

Anselm Kiefer

GUGGENHEIM BILBAO

ANSELM KIEFER. *UT PICTURA POESIS* 3

ANSELM KIEFER. *UT PICTURA POESIS*

GERMANO CELANT

Ideiei dagokienez, 60ko urteen amaiera aldean, Kiefer bere abentura artistikoa abiatzen ari zenean, irudimenaren prozesu bat ari zen finkatzen. Prozesu horrek, alde batean, definizio autoerreferentzial bat zuen, prozesu filosofiko eta kontzeptualen analisis oinarritua, horiek irudi-produkzioaren zimendutzat hartu eta balio eta esanguren interpretazioa egiten zuena; bestean, berriz, zehazte benetako eta historiko-naturalistiko bat zeinek, bere kultura propioaren kontzientzia harturik, helburu baitzuen artea eta arteari buruzko pentsamendua espresio berean kokatzea, betiere erreal transzenditu gabe, erreal baztertu gabe, baizik eta errealari ikuspegiaren eta historiaren, espazio eta naturaren arteko harreman bat mantendurik ekinez. Formaren asmakuntzaren eta historiaren asmakuntzaren arteko dialektika, bere abstrakzioarekin eta bere logikarekin edo bere dramarekin eta bere garaiarekin lotzen den interpretazio artistiko baterako: kokapen desberdinak, ez baina kontrakoak. Alde batetik, diziplina-autonomiaren defentsa, eginkizun artistikoaren garrantzi linguistikoan, fenomenikoan eta teorikoan bildua, esaterako Minimalismotik Arte Kontzeptualerainoko azterketek landua eta jorratua, eta bestetik, poesia-pintura, errealaren gaineko ikuspegia komunikatzea eta zabaltzea espero duena; hau figurazioaren xarman murgiltzen da, eta hizkuntza aldetik barrenkoa zein espezializatu ez den diskurtso bat adierazten du, ez baitago metodoaren analisis ainguratua, baizik eta kanporantz, artetik kanpo kokatua dagoen hirugarren batenganantz zabalik. Prozesu “elokuentea” da, eta miresmena eta eztabaida eragiten ditu historiako gai eta uneen aurreko erreakzioa bilatzen duelako. Jarrera bat da, ez soilik artistak —Kieferrentzat gizakiaren arketipoa baita artista— begiratzeari eta ikusteari dagokionez, entitate linguistiko bat produzitzeari eta pentsatzeari dagokionez duen kokapenari ekiteko, baizik eta komunikazioa eta harremana nagusi bihurtzeko, artistaren rola eta kokapenaren inguruan eraginak eta erreakzioak sorraraztearren, hark dituen mito eta idealak, horizonte zibila eta politikoa, eztabaidaturik, eta irudikapena eta ideia nahastuta. Hemen, lengoia ezagun bat baliaturik, jarrera bat hartzera, partekatu zein partekatu gabeko bat hartzera bultzatzen duten ideiak adierazi nahi ditu pinturak. Artearen espazioan “sartzeko” gonbidapena egiten du, espazialtasun berri bat adierazteko, ikono-elementuek bere esangura alegorikoarengatik balio baitute horretan. Eta artistaren irudimenaren prozesua erakusten du, ezen hura, artista, iristen da bere konfigurazioak ez soilik diziplina-logika baten arabera figuratutako irudi gisa pentsatzera, baizik eta “giro” egituraketa gisa pentsatzera, hau da, bizitzaren eta gizartearen aipamen edo erreferentzia gisa: balio historiko, egungo baldintza eta etorkizuneko hipotesien multzotzat. Kieferrek, artearen *continuumean* ari dela lanean, bat egiten du gaur egungo ikuspegi batetik egindako historiako balioen birdefinizioarekin, betiere ulertuz gero *continuum* hori dela artearen existentziak memoriarekiko eta izateko eta egiteko arazoarekiko duen esangura eztabaidatzeko giro eta eremua. 1969az geroztik, Kieferren obrak sistema formal itxia eta autoerreferentziala eraldatzera jotzen du, sistema formal ireki bihurtzearren, eta aurre egiten dio irudi erabilgarrien eta kaltegarrien arteko aldeak ezinbestean sorrarazten duen debeteari eta eztabaidari. Izan ere, bere obraren erabileraz heldu egiten dio eraikitze helburuz egiten den ikusizko erakustaldiaren behar praktikoen eta historiako gertaeren adibideak erabiltzearen arteko diatribari. Irudien balorazio berria Kieferren defentsarako argudioa dugu, ezen horrek egungo ikonofilo eta

ikonoklasten arteko borrokara darama derrigorrean, artistak era kontziente batean bere *Irudien gatazka* (*Bilderstreit*, 1980) lanean jorratu moduan. Erakusten duen jarrera sintoma da, irudiak arteko egia absolutuekiko baloratzeari uko egin —egia horiek ohikoak baziren ere Minimalismoaren eta Arte Kontzeptualaren jardute ia-ia metafisikoan— eta ikusizko diskurtso ireki, are enigmatikoen produkzioaren alde egin izanaren sintoma. Hemen errealitate artistikoaren eta ez artistikoaren ulerkuntza ez dago muga seguru batzuen barnean, eta ezin da definitu; oso bestela, muga horiek gainditzera jotzen du, memoria eta esperientzia ere tartean sarturik, eta horren ondorioa da jorratutako “gertaeraren” eta “gauzaren” gaineko jakintza ez dagoela loturik berezko errebelazio bati, metodo edo preskripzio baten arabera, baizik eta gure begien aurrean garatzera eta zabaltzera jotzen duela, konplexua eta kontzentratua, nahasia eta oiherra den zerbait adieraztearren. Kieferrek irten egin nahi du 60ko urteetako triunfalismo utopikotik, besteak beste Donald Judd-ek zein Joseph Beuys-ek erakutsi horretatik, kontzeptu eta jarrera aldetiko planteamendu baten mugak ezagutu eta, horrela, iraganeko, oraingo eta etorkizuneko gertaera historikoak ulertu ahal izatearren. Garrantzitsua haustura da, jarraitasunez ordea, erortzeke baina artea gizartea eta errealitatea aldatzeko erabiltzeko ideia iruzurrean, baizik eta gizarte eta errealitate horiekin zuzenean loturiko pentsamendutzat planteatua, historiaren eta iraganaren esperientziari atzera helduz orainarekiko harremanean segitu eta tentsio galdekatzaila sorraraztearren. Artista ideologoaren eta xamanaren utopiatik eta hermeneutikatik askatu behar da, mundua adierazten duen artistaren alde —*Gizon etzana adarrarekin* (*Liegender Mann mit Zweig*), 1971—. Beuysen jarrerari dagokionez — presentzia erabakigarria baitzen 60ko urteetako europar giro artistikoan—, zeinen arabera artea “egia” baita, gizakiaren gizarte eta kultur mailak direnak direla giza portaeran eragin zehatza izatearren baliatzeko “egia”, Kieferrek ez du bere burua egia monolitiko eta linealen jabe jotzen: eszeptikoa da artearen autoritatearekiko, eta amorragarriko ditu absolutismoak eta fundamentalismoak. Gehien erakartzen duena historiaren eta memoriaren uhertasuna da, esperientziaren jardute ez zuzena baizik eta kiribila, horretan nor bere baitara hurbiltzeko, bere baitara biltzeko egin behar duen bidea labirintiko eta iluna baita; nor bere burua arakatzea eta agerian uztea, nor bere burua deskubritzeko. Izatearen determinazio batetik bestera igarotzeak fluido eta malgu bihurtzen du Kiefer, eta aukera ematen dio bere artista eta pertsona gisako existentziaren zokoan eta ilunpean sartzeko, historian bildurik. Artistak ez du eredurik ez eskemarik eskaintzen, pizgarriak baizik, eta horiek eraginkorrakoak izango dira, noski, kultura arrunteko interes eta usadioekin bat badatoz edo horietatik hurbil badaude. Horregatik, “artista-pertsonaia” alemaniarraren sustrai historikoak “jantzien” irudikapenez “dokumentatzeko” erakusten duen kezka —1969ko *Okupazioak* lanetik 1969ko *Du bist Maler* laneraino— kontrajarri egiten zaio hamarkada horretan nagusi den jarrera utopikoari, eta izugarrikeria eta tragedia erraietan sartuak dramatzan iragan baten berrikuspenaren kontrako erreakzio ideologikoak pizten ditu, ezin bestela izan. Alabaina, Alemaniaren iraganari, dituen gorabehera nazionalsozialistekin eta erritoeekin, heltzeko adorea agerian uzten du Kieferren artista *ariman* dagoen “ezin saihestuzkoa” azaltzeko asmoa: ez da monada bat sentitzen, baizik eta mistika eta espiritualtasun teutonikoaren hondarrak, bere sinbolo eta irudi, zeremonia eta dibinitate erreferentziekin, flotatzen duten *ontzia*. Artea, orduan, “ispilu” bihurtzen da eta Kieferrek, bideoa erabili beharrean —*Body Art*-en tresna baitzen hori, Vito Acconci-rekin hasi eta Joseph Beuysenganaino iritsia eta 60ko urteetan sortua, hain justu niaren irudia dokumentatzeko—, aurre egiten dio bere buruari, eta pinturari “konfesatzen zaio” zuzenean. Dagoeneko ez du denona den historia bat kontaktzen, zentzu intimistan ez baina soziokulturalean “autobiografikoa” den irudi bidezko kontakizun bat garatu baizik. Introspektiorako tresna du oihala, eta artistaren oraingo izatea eta rola gorestekoa. Ez du nartzisismoz egiten, *Body Art*-eko artista askoren kasua hori bada ere, baizik eta bertan islatu eta subjektu historiko gisako bere kontzientzia aztertzeko. Oraineko esperientzia oro ukatzen du bere obraren

dimentsiotzat, eta konpromisoa hartzen du iraganarekiko harremana sendotzeko, agerian jarriz bai haren jarraitasun historikoa bai existentzia markatu dioten belaunaldi- eta gertaera-segidarekiko lotura. Ez da urruntzen, ez dio ihes egiten bere izatea, bere pertsona, 1945ean Alemanian jaiotako artista gisa, prozesu erreal, ambiental eta historiko baten emaitzatzat onartzeko erantzukizunari. Abenturan abiatu zenean, 1969an, Kiefer saiatu zen bere “artista” identitatea trazatzen, eta argazkiz eta akuarelaz egindako autorretratu sorta bat baliatu zuen horretarako. Bi liburutan agertu ziren horiek guztiak, *Genet-entzat* (*Für Genet*, 1969) eta *Sinbolo heroikoak* (*Heroische Sinnbilder*, 1969) titulukoetan, eta horietan “jantzia” ikusten dugu, pose eta keinu, jarrera eta mugimendu desberdinak erakusten dizkigula. Ikerkuntza bere identitatean bertan kokatzen duenez, hasteko “trajea” azter dezakegu, horrexek ematen baitio pertsonari identitate antropologikoa, soziala eta erlijiosoa, duen izatea alegia. Trajea, jantzia, Testamentu Zaharrean, arrandia eta balio metafisikoaren sinboloa da. Horregatik, gorputza estaltzeko tunika edo mihise batek bereganatu egiten dute norberaren asmo eta balioak adierazteko autoerrepresentazioaren balioa. Liburuetan itsatsitako argazkietan edo horien paraleloan doazen akuareletan, Kieferrek tunika zuri batean eta arropa zahar batzuetan bilduta egin du bere buruaren erretratua, jarrera erlaxatu batean eta eskuak gurutzatuta, edo beroki batean eta bota militar eta guztiko uniforme suerte batean bilduta, besoa altxatuta eta eskua gora, agur nazionalsozialistaren antzera. Lehenbiziko irudikapenak lotura du aingeruak soinean daraman eta arima hautematen uzten duen kapa jainkozkoarekin, afisikoarekin eta immaterialarekin. Intrusio negatiboen kontrako babes sinboloa da, etorkizuna igartzekoa, artistak berak gogorazia baitu hori orakulu gisa duen handitasuna nabarmenarazteko, eta ez du gainera perspektiba bikoitza baztertzeko, gorputz eta arima, erlijiosotasun eta laiktasun gisakoa. Aukeratua da, egia eta jakintzaren mezularia. Dimentsio espiritual batez hornitua, dimentsio absolutu bat erakusten digu, ikusezina ikusgarri egiten du. Egia ezkutuaren eta egia hutsaren arteko dinamika etengabe batean agertzen da, eta berak du hori argitara ateratzeko obligazioa, ezkutuan eta gordea, itxia eta kamuflatua dagoena irudikatuta. Aingeruaren jarreraren, artistak garbitasunik erradikalen eta erabatekoena, absolutuena bilatzen du gainera, eta garbitasun hori azaltzeko modu bakarra dago, egun bere izatearen zimendu dituen itxura eder edo itsusi guztietatik askatzea onartzea. Ikonografia militarren araberrako janzkerak, nazien agurra duela osagarri, agerian jartzen du artista-izakiaren itxura deabruzkoa eta diktatoriala, ez espirituzkoa. Bigarren irudikapenean, irudiak produzitzearen jarrera ezarpenezko eta nagusitasunezkoa nabarmenitzen da, eta berretsi egiten dira eskulturatasuna eta jarrera akademikoa, zurruna eta klasikoa, ultraformala eta garaipenezkoa. Autoerrepresentazio biek —Hornacheke estudioan ditu eginak, Buchen inguruan— artistak abangoardiaren eta errestituzioaren artean duen dilema adierazten dute, arteak egoera horri egin behar izan baitzion aurre XX. mende osoan zehar; edo ordenara itzultzearen aurrean gertatzen den esperimenteraren gorespina, internazionalismoaren egarri den absolutismo formalaren eta nazionalismo eta lokalismo ideiarekin lotutako propaganda-kontzeptu hotsandiko bat atzera abiaraztearen arteko borrokan. Liburu berean alderdi biak jartzeak, eta alderdi horiek, artista gisa, berekin identifikatzeak, arte konprometituaren eta arte erreakzionarioaren arteko kontrajartze faltsu eta ahulak islatzeaz gain —ohikoak horiek 60ko urteetan—, esan nahi du krisian jartzen dela artearen independentziaren tesia eta mitoa, artearen konpromiso politikoarekin batera, hurrena nabarmenarazteko izaera kritiko eta nartzisista bikoitza, iraultzaile eta propagandista, norberaren identitatearen eta identitate historikoaren arabera landua eta ezabatu ezin dena bera. Artistaren matrizeak eta idealak sakrifizioaren eta santifikazioaren arteko interferentzia argitu ezinen gainean eraikitzen dira, eta horietatik ateratzen dira *Genet-entzat* lanari eta sinbologia heroikoari buruzko erreferentziak. Frantziar idazle madarikatuari eskaini omenaldia sorkuntzari buruzko kontzeptu baten isla da; horren arabera, sorkuntza balio kritiko eta negatiboa da, mundu ikuskera berri bat sorraraz dezakeen

balioa. Irudi-eraikuntza, balio berretsiez egiten duen “iraultzetaz” errearen beste interpretazio bat eragiten duen hori, sinbolikoaren bidez gauza daiteke soilik. Horrenbestez, sublimazio artistikorik eza da, kultura burgesaren figura ideologikoen gainean moldatua irudimenetik erreskatatzen den “bizipen” baten alde, eta sinbolo bidez espresatzen behartua. Hemendik dator, hain zuzen, *Sinbolo heroikoen* subiranotasunaren kontzientzia, artistaren bikoiztasuna salatzen baitute horiek, onaren eta gaitzaren protagonista den eta antropologikoki negatibotasunez eta positibotasunez, heroitasunez eta demonismoz blaitua den artistaren bikoiztasuna. Eginkizun forma anitzekoa du, beraz, artistak, eta horretan, artista bera argazkiz jasoa den estudioan adierazten den metamorfosi indibiduala, edo Italian, Frantzia eta Suitza barrena egin dituen bidaietan zehar munduan islatzen den hori, *occupation* bat da, neutrala izan beharrean kriminalaren eta apaizaren artean mugitzen den lanbide bat: artista gaitzaren heroiak da, Genet, irudikapen sinbolikoak adierazpide dituen irudi-fabrikatzailea, okupazio militarreko kultura bat betikotzen duenaren antzera. Berak uneoro dauzka bai balio iraultzaileak bai bere kulturari atxiki dakizkiokeen beste batzuk, hau da, bere patua aukeratzen eta diseinatzen duen pertsona da, iraganeko gaitza bere izatearen pertsonalizatuz onartuta. Izate hori kargatua dago, Weimarreko Errepublikan iritsi zenetik nazismoa heldu eta hau erori arte Alemania markatu zuten bortizkeriaz eta gertaera tragikoen metaketaz. Bere burua besoa gora, agur hitleriarra eginez, erretrataturik, Kiefferrek ez du naziaren figura historikoa goren; oso bestela, arte alemaniarrek nekagarri eta astun joz lurperatu duen ekintza eta ideologia baten sorrera erakusten du. Sinbologiaren zokorik ezkutuetan mugitzen da, sinbologia horrek literaturako eta filosofiako mitoak manipulatu baititu, eta mamu ikoniko horiek bizi baititu bere baitan. Ez ditu ukatzen, baizik eta II. Mundu Gerraren ostean etorri zen amnesiatik irtenarazten. Izan ere, Kiefferren obra kritika gisa planteatzen da, belaunaldiz eta kulturaz faxismoa, nazismoa eta komunismoa eta horien guztien belzkeriak biltzen dituzten esperientzia horiez markatua egon arren 1945etik 1968ra bitartean iragana ilundu zuten arte-mugimendu guztien kontra. Mugimendu horien pasibotasuna eta isiltasuna kondenagarriak dira, edo behintzat argitara atera eta “deskolonizazio” prozesu bat aplikatu behar zaie historiari kanpo, historiari ez baititu inoiz berregin nor bere buruarekin bakarrik dagoeneko barne gogoeta deskribatzen duen pentsatzeko eta ikusteko modu baten sustrai tragiko eta dramatikoak. 1969an Kieffer ziurgabetasunaren analisi baterantz mugituko da, horrek artistari eragiten baitio, bere sorrera historikoaren zein desira idealen kontzientzia duen neurrian. Babesgabe sentitzen da, eta bakarrik, Hornacheko bere estudioan, trazuz eta inskripzioz, irudiz eta objektuz estalia izateko zain dagoen mihise zuriaren aurrean. Aingeru eta deuseztatzaile arteko izaeraren interpretazioa, prest baitago existitzen izaera berri bat eraikitzen eramango duen inisazio bidaiari ekiteko. Eta erantzuna *Gizaki oro bere zeru-sabaiaren azpian dago* (*Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel*) lana da, 1970eko; horretan artista tunika batez jantzia ageri da, besoa altxatuta, paisaia ia-ia mortu batean datzan zeru-sabaiaren azpian. Obraren esentzia aingeru deuseztatzailea da zein, sinbolo eta alegoria bidez, irudi hautemangarri, sinesgarri eta komunikagarriak lantzen baititu artifizialaren eta naturalaren, zerukoaren eta basamortukoaren artean dagoen arkitektura batean. Zeru-sabaiaren eta zuhamuxka gutxi batzuk dauzkan eremu bateko desolamenduaren arteko dialektikak —akasgabatasun kosmikoen sinboloa lehena, eta zeharo hondamenezko paisaia baten, esaterako antzinako germaniar mitologiako paisaiaren sinboloa bigarrena— eta zeruaren eta luraren arteko harremanak definitzen dute artistaren obra, espirituzko irakaskizunaren eta historiako gertaera mingarri eta suntsitzaileek markatutako memoria berreskuratzearen artean. Pintorearen rol berria adierazten dute, oinarri dituela bai gizarte-dinamizatzailearekiko harremana bai apaizaren figura; honek, bere aldetik, balio formal eta moralen adierazgarria den batasun plastiko eta arkitektonikoa eraiki nahi du, erran nahi baita unibertso plastiko unitarioa, monumentuetan nagusi den kupularen forma sintetikoan amaitzen dena, paisaia mortu eta idor

batean sostengaturik baina. Kupula zero-sabaia eta munduaren irudia da, arkitektura ideala, eta artistak horrixek behar dio bere energia eta bere indar psikiko guztia, basamortutik eta deabruzko kulturetatik urruntzea lortuko badu. Arteak agindutako lurraren irudikapena, eremutarren energiaz elikatzen dena eta uniformetasuna eta axolagabekeria garaitzeko eginkizuna duena. Kieferrek badu kultura bakar gisa lur mortuan eta idorrean (*eremos*=basamortua) mugitzen ari delako kontzientzia, artearen indarra besterik ez duela: profeta da, anbigua eta anbibalentea, eta antzutasunaren eta emankortasunaren artean mugitzen da. Figura sinbolikoa da, eta dagokion eszena hondoak irudikatzen du, beti arkitekturaren eta naturaren kontraposizioa den hondoak, zeinetan Kiefer bera mugitzen ari baita. 1971ko *Sinbolo heroikoak* eta *Gizona basoan* (*Mann im Wäld*) lanetan, liburuko argazkietan Koliseoaren edo San Pedroren Kolumnataren ondoan ageri da Erroman artista, eta akuarelan, berriz, urki-baso baten aurrean, eskuan adarra daukala; irudikapen bera ageri da, jarrera etzanean, *Gizon etzana adarrekin* lanean. Hondakin erromatarren irudikapen naturalaren eta arkitekturazkoaren erabilerak edo Hornacheko estudiotik hurbileko paisaia alemaniarrenak artista mugitzen den "lurralde" testuinguruan kokatzeko balio du. Alde batetik, goi mailako autoritatea eta gobernuak ordezkatzeko duten monumentuak dira, gobernuarekiko begirunez jokatzeko duen izaki historikoa bizi den *castrum*-a. Espazio irekiak baina boterearen ideologiaz kargatuak, Kieferrek nazien agurraz nabarmentzen baitu hori. Bestetik natura, zuhaitz-enborrez irudikatua, gizakiaren jardueraren arrastorik ez dagoen mortua. Aurrean artista, aingerua eta deuseztatzailea, bere indibidualtasuna lehen planoan jarria duela keinu deabruzko edo keinu zerutiar batez, Erdi Aroko Deikundeetako aingerua bezala Giotto-ren eta Simone Martini-ren obratan ikusten dugun moduan, gai argizko eta distiratsu batez egindako izakia, eskuan liria daukala. Kieferrek ikonografia klasiko hori du inspirazio-iturri, eta bere burua, artista bera, egiten dituen mugimenduen adierazpena den testuinguruan kokatzen du. Pertsonaia eta diharduen espazioa batzen ditu, bere habitata adierazteko, zibilizazio urbano baten barnealdea erakusteko, horrek osagai dituela monumentu-sinbologia goi mailakoagatik eta baso itxiak irudikatzen duen landako zibilizazio batengatik nabarmentzen diren ideograma arkitektonikoak. Polo horien artean mugitzen da artista, erabateko bakardadean, harresiko ordenaren eta natura basatiaren kaosaren artean, izaera existentzial eta historiko horrek ezinbestean daramala fronte bietan konprometitzera; izan ere, alde batetik dorre anitzez osatutako harresiak inguratutako hiri ideal baten eraikuntza dago, horretan aterpea eta babesa bilatuko baititu eta bertako biztanle bihurtuko baita, eta bestetik leku naturaletan zeharreko bidaia, leku horiek *memento* bihurtu baitira, oroitzapen eta memoriaz beteriko bere pentsamenduak oinarri dituen gatazka emoziozko eta kulturalen *memento*. Koliseoa edo San Pedroren Kolumnata aukeratzea arkitekturaren monumentu-balioen identifikazioaren argigarri da, eta hori ezin da bereizi keinu hitleriarrak gogorazten duen diktadura nazionalsozialistan bat egiten duten erromatar inperioaren eta ekumenismo kristauaren gai ideologikotik. Era berean, Kieferrek naturaren irudikapen sinbolikoa erabiltzen du, beti monumentu-eraiiketako atari eta arrosa-leihoei kontrajartzen zaien adarrez eta arrosez egina, liria ez bezala adabegiz eta arantzaz bete dagoen zuhamuxka batez irudikatutako deikunde sortzailearen, garbiaren eta absolutuaren energia askatzailea eta lehergarria gorestea. Artistaren irudiak, bizi-indar eta su birtualaren bermatze-puntuak, zeinetatik senezko potentzia baten bitartez sublimea erretzen baita, ez digu ahantzarazi behar lurra lotzen duen lurraldearen materialtasun bizigabea, zeren eta, horretaz gain, pintura, argazkia eta akuarela ere artistaren odolaz garzatu behar baitira. *Neguko paisaia* (*Winterlandschaft*, 1970) lanean, "sortzailearen" buru "lepoztoari" darion bizi-izerdiak blaitzen du paisaia elurtua eta mortua. Sakrifiziozko lotura subjektu eta objektu, izaki eta habitat artean, zeinek kategoria antagonikoak, espiritu materiala eta espirituzko materia, eteten baititu. Bere izatearen zatikatzea onartzea da, denboraren irudia adierazten duen materiaren osotasunaren alde, garaipenez eta

lurraren minez hitz egiten duen odol eta haragizko soro baten alde. Ere muhuts bat edo zelai elurtu bat, Alemaniako historiaren tragediak eta dramak eragindako hutsaren zero puntua baitira, paisaiaren pertsonifikaziora eta arkitekturaren monumentalizaziora daraman bere ikonografia nazionalarekin. Antzerki mutua, non *unio mystica* antzezten den, gorputzak eta espirituak bat egiten dutela lur arrasean, eginkizun artistikoaren gelditasun jasanezina hausteko helburuz, eginkizun horrek galduak ditu-eta munduaren errealtatearekiko efikazia eta eragina. Artistaren egitekoa denez erakustea eta aditzera ematea, Kieferrek artearen gorputza kutsatzen duen historiaren gaitzaren “arazoa” “azaleratzen” du mihisearen, paperaren edo argazkiaren azalean —*Arte gaixoa* (*Kranke Kunst*, 1975)—, edo mundu bat eraikitze konpromisoa hartzen du, hain zuzen arkitekturak bezala material fisikoak baliaturik, mundu hori babesteko, aterpe hartzeko eta birjaiotzeko leku bihur dadin, Buchenetik Barjacera iristeko. Kontrako poloen joko da, eta horretan etorkizuneko karga birsortzailea da historia; arkitekturaren amildegi izoztu eta hutsak, berriz, zehaztu egiten du iragana eta oraina, iluna eta argia, zitala eta heroikoa metatzen diren bizi-fluxuaren habitata. Zerutarraren eta lurtarraren arteko oszilazioa, bide argizkoa aurkitzearen murgiltzeko lekua: natura basatitik natura berrerosi eta eraikira igarotzea, haitzulotik dorrera, ilunpeetatik argitasunera. Bidaia da, eta horretan zehar, 1970etik orain arteko obretan Kieferrek gogorazi egiten ditu errebelazio eta inspirazio bakoitza zein argitze eta katarsi bakoitza sortzen diren lekuak, batez ere irudiak erretzen eta hedatzen diren bere estudioa. 70ko urteetan Hornachen (Buchen) hiru eraikineko konplexu industrial bat zeukan, eta horretako hormen artean, berriz, pintura-lantegiak, kamera iluna automobilak pintatzeko gela batean, eta teileria bat bere buztin-edukiontziekin, lehortze ganbarekin eta labeekin. Ere muhuts bat izaki zaputz baten konplexua da, denboran geldirik dagoela dirudiena; alabaina, haren antzerki izaerako pinturaren lekua da. Leku estatikoa, irteerarik gabe, sabela negatiboan eta positiboan, absentsiaz eta presentziaz, eta leku horretan artearen arnasak lasaibidea topatzen du, eta oroimeneko amesgaiztoak gogoratzean arkitektura urtzen eta solidotzen den irudi batzuen sorburuaren pneuma bihurtzen da. Kieferren existitze artistikoaren hozitze ezkutukoaren finkatzea eta egonkortzea, existitze hori koadroak hartzen dituzten paretetako mintzetan bizi baita. Atikoan dagoen estudioko paretetik, *Gizona basoan* lana inguratzen duen basoko materia beraz eginak dira, Kieferren ikuspegiaren kimuak itxuratzen dituzten kondaira eta mitoen sinboloak eta ikonoak darizkie; izan ere Kieferrek sinesten du espirituaren indar telurikoan. Eta espiritu horren irudikapena hirutasuneko suak dira *Aita*, *Semea*, *Espiritu Santua* (*Vater, Sohn, Heiliger, Geist*, 1973) lanean, edo sormen berri bat aukeratzea, sormen hori energia-egoera etengabea dela, erbiaren larruzalaren presentziaz metafora bihurtua bezala —“Jaungoikoaren bildotsa”—, sakrifizio gisa atean josia —(*Atea* (*Die Tür*), 1973)—; eta espiritu horren irudikapena egon daiteke, halaber, *Alemaniako heroi espiritualak* (*Deutschlands Geisteshelden*, 1973) lanean, horretan inskribatuak baitira artistaren ibilbide autobiografikoa definitzen duten heroiaren izenak, Richard Wagner zein Joseph Beuys, Robert Musil zein Arnold Böcklin, Caspar David Friedrich zein Prusiako Federiko II.arena. Kieferren lantegi artistikorako eta filosofikorako *regressus*-a, estudioa itzultzea, hura helezina baita profanoen begiradarentzat, baina baita santutegia ere, oraina eraldatzearen Alemaniaren historiako iragan positiboa eta negatiboa gogorazten duen sorkuntzarena, artistak birsortzeko behar duen bizi-esentzia atera duen Walhalla: *Resurrexit*, 1973. Gainera, estudioa ez da soilik duen ernaltze balioagatik aintzat hartua, baizik eta baita porrot eta ilusioz hitz egiten duen iragan oinazegarri eta tragiko batean indusketa arkeologikoa egiteko leku gisa ere. Bizitze baten indizea da, eta bizitze hori ez da soilik errealetik harago eramatera jotzen duen sorkuntza-estasi batez elikatzen, baizik eta baita porrot eta hondamen-kontzientzia batez ere, *Notung* (1973) lanean bezala, horretan Wotan ezpatak, Wagnerren *Nibelungoen Eratzuna* obran Notung deituak, iraultzaren porrota eta hondamena irudikatzen baititu alegorikoki. Hamarkada oso batean zehar, ideologia baten porrotaren arkitektura itzuli egingo da 1983an

unbekannten Maler, pintore ezezaguna, irudikatuko duten pinturetara. Estudioko zurezko egiturak ordezkatzeko dituzten irudiak dira, eta tenpluetan eta Albert Speer-ek eta Wilhelm Kreis-ek ideologia nazionalsozialista goresteke marraztu zituzten eraikin monumentaletan dute inspirazioa. Hitlerren Kantzelaritza berriko elementu arkitektonikoak, Betiereko Guardiako Heroi Eskandinaviarren Tenpluko eta Nurenbergeko Parteitag-ekoak, forma betiereko eta akademikoetan biltzera jotzen zuen ideologia garaile baten zeremonia-errito arranditsuen lekuko ziren propaganda-erakundeak. Autoritatea eta boterea jainkoak emanak zituela uste zuen klase baten gustua islatzen zuten lekuak. Bizitzarena baino gehiago heriotzaren irudikapena gogorazten duen ikuspegi kontserbadore eta erreakzionario baten adierazpenak. Monumentu horien kontrakoa pintorearen amets arina eta hauskorra da, daukan lanabesaz, paletaz, irudikatua. Pintoreak ere balio transzendentalak adieraztera jotzen du, baina karga ideologikoa areagotzeke egiten du; bokazio klasiko bat adieraztera jotzen du, baina ez du monumentaltasun hutsa eta erretorikoa bilatzen. Tresna horiek baliatuko balitu, hilobi bihurtuko litzaiotke pintura, eta horregatik Kieferrek titulu bat aukeratzen du pintura honentzat, tragikoaren eta ironikoaren artean dagoen titulu bat, aukera ematen diolako tipologia akademikoa eta neoklasikoa —nahiz tipologia hori mantentzen den, alemaniar historiaren “oroimentzat” — *Izaki gorenari* (1983) zein *Pintore ezezagunari* (*Dem unbekanntem Maler*, 1980) eskaini hilobi edo mausoleo bihurtzeko.

UT ARCHITECTURA POESIS

1970 eta 1984 bitartean irudimena pintura bihurtu zen, materia historikoz eta emozio-transzendenziaz kutsatutako infernuko labirintoa irudikatzen duen pintura, artistak horretatik zehar igaro behar baitu sorkuntza existitu dadin. Bidaia konplikatu, eta badirudi Artaud-ek bere antzerkira iristeko zeukan metodoa gogorazten digun ankertasunaren mendean dagoela. Beste termino batzuetan formulatua egon arren, Kieferren bidaia kontrako poloan joko batean ere ageri da, *eros* eta *thanatos*-en elkarrekiko, baterako presentzia gisa. Hemen, historiaren fagozitazioak sorrarazten duen zurrumbilo hilgarri baten arriskua sumatzen du izaki bizidunak; horrela, energia aingeruzkoa kontrako zeinu bihurtzeko arriskuan dago. Amildegia eta zurrumbiloak, horietan heriotza egon baitaiteke bai iraganaren bai errepikapenaren isla gisa, bizi-fluxu bat eragin dezakete, hain zuzen artea heriozko fase tragiko batetik bizizko fase garaipenezko batera igaro dadin. Artaudentzat bezala, ezpurutasunean eta krakan murgildu behar da azalera ateratzeko, norberaren patuaren basakeriari uko egin behar zaio argitasunera esnatzeko. Iluntasuna argitasun bihurtzen da, eta ilunpeak kontzientzia eta izaera inizatikoaren eroale agertzen dira. Kieferrek egin du bidaia hori, pinturaren konpromiso alegorikoan eta arkitektura-proiektu baten espresioan zehar, azken hau giro eta eraikinen eraikuntzan azaleratzen baita, Buchenen lehenik eta Barjacen ondoren, horiek ikusizko azalera pintatuaren hedapen zehatz eta, horrenbestez, bizizkoa baitira. Pinturan, espazioa barruti sagaratu, erabateko eta indibidual baten definizioa da, energia psikikoaren eta sinbolikoaren biltegi agortezina. Arketipo espazial bidez irudikatuta, kupula edo etxea izan baitaitezke, ezagutza eta historia kolektiboko eta pertsonaleko eduki inkontziente eta ilunak erakustera jotzen du. Barnekoaren eta kanpokoaren arteko oreka baten eremua mugarrizten du. Izakiaren espazialtasun sinbolikoa identifikatzen du, norbera onean eta txarrean isolatu ahal izateko gela gordea. Alabaina, espazioa immaterialaren irudikapena da, erabat abstraktuarena eta mentalarena, dagokion testuinguru zehatzetik gabetua pentsatutako irudia. Kieferrek bere izatearen irakurketa eta ulerkuntzaren giltzatzat erabiltzen du, baina ezin du “bizitza espaziotzat” bereganatu, hots, bere gauzak elkarren aurka jartzen diren eta elkarrekiko erakarmena sentitzen duten, jartzen eta garatzen diren “bizitza espaziotzat”.

Mugitzeko eta sentsazioak esperimentatzeko, materiak eta koloreak, beteak eta hutsak hautemateko eremu fisikoa da, eta osotasun sentsorialaren espazioa, horretan gorputza ez dela bakarrik ikusmenez eta adimenez elikatzen, zentzumen guztiekiko kontaktuan mantendu baizik. Bizi izandako espazio hori denborak barrena jan dion bizitzaren espazioa da, artista bizi den espazio- eta arkitektura-elementuak eraikitzen eta suntsitzen, deuseztatzen eta aukeratzen dituen espazioa. Mugitzen ari den espazio- edukiontzia da, zeren eta “arteak” egitearekin lotutako eliminazio- eta sublimazio-prozesuaren bidez sortu baita; eta, Hornachen, artistaren ekintzek eraldatu duten konplexu arkitektonikoaren zenbait alderditan zehazten da. Ekintza horiek, batzuetan, argazkiz jaso eta obra bihurtzen dira, liburu eran gehienetan, esaterako *Notung* (1977–78) lanarekin hasirik eta beste hainbat lan emanez, hala nola *Hasieran* (*Am Anfang*, 1998), *Danubioren iturburuak* (*Die Donauquelle*, 1969), *Argonautak* (*Die Argonauten*, 1990), *Irudien gatazka II* (1980) eta *Pintorearen estudioa* (*Des Malers Atelier*, 1980). Horietan bizitza intimoko antzerkia, estudioa, atikotik teileriarako bere adierazpen askotarikoetan, memorizazio poetiko eta historiko baten subjektu bihurtzen da. Sentimenduaren eta inpresio subjektiboen espazioak, argazki-kameraren bidez adieraziak, poesia-leku bihurtzen direnak liburu itxura hartzen duen ikusizko idazkera bati lotuak. Baina Kieferrek Hornacheko arkitekturarekin ezartzen duen harremana fantasiazko eta narraziozkoa ere bada, ikuspegi fisikotik eta plastikotik begiratuta. Objektuak girotzen ditu bertan, edo irudiak zehazten, taula bidez ezartzen die markoa edo goitik erortzen uzten die, duen irudimen piktorikoaren eta bizipenaren artean bategite puntu bat sortzearen. Paraleloan doazen baina lotura duten bi unibertso. Hemen irudiak ez dira irudikatuek, baizik eta *habituak*, biziak. Leku aldetiko kohesioa eta batasuna sortzen da poesia eta bizitza artean. Hornacheko konplexu arkitektonikoak artearen forma eta irudi bera bereganatzen du, batasun bat da, lurreko eta lurpeko arrastoz egina, eta horretan artista txertatu egiten da, disolbatu, bere burua hedatzen du. Hemen artistaren gorputzaren irudikapena, aingeru eta deuseztatzaile gisakoa, fisikoki adierazten da, sartu eta osatu egiten da. Ehun ukigarri eta ukiezinen ugarikeria da, eta bitrina eta tunika itxura hartzen du, argi eta landare itxura, paleta eta berunezko abioi itxura, eta horiek guztiak aireratzen dira eta inguruan hegan egiten dute, arkitektura eta eskultura pinturaren bariazio bihurtu eta horretan irudiek dentsitate desberdinak bereganatuko balituzte bezala. Haitzuloaren eta piztia-zuloaren arteko zerbait, babeslekua, irudimenarentzako humusa, eta horren azpian lurraren presentzia antzematen da, Kieferrekin langintza irrealerako tresna bihurturik, halako moduan ezen lurra desplazatzen eta iraultzen baitu, pigmentu eta material piktorikoekiko harreman bizia eta trinkoa sortuz. Barrunbe eta indusketa horietan berun-galdek edo oihal-ileak zeharkatzen dute lurra, tunika txiki eran, artistak energia-sabel lasai eta taupakaria sortu nahiko balu bezala. Kartzela eta giltzape ere baden etxea, Kiefer bertan baitago itxia eta bertan balio gabetzen baitu bere burua artearen alde. Lurrean eta lurpean eraikitako bizitza, Kieferren aingeru eta demonio existitzearen mausoleo eta monumentu bihurtua eta bizitzaren eta heriotzaren, paisaiaren eta haitzuloaren arteko harremana agerian jartzen duena, zeinetan paretetan grabatutako objektuek edo zeinuek edo espazioetan altxatuek balio sinbolikoak bereganatzen baitituzte. Memoria fosilduaren piltzarrak dira, igoera nazionalsozialistaren arma ezkutu V2 hura bezala, berunez egina eta kanpora jaurtitzeko prestatua baitzen, edo paleta bezala, hori ere berunezkoa, artistak munduari egin sormenezko erasoaren beste metafora bat baita. Hori guztia Hornacheko buztinean zizelkatua dago, teileria egoera gordinean eta landuan adierazten baita; eta polo horiek berekin dakarte bizitzaren eta gizarte-erakuntzaren izate jatorrizkoa, izaera nomadatik izaera sedentaria igarotzea babes- eta defentsa-murruek erakuntzarekin, baina, aldi berean, atzera gogorazten dute artearen “tenpluaren” eraikuntza, horixe dugula dagoeneko irudikatua ez baizik eta bizia den imajinagintzaren leku sakratua. Tenplu horrek, Alemaniako hondamendiaren eta erortzearen kulturaren lazturari buruzko aipuez, bere desintegrazioan

eta bere dinamika zorigaitzokoa porrotaren eta birjaiotzearen asimilazioaren epifania eskaintzen du. Erritua begiratze horren zentzua, sustraiak lurpekoaren eta lehengaien labirintoan hondoratzen dituela, zorabio garbitzailea ere bada. 1980tik aurrera Kieferrek Kabalarekiko eta alkimiarekiko interesa erakusten du, garbitze-prozesuaren bidez ikastearren argi makulagabearekiko batura, eta eraldaketa horren lekua estudioa eta Bucheneko Hornacheko konplexu arkitektonikoa ditu. Sinesmen eraginkorretan oinarritutako errito batera hurbiltzeak dena mugitzen duten energia-adierazpenak dakartza, eta horietan pintura eskaintzen zaigu ez kontenplazio gisa, baizik eta argitasunera garamatzen bizi-fluxuaren transplante eta prozesu moduan. Artistaren irudi-munduko zokorik bazterrekoenetan sartzeko da, orduan, purifikazioaren sua. 1974az geroztik, paisaiaren metamorfosiaren garra indartzat ageri da, historiako deformazioek esangura sasiko eta ilunez kargatu duten irudia berrerratzeko. Parsifal-en europar mitora hurbiltzen da, hori folklore zeltaren eta Grial Santuaren arteko nahasketa baita, eta mekanismo ezin txarragoak agerian jartzen ditu, edo bestela Nibelungoen kondairaren gorabeherekin interesatzen da, Wagnerren jarrera sortzailearekin hasi eta nazionalsozialismoaren propagandarainoko iritsiz. Dualtasunaren garrantziak, horretan kontrakoak bere burua elkarri osorik emateko puntuan daude, pintura-sorta bat eragingo du, zeinetan irudiaren indar iluna eta infernuzkoa esangura negatibotik kanpora eramatera jotzen duen ufada baten mendean geratuko baita. Prozesu birsortzailea, artearen intuizio dirdiratsuen bidez birformulatua, esaterako *Lur erreko pintura (Malerei der verbrannten Erde, 1974)* eta *Nero Paints (1974)* lanetan bezala, edota *Paleta soka batean (Palette am Seil)* titulukoan legez, horretan paletak paisaiarekin eta suarekin duen erlazioak agerian jartzen baitu artea irudien identitatea sortzeko lekutzat. Irudi erreak eta behin eta berriro kontsumituak alkimiako prozesuaren arabera, eta egoera sakratu eta biziko batera itzultzen direnak. Horregatik, dauzkaten material eta koloreetan beltza da nagusi: zurrumbilo beltzean murgiltzeari ekiten diote, *nigredo* horretan pilatzen baitira historiako ezpurutasun guztiak, zital eta zikinak, suaren sakrifizioaren bidez kemen berria iristearren. Kieferrentzat pinturak jaitsi egin behar du, atzera pizteko, ezpurutasunen korrontean murgildu, argia aurkitzeko. Hala, Brunilda-ren eta Sigfrido-ren mitoak, eta nazionalsozialismoaren idolatria bat sortzean gertatu zen mito horretako goiberen eraldaketa hitleriar erradikalak, parean topatzen dute paisaiaren transmutazio alegorikoa, *Sigfridok Brunilda ahanzten du (Siegfried vergisst Brünhilde, 1975)* lanekoa, zeinetan emakumezko heroiak sutara botatzen baitu bere burua, maitalearekin atzera elkartzearen izaera alkimikoko gorputz disoluzioaren prozesu batean, Brandenburgoko Markako eskualdeko soroak hondar-eremu bihurtzen dituzten pinturetan —*Bideak: Brandenburgoko Markako harea (Wege: Märkischer Sand), 1980*— bezalaxe. Mito baten muturreko hauskortasuna eta ahultasuna iradokitzen duen beira-materialeranzko igarotzea. Ikuspegi pasiozkoa eta bizia ikuspegi bizigabe eta huts baten alde ukatzen duen areagotzea eta paralisia: *Waterloo, Waterloo, lurra dar-dar ari da oraindik ere (Waterloo, Waterloo, et la terre tremble encore, 1982)*, lehorrean eta deskonposizioan diren ezin konta ahala lur zati. Gainera, 1980ko urteaz geroztik, duen aingeru irudia ere suntsitu egin da, gogortu, eta kolore beltzean murgildu da. 1969an egindako argazkiak beiraz eta merkurioz estali dira, iluntasun trinkozko trazuz itzali eta ukatu dira. Salbatzailearen alderdi idealak lehortu egin du izerdi edo sapa ideala, eta prest dago bizitza malguago eta biziagoa itzuliko duen belztasunera, dagoeneko sinbolikoa ez den humanizazioaren belztasunera igarotzeko. Artistak, heroi jainkoetsia bera, *Gilgamex zedro-basoan (Gilgamesch im Zedernwald, 1980)* lanetik hartzen du izena, errege sumertar hori gizarte kolektiboago eta demokratikoago baten tresna bihurtzen baita. Artistaren giza epopeiaren berrestea da ezen, irudien etsai guztien kontra borrokatu eta bere borrokaren definiziora iritsi ostean, *Irudien gatazka*, erabat adieraz dezake bere pinturaren bihotzari darion argitasun trinkoa, *Zeru izarduna (Der gestirnte Himmel, 1980)*. 1981eko urteaz geroztik, pinturaren bizizko izerdiak atzera ematen ditu bere zepak, lasto, lore, lur, harea

gisa; horiek, bere gogortasunez eta kristalizazioz, xalotasun eta gardentasun berri batez hitz egiten hasten dira, dekantazio-prozesu batez, su garbitzailearekin loturik —*Margarethe* (1981), eta *Maisu kantoreak* (*Die Meistersinger*, 1981)—, eta horiek guztiak markatzen dute irudiak historiaren antzutasunetik eta iraganaren pisutik askatzearen artistaren gorputza zeharkatua zuen elektrokuzio iraunkorraren epilogo. Modalitate garbitzaileak fruitua ematen du, eta sakondu egiten du belztasunean, hura bera erreskatatzeko eta garaile ateratzeko, hain zuzen Paul Celanek eta 1945ean kontzentrazio-esparruan idatzi eta 1952 arte argitaratu ez zioten *Heriotzaren fuga* (*Todesfuge*) poemak bezalaxe. Nazionalsozialismoaren belztasunetik bizirik atera den izaki batengana jotzea adierazpen enpatikoa da, heriotzaren *nigredotik* bizitzaren *albedora* igotzeko esperientziarekiko. Kieferrek amildegitik atera den pentsamendu baten *gradatio*-a ikusten du Celanengan, haren sakontasunarekin bat egiten du, eta poetaren idazkerako sumendi-erupzioarekin identifikatzen da. Tragedia eta lazturazko paisaia altxatzen diren hitzen fluxu arina eta hegazkorra partekatzen du, ezen horretan “esne beltza” edanez eta zuloak eginez bizi izan den biztanlearen aukera bakarra maitasun-gutunen poeta bihurtu baita, hots, erreskate emoziozko eta irudimenezko bateko irudi bilakatzen diren maitasun-gutunen poeta. Poemaren erdian *Margarethe*, bere adats horailarekin, eta *Shulamite*, ile ilunarekin, aria definiziotik judu definiziora igarotzen diren femeninotasunaren irudikapen. Horiek biek poesiaren —eta Kieferrekin artearen— espazio berean presentzia izatea arima alemaniarraren zati bereziak biltzeko ahalegina da. Hau da, prozesu aktibatzailea da, musika-irakasle baten antzera partitura bikoitz bat dagoeneko “kantatu” nahi ez, baizik eta mundu biak une kosmogoniko batean berrosatu nahi dituen, *Margarethe* irudikatua da—eta bata, germaniar paisaiako mitoari egin espirituzko erreferentziaz, eta *Shulamitek* irudikatua bestea, bere ikuspegi materialistaz eta filosofikoaz: *Margarethe*. Nukleo berriak, lasto horailaren kolorearekin, argitasunera eta hauskortasunera jotzen du, paisaiako lehortasunari eta izotzari gainjartzen zaio. Emakumezko heroien gorputzek, suarekin, urtu egiten dute lurralde ustela eta iluna, haren bizi indarra askatzen dute: *Zure ile horaila, Margarethe* (*Dein goldenes Haar, Margarethe*), 1981. Gauza bera gertatzen da 1981etik 1984ra bitartean Kieferren ikonografia zeharkatzen duen arkitekturarekin, purifikazioa jotzen baitu paletaren presentzia korrosiboaren bidez eta *Shulamiteren* figuraz, hau mutu dago—eta *Wilhelm Kreis*-ek diseinatutako alemaniar soldaduen Mausoleoaren aipua egiten duten arku monumentalen hondoan, energia bizigarri, bibrazio positibo eta izateko itxaropen bihurturik: *Shulamite*, 1983. Eta 1983az geroztik, irudimenezko boterearen hondakinetan zeharreko bidaia amaigabeak aukera ematen du artearen espiritua positiboki nomada eta autarkikoa birjaio dadin; horren adibide zoragarria aurkitzen du Kieferrek: judutar herriaren exodo etengabea Mundu Berriaren bila. 1984an Israelera egin zuen bisitan zehar beste basamortu bat argazkiz jaso eta atzean laga ondoren, *Egiptorako ihesa* (*Auszug aus Agypten*, 1984-85), bizitza berri baten protagonista bihurtu diren gizonezko zein emakumezko heroien interpretazioan murgiltzen da Kiefer. Nazkaren, higuinaren orde, orain erakarmena dago —hareatik lastora—, eta material galkorraren eta hauskorren tokian, berriz, berun malgu baina aldi berean bizia eta astuna. Berunaren koagulazioaren erabilera, merkurioaren eta espiritua gaiztoaren metafora, Kieferren obraren ezaugarria da 1974az geroztik, are gehiago, 80ko urteetan harrokeriaz ageri da, eta deuseztapenaren basamortua abandonatzen duen igoera positibo bat adierazten du. Arimak Jainkoaren bideak aurkitzen ditu atzera, ez baina sugeen presentzia adierazten eta Itsaso Gorriko pasagunea erakusten duen Moises baten jarrera absolutuan, baizik eta Aaron bezalako pertsonaia bereizi baten jarrera anbiguoan eta irekian, ekintza bikoitz batean mugitzen baita beti hori, aktore eta ikusle artean, narratzaile eta publiko artean: *Sugeen miraria* (*Das Schlangenwunder*), 1984-85. Jarrera hibridoa, eta horren irudiak autokontzientziaren erreferentzia erakusten du, antagonista gisa, zeren eta merkurio-materiaren gaineko jauzia diskurtso astun bilakatzen baita, ederraren eta arinaren zein elementu argi eta

distiratsuen agerpena prestatzeko; elementu horiek arrosaz eta lirioz irudikatuak daude *Iraultzako emakumeak* (*Die Frauen der Revolution*, 1986) lanean, *Madame Roland* (1989) lanetik *Charlotte Cordai* titulukora bitartekoetan (1987-89), eta hurrena *Antzinako Emakumeak* (*Die Frauen der Antike*, 1995-98) eta *Rapunzel-en* (1999). Santutasunaren lorpena *unio mystica*-n gauzatzen da, maskulinoak eta femeninoak bat egiten duten tokian, fisikoa eta hegazkorra, kontzientea eta inkontzientea elkartzen diren gunean, eta artistak natura bien eta giza generoen gaineko nagusitasunean bilatzen du hura. *Iraultzako emakumeak* lanean berunezko oheak, ur-putzu bat daukatela erdian, murriz inguratuak daude, eta horietako paretetan historiako emakumezko heroien izenak ageri dira, ospetsuenak zein ezezagunenak, eta pareta batean koadro bat zintzilik, artistaren argazki-autorretratu bat berunezko marko batean, oinez doala, inolako keinurik egiteke eta soinean inolako jantzi sinbolikorik ez daramala, paisaia suntsitu eta itxi batean barrena, zeinen azken irudia ekilore ihartuz estalia baitago, korola ahuspez daukatela. Badirudi ezen girotze osoak, artistak unibertso femeninoaren historiarekin bat egitearen metamorfosiaren bidez, Semearen eta Amaren arteko bategitera garamatzala. *Conjunctio*-a, estatus desberdina izan arren haragizko matrize bera bilatzen duena bizitzako zuhaitz beraren parte delako. Berunaren desegite materialarekin, izan ere urak definitutako elkarrekiko jaiotzearen sabel iluna bilakatzen da, aldaketa historiko baten emakumezko protagonista guztiak zirkulu magiko suerte batean biltzen ditu Kieferrek, bere etorkizuneko probaren lekuko nahiko balitu bezala. Erreferentzia du, halaber, bere baitan gauzatzea aurkarien identitate bat, *Heliogabalo* (*Heliogabal*, 1974) lanean —lehen androginoaren figura artaudiarra, femeninoa eta maskulinoa jasotzen dituen— iragarria zuen moduan. Bere konplexutasun propioaren birkonkista prozesua, aingeruaren eta deuseztatzailearen figuraren arteko batasunaren itzuleraren iragarpena, batasun hori, hasiera batean, urratua baitzen eta orain, berriz, berregiten baita emakumearen, maitasunaren eta pasioaren irudian. Oheek lagatako hutsuneko uraren presentzia da bere lehengai gisako balioaz artistaren gorputzaren eta espirituaren birsortzea irudikatzen duena. Artistaren paisaia etzeari eta idorrari kontrajartzen zaio, eta bizitza berrirako itxaropen gisa planteatzen da, kontzientziazte ireki eta argi batez, femeninoarenaz, ongarriztatua. Eta marinetan berriro proposatzen da beste ama-gorputz baten antzera, mundua aldatzen duten gertaerak sorrarazten dituen bere emankortasun ahaltsuarekin. Kultura judutar eta kristauan bizi-iturriaren maizko transposizioa izaki, etengabe mugitzen eta eraldatzen ari dela, Kieferrek elezaharrari loturik irudikatzen du *itsasoa* (*Midgard*, 1980-85), daukan perimetro sakratuari errealitate sakona darion eremutzat, aingeru-sugeetatik paletaren dimentsio hegaduneraino iristen diren bere potentzia bizigarriez. 1985 inguruan, bere artista izatearen beraren substantzia-aldaketa baten ideiak berriro jarri zuen pinturako motiboaren erdian Kieferren beraren figura, eta horretatik bizitzaren zuhaitz berri bat hasi zen ernetzen, ekilore-hazi berrien bidez. Heldutasuna da eta, koadro suntsituz eta amaigabez osatu meta batek edo idaztekeko berunezko liburu-pila batek irudikatutako 20 urteko bakardadearen ondotik —*20 urteko bakardadea* (*20 Jahre Einsamkeit*), 1991 eta 2000ko urteen artean datatuak—, lur gainera ateratako energia adierazi egiten da, eta, hurrengo urteetan, irteten uzten dio ezkutuko bizitzari, arimaren lorzetetik ondorioztatzen den aireari, arimaren loratze hori denek parteka dezaketen pertsonalaren eta globalaren arteko nahasketa baita: *Zure eta nire adina eta munduaren adina* (*Dein und Mein Alter un das Alter der Welt*, 1996).

Jario magnetikoaren, naturalaren eta fantasiakoaren igotzea, pinturaren azalera osoa estaltzen duten ekilore-hazien “nukleartasunak” irudikatua; entitate bereizi oro disolbatzen den bere irudikapen-ahalmena mantendu arren, artista ekilore bihurtzen da, Van Gogh-en ikonoekiko harreman magiko batean, eta zeruaren eta lurraren arteko komunikabide bihurtzen da materia. Gainera, eguzkiaren bideari segitu eta haren energia bereganatu ondoren loreak iritsi duen heldutasunaren sinboloa da ekilore beltza.

Gorantz tiratzen duen sentimenduaren indarraren bistaratzea: barne-begiaren eta kanpo-munduaren arteko sintesia, hau arintasunetik, arrotzasunetik eta esentzialtasunetik bizi baita; hain zuzen ere horixe da Kieferrek, *Errauts-lorea* (*Aschenblume*, 1995) lanetik *Zerua-Lurra* (*Himmel-Erde*, 1997) lanera bitartean, bilatu duen espirituazko sublimazioa, artistaren pentsamenduak, generoak eta arimak berezko dituzten sentibilitatea, pasioa eta adieraztasuna goresetetik elikatzen den arnaste baten sorburua eta tresna. Artearen gorputzak unibertsoari eta beronen argi-sistemari eusten dio, bizitzako hemisferio nagusietara iristen da, espazioari eta denborari oinarria ematen dien nukleo ezkutua da, *Gau-ordena ospetsuak* (*Die berühmten Orden der Nacht*, 1995) lana da, eta Ekialde eta Mendebalde arteko bategitearen bermatze-puntua, izaki astrologikoa eta makrokosmosaren edukitzaila: *India guztiak eskuan dakartzat*, 1995. Eta aingeru eta demonio arteko aurkaritzak hasiera batean txandakako erregimenean funtzionatzen bazuen ere, bataren zatiketa bat adierazi edo artistaren osotasuna eratuko balu bezala, 90eko urteetako hamarkadatik aurrera artikulazio hori beste kateamendu batez aberastu zen, bidaiari nomadaren eta arkitektoaren artekoaz zehazki. 1984an Israelera egin zuen bidaiaren ondotik, gero eta barrenago sartzen hasi zen Kiefer munduan, bere ikuspegiaren lurralderatze zabalago bat bilatuko balu bezala. Yemenera, Egiptora, Brasilerara, Erdialdeko Amerikara eta Indiara bidaiatu zuen, kultura arkaikoen erakartzen baitzuten antzinako teknika primitiboek, hots, eskulangintzako eta oraindik eskuzkoa den sorkuntza batetik bereizterik ez dagoen teknikez eraikitako arkitektura monumentalarekin. Batez ere lurrezko eraikuntzetan jartzen zuen interesa, buztinezko eta lur gordinezko adreiluen solidotze motelean oinarrituetan. Nilo edo Ganges ibaien inguruko zonetan ibili zen, adreilu gordina fabrikatzen zuen eta geroago Mesopotamiako arro zabalean, Turkia eta Siria artean, hedatu zen zibilizazioaren sorlekuan. Zibilizazio horiekiko interesa lotua egongo zen eraikin itzelek, besteak beste piramideek eta mastabek, eragindako erakarmenarekin, baina horrez gain lotura izango zuen, seguruenik, neurri handiko adreiluaren kultura arkitektonikoak zur eskasiari eta deshidratazioaren eraginez gertatutako basoen murrizketa gradualari segitzearekin. Artista lautada, paisaia eta basoen motibotik pixkanaka urruntzearen metafora, zeren eta badirudi horiek agortu egin dutela oroimenaren gordailu gisako eginkizuna; izan ere, balentria historikoen gaineko amnesiak tokia laga dio, 90eko urteetan eta Alemanian eta Europan, nazionalsozialismoaren epean zehar gertatutako balio galeraren gaineko kontzientzia lauso eta publiko bati. Orain dagoeneko ez dira historiako tabuak tratatu behar, baizik eta zero-sabaiaren antzeko “bilgarri arkitektoniko” bat eraikitzeari ekin, 1969an jada iragarri moduan. Eraikuntza-teknikei buruzko informazioa lortzeko Kieferrek, 1990etik aurrera, behin eta berriz jo zuen antzinateko tokietara; horietan *homo faber*-aren ikuspegi artistikoak aurkitu zituen —Kiefer bera sintonian zen horiekin—, eta horietatik zenbait liburu, esaterako *Ninive* (1997) eta *Basamortuko denda* (1997), edo *Eguzki-hondarrak* (*Sonnenreste*, 1997) eta *Plaza* (*Das Geviert*, 1997) pinturak atera ziren. Iraganeko eraikitzaileek buztin gordinezko egiturez eraikinak altxatu zituzten lekuetara bidaiatu zuen, eta argazkiz jaso zituen mastabak eta piramideak, hiri eta herriketako dorretxeak eta minareteak, Yemenen lehenik, Egipton eta India hegoaldean gero. Zergatik baina interes hori? Agian adreilu gordinezko eraikuntzaren teknika artistaren teknikaren antzekoa delako, egiteko bizkortasuna eta eskulan eskasia dituela ezaugarri, eta aldi berean antzinako zibilizazioen unibertsoaren kasuan, horiek lurrezko hiriz eginak izaki, hondakina besterik ez delako geratu: historiako hondamendiekiko beste analogia bat. Era berean, adreilua oroimen pertsonala da, eta baita sinbolikoa ere, artistak Hodenbacheko teileriarekin eta hango geletako buztinarekin lotzen duena; horrenbestez, egiten dituen argazkiak eta irudikapenak ahalegina dira, denboraren bizi-izerdiarekin harremanetan sartzeko eta solasean aritzeko. Izan ere, 1969an berriro proposatu zuen arkitektura historikoaren eta artistaren gorputzaren eta *urbs*-aren jario paraleloaren arteko dialektika, zein adreiluzko tenplu eta eraikinetan azaltzen baita, eta *civitas*-ean halaber, hiri suntsituekiko erakarmen gisa irudikatzen

baitu hori gizakiak, *Heidelberg uholdea* (*Des Überschwemmung Heiderlbergs*, 1969) liburuan adierazten duen moduan. Interakzioaren aipamena etengabea da, eta artistaren bidaiari gisako dimentsioa proposatzen du atzera, zeren eta munduko hiritartzat baitu artista, hiriko harriekin kulturaren egoitza balira bezala erlazionatzen den hiritartzat. 1995 arte, artearen izaki trinkoak —Kieferrek— eta hiri- eta natura-alderdiak —giza instituzioak biak— gorputzaren, muinaren edo pelbisaren barne substantziaren pintura horiekin zuten erlazioa nagusitu egiten zitzaion mastabaren edo piramidearen irudiari, baina hori artistaren “barne” dimentsioko indar magnetiko baten adierazpena da. Arimaren metaforak ordezkatzeko du gorputza, bizitzaren hozitze biziak denboraren *usteltzetik* haragoko egoera bati leku egingo balio bezala. Zatikatzeko arkeologiako hondakinera hurbiltzen du giza irudia —*Eguzki-hondarrak*—, halako mailan ezen gorputz-atalak, irudian zintzilikaturik, adreiluetako buztin gorri berarekin eginda baitaude. Beste birsortze mota bat gertatzen da, historiaren eta denboraren grabitaziotik askatu ondotikoa, figura eta arkitektura murrizten direnean aura indartsu eta harrigarri batez kargatutako eskeleto-entitateetara, bizitza eta energia diren eguzki-izpiak ere tartean direla. Hilezkortasunera iritsi eta denboran bizirauteko, haragizko gorputzak urtu egin behar du, bere hezur-hondar kaltzifikatuak lurraren eta lurreko arkitekturaren hondarrekin bat egin, esnatu ahal izan dadin —*Ijito kanpamenduan esna eta basamortuko dendan esna. Harea ilean lerratzen da* (*Wach im Zigeunerlager und wach im Wüstenzelt. Es rinnt uns der Sand aus den Haaren*, 1997)—, edo ikuspegi argituaren eta fantastikoaren prozesua argitu ahal izan dadin —*Behe lainoaren lurra ikusi dut, behe lainoaren bihotza janda ikusi dut* (*Nebelland hab ich gesehen, Nebelherz hab ich gegessen*, 1997). Begi-bistakoa da antzinako hiriaren aipamena kontzeptuala dela erreala baino; hiri zerutarraren eta hiri betikoaren erreferentzia da, peleginazioen muina den eta boterea espirituzko irakaspen bihurtzen den hiriaren erreferentzia. Kieferrek giza pentsamenduaren sustraitzat gogoratzen du ezen pentsamendu hori, *nigredotik* zehar igarota, eta *solve et coagula*-ren bitartez, bere arimaren obsesio berritu batera iritsi da. Bere izatearen transmutazioaren derrigorrezko bideak eginak dituela, artista prest dago *elaborazioaren*, edo bere *okupazioaren* fase berri baterako. Gorputz hutsa, organorik zein haragirik gabe, irudi historikoaren aurrean agertzeak *corpo glorioso* hura gogorazten du, fase gorrikoa eta *rubedokoa*, buztinaren kolore berekoa. Orain gorputzak eraldatu egin du materia zitala, barneratu eta urtu egin ditu memoria eta iragana, aurkako femeninoa eta maskulinoa legez, eta “bat” bihurtu da. Horregatik, historiako elementu faltsuek blaituta egoteagatik hasiera batean bereizigabea eta zehaztugabea zen gizakia, artearen bidez izaera berritu batera itzuli da. Metamorfosi-bidaia batean zehar, gorputz landu gabez eta hondarrez betetik barne higikortasunez betetako gorputz loriatsura igaro da. Ez da gorputz “jainkotierra”, noski, baizik eta mistizismo alderantz bat gogorazten digun zerbait, ulertzen baitu jainkotierra behetik datorren indarrean dagoela, hots, haitzulo, kobazulo eta jatorrizko eraikin den lurreko hautsean, denboran hiltzen eta birjaiotzen den guztian, iraganeko zibilizazioen lekuetan ageri diren jainkotiarraren irudietan esaterako.

LA GRANDE OEUVRE

1996az geroztik artearen lengoaiari gorputz gabeko irizten bazaio, lengoaiaren argitasuna eta energia bakar-bakarrik gorputz hura etengabe higatuz lortzen bada, Kiefer helduaren lengoia, asfixiaren eta gorputz gabetzearen egiaztapenarekin, pasioaren eta beronen adierazpenaren espazioari zabaltzen zaio. Kieferrek, La Ribotten, muga-esperientzia bati ekiten dio. Barjacen, Ardecheko muinoetan, kokatutako konplexu arkitektoniko berri hori erosi zuen, Frantzia hegoaldeko landa eskualde batean, 80ko urteen

amaiera aldean; irundegi industrial zahar baten eraikinak eta lursail handi bat. Lekuak helburu lortuaren satisfazioa islatzen du, dimentsio berrosatu bat topatzeagatik poztasuna. Izan ere, hasiera batean etxea, estudioa, biblioteka, depositua, argazki-estudioa eta artxiboa zeuzkan; gero, urteak igarota eta produkzio- eta sorkuntza-erreferentziarako puntuak behar zituela eta, beste eraikin batzuekin handitu zuen Kieferrek, esaterako anfiteatroarekin, berotegiekin edo obra sorta txertatu ahal izateko instalazioekin eta eskulturak eta dorreak egin ahal izateko lekuekin, eraikinetako batzuk lotzen dituzten tunelez eta lurpeko galeriez gain. La Ribotte lekukotasuna da, sinbolismoz betea zen guztia *grande oeuvre* baten errealtate zehatzera igarotzearen lekukotasuna, *grande oeuvre* horretan gertaera fisiko bihurtzen baita metafora, eta birtualtasunaren kontrako bilakatzen, berriz, birtualtasuna. Badirudi ezen Kieferren irudikapenaren unibertsoa, denborako penak eta mina zeharkatzean sortua, gauzen ordena poetikoan murgiltzen dela erabat, hain zuzen bizitzako motorra, hark heriotzaren irudien kontrako borrokan beti buru izan duen hori, bizitzaz beraz birjabetuko balitz eta Kieferren unibertso osoa haren lurrinez blaituko balitz bezala. Dagoeneko ez dago errebindikaziorik, baizik eta mundu baten eraikuntza, non gorputzak, bere indar birsortzaileaz, eta izaki berri baten eta beronen umeen zehaztapenaren bidez, “dantza” egin baitezake. Artearen erritua ez da eteten, noski, baina zeremonialak *theatrum* du lagun, horretan aurkitzen duelako kulturaren eta bizitzaren arteko jarraitasuna berritzeko dimentsioa. Kanpoko mugagabeaz birjabetzeko prozesua, mugagabe hori orain barneko egin, eta benetako bizitza fisikoak historiako mamuak ordezkatzeko baititu. Irudien indarra ez da *soilik* irudikatu behar, haragiztatu eta bizi ere egin behar da, geure egin, transmutazio eraginkorra zertzeko gai izango den keinu “erreal” baten bidez. Izan ere, artistak uharte bat eraiki du Atlantidaren eta *Urbs Caelesti*-ren artean, eta bertan bizi da naturako ordenari jarraikiz, baina aldi berean sistema bat trazatu eta horretan elkarrekin bizi dira gorputza, espiritua eta arkitektura, goi mailako poesiaren izenean. La Ribotte Buchengo Hornachen luzapena da, eta Kieferrek lurpeko errailetan sakontzen segitzen du bertan, eta eszenatoki arkitektonikoak eraikitzen, bizitza osoarekin berradiskidetzearren. Muinoan hondeatutako barrunbe sakonek erreproduzitu egiten dituzte mugarik gabe agerian jartzen zaigun eta esploratzeko gonbitea egiten digun gorputz baten zainak, eta zain horietan zehar doan bizi-izerdia barrunbeetan gordetako koadro eta eskultoretatik elikatzen da. Obra horiek, berun urtuzko *Jarioa* (*Ausgiessung*, 1990) obraren birjartzetik *Chevirat Ha-Kelim* (2000) serieko pintura bat bi plano desberdinetan instalatzeraino iristen dira; azken honetan badirudi ontzietako batzuk pintura-azaleratik bereizi direla, eta eroriak ageri dira barreneko planoan. Edo bestela *Antzinako Emakume* batzuen aurkezpena izan daiteke, ikusle gisa baitaude jarriak anfiteatroko azaleretan; honek piramide alderantz baten forma du, eta iraganeko arkitekturen eta artistaren oraingo arkitekturen arteko beste trantsizio sinboliko bat gogorazten du. Teatroko planoak lotzen dituzten balastradetan liburu mordoa ikusten dugu, *Naglfar* (1998) esaterako, edo berunezko proiektore itzelak istinga batean, bere errebelatze-prozesu guztiekin, beti material hitsez egindako pelikularekin, fotograma bakoitzak Kieferrek argazkiz jasotako paisaia eta giroen irudiak dauzkala. Lurrean hondeatutako geletan, buztin mordoen eta hondeamakinak atzamarkatutako murruek artean, berunezko objektuak dautza, gerraontzia kasu. Lurrean ur-hodiak dauden espazioak ere aurkitzen ditugu, horietan, *Melancholia* (1989) tituluaren pean, material- eta irudi-zatiek flotatzen dutela edo murgilduak daudela. Batzuetan, kanporantz ematen duen atea daukan gela zuri batera garamatza tuneleko irteerak. Hemen presta daitezke, aldi baterako soilik izan arren, *Iraultzako emakumeak* laneko berunezko oheak, edo serie oso baten sekuentzia jaso, *Mila lore lora daitezen utzi*, *Mao* (*Lasst tausend Blumen blühen*, *Mao*, 2000) kasuan legez, edo *Etroits sont les vaisseaux* (2002) multzoa sar daiteke, lurpeko galerietatik zehar edo kanpotiko sarrera erabilgarriz irits gaitzkeen beirazko berotegi itzel batean. Multzoaren efektu izugarriaren atzean artistak, hamar urtean zehar, adreilu aurrefabrikatuz berrogei eraikin baino gehiago altxatu izana dago besteak beste, ezen

horiek kale eta bideek egituratutako herria bihurtu dute finka. Eraikinek, motibo bereko koadroez eta eskulturez gain —*Chevirat Ha-Kelim* (*Ontziak haustea*, 2000) horretatik *Velimir Khlebnikov* (2004) lanera arte—, familiari eskainitako bildumak ere “hartzen” dituzte, Elektratik Virgilia eta Renatera, hain zuzen ere gizakiaren, hots, artistaren izate posible guztiek bat egiten duten *grande oeuvre*-aren bilatzea berrestearren. Alabaina, ez da “erakustaldi eszenografikoa”, zitadela honetan ez baitago ia-ia sartzerik; bestela izanez gero, bizi-prozesua beste izate bat bihurtu ahal izango litzateke. Aitzitik, Hornachen bezala gehiago da erretirorako lekua, laborategia edo sutegia, zeinek, erretiro horrexen bidez, obrez gain sentimenduaren eta sorkuntza-pertzepzioaren sentsibilitate maila iragazten baitu. Muinoaren hegoaldeko partean hasten da konplexu egituratua. Bide eta bidezidor, tunel eta eraikinez, etxea eta estudioa hartzen dituen industri eraikin handira iristen gara; iparreko aldean, Montferrerantz, La Ribotteren alderdi “naturala” garatzen da, lorategiekin eta aintzira artifizialekin. Kontrako aldean, berriz, dorreak eraikitzen diren zona dago. Zementuzko eraikinak, XIII. mendeko dorreetan inspiratuak, *civitas*-aren eta, horrenbestez, artistaren sinbolo. Zementu armatuzko salda fabrikatutako modulu kubikoz eta sarrerako atez eraikiak daude; horiek, dorreak sortzearen, bata bestearren gainean pilotzen dira, bertikalean, eta dorreak berak elkarrekin komunikatzen dira, eta zeruarekin, oin bakoitzeko lurreen egindako irekiduretatik zehar. Kopuru aldakor batez osatzen duten paisaia Erdi Aroko hiri batekoa da, hori ere gogorazten digute-eta Kieferrek bisitatutako Yemendik, Egipdotik eta Indiatik iritsitako buztinezko adreiluzko murru eta dorreek. Figura arkitektoniko horien inguruan, pareta- eta eskailera-zati, murru ondulatu edo horzdunen *débris*-ak daude, murru harrigarriak eratzen dituztela. Hondakinak, zementu armatu deseginezko masak, edo airean nabarmentzen diren barren protuberantziak —*Aperiatu Terra* (2007)—, eta horietan artistak, lurpeko barrunbeetan edo liburu piletan bezalaxe, elementu bat jartzen du, itsasontzi itzel bat edo berunezko hegazkin handi bat, historia politikoan eta filosofikoan, sorkuntzako zein literarioan zehar izandako “porrot” baten oroitzapen, hain zuzen ere salbatorearen agertze posiblearen antzera, historiako dilubioaren ostean haren hondarrak zekartzala. Paisaia osoak, zein eraikia baita eraikinak dorreekin eta arkitektura-zatiekin lotuz eta horiek eskulturak edo elementu ikonikoak ere nahastuak dauzkatela, arkitektura poetiko batekiko atxikimendua erakusten du halaber. Atxikimendu linguistikoa da, egitearen eta bizitzearen lurralde berri baten produkzioerantz doan espazialtasun desberdineko materialez eta formaz egina. Natura eta paisaia baterako proiektua da, gizakiak eraikia, autopurifikatzailea, eta muturrera dramatzatza seinale ikusgarri eta zehatzak, artearen solasa; izan ere, birsortzearen eta historiaren erredentzioaren kontakizun adierazgarri batez proban jarria izan ondoren, orain gizakiak konpromisoa hartzen du argiaren “hiria” eraikitzeo. Horrela, garaiko kultur eta arte-gizartearen haserreak bereganantz erakarri ondoren, eta Alemaniaren historiarekin lotutako tragedia eta izugarrikerietako tabu ezkuatuak lurpetik atera eta gero, ahalegina egiten du ez gaine gitura diren mekanismoak sortzeko, pinturak esaterako, baizik eta izatearen eta beronen *habitataren* laneko tresna “zehatz” eta “egiturazkoak” —oraindik ere poetikoak direnak— lortzeko. Zementuaren erabilera buztinarenaren antza du, bai forma plastikoen bai eraikuntzaren adierazpen askatasunari erreparatuta; egite oraingoago eta etorkizunerantz proiektatuago bati dagokio, eta existentzia depuratu baten eraikuntza aurreratzen du. Izan ere, *salus mundi* arkitektura horren aurrerapen bat 2000ko urtean Parisen La Salpêtrière kaperako arkuterian txertatu zen *Chevirat Ha-Kelim* sekuentzian izan zen. *Ecclesia* bateko murruetan sartu zen, espiritzuko irakaskuntza lantzen zen lekuan. Sei pieza ditu, arku formakoak goian, eta munduaren *sorburua* du gai, argi jainkotiarra *sefiroth* (ontziak) eratzerantz sartu zen unea, eta suzko izaki aingeruzkoak, horiek maitasun sutsuaren sinbolo baitira, argiaren eta garbitasunarena, eta baita erbestearren eta bakardadearena ere; gizakiaren pertsonifikazioa, historiaren usteltze gaiztotua zeharkatu ondotik bigarren jaiotzara iritsiarena. Pinturaren goritasunetik arkitekturaren sendotasunera igaro da,

honek *chappelle* batzen baitu, ia-ia kaosaren eta kosmosaren, informaltasunaren eta figurazioaren, ikuspenaren eta eraikuntzaren arteko osmosia balitz bezala. Badirudi hozitze ezkutua eta sufrutua ia-ia amaitua dela, dagoeneko ez da loditzen murrak edo mihiseak osatutako mintzetan, bolumetria sakratu baten barnean erretzen baizik. 2000ko urteaz geroztik, leku babestu eta begirada arruntetatik gordeetan kokatutako irudimen arkitektonikoa bultzatu ondoren, artistaren lantegitik artearen lurralde publikoetara igaro da eskalinata eta uhin, dorre eta habitat kubiko itxura hartzen duten arkitektura-eskulturen eskala handiko granito-mundua. Kieferren lur-zatiak —egungo Piranesi dugu—, izugarri iradokitzaileak eta handientsutasun trinkokoak, zoragarri eta harrigarri agertzen dira, beti lagun dutela *débris*-en eta hondarren hauskortasunak osatu elementu osagarria, hautsak eta zementu-detrituek markatua. New Yorken, artearen eszenan krisialdia eragin zuen, kaosaren eta errealtatearen interbentzioa sartu zuenean horien basakeria biluziarekin eta soilduarekin. Baina artistaren *urbs*-a 2004an agertuko zen bere distira eta indar guztiarekin, Milanen, *Zeruko zazpi jauregiak* (*Die Sieben Himmelspaläste*) lanarekin: zazpi dorreko multzoa, bere barnean hiri zerutiarra eta betierekoa daraman hiri ikusgarria eta “galkorra” eratzten duena. Zazpiko kopuru horrek berekin ditu berritze ziklo osoa eta etorkizuneko denbora guztia, ortzadarreko zazpi koloreei dagokie —1975eko marrazkian *Espirituzko salbamenerako alemaniar lerroa* (*Salvation Deutsche Heilslinie*) adierazten zuen ortzadarrekoei—, eta gertatutako birsortzearen eta arkitektura bat gauzatzearen lekukoa da, arkitektura hori eremu sinboliko gisa zertu baita, irudimen jada autonomoaren eta memoriaren zamatik askatuaren konstelazio kosmiko guztiak barnean daramatzala. Eta barneko zein kanpoko irudiz blaitutako hirigune berriak altxatzea baldin bada Kieferren etorkizuneko abentura —horixe erakusten dukete Bilboko Guggenheim Museoko eta Parisko Grand Palais-eko erakusketetarako proiektuek, ezen horietan areagotu egiten da arkitekturaren, eskulturaren eta pinturaren lengoaien arteko lotura—, garrantzitsua da are nabarmenago uztea La Ribotteren sakontasun poetikoa, paisaiaren eta arima-sutegiaren nahasketa den barruti sakratu horren izaera aztertzeke ahalegin baten bitartez. Horren topografia, barrunbez eta eskulturaz, egituraz eta eraikuntzaz osatua, gero eta gehiago ageri zaigu esperientzia etiko-sorkuntzazkotzat, horrelako esperientzia baitugu izaki bakartiaren emankortasun garbiaren eta heroikoaren zentro ideala sortzea. Hemen abiatzen da eginkizun artistikoaren sustrai poetikoen birsortze etengabea, Munduko Antzoki bat artearen hiri berritatz gorpuztu nahia bezalaxe. Barjaceko industria eta landa-hiria, fabrika zaharrak irudikatua, erdi urren dagoen emakume baten gorputzaren parekoa da, haren sabelean gogorazten baita, era horizontalean eta bertikalean, egunerokotasunaren alderdi “zoragarria”, zerua eta lurra eta beste kontrako guztiak lotzen dituena. Sorkuntzaren lekua da, baina bere baitan hazten dira, meniarik gabe, irudi ahaltsu eta ahulak, arin eta astunak, eta horiez erditzen da, horiek guztiak murruetan gora edo haitzuloetan barrena doazela, batzuetan munduan barneratzearen. Batzuk desegin eta hauts bihurtzen dira, beste batzuek dizdiz egin eta arkitekturak argitzen dituzte, edo ahanzturaren hautsetara igarotzen dira. Sarritan ugaritu egiten dira, taldean, eta duten eragina areagotzen dute, Londresen bezala esaterako *Velimir Khlebnikov* (2006) lanaren kasuan, horrek berekin baitarama arkitekturazko estaldura, bizilekua, *continuum* bereizezin bat eratzeko. Altzo delikatu da, non lengoaiaren eta horren aurretik diren moduluen errefus baten aldaerak, hots, Khlebnikov Kieferrekin lotzen duen errefus baten aldaerak akoplatzen baitira, bata bestearen gainean, ironia eta esoterikoa baliaturik. Hitzezko eta ikusizko liluramenduaren bilatzea; horrek, iragan sinbologia etorkizuneko lengoaiarekin amalgamaturik, eta Nietzsche-ren imajinen oroitzapen gisa ia, *primitibismo* profetikoa sortzen du, artistaren arkitektura poetikoa blaitzen duenaren antzera. Itsasoko sinbologia itzultzen da hemen atzera, baina gerrako tresna alferreko astun eta ugertsuen presentziaren pisuarekin, abangoardiak borrokan ziren denbora baten seinale, gerraren ergelkeriaren aipu gisa; eta bititza berri baten olatuek aurrean daramatzate biak. Barjacen babeslekua aurkitu du Khlebnikoven

seriearen parte batek. Etxe bateko arima bihurtu da, La Riboteko arkitekturazko molekulak elikatzen dituen bizi-energia eta “bizi-uraren” zirkulazio etengabearen adierazgarri. Korronte baten parte da, korronte hori, estudioaren erditik abiatu, lurpeko pasadizoetan eta dorreetan barrena zabaltzen baita, eta anfiteatroko piramide alderantzian eta plazetan. Erdi-lurpean den, erdi-lurretik azaleratzen ari den hiria osatzen duen elementu-eremu baten parte da, eta femeninoaren eta maskulinoaren, ilargikoaren eta eguzkikoaren sinboloa. Arkitekturaren antolatzen diren materialen arteko tentsioa, arkitektura horrek, muino erako egituraz, bere lorategiaz inguratutako Golgota suerte bat gogorazten digula, gizakiaren arketipoa den artistaren sakrifizioarako lekua. Gainera, duen forma topografikoak, goian proiektatzen eta sortzen den uhartearekin, *Velimir Khlebnikov*-en dauden literatur eta poesia-ontzien antzeko ontzi bat gogorazten du: ontzi autonomoa, amarratze edo atrakatzeko orotatik librea eta askatasunez nabigatzeko gai dena. Dorreek, itsasoak eta zubiak ontziaren funtsezko orientazio-puntuak irudikatzen dituzte paisaiamaparen barnean, *opus*-a zehazteko zonak eta sektoreak identifikatu ahal izatearren, bizitza eta artea konkistatzera garamatzaten buztinezko eta arkitektura eta lore-irudizko bere gar eta seinaleekin. Amaitzeko, La Ribotte monasterio eta *sancta sanctorum* arteko konbinazio gisa existitzen da, pentsatzeko eta sortzeko ixten baita bertan artista. Leku sakratua da, eta irudiak atxikitzen eta xurgatzen dituen eraikuntza, ondoren mundura bidaltzearen; inbutua da —Kieferren lanean behin eta berriro agertzen den objektua, *Jarioa*-rekin hasi eta *Iraultzako emakumeak* laneraino iritsiz—, artearen konfiguraziorantz doan eta irakiten dagoen esentzia hori iragazten, aukeratzen, sortzen duena, esentzia horri bizia ematen diona. Berunezko sabela da, hermetikoa eta magikoa, non elkartzen baitira itsasoan edo lurtean hondoratzen diren forma eta zati guztiak, handiak zein txikiak, ondoren espirituz eta fisikoki arinduago berrazaleratzearen. Lurtean edo uretan murgiltze horrek bultzaturik, 2007an Kieferrek pinturak sortu zituen, oraindik egite bidean dira horietako batzuk, *Josue (Joshua, 2006)* esaterako; horietan, buztin ia likidoak azpian hartzen ditu, bere kolore eta epidermisaren azpian alegia, paisaia pintatuak eta dorre handiak gogorazten dituzten arkitekturako ereduak. Materia piktorikoak goitik jaisten den zerbait eragiten du, urruneko zeruetatik datorren harea-ekaitz baten antzekoa den baina azpitik, lurreko sabel buztintsutik elikatzen den zerbait. Zirkulua ixten ari da eta lehenago arkitekturak, bere buztinezko eta zementuzko estaldurekin, pintura biltzen bazuen, orain pinturak berak, haren material berberak erabiliz, kanibalizatu egiten ditu berriro arkitekturako ikonoak. Bategite une bat da, lengoaiak murgildu egiten dira bata bestearen barnean, eta lurraldearen beste hedatze bat marrazten da pentsamendua esperientziarekin batera izan dadin, eraikitzea ikustearekin nahas dadin eta irudikatzea egitean isla dadin: pintura arkitekturaren isurtzen da, eta alderantziz, poesiaren izenean.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]