancia que aspira mutuamente de la naturaleza al conocimiento. Los componentes de los espacios y los objetos, deambulan existen como un olvido activo, sustentados en su incompleta presencia. ¿Qué tipo de presencia es *La Ribaute*? ¿Qué otro tiempo se hace presente?

Pienso que aquí hay dos consideraciones que suman a la presencia dialéctica crítica/autocrítica, por un lado diré que hay una tendencia a la amnesia mediante los procesos de devastación, que revelan un tiempo presente del hombre contemporáneo dirigiéndose a su finitud; y por otro lado, Kiefer reivindica, por medio de la alquimia, el ser de la humanidad, no como la mera razón científica no ha podido conducir, sino un tiempo fuera de este (conseguido por el aislamiento del taller) que espera el tiempo auroral.

Fig. 15 Invernaderos: Capturas de pantalla. Fiennes, S. (Director). 2010 *Over your cities the grass will grow*, producido por Amoeba Films.

Fig. 16 *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, 1999. Tate, Galerías Nacionales de Escocia. El título en francés quiere decir La luz oscura que cae de las estrellas, luz que traspasa los invernaderos.

El tiempo auroral y el tiempo amnésico se presentan desde mi perspectiva en los Palacios Celestes (torres de hormigón) en una misma lógica que corresponde con los túneles. Así mismo, está presente en la idea de la naturaleza que crece sin intervención de la mano del hombre, representada con la presencia del pasto y de la naturaleza producida por Kiefer: los girasoles que acompañan a casi todas las esculturas e instalaciones.

El tiempo auroral que en relación con los procesos de transformación en *La Ribaute* coincide con la presencia de las ideas de la alquimia mística refiere; según Serge Hutin (1966) al oro espiritual. “El propósito del alquimista no era la búsqueda del oro material: era la purificación del alma, las metamorfosis progresivas del espíritu. Los metales viles eran los deseos y las pasiones terrenales, todo lo que entorpece el desarrollo del ser humano auténtico. La Piedra filosofal era el hombre transformado por la transmutación mística. La transmutación del plomo en oro era la elevación del individuo hacia lo Bello, la Verdad, el Bien, la realización del arquetipo que cada ser humano lleva dentro de sí. El hombre era la materia misma de la Gran Obra.” (Hutin, 2001: 21)

En el tiempo amnésico, *La Ribaute*, es entendida como la tendencia de la memoria a desvirtuarse y a diluirse en el olvido. El deterioro y el constante desgaste de las piezas de arte se conjugan al mismo tiempo con la pérdida de memoria. “Memoria y reconocimiento espacial-temporal, aunado con la pérdida del pasado, grabado tanto en la piedra como en la carne y en el papel, aparecen además, vinculadas con el enajenarse de ese código de comunicación y de coherencia que es el lenguaje” (Komi, 2003: 154). En conjunto de *La Ribaute* se hacen presentes tres nociones: 1) la progresiva desaparición de la identidad. b) la aparición de un tiempo recursivo y violeto y 3) la posibilidad de otra lógica histórica y artística.

Para concluir este capítulo quiero inscribir y precisar el concepto de memoria como una concreción trascendental de la práctica del proceso creativo. A partir de la relación entre la obra de arte y la acción del artista se desencadenan una serie de vías por las que, primero, la obra de arte devela su proceso esencial, que es por medio de la síntesis de los contenidos ejercido por la unidad obra, sujeto, contexto.

Para este caso, dichos contenidos posibilitan su síntesis en tanto están en crisis, correspondiente a su vez, con la experiencia anacrónica circunstancial del artista.

Posteriormente, se asume la dialéctica crítica/autocrítica en la que se involucran procedimientos de concreción materiales individuales y sociales, es decir, una relación entre la herencia histórica sentida como carga personal y por otro lado, la práctica del arte en el espacio social pero difiriendo de él de manera autónoma y evolutiva.

La memoria pues, como sitio en la mente del sujeto, se des-sujeta de él, no para abstraerse sino para transformarse mediante el trabajo material del arte. Si para Kiefer la historia es materia de transformación, la memoria también adquiere ese carácter. El lugar de la memoria en un sitio fijo se desvanece, y esta se convierte en una determinación material sólo concebible en una amplia y penetrante continuidad cuyo obstáculo son los objetos que dedican a ella. La memoria no debería ser enajenable, sino pensarse infinita y carente de contorno, abstraer su contenido y devolverlo a la conciencia autocrítica en todas las geografías de lo humano.

CONCLUSIONES

La errancia está caracterizada por distintos modos de ver, algunos son armónicos otros están en el contra punto de esa armonía. Quiero decir que la noción de la errancia desde las artes adquiere connotaciones reconciliadoras, lúdicas, y de estímulo positivo a los sentidos, creando experiencias de goce para el individuo: la locura entretenida, el paseo gozoso.

Pero la errancia es dialéctica y problemática, inestable, y sobre todo su discontinuidad es constante. Su problemática y la preocupación que esta investigación manifestó es su relación con un orden de la realidad fáctica, un orden que alude a las formas de la política, de las relaciones sociales, de los modos de acercarse y aprehender el conocimiento, a los modos en que el sujeto que crea, por medio de los cuales, debe hacerse un margen de acción en esta circunstancia. Y la problemática se complejiza si a ese ser social, se le inserta en un ente colectivo con nociones asociativas, que coinciden en una perspectiva; o destructivas, que se presentan antagónicas.

A mi parecer la errancia es un horizonte, a partir del cual establecer relaciones abstractas y pragmáticas, nociones y dispositivos que eduquen y activen relacionalmente todos los

aspectos de la complejidad de un entorno. Este horizonte debe ser a partir de la adopción del proceso creativo del arte y el diseño como disciplinas esencialmente proyectivas, que no son ficticias, que no son paralelas a la noción de realidad propia de otras disciplinas, sino que condensa y fuga otro tipo de devenir habitando, viviendo y pensando.

Este horizonte emana, como decía, de una aparente armonía para volverse contrapunto, si el individuo es sentado, se camina; si se está abstraído, se distrae; si se es disperso, se concentra. Por ello, es que se habla de caída, caerse del estado en el que se encuentra, soltarse o dejarse empujar. Esto pareciera referir a un modo metafórico o literario de presentar este concepto, quizá sí. Pero los estados mentales del hombre son materiales también, en la mente del hombre radica su práctica y su relación, la mente del hombre es un estado material, la errancia en su abstracción es una condición del suelo y la tierra que se pisa: estamos frente a la naturaleza del hombre contemporáneo, que es performático, improvisado, inesperado: el gran teatro del mundo.

Considero que la modalidad de la errancia más difícil de abordar y por tanto de enfrentar, de diseñar estas relaciones y modos cuando está en medio de una lógica de prácticas políticas y económicas, que se presentan como una fuerza que ordena, que predetermina las conductas sociales y culturales; aunado a una fuerza que, a mi parece, aún mayor que las anteriores, la historia. La historia es una fuerza acumulada, una fuerza que existe y deviene de modo retroactivo.

Cuando se habla de modificar la realidad, desde las artes y el diseño, el modo de hacerlo es definiendo un proceso, una serie de herramientas –objetuales, materiales y humanas– que tienen como fundamento la realidad misma. La ventaja de estas disciplinas respecto de otras para abordar y modificar las disposiciones de la realidad histórica es que la forma y el contenido que constituyen es polivalente, no por eso vaga e imprecisa; es crítica y autocrítica; es formal y contundente dialécticamente, dialógicamente y relacionalmente.

El modo en que arte y diseño, historia y errancia tienen para conformar una perspectiva de la realidad, de la propia disciplina, y del sujeto, es el proceso creativo transterrado, desde el cual se han configurado las siguientes disposiciones: la identidad como una herencia histórica discontinua desde la cual se vive, se percibe y se deconstruyen todos los elementos involucrados; la memoria como una fuente activa de crítica y autocríca

donde el recuerdo pone en tensión los tiempos que ejecuta la identidad; el progreso en el espacio, a partir del cual el territorio se vuelve el reflejo claro y transparente de sus efectos: la devastación.

El proceso creativo transterrado opera bajo una lógica que vuelve a la identidad efímera, a la memoria discontinua y a la utopía del progreso en la distopía. Esta lógica actúa por creación destructiva y destrucción creadora, que en palabras de Nietzsche, conduce a un tiempo auroral. Sin embargo, esta lógica, no sintetiza positiva y armónicamente, sino por condición de la errancia, lo sintetiza negativamente. La síntesis negativa, concentra su abstracción en la crisis, esa que el progreso desata, esa de la que la errancia se desprende.

El proceso creativo transterrado es una alusión a la inestabilidad, se vale de esta en tanto crisis para posicionar su deconstrucción creativa.

Anselm Kiefer representa para esta investigación un límite para el examen y desarrollo de los conceptos, pero en el límite la errancia no se ha reducido en su abstracción y en el límite que se le ha puesto a la obra de Kiefer no se ha reducido a la analogía. Las categorías resultado de esta investigación ha sido una convivencia entre la abstracción de los conceptos y la concreción de la obra.

Por ejemplo, los principios que se definieron como propios de la errancia: principio de contradicción, de negación, de des-apropiación, han sido una influencia directa de la obra de Kiefer. Situándose en el contexto del arte contemporáneo y la experiencia de una realidad dada integralmente, este artista se posiciona contradictoriamente en la perspectiva de contribución al consumo que se revalora con nuevas formas del arte, frente a sus propias formas enunciativas que tiene acerca de su proceso creativo que alude a una consideración temporal-espacial amplia que da como resultado una crítica al devenir de lo humano.

Sin embargo, más allá de tener una postura conciliadora, considero que la aportación de Kiefer para con el arte y las instituciones del arte es grande. De lo cual, yo rescato lo referente a los discursos del arte, que a partir, claro, del marco teórico que se ha elegido,

se destacan modos de concebir y de hacer que tienden a pensar la historia en un modo activo de tomarla y transformarla. ¿Cuál es la importancia de esto?

Si tomamos en cuenta el arte mexicano y su historia (pero no una sóla forma de la historia sino su integralidad, su abstracción), es decir, las manifestaciones excrementales (usando las palabras de Revueltas) de la política, las formas disociadas de expresar el sentido de colectividad con el sentido de la individualidad, las manifestaciones oportunistas de tomar la historia colectiva con fines institucionales, individuales y egoístas; la obra de Kiefer nos deja un precedente de los procesos en que el arte y sus disposiciones puede ser tomada, y como el arte mismo puede tomar la realidad histórica y cambiarla.[19]

Cabe aclarar, que el cambio que se sugiere, no es directo, y no es ficticio. El cambio que posibilita el arte alude a otro tiempo y a otro lugar pero sus manifestaciones aluden al conocido. Es la convivencia de las posibilidades de un mundo cotidiano con un mundo proyectual.

La Ribaute en este caso es una contradicción misma, lo cual sirve para observar lo que afirmo. Por un lado, es una apariencia, tiene el aspecto de un territorio, de una propiedad privada, de un sitio exclusivo e inaccesible, que en tanto inaccesible se objetiva fuera de la realidad de la que proviene, del hombre, y ya no se diga del hombre como una abstracción, si no de los ciudadanos de la propia Francia o de Alemania. Si seguimos por el lado de la apariencia *La Riabute* se vuelve tan abstracta que se diluye respecto de la relación del hombre con el tiempo y con la historia, se vuelve un espacio imaginado, y eso no basta.

Consideremos que *La Ribaute* es producto de un trabajo directo con la violencia, una violencia de la propia historia: el holocausto; y la violencia no es abstracta, la violencia es material por la presencia del sufrimiento y del dolor, el cual, en la compleja maquinaria

[19] Resulta imprescindible hacer la aclaración de que, no estoy diciendo que Kiefer es un modelo, pues él pertenece a circunstancias geográficas y temporales tan específicas y diferentes, que decir que los procesos creativos que él ha configurado como propios deben ser, como si de una ejecución moral se tratara, aplicados y reproducidos a un contexto mexicano resultaría en un modo ortodoxo de ver la misma vida. Yo hablo de la abstracción del fenómeno que es su obra.

que es la mente de los hombre y mujeres se deposita en los objetos, en el material y sus propiedades y cualidades: en su olor, su textura, su forma.

Entonces, ¿cómo es que La Ribaute al ser producto del dolor humano se sustancializa fuera de él? ¿Cómo es que se aparta del hombre y de sus estructuras cognitivas, emocionales, vivenciales e historicas?

Yo considero, que la aparente cerrazón de *La Ribaute* (aunque es muy probable que el artista no piense eso), es ya mismo una crítica a las formas sociales, que tiene el individuo para ser y existir actualmente. Pensemos en el, recientemente convertido museo, campo de concentración de la Alemania nazi “Auschwitz-Birkenau”, ¿exihibir en vitrinas, como fuente de la expectación y de la memoria cientos de zapatos que alguna vez pertenecieron a las personas que fueron destinadas, por el poder del *super-hombre*, a un universo concentracionario? ¿Llenar las tierras aciagas que supusieron el panorama de las presas de la ideología nazi, cuando eran conducidos por trenes a su lenta muerte, por reverdecido pasto, para que la gente que habita éste nuestro tiempo las recorra dulcemente como una atracción turística?

Pienso que el arte que se lleva a cabo en *La Ribaute* es la des-apropiación de estas formas, es verdad que la historia no debe pertenecer al pasado, sino ser un estado activo de las circunstancias que se viven, pero para ello, deben ser criticadas, lo cual no quiere decir que la crítica debe corresponder a las necesidades e ideas de lo actual.

Los contenidos de *La Ribaute* son un exilio de nuestro tiempo, son errantes porque habitan la humanidad misma, pero no se quedan, permanecen en el exilio. Son flujos esquizos que si atraviesan, incomodan y afectan al grado de lo repulsivo, pero en esa sensación conducen al espectador a la descolocación de su conformidad y lo hacen trabajar, esforzarse y no retribuirle nada de ese esfuerzo, pues no le es permitido el acceso a su paisaje.

El arte, dice Kiefer, no es fácil y no es para todos, yo coincido con él si este enunciado es parecido a la intención de producir dolor en el humano en el siguiente sentido. El sufrimiento humano es común a todos porque es sociable, se mide con medicamentos, se toman consideraciones para su hospitalización o descanso; pero el dolor no, el dolor

es inconmensurable, está en la región de lo individual, no se sabe la fuente precisa del dolor y de las dimensiones que llega a afectar de los sujetos. Para concebir el dolor se debe ejercer la conciencia, la conciencia de su recorrido y el sufrimiento que implicará.

Por ello, el arte produce una incomprensión dolorosa, pero hacer trabajar para obtener para sí, un grado de conciencia, el arte es trabajo, pero no cualquier persona quiere asumir esa tarea. Kiefer asume la apuesta de ejercer una posición radicalmente diferente respecto de lo que le rodea y experimentar con lo místico, con la poesía, el delirio, los drogadictos, el arte sin fronteras, el limbo, la contemplación ateórica y desinteresada de la tierra.

La Ribaute puede ser pensada como la aurora de Maria Zambrano, y estar en un proceso de liberación para luego liberar a sus espectadores y a los elementos que se ha apropiado. Me gusta pensar que aspira por una mirada preteórica, prediscursiva, de cuerpos desnudos, aún a pesar del costo de oportunidad, de crueldades inenarrables, de dolorosos retorcimientos y contradicciones espasmódicas: el mundo del caos primigenio.

BIBLIOGRAFÍA

ABADI, F., 2009, "El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin", *Revista Latinoamericana de Filosofia,* 35(1), pp. 113-144.

ADORNO, Theodor, 2004, *Teoría Estética. Obra completa 7*, Akal, Madrid.

AGUADO, Jesús, 2006, *La astucia del vacío. Cuadernos de Benarés 1987 - 2004.* DVD Ediciones, Barcelona.

AGUILAR, Hugo, 2007, "La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad", *Revista Borradores,* Volumen 7, Universidad Nacional de Rio Cuarto, Argentina.

ALMEIDA, Iván, 1999, "Borges, o los laberintos de la inmanencia", en Rafael Olea Franco (Editor), 1999, *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México. Available at: http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/laberinto.pdf [Último acceso: 5 Julio 2016].

ALTEVEER, Ian, 2000, *Anselm Kiefer (born 1945)*, Recuperado de http://www.metmuseum.org/toah/hd/kief/hd_kief.htm, [Último acceso: 2 noviembre 2015].

AMARANTE, Bruno, 2013, *A estética da ruína como poética,* Universidade Federal de Minas Gerias, Minas Gerais.

ARTAUD, Antonin, 1975, *Para terminar con el jucio de Dios y otros poemas,* Ediciones Caldén, Argentina.

BADIOU, Alain, 1998, *Conferencia sobre El ser y el acontecimiento y el Manifiesto por la filosofía*, Recuperado de http://grupoacontecimiento.com.ar/acontecimiento-15-1998/ [Último acceso: 20 Marzo 2016].

BATES, David, 1996, The Epistemology of Error in Late Enlightenment France. *Eighteenth-Century Studies,* 29(3), recuperado de http://www.jstor.org/stable/30053824.

BATES, David, 2002, *Enlightenment Aberrations: Error and Revolution in France,* Cornell University Press, New York.

BE, Kenneth, 2009, *Lot´s wife, 1989: When Artist Uses Unconventional Materials, recuperado de* http://anselmkiefer2.blogspot.mx/2009/11/lots-wife-1989.html [Último acceso: 19 Julio 2016].

BERNÁNDEZ SANCHIS, Carmen, 1999, *Joseph Beuys*, Nerea, Madrid.

BERNSTEIN, Richard, 1991, "Una revisión de las conexiones entre inconmensurabilida y otredad", *Isegoria,* núm, 3, Nueva Escuela para Investigación Social de Nueva York, Nueva York.

BEUCHOT, Mauricio, 1998, "Hermenéutica analógica y crisis de la modernidad", *Revista de la Universidad de México,* núm. 567-568, abril-mayo, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

BIRO, Mathew, 2013, *Anselm Kiefer,* Phaidon, New York.

BOCOLA, Sandro, 1999, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys,* Ediciones del Serbal, Barcelona.

BORGES, Jorge Luis, 1989, *El jardín de senderos que se bifurcan,* Emecé Editores, Barcelona.

BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

BRYANT, Gabriele, 2015, "Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX", *Cuaderno de notas,* núm. 5, Madrid, España, recuperado de http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/790/820

BUTLER, Judith, 1997, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid.

BUTTERWORTH, Jez, 2011, *Beyond the Zeitgeist. Random acts of culture and beyond the zeitgeist,* recuperado de http://beyondthezeitgeist.com/2011/08/21/anselm-kiefer-digs-the-dirt-2/ [Último acceso: 1 Marzo 2016].

CAIMI, Mario, 2009, "Introducción" en *Discurso del Método,* Colihue, Buenos Aires.

CALVO REVILLA, Ana, 2016, "La mirada desmitificadora de la gorgona de Prohaska, de Ricardo Menéndez Salmón", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 4, núm. 1, Universidad de Alcalá, España.

CAMPILLO, Antonio, 1995, "Foucault y Derrida: historia de un debate -sobre la historia", *Revista de Filosofia,* núm. 11, pp. 59-82, recuperado de http://revistas.um.es/daimon/article/view/7151/6921.

CARERI, Franceso, 2009, *Walkscapes, el andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona.

CASADESÚS, Friedrich, 2013, "Lo estético como mediador de lo moral y lo político en la histpria de la razón", *Pensamiento*, vol. 69, núm. 258, pp. 169-184, recuperado de http://revistas.upcomillas.es/index.php/pensamiento/article/view/976

CASTRO LÓPEZ, Octavio, 1993, "Literatura y verdad. El espacio natural de la verdad : la ciencia y la filosofía", *La Palabra y el Hombre,* núm. 86, pp. 156-163, recuperado de http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1348.

CASULLO, Nicolás; FORSTER, Ricardo & KAUFMAN, Alejandro, 2009, *Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*, Eudeba, Buenos Aires.

CELANT, Germano, 2006, *Anselm Kiefer*, Champlain, Nueva York.

CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, 2011, *Lieu privé / lieu public – espace intime / espace politique*, recuperado de http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/chalard-fillaudeau.html [Último acceso: 20 mayo 2015].

CLARAMONTE ARRUFAT, Jordi, 200, "Modos de hacer", en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, España, pp. 23 - 54.

CONSTANTE, Alberto, 2006. *Los monstruos de la razón. Tiempo de saberes fragmentados,* UNAM, ITESM, México.

CUESTA BUSTILLO, Josefina, 1998, "La memoria del horror, despues de la II Guerra Mundial", *Ayer,* recuperado de http://www.jstor.org/stable/41324817.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1985, *El anti Edipo,* Paidón, Barcelona.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Élisabeth, 2009, *Y mañana, qué...,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

ESCALANTE, Evodio, 2006, *José Revueltas: una literatura del "lado moridor",* Conaculta, México.

FOSTER, Hal, 2001, *Recodificaciones : hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo,* Universidad de Salamanca, Salamanca.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; et.al., 2006, *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Akal, Londres.

FRASCARA, Jorge, 2004, *Diseño gráfico para la gente. Comunicación de masa y cambio social*, Ediciones infinito, Buenos Aires.

GABÁS PALLÁS, Raúl, 2002. La fenomenología de los sentimientos en Max Scheler y el concepto de afección en Martin Heidegger. *Enrahonar,* Issue 34, pp. 31-46.

GALTUNG, Johan, 2004, *Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia,* recuperado de http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm#s1 [Último acceso: 9 Julio 2016].

GANDY, Matthew, 1997, Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter. *Annals of the Association of American Geographers,* Diciembre, vol. 87, núm. 4, pp. 636-659, recuperado de http://www.jstor.org/stable/2564403.

GARCÍA SIERRA, Pelayo, 1999, *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico, una introducción analítica,* 1er ed., Biblioteca filosofía en español, Oviedo.

GARCÍA, Dora Elvira, 2001, "La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: entre universalismo y particularismo", *Estudios,* Primavera, Volumen 64-65, pp. 217-227, recuperado de http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/64-65/DoraElviraGarciaLahermeneuticaanalogica.pdf

GARCÍA, Farrero Jordi, 2015, *Caminar. Experiencias y prácticas formativas*, Editorial UOC, Barcelona.

GIBSON, James, 1979, *The ecological approach to visual perception,* Psychology Press, Boston.

GIMENEZ, Gilberto, 2000, "Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural", en *Globalización y regiones en México*, UNAM, México, pp. 19-33.

GODOY CONTRERAS, Iván, 2014, "Veintiséis zapatos y un manifiesto suicida, el andar en la obra de Vincent Van Goooh, una visión fenomenológica desde Martin Heidegger", *Alpha,* núm. 39, pp. 203-218, recuperado de https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000200014.

GÓMEZ TORÉ, José Luis, 2009, "Filosofía y poesía en Hölderlin", *Endoxa: series filosóficas,* núm. 23, pp. 209 - 246, recuperado de http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/5198

GOMEZ-PEÑA, Guillermo, 2005, "En defensa del arte del performance", *Horizontes antropológicos,* vol. 11, núm. 24, pp. 199-226, recuperado de https://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010.

GONZALO CARBÓ, Antoni, 1994, "La mirada errante: de la 'Spaltung' en Lacan, al 'caos-cosmos' de Deleuze", *Convivium. Revista de filosofía,*núm. 6, pp. 29-52, recuperado de http://www.raco.cat/index.php/convivium/article/viewFile/73313/98522.

GONZALO CARBÓ, Antoni, 2004, "La visión de la escala en la mística judía a partir de 'El sueño de Jacob' de Alnselm Kiefer", *Aurora "papeles del seminario de María Zambrabo",* núm. 6, pp. 91-103, http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/viewFile/142814/194383

GRIFFIN, Amy; Young, Christina; HALE, Tom, 2014, "Histor is my material" en: *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014*, International Council of Museums, Paris.

GRIMSON, Alejandro, 2000, "Pensar fronteras desde fronteras", *Nueva sociedad,* Mayo - Junio, núm. 42, pp. 70-86, recuperado de http://nuso.org/articulo/pensar-fronteras-desde-las-fronteras/.

GRIMSON, Alejandro, 2011, *Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, recuperado de http://nuso.org/articulo/doce-equivocos-sobre-las-migraciones/?page=3
[Último acceso: 30 Marzo 2016].

Guggenheim Bilbao Museo, 2015, en línea: http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/arte-desde-1945-evolucion-diversidad-y-dialogo/
[Último acceso: 4 noviembre 2015].

GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca, 2013, "Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política", *Anales del instituto de investigaciones estéticas,* vol. 35, núm 103, pp. 99-140, recuperado de http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2502/2508.

HARVEY, David, 1990. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio* cultural, Amorrortu ediciones, Buenos Aires.

HENRY, Michel, 2007, *Filosofía y fenomemología del cuerpo*, Ediciones Sígueme, Salamanca.

HERNÁNDEZ, DE LEÓN PORTILLA, Asención, 2010, El exilio español en México: cuatro momentos. *Revista de la Universidad de México,* núm. 76, pp. 31-39, recuperado de

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1772/2775.

HERNÁNDEZ, DE LEÓN PORTILLA, Asención, 2011, "José Pascual Buxó: Ícaro en su laberinto", *Revista de la universidad de México*, núm. 94, pp. 6-13, recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2199/3202.

HIDALGO, Alberto, 2009, "Realidad y mundo ¿Es cuestionable la 'realidad' del mundo?", *Eikasia. Revista de filosofía,* vol. 4, pp. 1-50, recuperado de https://www.researchgate.net/publication/28315887_Realidad_y_mundo_Es_cuestionable_la_realidad_del_mundo

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor, 1998, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid.

HUTIN, Serge, 2001, *Libro esotérico*, recuperado de http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Alquimia/-%20Articulos%20Sobre%20Alquimia/Alquimia%20Serge%20Hutin.pdf [Último acceso: 25 Julio 2016].

HUYSSEN, Andreas, 1989, "Aselm Kiefer: The terror of history, the tempation of myth", *October,* vol. 48, pp. 25-45, recuperado de http://www.jstor.org/stable/778947 doi:1.

INGOLD, Tim, 2013, "Los materiales contra la materialidad", *Papeles de Trabajo*, vol. 7, núm. 11, pp. 19-39, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

JARQUE, Fieta, 2009, *El país. Archivo*, recuperado de http://elpais.com/diario/2009/09/12/babelia/1252710368_850215.html

KAFKA, Franz, 1965, *Correspondence*, Gallimard, Paris.

KAFKA, Franz, 1983, *Lettres à Milena*, Gallimard, París.

KIEFER, Anselm, 2001, *Il Misterio delle Cattedrali*, recueprado de http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/anselm_kiefer_il_mistero_delle_cattedrali_2011/ [Último acceso: 8 Julio 2016].

KIEFER, Anselm, 2011, *L'art survivra à ses ruines: Leçon inaugurale prononcée le jeudi 2 décembre 2010*, recuperado de <http://books.openedition.org/cdf/393> [Último acceso: 2 Junio 2016].

KIEFER, Anselm, 2011, *Open Edition Books.* recuperado de http://books.openedition.org/cdf/393 [Último acceso: 05 Abril 2015].

KIEFER, Anselm, 2013, *Création artistique*, recuperado de http://annuaire-cdf.revues.org/1625#tocto2n1 [Último acceso: 16 Mayo 2016].

KOMI, Christina, 2003, "Desorientados entre ruinas, o la ciudad amnésica", *America: cahiers du CRICCAL*, vol. 1, núm. 30, pp. 153-159, recuperado de http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1616.

KRISTEVA, Julia, 1975, *Práctica significante y modo de producción*, Aurora, Madrid.

LEIBRANDT, Isabela, 2009, "El papel de Alemania en la construcción de la memoria colectiva e identidad cultural europea", *Revista Universitaria Europea,* núm. 11, pp. 101-116, recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4053698.

LÉVINAS, Emmannuel, 2000, *La huella del otro*, Taurus, México.

LÓPEZ CUENCA, Alberto, 2012, "Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo", en *El incesante ciclo entre idea y acción*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 90-99.

LÓPEZ CUENCA, Alberto, 2014, *Culture Machine*, recuperado de www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/551/571 [Último acceso: 26 10 2015].

LÓPEZ CUENCA, Alberto, 2014, "Writing Errancy: Outcasts, Capitalism and Mobility", en *Culture Machine*, vol. 15, recuperado de

http://www.culturemachine.net/index.php/cm/article/view/551/571 [Último acceso: 16 Marzo 2016].

LÓPEZ RUIDO, María, 1995, "Joseph Beuys: el arte como creencia y como salvación", *Espacio, Tiempoy Forma*, n.8, pp. 369- 391, recuperado de http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2270.

LUQUE MOYA, Gloria, 2014, *Sobre la noción deweyana de ritmo: la vida como proceso estético*, recuperado de http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/8208 [Último acceso: 15 Junio 2015].

LYOTARD, Jean Francois, 1990, *Heidegger and "the Jews"*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

MACPHERSON, Amy, 2014, *Behind the scenes: Anselm Kiefer's studio at Barjac*, recuperado de https://www.royalacademy.org.uk/article/behind-the-scenes-anselm-kiefers
[Último acceso: 30 junio 2016].

MALO DE MOLINA, Martha, 2004, *Nociones Comunes, parte 1: La encuesta y la coinvestigacion obreras, autoconciencia*, recuperado de http://eipcp.net/transversal/0406/malo/es [Último acceso: 7 Diciembre 2015].

MALO DE MOLINA, Martha, 2004, *Nociones Comunes, parte 2: del análisis institutional a experiencias contemporaneas entre investigacion y militancia*, recuperado de http://eipcp.net/transversal/0707/malo/es [Último acceso: 25 Octubre 2015].

MARLOW, Tim, 2014, *Royal Academy of Art, London, Anselm Kiefer*, recuperado de http://www.gagosian.com/now/royal-academy-of-art-london--anselm-kiefer
[Último acceso: 8 Julio 2016].

MARX, Karl, 2012, *Páginas malditas. Sobre la cuestión judía y otros textos*, Libros de Anarres, Buenos Aires.

MAYOR Y FERNÁNDEZ, María Teresa, 2012, "Los negacionistas del Holocausto", *Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales,* núm. 293, pp. 2-31, recuperado de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5170740.pdf.

McLINTOCK, María, 2014, *Anselm Kiefer's "La Ribaute": remembering and representing the Holocaust*, (Disertación de licenciatura), Departamento de historia del arte, Universidad de York, Inglaterra.

MELITOPOULOS, Angela, 2007, *Timescapes: la lógica de la frase*, recuperado de http://eipcp.net/transversal/0107/melitopoulos/es [Último acceso: 16 Octubre 2015].

MONTENEGRO MARTÍNEZ, Leonardo, 2011, "Naturaleza y sociedad. A propósito de la naturaleza de los desastres", en *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bientenario de la Independencia de Colombia*, Jardín Botánico de Bogotá, Bogotá, pp. 324-335.

NANCY, Jean Luc, 2001, "La existencia exiliada", en *Revista de Estudios Sociales*, núm 8, enero, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

NANCY, Jean Luc, 2007, *Tumba de sueño*, Galilée, Paris

NAVARRO GIMÉNEZ, Cristina, 2009, "La era del entusiasmo. El triunfo de la pintura y la era de los neoexpresionismos, en Cristina Giménez Navarro (coord.), Concepción Lomba Serrano (coord.), *El arte del siglo* XX, (Coloquio de arte aragonés), Instituto "Fernando El Católico" : Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, España, pp. 127-133, recuperado de ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/23/07gimeneznavarro.pdf.

NIETZSCHE, Friedrich, 1998, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Planeta Libros, Madrid.

NIÑO VARGAS, Myrena del Socorro, 2012, *Literatura contestataria: Inxilios, susurros y sombras de la nueva novela cubana*, (Tesis de maestría), Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Literatura, Bogotá, Colombia.

OROBITG, Christine, 2015, "La poética de la errancia en el don Quijote", en *Criticón,* núm. 124, pp. 87-100, recuperado de http://criticon.revues.org/1919.

Over Your Cities Grass Will Grow. 2010. [Película] Dirigido por Sophie Finnes. Francia: Amoeba Film, Kasander Film Company, Sciapode.

PADILLA ARIAS, Alberto, 2010, "Enrique Dussel: una aproximación a su pensamiento", *Veredas,* año 11, núm. especial pp. 183-203.

PAZ, Octavio, 1990, *Árbol adentro*, Seix Barral, Barcelona.

PÉREZ CORTES, Francisco, 2014, *Crear crearse. Engendrar y dar vida a una obra viva*, UAM-X, México.

PÉREZ CHABES, Ruth, 2015, *La reelaboración artística del recuerdo de Joseph Beuys y sus raíces románticas*, (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid: Madrid.

PÉRGOLIS, J. C., 2000. Estética del desarraigo en la ciudad nómada. *Revista de Estudios Sociales,* Enero, núm. 5, pp. 108-114, recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500512.

Phaidon, 2013, (sitio web), recuperado de http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/february/01/a-look-inside-anselm-kiefers-studio/ [Último acceso: 2016 Junio 2016].

PINTO, Louis, 2002, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, Siglo XXI editores, México.

POGGI, Stefano, 2011, "Utopía, mística, revolución. A inicios de la tragedia alemana del siglo XX", *Revista Internacional de Filosofía*, núm. extra 4, pp. 37-44.

PORTALES, Gonzalo, 2012, "Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total", *Estudios filosóficos,* núm. 49, pp. 117-125, recuperado de http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132012000100007&script=sci_arttext

PRODGER, Michael, 2014, *Inside Anselm Kiefer's astonishing 200-acre art studio*, recuperado de https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/12/anselm-kiefer-royal-academy-retrospective-german-painter-sculptor.

BBC Imagine series (Productor), & COCKER, Kack (Director), 2014, *Remembering the future.* 2014. [Película] BBC Londres, Reino Unido.

RENNER, Rolf, 2013, "Nuevas tendencias de la literatura alemana", *Verbum et lingua,* Julio-Diciembre, núm. 2, recuperado de http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/sites/default/files/ensayos2_2.pdf.

REST, Jaime, 1976, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Ediciones Librerias Fausto, Argentina.

REVUELTAS, José, 1986, *Dialéctica de la conciencia*, Era, México.

REVUELTAS, José, 2014, *Los muros de agua*, Era, México.

RIVERO WEBER, Paulina, 2004, *Alétheia la verdad originaria. Encubrimiento y desencubrimiento del ser en Martin Heidegger*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

RODRÍGUEZ-VELASCO, Jesús, 2009. *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Akal, Madrid.

ROSSELLINI, Roberto, (Director), 1948, *ALEMANIA año cero*, [Película], Alemania, Tevere Film / Safdi / UGC.

RUIZ RODRÍGUEZ, Juanjo, 1999. "La dama errante: María Zambrano, la mujer y el errar", *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano,* pp. 44 - 50, recuperado de http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/144833.

SÁEZ RUEDA, Luis, 2009, *Ser errático. Una antología crítica de la sociedad*, Trotta, España.

SÁEZ RUEDA, Luis, 2010, "Ontología política como terapia de la cultura estacionaria y llamada al ser-cenital", *Otros logos. Revista de estudios críticos,* vol. 1, núm. 1, pp. 125-146, recuperado de http://digibug.ugr.es/handle/10481/18645#.V8MVBPl9600.

SAFRANSKI, Rüdiger, 2006, *Heidegger y el comenzar*, Circulo de Bellas Artes, Madrid.

SAFRANSKI, Rüdiger, 2009, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets Ediciones, España.

SAFRANSKI, Rüdiger, 2010, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Tusquets, México.

SALINAS HERRERA, José Aladier, 2004, "El juego de la ciudad en la formación de nuevas subjetividades", *Nómadas*, núm 21, pp. 223 - 239, http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105117678020.

SÁNCHEZ, Juan José, 1998, "Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración", en *Dialéctica de la Ilustración*. *Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, pp. 9-46.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, 2009, "La predisposición al testimonio en la literatura del exilio", *Revista electrónica de estudios filosóficos,* diciembre, núm. 18, recuperado de https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-22-literatura_exilio.htm.

SANTOS AUÑÓN, María Kosé de los, 2004, *Neoexpresionismo alemán*, Nerea, San Sebastián.

SARQUIS, Jorge, 2006, *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*, Nobuko, Argentina.

SARQUIS, Jorge, 2010, *Investigación y conocimiento. Filosofía, artes y ciencias, arquitectura, diseño y urbanismo*, Nobuko, Buenos Aires.

SARQUIS, Jorge, 2012, *La investigación proyectual. Precisiones*, recuperado de http://jorgealbertosarquis.blogspot.mx/2012/04/la-investigacion-proyectual-precisiones.html [Último acceso: 6 Diciembre 2015].

SIMÓN, Paula, 2007, "El transterrado y el jardín: la experiencia del exilio en José Gaos y en José Donoso", *Revista de Literaturas Modernas,* Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, pp. 193-208.

SPOTTS, Frederic, 2011, *Hitler y el poder de la estética*, Machado Libros, Madrid.

SUÁREZ GONZÁLEZ, Javier Roberto, 2013, "Dialéctica de la Ilustración y la propuesta de un 'horizonte normativo' de la razón", en *Eidos,* núm. 18, pp. 148-177,

recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-88572013000100007.

TAYLOR, Martin, 1973, "Los reyes de Julio Cortázar. El minotauro redimido", *Revista Iberoamericana,* 39(84), pp. 537-556, recuperado de http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2501/2689

TORO, Miguel de, 2009, "La memoria del Holocausto en Alemania: la memoria dividida", *Historia social,* núm. 65, pp. 87-104, recuperado de http://www.jstor.org/stable/40658060?seq=1#page_scan_tab_contents

TRAVERSO, Enzo, 2005, *Los judíos y Alemania. Ensayos sobre la simbiosis judío alemán*, Pre-Textos, Valencia.

TRAVERSO, Enzo, 2011. *El pasado, instrucciones de uso*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

URBINA, Neida, 2005, "El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso", *Revista Estética,* núm. 006, recuperado de http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20361.

UZÍN OLLEROS Argelina, s.f., *Acerca del concepto de progreso en Walter Benjamin*, recuperado de http://www.antroposmoderno.com/textos/acercadel.shtml [Último acceso: 11 Julio 2016].

VALLE LEDESMA, María del, 2005, Diseño gráfico, "¿Un orden necesario?, en *Diseño y Comunicación. Teoría y enfoques críticos*, Paidós, Buenos Aires, pp. 15-90.

VUELVAS SOLÓRZANO, Marco Antonio, 2012, "La poética del desarraigo: el viajero en la obra de Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia", en *Inter pretextos*, vol. 4, núm. 2, pp. 16 - 26, recuperado de http://www.ucol.mx/interpretextos/pdfs/302_inpret502.pdf.

WEIKOP, Christian, 2016, *Heroic Symbols Artist Books: Incubating Ideas*, recuperado de http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/artist-books [Último acceso: 1 Marzo 2016].

WENGER, Etienne, 2001, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*, Paidós Ibérica, Barcelona.

ZAMBRANO, María, 1967, *La tumba de Antígona*, Siglo XXI, México.

ZAMBRANO, María, 1986, *De la Aurora*, Turner, Marid.

ZARLENGA, Matías, 2010, *Preservación de la obra de arte y autonomía en la teoría estética de Theodor Adorno*, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional General San Martín, Argentina.

ZUMANO HERNÁNDEZ, Fermín, 2014, "La doncella errante: aproximaciones a Prometeo", *Revista Xihmai*, vol. 9, núm. 17, p. 16, recuperado de http://www.lasallep.edu.mx/xihmai/index.php/xihmai/article/view/220.