

EL PLOMO Y LA TIERRA DE LO REAL: HISTORIA Y METÁFORA EN LA OBRA PLÁSTICA DE KIEFER

Dr. Javier Domínguez Muñino

Universidad de Sevilla

ABSTRACT

El duelo y la melancolía son materiales que Donald Kuspit atribuye a la obra plástica del artista alemán Anselm Kiefer. Nacido en 1945, hijo de años malditos en la historia de su país, Kiefer se mancha en la materia para espiar culpas y contradicciones de su especie. Él es el individuo ante el espejo de la extrañada condición humana. A partir de su producción, se recrea una historia a la que otros testimonios y documentos han validado, y se queman –en la hoguera de sus ramas, arcillas, yesos y plomos– los desastres; concediendo así un cielo o mapa astral a la negritud del Holocausto; y un lenguaje plástico, al estupor de la misantropía o de la mala conciencia. Su obra es el otro remanente posible del totalitarismo. En las pinturas tempranas, el saludo fascista preside sobrio óleos y aguadas. En posteriores piezas matéricas, el artista alemán complica ejecuciones que traspasan lo bidimensional, y que merecen un salto al canto poético que ya no describe sino resucita, un lenguaje, de las cenizas. Obra intertextual (con el poeta rumano del XX que siendo víctima hizo lo propio), encadenada a la materia tanto como a la historia, la de Kiefer es una creación que borra la linde entre ficción y hechos; linde que a todo artista ha venido marcando y persiguiendo en la reflexión ontológica que una obra asume.

Las narraciones de Anselm Kiefer no titubean en incorporar los mitos y los hechos históricos. De este modo, su obra no discrimina esos distintos niveles de realidad en que, un pueblo o civilización, teje su imaginario y modela su nombre o su identidad. Si la discutida nostalgia o filiación nazi queda pronto resuelta en la ironía de su primera etapa, de mayor interés nos supone el periplo con que su obra evoluciona: invocando mitos sumerio-babilónicos, *mitos* de la razón humana como el de un poder salvífico atribuido al arte, y asertos fatalistas como el de la destrucción de un mito en tanto éste ha venido siendo cumplido por su pueblo. Kiefer pretende desligarse de los “determinantes culturales” (Terrón, 2003) porque el duelo suyo es sumario, a la totalidad de una cultura o civilización que dilatadamente ha sido calcinada en sus creencias y afirmaciones. Y es aquí donde, su obra, ajustamos exponerla igual que un relato emancipándose de otros relatos; contraviniendo en una suerte de crítica de lo real para redimensionar en la discriminada ficción.

¿Así es como su obra propone enmendar la realidad llamada histórica? Sostenemos en este trabajo que el duelo de Anselm Kiefer es una enmienda incluso a las categorías con que el hombre ha construido, armado, o fraguado, los materiales de su propia historia. Materiales que en su tenaz metáfora han sido decididos entre el plomo, el yeso, la arcilla, la paja o los cables de cobre que sostienen y cubren láminas saturninas o tablas de madera. Desde las invocaciones a la palabra de Celan en *La sangre divina de Jacob* o en *Flor de ceniza*, hasta su pieza escultórica *La vida secreta de las plantas*, el mensaje halla reunión en la materia: acrílico emulsionado o tiza, óleo o plomo, Kiefer

circunnavega a los cosmos del hombre. El campo nevado en que un libro de plomo cuelga; el mapa celeste en hojas bíblicas de plomo, se atribuyen la condena y la aceptación existencial de lo irreversible, de lo diminuto o insignificante respecto al universo en que los relatos humanos se agotan.

El artista asume el misticismo judío por referencia, asume *los misticismos* en que la cifra órfica hace al hombre migrar y ascender. Se trata de entender en su cuadro una macroforma en que dar materia al potencial visionario: destilando un paisaje de la ausencia, una imagen “de la *terra incognita* allende del Ser” (Gonzalo Carbó, 2004), una experiencia apofática que incardina su obra en la teología negativa y nos conduce al abismo o negritud de que hablara Edmond Jabès. Aquí sostenemos que la inmanencia en Kiefer es el núcleo para entender su propuesta artística: las ficciones históricas –mitos y hechos– del hombre, delatan sus grietas y finitudes de modo que sólo pueden hacer revertir la mirada hacia Nada o hacia fueros del Yo.

PALABRAS CLAVE

Materia – Misticismo – Relato – Metáfora – Duelo



Anselm Kiefer nace en Alemania en 1945. Se forma en Suiza, en la Academia de Arte de Friburgo; y después coincide con Joseph Beuys en Dusseldorf (influencia relevante en ciertos aspectos no sólo en cuanto a la materialidad de la obra). Este verano se han cumplido 20 años de que su obra fuera conocida en nuestro entorno más cercano: con la exposición que el Reina Sofía celebró bajo el lema “*el viento, el tiempo, el silencio*” (comisariado por Alicia Chillida).

Más siendo un autor vivo, en este acercamiento no ha primado el enfoque analítico o la reseña más ortodoxa en un eje clásico de obra y vida; sino un ejercicio –a compartir– de lo que podríamos llamar un “acercamiento poético-empático” (y tomo prestada la expresión del amigo Catedrático César Moreno). Se trata aquí de darnos la oportunidad de mirar y pensar la obra de Kiefer con las “intuiciones sensibles”, sin el embarazo a veces de la documentación estrictamente biográfica. Con empatía, o simpatía (aquello que Deleuze liga al arte, y lo que resiste la identidad, permitiendo encuentros y disonancias prometedores).

La obra de Anselm Kiefer nos abre dos posibles vertientes: la fenomenológica, y la existencialista. Y hacerlas compatibles, también pasa por un ejercicio empático y hermenéutico. Kiefer ejerce “la palabra” (escoge el material, el medio plástico) y bordea o penetra las lindes de “la acción”. Pero como bien se ha reconocido ya, la tentadora dicotomía se diluye; y citando a Wittgenstein en sus *Investigaciones*, “las palabras son también acciones”. En su comentario, Isidoro Reguera lo expone con una atrevida y clara precisión:

“Si interesa el lenguaje estético no es por su significado, que no lo tiene, sino por su inclusión como acto de habla en el propio proceso de la creación o contemplación. No por su referencialismo [...] sino como reacción espontánea incluso en el proceso total del arte, y que se manifiesta [...] en forma de interjección”.

La interjección. El amago. El “grito” (como Apollinaire tituló originalmente su célebre poema *Zona*). Estos planteamientos han caracterizado el siglo que Kiefer despide con

el grueso de su obra. Si toda su producción se sintetiza o tiene un alma, ésa es en gran parte el alma que ha destinado al s. XX (que en ocasiones he llamado 'el siglo catatónico', a raíz de la devastación europea y su consecuencia antropológico-filosófica). Los vacíos, los silencios, los huecos, las grietas, cobraron protagonismo reflexivo e incluso esperanza (ahí quedan las pruebas de Edmond Jabès, Paul Celan, o Maurice Blanchot –de quien pienso el relato *La locura de la luz*–, así como las afueras del pensamiento y la escritura que nos alumbró Foucault). De hecho, lo efable (lo visible) es, en un Foucault inspirado por Blanchot, un modo irreductible del ser-lenguaje (del ser-luz). En una suma de autores próximos, planteamientos éstos que parecen emparentados, que ya manan de una convencida inmanencia sustancial. La inmanencia, recordemos, es el territorio donde convergerán, y no por causales transmisiones, estructuras de pensamiento humano llamativamente homogéneas, o poderosamente análogas. Y en esta idea fue pionero Rudolf Otto con su conferencia de 1924 sobre las místicas orientales y occidentales.

A propósito de esto, fue Jean Grenier quien dijo: “En los alrededores del siglo V a. C. viven Sócrates, Confucio, Buda. Son reformadores morales (no metafísicos) que nada deben el uno al otro y cuyas doctrinas presentan muchos puntos comunes. Grandes movimientos de pensamiento han nacido al mismo tiempo sin que hubiese entre ellos parentesco histórico. De ahí que el estudio de las filiaciones deba dejar paso al de las analogías”.

Entonces, si aterrizamos el “intelecto sensible” ante esas piezas materiales que el artista ha creado, y donde el despliegue material es ya un aspecto que se antoja esencial, quizá descubrimos un apego a las “inventadas verdades universales” (como una especie de brote escarbado por el artista). Un apego que sobrepasa el mero referencialismo, que nos extraña ante esta cabriola del pensamiento humano: la del destapar, retirar, la piedra al hueco oscuro y vacío; y gritar en él; y recibir nuestro eco, o el de otro ya ausente. Hasta el punto en que la voz del artista delate una grieta, una fisura, un afuera, que ciertamente lo excede sin que por ello lo exceptúe ni privilegie. A esto, en cierto modo, se refería Otto con su probada idea de “las convergencias” (inmanentes en el pensar).

Este “descubrir la piedra” en Kiefer es su voz y es su acción. Esa reunión, de lo que acontece en los materiales y la palabra que esos materiales derraman, es un rasgo crucial a la hora de entender la trayectoria que este artista dibuja a lo largo de sus producciones. Similar planteamiento recoge la profesora Carmen González (en la órbita de las Bellas Artes de la Universidad de Salamanca): la materia es acción; y la materia es “biosfera” para el artista. Porque “la materia es también un medio en el que el artista está, habita y se mueve. En este caso no se trata sólo del objeto de su intención, sino de una especie de control interno o de un ambiente en el que desenvolverse”.

Pero quiero hablar de “materiales” traspasando, por supuesto, el reducto o la acepción formal. El “duelo” y la “melancolía” son materiales que Donald Kuspit ha atribuido a la obra plástica de Anselm Kiefer, según una interpretación en términos freudianos. Kuspit atribuye estos rasgos peyorativamente, en la idea de estar ante un hombre frustrado que custodia la imagen fantasmal de un poder rendido. La acojo en tanto deseo tomar prestadas estas palabras, pero invirtiendo el sentido de Kuspit (que quizá pasó demasiado por alto la presencia de la “ironía” en la temprana obra del artista, como bien indica Terrón Montero). Porque Kiefer recoge epopeyas (babilónicas, germanas) para denunciar la fuerza extintora de esos símbolos y mitos, preocupándose incluso por el gran mito del poder salvífico del arte.

Con lo que la lectura que proponemos es diametralmente opuesta. En la ironía, en la parodia de esos saludos fascistas que representa en su temprana obra, se palpa la influencia de un Jean Genet que vio en el mal un refugio de la norma, igual que el santo lo ve en el bien (cuestión que ya analizara Sartre). Con lo que este irónico juego acaba presentándonos a un solitario anti-héroe, último refugio del mal que se inmola como otra consecuencia más de las devastaciones. (A mí, particularmente, incluso me recuerdan a esas tristes fotografías tomadas en Venecia a un Ezra Pound anciano, símbolo de aquella “generación perdida” –como acuñó la escritora Gertrude Stein-).

Cuando hablamos de “melancolía”, se nos hace irremediable el uso tan continuado del plomo. Y en sus piezas plúmbeas descubrimos ese carácter saturnino que bien ejemplificó el poeta alemán Stefan George (con su llamada ‘poesía dórica’) o, aun antes, un Hölderlin en su programa romántico. (Y recordemos que George fue incluso la tentación lírica de los nazis, que quisieron nombrarlo Ministro, y a lo que el poeta respondió con su exilio en Suiza). El ánimo de extrañar un momento-fundacional a repetirse, la nostalgia por un estado de civilización ya extinto, sepultado igual que algunas imágenes de Kiefer, parece presente en esa melancolía que Kuspit le atribuye. (De hecho, recordar este carácter romántico, es evocar la tan bien explicada tesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo*). Pero no deja de albergar una profunda y enorme ironía. Kiefer, más que revisar en un sentido concluyente, indaga la historia alemana (la que más cerca tiene) “en conexión con el mito y con el poder”. Y es fundamental que Kiefer muestre esos mitos que la propia historia ha destruido en los intentos de sus cumplimientos.

Y cuando hablamos de “duelo”, es importante haber comentado los rasgos y ‘demonios’ del siglo XX europeo en su segunda mitad. De hecho, Terrón Montero lo aclara: “el duelo no es por el nazismo, sino por la cultura alemana como constitutiva de la propia identidad”. La escénica teatralización de sus formatos, el “histrionismo” del que ha llegado a hablarse, es su manera de re-presentar o invocar la locura de un Nerón o un Hitler. Desenterrar para comprender. Pero limitarlo a esta lectura historicista, dejaría fuera un sentido con más peso: el del acto de Kiefer de “descubrir la piedra” (como decíamos antes) y así revelarnos las constantes biológicas de toda cultura (no sólo la alemana), de toda civilización (y estas constantes son, también, sus devastaciones). Así se explica que los materiales se presenten siempre ya en procesos degenerativos, bien oxidados o bien marchitos, y expuestos como una especie de palimpsesto en que descubrir o desenterrar huellas de “lo-real-que-ha-sido-devastado”. Esto es una característica muy constante en sus obras. Y Kiefer lo ha evolucionado en dos etapas diferenciadas: Una primera en que parte de fotografías tomadas a piezas que él mismo armaba y luego destruía, quedando de ellas literalmente un archivo, una imagen (fotográfica) a la que posteriormente añadir la carga matérica como paja, barro o arena. Se trata de una serie de “frotages” que han creado entornos arquetípicos para luego ser fotografiados. En estos casos, la arena cubriría (gradualmente cada vez más) las fotografías que actúan como vestigios. Y una segunda etapa (más madura) en la que prescinde de la toma fotográfica y, directamente, ejecuta con diversos materiales en la pintura: plomo, arena, ramas, carbón, o metal (especialmente cables de cobre).

¿Por qué, estos materiales, y esta exposición degradada? Kiefer destapa o captura esa “dimensión matérica del tiempo vital”; tiempo, ya aquí, detenido. Se trata de una conocida

idea japonesa que tanto inspira el cine de Andrei Tarkovski: el tiempo como material artístico. Y, en consecuencia, la materia-escogida como huella, sello, costra (o “*saba*”, que es la palabra nipona).

Cuando los materiales degradados se expresan en sus piezas, éstos invocan la mugre, la rugosidad, propia de estratos que han sido derruidos y sepultados. La profesora González García lo resume bien:

“Nada hay nuevo e impoluto en sus obras: todo aparece vulnerado y modificado, como si estuviéramos ante algo que ha sufrido formidables vicisitudes o que ha sido exhumado de entre los restos de una civilización sepultada y rescatado en su proceso de acumulación de tiempo”.

Esta idea se traduce en detraer tiempos o momentos a lo real. Así entendemos las obras de Kiefer, como “extracciones de lo real”: unas extracciones totales, soberanas, que adquieren o retienen en la materia artística la suficiente entidad para autocontenerse, y que han sido extraídas de bloques de tiempo (por esto hablábamos de un acto interjectivo, superado el referencialismo). Bloques de tiempo, entonces; bloques de aquella realidad vulnerable a sus propias devastaciones y extinciones. Y expresado en cada pieza, el amago del hombre que hace de arqueólogo. Si el cineasta, Tarkovski, hablaba de “*esculpir en el tiempo*”, Kiefer hará lo propio en unas piezas matéricas donde el relieve, la rugosidad, la costra (como decíamos) juegan el papel determinante.

El concepto de “rastros” en la materia artística ha sido también llevado al hueco que negativamente define el cuerpo (con el “rastros corpóreo”). Así lo expresaba Antony Gormley en respuesta a un aserto de Gombrich sobre la imposibilidad de ‘crear lo que se respira’:

“Me interesa la capacidad testimonial del arte y empiezo por lo que conozco, el trozo de mundo material en el que se inserta mi consciencia: mi cuerpo. E intento presentar ese trozo de material [...] de forma que quede registrado su rastro”.

A esta altura del discurso queda patente que los materiales albergan, o son (si damos un paso ontológico más), acontecimientos; o, dicho en otro sentido, los materiales hacen acontecer ruinas donde los tiempos convergen, y también las esperanzas o aspiraciones. En este sentido de lectura, la propuesta de este autor se acredita, no como testigo o testimonio ocular anclado a un tiempo histórico, sino como el mero descubridor (desenterrador) de constantes habidas en repetidos y distintos tiempos de la Historia. Y así, esa costra o huella, ese rastro, se vuelve narración (una narración estratificada o que, bien, “emerge de los estratos” –como escribió Celan–).

Dado al espectador este carácter “pancrónico” que estamos refiriendo, se entiende bien la coexistencia de muy diferentes estilos, alusiones, y referencias mitológicas o arquitectónicas, en toda la obra de Kiefer. Por citar buen ejemplo: en la obra “*Inundación de Heidelberg*” crea un incidente imaginario a partir de hechos reales (la inundación que sufre esta ciudad, vista desde el castillo, con la inclusión de imágenes arquitectónicas del Tercer Reich). La arquitectura será un recurso habitual para crear paisajes arquetípicos y, con ellos, atmósferas fantásticas logradas de la suma y reunión de elementos que simbolizan distintas culturas. En ocasiones aparecen edificios grecorromanos con otros del período nazi, o bien

estructuras que recuerdan a las mastabas con otras barrocas. Construcciones, bien modificadas o bien inventadas, que “alcanzan un sentido a través de los acontecimientos humanos”. Como señala Riu de Martín: “[Kiefer] utilizó el paisaje para expresar la condición desintegrada y sufriente de la naturaleza humana”. Ésta es, su constante biológica de la humanidad, encontrada en tal amalgama, y expresada recurrentemente en dichos paisajes sincréticos. Si la fantasía es un puzle o mosaico por él formado, cada tesela refiere aspectos o bloques de tiempo histórico y real. De aquellos destrozos, se estratifican estos rastros. De modo que la ficción se ha dejado anegar por la realidad; o, dicho en otro sentido, en la anegada realidad puede transparentarse el rostro del espejo ficticio. Y ese rostro es ese eco, ese grito interjectivo, que el artista como hombre encarna. Una especie de *Angelus novus* (tal como lo hubo leído Benjamin) aparecido, reflejado, en la amalgama del palimpsesto.

Preferimos quedarnos con esta idea-imagen, más allá de interpretaciones estrictas que algunos autores hacen de Anselm Kiefer como un revisor de la Historia, o como un transformador de la Historia a través del arte. El “retrato” goza de elevada metafísica, se libera como decíamos del referencialismo; pero “lo retratado” no es negado ni contradicho en ningún acto de renuncia. De ahí que este artista sugiera relaciones muy matizables entre las narrativas reales o ficticias.

Cuando hemos hablado de “duelo”, cabría señalar-hacia un duelo sumario por tanto. Un duelo no particular ni generacional que todo individuo podría sufrir; sino el “suspense” en que se descubre a golpe de extracción y metáfora (una metáfora tenaz, en el caso de Kiefer). Es decir, la suspendida crítica a todas las categorías con que el ser humano construye “lo real” (mitos y revelaciones fundacionales de pueblos, y relatos historiográficos de los mismos). Este descubrimiento deja al artista, al hombre, en la condición de individuo extrañado ante la condición humana. Un extrañamiento que por una parte explicaría los fatalismos y que, por otra, se ayudaría gracias a calcar los desastres y a atrever un brote en la ceniza (como nos sugiere su obra “*Flor de ceniza*” –una pieza de acrílico, óleo y plomo que data de 2006 y que el artista dedica al poeta rumano-).

De un recorrido empático con el grueso de su obra, donde abundan símbolos, mitos y metáforas, advertimos una profunda reflexión sobre la humanidad; pero quizá sin el valor o la idea romántica de “trascendencia” (a lo que habrían respondido los paisajes de Friedrich). A colación de esto Riu de Martín sostiene que el artista “utilizó el paisaje para expresar la condición desintegrada y sufriente de la naturaleza humana”. En Kiefer, un autor que no hay que olvidar que parte de la ironía (patente en sus saludos fascistas desolados en la nieve), el valor o la idea que domina es el reflejo de un “rostro-metáfora” de sentimientos universales. Y esto se alumbró (o se desentierra) a partir de estratos sepultados y destrozos encarnados en el barro, en la arena, en las ramas o el plomo. Teje así una especie de `meta-leyenda del sufrimiento humano´: lo hace simulando desiertos, combinando abstracción y figuración, siempre con la intrincada textura de tan dispares materiales. Y en el centro final de esos materiales, el plomo. Así como Beuys se popularizó “artista del fieltro”, Kiefer es para muchos “del plomo”. Y una pieza culmen seguramente sea la escultura “*La vida secreta de las plantas*”, que data de 2001, y consiste en un gran formato con aspecto de libro abierto en cuyas hojas (que son láminas plúmbeas) pueden leerse mapas celestes a tiza y óleo. Los mapas siderales son el atlas definitivo que nos hace asistir a la forma que reúne un todo. En

su contemplación, no es el hombre como criatura lo que precisamente trasciende, sino el abismo en que apenas se divisa sus moradas ni mitos.

Esta obra, “*La vida secreta de las plantas*”, recuerda a aquella idea del ‘árbol sagrado’ o ‘cósmico’ que varias culturas han utilizado. El tema se había tratado casi 20 años antes en “*Odín y la ceniza cósmica*” (un óleo, tinta y collage sobre arpillera de 1981). Esta pieza de escala humana antecede un tópico recurrente en cuanto a lo sagrado (alusión a la obra de Mircea Eliade). La hierofanía radica en la vinculación entre consciencia y naturaleza. Y las cenizas del árbol “constituyen un fertilizante para la naturaleza” (en palabras de Riu de Martín).

Del mismo año (1981) es su óleo y acrílico sobre fotografía “*Gilgamesh y Enkidu en el bosque de cedros*”, una pieza con formato de libro artesanal que, como otros libros del artista, nos recorre esos mitos ancestrales con una implícita intertextualidad.

Partiendo de esta sugerente leyenda sumeria (y en ese ejercicio poético-empático que referí), un bosque de cedro nos recuerda la mortalidad de Enkidu, el sacrificial compañero de héroes que soportan civilizaciones; el revés negativo de la imagen que los pueblos graban para reconocerse; la otra faz a la sombra, destinada a reflejar un conflicto que a la naturaleza le es propio. Y tan así, que esas sombras se vuelven “pancrónicas”. Kiefer no persigue en sus libros de cartón con fotografías y óleos la narrativa lineal; sino extraer y aislar pasajes que luego recompondrá para reflejar sus recuerdos personales. Para tomar consciencia de todas las ficciones (incluida la memoria, incluidos los mitos) que vienen figurando lo real y devastado del hombre.

Este punto me trae a la memoria aquel poema de René Char, *Remanencia*: “¿Qué te hace sufrir? / Lo irreal intacto en lo real devastado”. Tal vez esta misión que emprende Kiefer recuerda al tormento adivinatorio de una Sibilia, y la melancolía de que hablábamos oculta una doble faz de la premonición. “Lo irreal intacto en lo real devastado” (dice Char). Podríamos trasladar aquí, lo ficticio armado con las huellas de lo devastado al paso de mitos y categorías con que el hombre edifica, reifica y destruye. ¿Acaso es, esa Historia humana, la verdadera amalgama de ficciones? La obra de Kiefer, mirada y pensada, me lanza esta pregunta.

“Alquimia” o “chamanismo” (como también se ha hablado, atribuido), la acción y voz de este artista alemán no se agota en un compendio formal de materia y dolor. La esperanza, o la promesa, es el cielo aún posible cuando hemos logrado liberarnos de identificar las cosas. Ésta es la fuerza o virtud de la naturaleza humana que Adorno atribuye a la imaginación (frente a la debilidad ontológica que advertía Kierkegaard). En una obra tan hermanada o trenzada con la mística, como es sobre todo la producción más tardía de Kiefer, esta consideración no resulta baladí. Porque los frutos de esa acción y reflexión del artista, son “análogos” (como citábamos al principio) no por filiación sino por convergencia.

Si hacemos un balance lacónico de esta obra, distinguimos en ella soledad, caos, derrumbe, y también infinitud. Rebeldía o tristeza, desastres naturales o histórico-humanos, Anselm Kiefer se acerca al hombre desde planteamientos subjetivos (extractivos, como dijimos) para así reconocer al sujeto como una “real” fuente de “sentidos-del-mundo”. En cierta ocasión el artista dijo: “impongámosles [a los cuadros] nuestra propia dramaturgia”. Aquí el drama se nos antoja compuesto de rastros o fósiles. Remanentes, en suma, que son no ya descubiertos (en nuestro símil arqueológico) sino “acertados” (empleando la expresión de

Gombrich) gracias al material escogido. Kiefer acierta y se compromete con el material, de modo que su libertad radica en no tener elección alternativa al plomo o la tierra. Como antes señalamos, estos materiales se vuelven su propia “biosfera”; su habitación.

Leída su obra como una visión mística, como una materia que actúa de vehículo a lo espiritual, no extraña que se le reconozca como un pintor de parajes inhóspitos y desiertos vinculado a la muerte (o, más bien, a la fosilización). Porque allí, en aquellas imágenes de ruinas y bosques, imágenes brotadas en tanto la tierra de lo real ha sido escarbada, Kiefer sostiene el rostro humano en el tiempo. Restaurado, captado, para ser expuesto una vez ya ha sido extraído de los sucesos que linean, que bosquejan, el relato.

