

# DE LA POESÍA A LA PINTURA EN DOS CASOS

FROM POETRY TO PAINTING IN TWO CASES

María Dolores Sánchez Pérez  
Universidad de Málaga  
<https://orcid.org/0000-0002-8128-0010>

**ABSTRACT** • This article considers painting inspired by poetry through the study of two authors: Anselm Kiefer and Robert Motherwell. The relationship between painting and poetry is presented through the differentiation of media, established as a metaphorical tension. It is painting born from the aesthetic experience of reading that causes a spark that gives rise to the creative seed. It is poetry that is transformed and converted into a new knowledge and it is launched to follow the movement in a continuous swing. I present different ways of approaching the works of these two painters by means of words in this study. Such an approach allows us to be overwhelmed by the emotion of the text as a creative beginning that gives rise to autonomous works, distanced from illustration. For the development of this study, we must try to experience these works first through emotion, before painting and before poetry, because this type of painting is best accessed by being in the position of spectator-participants.

**KEYWORDS:** Painting; Poetry; Metaphor; Motherwell; Kiefer.

**RESUMEN** • Este artículo es un acercamiento a la pintura que nace de textos poéticos a través de Anselm Kiefer y Robert Motherwell. Presentamos la relación entre pintura y poesía desde la diferenciación de medios y nos acercamos a ella entendiéndola como una tensión metafórica. Es pintura que nace de la experiencia estética de la lectura que da lugar al germen creador. Es poesía que es transformada y convertida en un nuevo conocer y que es lanzada para seguir el movimiento en un continuo vaivén. A través de los dos pintores estudiados podremos acercarnos a diferentes formas de afrontar la pintura de la palabra desde la emoción del texto como forma de inicio creativo que da lugar a obras autónomas del texto original, alejadas de la ilustración. Para el desarrollo del trabajo, trataremos de situarnos en un lugar que permita la experimentación de esas obras desde la pasión, ante la pintura y ante la poesía, porque es desde nuestro ser espectadores-participantes desde dónde se accede a este tipo de pinturas.

**PALABRAS CLAVES:** pintura; poesía; metáfora; Motherwell; Kiefer.

## **A MODO DE INTRODUCCIÓN: ACERCAMIENTO METODOLÓGICO Y OBJETIVOS**

Este trabajo acota su ámbito a obras que nacen de la lectura de textos, de la emoción de un pintor ante la experiencia de esa lectura. Partimos de la experiencia estética como lugar de creación y la emoción y el sentir como generadores de conocimiento, anclándonos en la razón estética de Chantal Maillard. Porque, al final, el objeto de este estudio es una ficción, una metáfora, donde un poema y la emoción de la lectura es como pero no es la emoción del proceso de una pintura.

Crear mundos responde a una necesidad, la necesidad de ficción. Tiene un órgano: la imaginación, capaz tanto de fijar las percepciones, de reproducirlas y de jugar con ellas como de elaborar conceptos y teorías. Crear un mundo es dar sentido, organizar lo que acontece, transformar el acontecimiento (simultáneo) en suceso (temporal, sucesivo) (Maillard, 2017: 20).

Es desde aquí que nos acercamos al estudio de las obras de Robert Motherwell y de Kiefer: desde el suceder y la metáfora. Y desde esa propia emoción, en nuestro ser espectadores, las estudiamos. Por eso la metodología de este estudio se basa en el hecho de que las relaciones entre poesía y pintura suceden y se expone esta tensión metafórica entre el texto y la pintura, en la emoción que la genera, alejándonos de la idea de verdad, centrando la mirada en el hecho artístico

La verdad y la falsedad pertenecen al orden del conocimiento, no del arte, por lo que no se hablaría de verdad con respecto a una obra (de ficción), sino de coherencia interna. Una obra es buena si sus elementos forman entre sí un todo coherente. A diferencia de la verdad, la coherencia se establece entre los elementos que conforman la obra, no entre la obra y un supuesto referente con el que se deba establecer una correspondencia (Maillard, 2017: 22).

Bajo este marco metodológico se proponen los siguientes *objetivos*:

- Situar las pinturas nacidas de la lectura de un texto como un suceso anclado en la experiencia estética.
- Mostrar cómo Motherwell se situó en la experiencia estética de la lectura para la génesis su obra.
- Mostrar cómo Kiefer usa la experiencia estética de la lectura como motor de la creación.
- Reconocer algunos de los recursos de los pintores para generar puntos de unión con el poema que dio origen a la pintura.

## **DE SUCESOS: POEMAS Y PINTURA**

De lo que no cabe duda, frente a tan apasionante labor, es de que el pintor lo primero que debe hacer es leer bien el texto, e impregnarse del mismo, para hallar propicio lugar de encuentro, refugio de su experiencia y clave del laberinto del escritor (Saura, 2004: 114).

«Leer bien el texto e impregnarse del mismo». Esta es la primera labor del artista que decide usar la poesía como motor generador de su obra pictórica. Buscar dónde nace la

imagen personal de la lectura como propia y dónde reconocerse. Es un lugar de encuentro, el «acontecimiento» de descubrir un mundo dando lugar a uno nuevo. Una emoción que es constructora y que genera, desde el placer de la recepción, una nueva obra.

Justo ahí, en ese momento del reconocerse, es cuando la nueva obra emerge de una experiencia producida por la de la lectura y por ende las emociones puramente estéticas (Chantal, 2000) se convierten en fuente de conocimiento. Por eso, nos adentramos en las relaciones entre palabra y pintura desde sus autonomías de medios y su apreciación metafórica, dónde lo importante es el movimiento continuado, el vaivén que diría Gadamer (1991), que se rige por sus propias leyes y que lleva a los artistas a la generación de obras nuevas. Más allá de la verdad, no podemos establecer una comparativa en esos términos del poema o de la pintura; pintura y poesía no son lo mismo, hablan desde distintos medios, se desarrollan en ámbitos dispares y sin embargo sucede ese trasvaso de emoción de un texto a una imagen.

La poesía me ha influido más que cualquier otro género literario. Antes de que quemáramos todos los libros durante la Revolución Cultural, yo había leído ciertos fragmentos de Mayakovsky, de Rimbaud, Walt Whitman, Tagore y Baudelaire. Para mí la poesía es como un sentimiento religioso. A veces ves en ella el infinito (*Ai Wey Wey. Ways Beyond Art*, 2009).

Román De la Calle (2003) pone de manifiesto como el arte visual sagrado de Occidente tiene su origen en los textos bíblicos. Nos muestra cómo el lenguaje de lo sagrado es la escritura, la palabra, y cómo de ella se pasa a la imagen, con esto lo que se trata es de «hacer visible el texto». El pintor que decide dar imagen a la poesía es primero lector. Es partícipe de la creación: toda experiencia estética es experiencia creadora en sí misma. En toda obra de arte el espectador es participante activo, no existe obra sin espectador. Jauss (1992) sitúa la experiencia creativa como una de sus categorías básicas. Estas categorías de la experiencia estética no son simultáneas, son tres estados que conforman la experiencia ante una obra de arte en todo su proceso comunicativo. Esto ocurre cuando el espectador, de contemplativo pasa a «co-creador» (Jauss, 1992: 77). Jauss nos dice que esto ocurre cuando el espectador considera el «objeto estético como imperfecto» (1992: 77). Creemos que esta cualidad del espectador co-creador, de acceder la poesis, no está marcada por la imperfección de la obra de arte sino por las repuestas del espectador en su capacidad de actuación y que es inherente a la obra de arte. Todo espectador debe aceptar el desafío que la obra lanza y actuar en función a él para ser un espectador realmente participante (Gadamer, 1991). Podemos entender las pinturas nacidas de la emoción de una lectura como la respuesta al desafío que le lanza el poema.

## ANSELM KIEFER Y CELAN

Toda la pintura, aunque también la literatura y todo lo que tenga que ver con ello, no es más que un deambular en torno a algo inefable, en torno a un agujero negro o a un cráter, cuyo centro no se puede pisar: Y los temas que se eligen solo tienen el carácter de piedrecillas al pie del cráter: son hitos de un círculo que se presume cada vez más cerrado en torno al centro (Kiefer, 1990: 157).<sup>1</sup>

1. En el desarrollo del artículo se referencian entrevistas a Kiefer realizadas en diferentes épocas y que fueron recopiladas en el catálogo de la exposición realizada en el museo Guggenheim de Bilbao (Celant, 2007).

Kiefer nos presenta el arte y la literatura como piedrecillas de un mismo volcán. Encontramos constantemente en su obra la palabra, el juego del nombrar y la evocación a la poesía. Usa razón y sentimiento como generadores de conocimiento e introduce la ironía que ayuda a otorgar un componente lúdico a su pintura. Ironía que relativiza todo pensamiento y nos facilita el acceso a su obra en cuanto a cambio y transformación.

La obra de Kiefer es un constante juego de relaciones: con la historia, con las ciencias, con la literatura, con la filosofía, con las religiones, con la política, con la mitología, con el tiempo... con la vida. En muchas de sus obras existe la expresión de un texto asimilado, comprendido y lanzado como una nueva idea que construye nuevo pensamiento. Su obra surge de la escritura, de ella se alimenta y la convierte en imágenes nuevas donde el arte es comprendido como un suceso continuo.

La pintura de Kiefer se afirma en la influencia de textos cuya huella se inscribe en la superficie del cuadro o bajo la espesa capa de materia que los cubre, dando origen a una descendencia luminosa, irrefutable. Los textos dicen y dibujan el lugar en el que se forman las imágenes. Esos textos son los cimientos de la obra (Álvarez, 1998: 51).

Kiefer introduce palabras en sus obras, usa la caligrafía, que se convierte en elemento estructural del resultado visual. Pero estos escritos varían la lectura de las obras: la palabra debe ser leída, cada letra en su tiempo, e incorporada a la significación global. La escritura es usada para interrogar a la pintura e incluso para confundir al espectador, pero como él mismo dice, no cabe la posibilidad de malinterpretar, solo de participar. La palabra se convierte en pintura y se une a la misma, en una labor perceptiva única, pero para leer hace falta centrar la mirada en el texto, desviarla de la imagen y desvelar los significados poco a poco. Hace falta una doble lectura, que se convierte en triple una vez que, desvelado el texto, miramos de nuevo y lo percibimos como totalidad.

Las palabras no son objetos o sustancias. Los textos son ideas. Usar el texto sirve para realzar la imagen o contradecirla, para levantar expectativas o afirmarlas. El texto está para escarnecer, para cuestionar la imagen, es más, también para interrogarla (Kiefer, 2006: 473).

Kiefer usa el título para completar, terminar o guiar la obra visual. No forma parte positiva del trabajo, pero si conforma el sentido de este. Es usado para desvelar la imagen. Es lo que definiría Román De la Calle como «pequeños mensajeros de las éfrasis» (2005). Es común encontrar en Kiefer títulos de poemas, de libros o algún verso en específico. Utiliza el título para realizar una tensión directa entre la pintura y la poesía, uniendo dos mundos y dejando en manos del espectador el resto del trabajo, pero dando pistas que ayuden a la apreciación de la metáfora.

Así en obras como *Tu cabello de oro Sulamith*, inspirado en el poema *Fuga de la muerte* de Paul Celan, el pintor utiliza uno de los versos para titular la pintura. Kiefer establece un juego en el que Margarete y Sulamith se hacen presentes. Evidentemente, el poder emotivo y la experiencia estética del espectador del cuadro varían al conocer estos datos. No es necesario conocer el poema de Celan para acceder a la pintura, es autónoma de él, pero si se conocen, la experiencia de la pintura se vuelve más profunda, rica y llena de matices.

Kiefer ha realizado multitud de trabajos cuyo origen se encuentra en este poema de Celan. En ellos, la historia aprendida, creada, se convierte en historia sentida y conocida y nos la muestra a través de su propio ser. Son Obras referidas a Margarete o a Sulamith, a la mujer alemana o la mujer judía. El Pelo dorado o el pelo de ceniza se presentan y repiten

una y otra vez en el universo del pintor en forma de paja o cenizas y marcan las pinturas y las unen inevitablemente a su origen: el poema de Celan. Vemos obras en las que la desesperanza de la muerte del poema queda detenida y que son una transformación del lenguaje poético al pictórico que llama a la memoria o al olvido. Son cuadros que apreciamos en su potencia, que nacen de la emoción de la lectura y se insertan en el placer del arte, y desde su presencia nos llevan a una belleza desgarrada de dolor arrastrado: esa belleza donde la herida está presente y por la que aboga Bul Chul Han (2020).

La belleza necesita una razón ¿Conoce usted la poesía de Paul Celan? Habla de campos de concentración, de su madre muerta; sin embargo, no se puede decir que su poesía no fuera hermosa. Mi objetivo nunca es hacer algo hermoso, pero en un momento de tu vida, cuando ya han pasado treinta años, la obra se vuelve hermosa. Si no se vuelve hermosa, no es nada, ya no existe (Kiefer, A. cit. Celant, 2007: 447).

Las visiones que nos ofrece Kieffer del poema de Celán son muchísimas y en todas ellas subyace una variante de un mismo hecho: su propia realidad ante la lectura y ante la historia de su país. Es un poema que surgió cuando la poesía parece desaparecer del mundo ante la barbarie humana y que resuena y vive cada vez que se lee, que se actualiza, para hacerse presente, uniéndose a nosotros y transformándonos. Kieffer como lector recibe la emoción, que se crea de múltiples experiencias y cada cuadro que realiza viene a conformar una nueva apariencia de esa realidad vivida.

La visión particular de una imagen, o de un objeto cualquiera, o de una determinada hora del día bañada por la luz característica que sea, nunca constituye un fenómeno de lectura unívoca e intransferible, sino todo lo contrario. La realidad presenta aspectos que no se agotan en un solo acto perceptivo y que se integran en otras realidades difíciles de deslindar con nitidez. La realidad que suele percibir el creador es una suerte de red, hecha de posibilidades que se entrecruzan, un tejido complejo y múltiple en el cual se puede bucear una y otra vez sin llegar a extraer jamás todas sus fuerzas energéticas (García, 1992: 17).

En otros de sus trabajos emblemáticos, Kiefer traspasa los límites de lo pictórico y se inspira en el libro de Jules Michelet (1798-1874), *Mujeres de la revolución*, para introducirse de nuevo en la historia y en la identidad y el papel de la mujer en la misma. Grandes camas de plomo, escritos y fotografías componen la instalación que introducen al espectador a navegar por el tiempo. Es un tiempo acelerado, tiempo que forma y construye, ruinas que son inicios o pinturas que se ven como se oye la música. Suele decir que cuando vuelve al estudio al día siguiente los cuadros ya no son los mismos que dejó en él, que han cambiado. En su trabajo potencia este hecho, deja los cuadros a la intemperie para que la naturaleza actúe por sí sola o los aparta durante años para que el tiempo haga su labor.

B.M: De este modo, ¿sus cuadros hacen visible el tiempo?

A.K: Sin duda, en ellos se ve el tiempo. Algunos piensan que las obras ya han caducado hace tiempo. Ese es siempre el problema de los conservadores en los museos. No quieren que mis cuadros viajen, cuando de por sí ya son ruinas.

B.K: ¿Envejecidos prematuramente?

El tiempo remite al pasado y al futuro. Al pintar llego tanto al pasado como al futuro. Se puede ver como una expansión o una continua dilución. Uno se disuelve sin desaparecer. Cuando viertes en el mar una gota de una sustancia, se disuelve, pero no desaparece. Con la muerte nos convertimos en sustancias de alta potencia (Kiefer, 2006: 474).

Anselm Kiefer utiliza los textos, pero esta poesía no solo se encuentra en los poemas: la encuentra en cualquier ámbito del saber, igualando los tipos de conocimiento, igualando ciencias y arte y eliminando fronteras ficticias. Así lo reflejan las obras dedicadas a una de sus series más prolíficas, *La vida secreta de las plantas*. Esta última surge del estudio de Fludd, un médico inglés nacido a finales del XVI, que en su estudio sobre el macrocosmos y el microcosmos llegó a la conclusión de que a cada planta le correspondía una estrella. Es Pura poesía expresada además poéticamente, que Kiefer usa en sus obras, llevando la unión del microcosmos y macrocosmos a la pintura y convirtiéndola en universal. A la idea poética de Fludd, Kieffer le une la idea de que las plantas poseen sensibilidad y emociones, sacando esta imagen de las experiencias realizadas para demostrar la sensibilidad de las plantas y recogidas en el libro *La vida secreta de las plantas* de Peter Tompkins y Christopher Bird, publicado en 1973. Una idea, poética y científica, que da lugar a multitud de obras en las que las estrellas se convierten en el eje de un universo en el que perdernos entre las plantas. Son Constelaciones dibujadas con palitos secos, flores como amapolas convertidas en estrellas. Observamos universos plásticos que nos permiten, a través de la mirada estética, trasladarnos a la experiencia de lo pequeño convertido en infinito.

## MOTHERWELL, LORCA Y ALBERTI

[...] Yo creo que el arte consiste simplemente en nuestro propio esfuerzo por integrarnos con el cosmos, unificarnos a través de dicha unión. A veces tengo en mente la fotografía del poeta Mallarmé en su estudio, por la noche, cambiando, borrando, transfiriendo, transformando cada palabra y sus correlaciones con sumo cuidado, y pienso que la energía sostenida en ese trabajo debió proceder de su secreto conocimiento de que cada palabra era un eslabón de la cadena que él mismo iba forjando para unirse al universo y, asimismo, con otros poetas, pintores y compositores (Motherwell, 1996: 8).

Robert Motherwell relacionó pintura y poesía de una manera intuitiva, estableciendo una unión metafórica entre las artes, sin pretender traducir o ilustrar los textos. Buscó un dialogo constante y abierto con la literatura dedicando obras a Rimbaud, Platón, Herman Melville o a Octavio Paz.

Una de las lecturas que más marcó su carreta fue *Arte como experiencia* de John Dewey: comprendió que la pintura es una herramienta para expresar un sentimiento. Esta comprensión del arte, de la pintura, llevó a la utilización de la emoción de la lectura como motor generador. De la experiencia estética de un poema nació la serie más conocida del pintor: las *Elegías a la república española*. Más de 200 cuadros cuyo origen está en el poema de Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, elegía por la muerte de un torero*.

En estos cuadros, Motherwell usó grandes bloques negros y blancos, que repite en cada cuadro una y otra vez y nos provoca el re-conocimiento de la obra de Lorca en torno a la repetición del estribillo del poema *A las cinco de la tarde*.

La serie de las *Elegías a la república española* comenzó con un pequeño dibujo: *A las cinco de la tarde*. Cuando realizó este primer dibujo, Motherwell no pensaba en el poema, pero al contemplarlo después se dio cuenta de que su obra estaba impregnada de los versos. Fue una experiencia estética que se apropió de su proceso creativo aún sin pretenderlo. Para Motherwell el negro es muerte y el blanco es vida. Blanco y negro están presentes también en la segunda parte del poema de Lorca y que aumenta el sentimiento de duelo de este. Es

Un duelo que influye en la obra pictórica de Motherwell convirtiendo el sentimiento trágico en contrastes internos y elementos plásticos. Es el título del dibujo el que guía al espectador a unir el poema y la obra visual.

Yo considero una elegía como una lamentación o canción funeraria por algo que uno quiso. Las Elegías Españolas no son políticas, sino mi insistencia particular en que una muerte terrible ha sucedido y no se debería olvidar. Las hice tan elocuentes como pude. Sin embargo, sus imágenes son también metáforas sobre el contraste entre la vida y la muerte, y sus interrelaciones (Motherwell, 1996: 27).

Los siguientes cuadros en la serie, después de ese pequeño dibujo, fueron *Granada, Redoble de tambor español, Sevilla, Málaga, Madrid, Barcelona y Cataluña*. Así nacieron las *Elegías a la república española* y que se desarrolló durante 40 años. La repetición del motivo formal en el conjunto de la serie se convirtió en un elemento principal para la comprensión de cada obra individual. ¿Entenderíamos las *Elegías a república española* de la misma manera de no existir el conjunto de toda la obra? La serie de las *Elegías a la república española* enuncia un desarrollo temporal, impone un ritmo de lectura y pide al espectador que recuerde y aúne los elementos de unas obras para leer las siguientes.

La obra poética que más impactó a Motherwell como pintor fue *A la pintura* de Rafael Alberti. Motherwell encontró a Alberti y esté expresaba sus sentimientos de pintor con pura poesía, tal y como podemos leer en estas palabras de Motherwell recogidas por Calvo Serraller (1996: 66):

Un día me encontré con las poesías selectas de Rafael Alberti, traducidas por Ben Bellit... Esta edición contenía extractos del gran ciclo *A la pintura*, homenaje al gran arte de pintura. Había encontrado el texto ideal sobre pintores, un texto que como artista me conmovió profundamente... estos poemas fueron escritos para pintores, y este libro de pintores fue creado para la poesía. Deseaba que imagen y texto constituyeran una unidad, como un salmo de la Edad Media, pero con mi sentimiento de la modernidad.

Rafael Alberti dedicó poemas a casi todos los colores, a la composición, la luz, la sombra, el movimiento e incluso la paleta. Alberti usó la poesía para hacerle un gran homenaje a la pintura. Motherwell parte de esta obra y hace una gran fiesta de la poesía, y al final, Alberti se basa otra vez en la pintura para escribir el poema *Negro Motherwell* y que el propio poeta recitó en la *Fundación Juan March-Casas Colgadas de Cuenca* en la conferencia inaugural de la exposición *Robert Motherwell*, donde ambos se conocieron en persona. El negro de España ha sido comprendido, sentido y convertido en un mundo nuevo, en pintura, en el negro de Motherwell. Luego, la pintura se transformó en poesía y el poema será nuevamente llevado a la pintura por Motherwell en el libro de artista *Negro*, realizado en 1983: el camino entre pintura y poesía se recorre en todos los sentidos. Es el mejor ejemplo que podemos mostrar para entender las pinturas nacidas de poemas como suceso.

La pintura es un suceso, un íntimo suceso que se manifiesta, claro, en formas y figuras, cualesquiera que sean representativas o no, figurativas o no. Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira. [...] Un suceso en la intimidad, un misterio. Un sueño; que abrazaría la pintura toda (Zambrano, 2012: 93-94).

Son las propias obras, el hecho artístico, las que nos permiten acceder a ese movimiento continuo que supone la generación de pensamiento. Las pinturas de Motherwell nos permiten penetrar y recorrer ese camino, desde el cuerpo de la pintura, desde su materialidad.

Porque la pintura es piel, es sentimiento, es un proceso casi orgánico. Y es desde ese conocer ampliado, dónde la emoción tiene cabida, desde dónde comenzamos a recorrer el arte.

El conocimiento, por tanto, no es, no puede ser intelectual en el sentido en que solemos conocer esta palabra. Conocer es igualmente un proceso orgánico. La inteligencia es física, el pensamiento es cuerpo y, en tanto que cuerpo, se activa al contacto con el mundo. El conocimiento es camino, conocer es estar en camino (Maillard, 2021: 22).

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Para acercarnos a las pinturas de Kiefer y de Motherwell nacidas de la lectura de poemas hemos partido del suceso, del puro hecho artístico, pues es desde él que podemos experimentar el arte en su total amplitud y como nos diría Chantal Maillard, activarlo en contacto con el mundo. No podemos cerrar el movimiento. Es desde la comprensión de que la poesía y la pintura nunca deben ser fijadas en una verdad única que accedemos a su emoción. Son pinturas que nacen de la transformación y el cambio y que exigen de un espectador participante para la amplificación total del sentido. Desde su carácter móvil de una emoción, no son obras que se puedan apreciar desde parámetros de una verdad, pero son pinturas que se presentan desde su presencia y su cuerpo para transformar el mundo al que retan. De su origen, de la emoción de la lectura de un poema, los pintores nos dan pistas que permiten establecer, por parte del espectador, la metáfora que une poema y pintura. La más común, el título de la obra, pero no es la única, también podemos encontrar juegos caligráficos, narraciones temporales o las propias indicaciones de los pintores en escritos y entrevistas. El conocimiento de estas pistas se asienta en las pinturas y transforman la percepción de la imagen inicial, dotando de nuevo sentido y emoción a la recepción del espectador, que transita por la temporalidad de su experimentación estética, dilatando la emoción mediante la apreciación del conocer la pintura.

La lectura de *Fuga de la Muerte*, Kiefer la transforma en pintura. Es su emoción, su sentir la poesía. La obra de Kiefer no ilustra el poema, es autónoma de él y se experimenta sin necesidad de vincularla al mismo, pero una vez que el espectador de la pintura sabe esta relación no podemos ver las obras de Kiefer sin pensar en Sulamith. Pero es un camino de doble sentido, una vez que se experimenta en profundidad la obra de Kiefer tampoco volveremos a leer igual el poema de Celan, traeremos a la mente la rotunda imagen de los cuadros de Kiefer cada vez que leamos el poema: toda lectura, toda emoción, queda fijada a las obras y las transforma en nuestra percepción.

La palabra es usada como una chispa, un fognazo que provoca un inicio creativo ya sea por su carácter evocador, visual, compositivo o repetitivo. Es una chispa que se transforma en un incendio como en el caso de las *Elegías a la República Española*, dónde una experiencia privada, de una experiencia estética ante una lectura de un poema, se transfigura en la expresión de un duelo público y universal que no se apaga en su poder creador, en su experiencia estética en su fase creativa, en más de 40 años.

Solo desde el suceso del arte podemos acercarnos a estas obras. Un continuo cambio, transfiguración y movimiento que no es clasificable, ni medible. Una eterna relación desde el nacimiento mismo de la escritura. Palabras, imágenes y de nuevo palabras... ¿O qué es este escrito sino palabras sobre imágenes?



## BIBLIOGRAFÍA

- Ai Wei Wei. Ways Beyond Art* [22 de mayo de 2009]. <[https://www.elespanol.com/el-cultural/20090522/ai-weiwei-arte-vivir/7999763\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/20090522/ai-weiwei-arte-vivir/7999763_0.html)> 1/4/2022.
- Alberti, R. [1980]. *Rafael Alberti en la conferencia inaugural de la exposición Robert Motherwell* <<https://canal.march.es/es/coleccion/motherwell-su-obra-marcha-negro-motherwell-19216>> 1/4/2022.
- Álvarez, J. [1998]. «Vasto como la noche, vasto como la claridad», en *Anselm Kiefer. El viento, el tiempo, el silencio*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Calvo-Serraller, F. [1996]. «Robert Motherwell: Opus Nigrum», en *Motherwell*, Barcelona, Reina Sofía y Fundació Antoni Tapies.
- Celant, G. [2007]. *Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, Bilbao, Museo Guggenheim.
- Cañamás, M. [2004]. «Wenzel Ziersch. Concepto y sentido de una obra», en M. Velasco; M. Cañamás & K. Barañano, *Wenzel Ziersch*, Valencia, IVAM.
- De la Calle, R. [2003]. «Lo sagrado. Retórica de lo inefable» en R. De la Calle, *Senderos entre el arte y lo sagrado*, Valencia, Col-Leccio Debats.
- De la Calle, R. [2005]. *El espejo de la ekphrasis*, Lanzarote, Fundación Cesar Manrique.
- Gadamer, H. [1991]. *La Actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- García, A. [1992]. «La realidad se desdobra», en *Repetición/Transformación*, Madrid, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía.
- Han, B-C. [2020]. *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder.
- Hospers, J. [1980]. *Significado y verdad en el arte*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- Jauss, H. R. [1992]. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.
- Kiefer, A. [1990]. «Con Anselm Kiefer en su taller» (A. Echt, entrevistador), en G. Celant, *Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, Bilbao, Museo Guggenheim, 2007, 157-180.
- Kiefer, A. [1998]. «Esa oscura realidad que cae de las estrellas» (B. Comment, entrevistador), en G. Celant, *Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, Bilbao, Museo Guggenheim, 2007, 293-334.
- Kiefer, A. [2006]. «La distancia entre la idea y el resultado» (B. Manner, entrevistador), en G. Celant, *Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, Bilbao, Museo Guggenheim, 2007, 471-488.
- Kiefer, A. [2007]. «Las Ruinas de Barjac. Política, alquimia y erudición en el mundo de Anselm Kiefer» (K. Wright, entrevistador), en G. Celant, *Anselm Kiefer*, catálogo de exposición, Bilbao, Museo Guggenheim, 2007, 445-470.
- Maillard, C. [2017]. *La razón estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Maillard, C. [2021]. *Las venas del dragón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Maillard, C. [2000]. «Emociones estéticas», *Themata*, 25, 49-53.
- Motherwell, R. [1996]. «Lo que el arte abstracto significa para mí», en *Motherwell. Obra Gráfica*, Cuenca, Fundación Juan March-Museo de arte abstracto español.
- Saura, A. [2004]. *Escritura como pintura. Sobre la experiencia pictórica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Ulpiano, R. [2004]. «Barbara Eichhorn/Wenzel Ziersch», *Lápiz*, 204, 90.
- Velasco, M.; Cañamás, M. & Barañano, K. [2004]. *Wenzel Ziersch*, Valencia, IVAM.
- Zambrano, M. [2012]. *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Eutelequia <<https://doi.org/10.6018/daimon/174771>>.

