

El Infinito y la Luz Oculta: análisis simbólico del cuadro de Anselm Kiefer *En Sof* (2020-22)

Antoni Gonzalo Carbó
Universitat de Barcelona (UB)
antonigonzalo@ub.edu

RESUMEN: El presente artículo analiza una significativa obra pictórica de gran formato del reputado artista visual alemán Anselm Kiefer (1945, Donaueschingen) titulada *En Sof* (2020-22), creación relevante dentro de su dilatada trayectoria. El propósito del mismo es profundizar en el sentido simbólico de esta pintura que está llena de referencias explícitas a la mística judía. *En Sof* resume el interés que la Cábala judía ha suscitado en su obra desde su primer viaje a Jerusalén en 1983-84. Este significativo cuadro está cargado de resonancias teosóficas y teúrgicas manifiestas a la «luz del [Dios] Infinito» de la mística judía, cosmológicas –por medio de la referencia a los cuatro «mundos» o niveles dentro del mundo sefirótico–, así como a la escala espiritual, físicamente colocada en el cuadro, que representa el *axis mundi*, por medio de la cual el místico asciende, a través de la oración, al reino divino.

PALABRAS CLAVE: Anselm Kiefer; Pintura contemporánea; Color; Mística judía; Teosofía.

The Infinite and the Hidden Light: Symbolic Analysis of Anselm Kiefer's Painting *En Sof* (2020-22)

ABSTRACT: This article analyzes a significant large-format pictorial work by the renowned German visual artist Anselm Kiefer (1945, Donaueschingen) entitled *En Sof* (2020-22), an important work in his long career. The purpose of the exhibition is to explore the symbolic meaning of this painting, which is full of explicit references to Jewish mysticism. *En Sof* summarizes the interest that the Jewish Kabbalah has aroused in his work since his first trip to Jerusalem in 1983-84. This significant picture is charged with theosophical and theurgical resonances manifest in the «light of the Infinite [God]» of Jewish mysticism, cosmological –through reference to the four «worlds» or levels within the sefirotic world–, as well as the spiritual ladder, physically placed in the painting, which represents the *axis mundi*, by means of which the mystic ascends, through prayer, to the divine realm.

KEYWORDS: Anselm Kiefer; Contemporary painting; Colour; Jewish mysticism; Theosophy.

Recibido: 12 de diciembre de 2023 / Aceptado: 25 de julio de 2024.

En una relevante muestra, en la galería Gagosian, se pudo ver la exposición *Exodus*, una exhibición de obra inédita del artista visual alemán Anselm Kiefer (1945, Donaueschingen) (cf. Alvarez, 2021) en Nueva York y Los Ángeles, que se inauguró el 12 de noviembre de 2022 en Nueva York y el 19 de noviembre del mismo año en Marciano Art Foundation, Los Ángeles.

Las pinturas de gran formato de la exposición *Exodus –v. gr., Wolkensäule (Columna de nubes)* (2019-21, 840 × 670 cm), *Parábola* (2019-22, 840 × 760 cm), *Soplaste con Tú hábito, y el mar los fue cubriendo, hasta que se hundieron como plomo* (2020, 840 × 950 cm) a partir de Éx 15:10, *Exodus* (2012-21, 840 × 1140 cm), *Exodus* (2022, 660 × 760 cm)...– han sido realizadas con la amplia gama de materiales que caracterizan la obra del artista alemán, que incluyen la técnica mixta sobre lienzo, sedimentos de electrólisis y metales con un evidente trasfondo de progresión alquímica (plomo, cobre, pan de oro), así como materiales y objetos varios incorporados –metal, terracota, cuerda, alambre, pa-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: GONZALO CARBÓ, Antoni, «El Infinito y la Luz Oculta: análisis simbólico del cuadro de Anselm Kiefer *En Sof* (2020-22)», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 46, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 151-163, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.46.2024.18100>

pel, ropa, los utensilios del pintor (pinceles, paletas, cubos, cuencos), objetos encontrados con ruedas (bicicletas, carros de la compra)–. Estas obras evocan el motivo central de la exposición: el Éxodo (Tōrāh II, segundo de los cinco libros de la ley o Pentateuco) y los éxodos, el exilio de Israel (*Yisrā'ēl*) y la redención, el peregrinaje o viaje (físico e iniciático), la ascensión del místico visionario (*yōrēd Merkābāh*) o del adepto de la teosofía (*maškīl*) durante la oración, el tránsito (*exitus*) y, finalmente, como meta última, la «adhesión» mística a Dios (hebreo: *dēḇēkūt*), i.e., la anulación de la voluntad humana en la voluntad divina, o el encuentro y conformidad de las dos voluntades juntas, el contacto íntimo del alma con Dios. Estableciendo un recorrido por las tres potencias o raíces *in divinis* de los tres mundos –sensible (*muṭbā'*), perceptible (*murgāš*) e inteligible (*muškāl*)– y el dominio de lo oculto (*ne'ēlam*), el principio no-manifestado, o el tránsito de lo material a lo espiritual, estas obras de Kiefer están imbuidas de las recurrentes dialécticas complementarias de su obra –construcción y destrucción, arquitectura y ruinas, contracción (*šimšūm*) y emanación (*'ašlūt*), presencia y ausencia, lo revelado y lo abscondido, el comienzo (*rēšīt*) de la manifestación y lo secreto (*šōd*), la luz (*'ōr*) y las tinieblas (*ḥōšek*), lo visible y lo invisible. Asimismo, se vierte en ellas una antropología espiritual fundada en la constante metamorfosis y el simbolismo alquímico que constituye una verdadera transfiguración o transmutación interior por medio de los materiales (el carbón y el plomo, el lodo y el oro...).

El enfoque sincrético de Kiefer a los materiales se extiende a su comprensión de la historia, la literatura y la mitología como fuerzas que informan el presente. En este nuevo cuerpo de trabajo de *Exodus*, el artista incorpora inscripciones en hebreo del libro del Éxodo, con referencias temáticas a su narrativa mezcladas con una diversidad de otras fuentes. Llenas de umbrales simbólicos entre pueblos, lugares y tiempos, las pinturas son alegorías metafísicas que meditan sobre la pérdida y la liberación, el despojo y el regreso a casa.

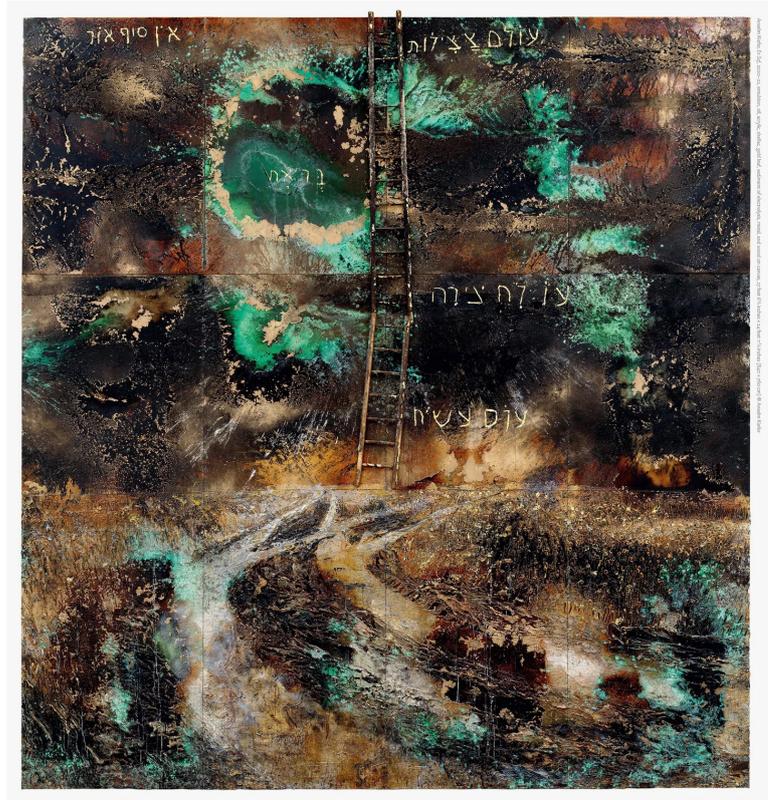
Con relación al título de esta exposición de Kiefer, *Exodus*, es necesario recordar aquí que el punto de partida es la opresión que sufrían los descendientes de Jacob en Egipto (Éx 1:8). Después del relato de la liberación (parte negativa) y de la alianza del Sinaí (parte positiva) viene la descripción de la organización religiosa y social más antigua del pue-

blo. En ese momento Israel no sólo se convierte en un pueblo independiente, sino, por encima de todo, en el pueblo de Dios (6:7; 19:5s; 29:46). El éxodo y la conclusión de la alianza son para la historia de Israel de una importancia tan capital que su memoria impregna constantemente el pensamiento religioso del pueblo. En el texto que acompaña a la exposición se cita el versículo Éx 2:22: «Forastero (*gēr*) soy en tierra extraña». Tal como nos recuerda el gran estudioso de la mística judía Gershom Scholem (1996: 39-40), para el pueblo judío y con un sentido místico, más allá de todo período histórico y de cualquier geografía, se trata de un éxodo interiorizado:

Los aspectos históricos de la religión tienen sentido para el místico principalmente en cuanto símbolos de actos que para él son independientes del tiempo o se repiten constantemente en el alma de cada hombre. Por ello el éxodo de Egipto, el acontecimiento fundamental de nuestra historia, no pudo haber ocurrido, según el místico, solamente una vez y en un solo lugar; debe corresponder con algo que ocurre en nosotros mismos, un éxodo de un Egipto interno en el cual todos somos esclavos. Sólo concebido así, el Éxodo deja de ser un objeto de estudio y adquiere la dignidad de una experiencia religiosa inmediata.

Al igual que en los primeros días Dios se reveló a toda la comunidad de Israel, como aconteció durante el Éxodo desde Egipto, cuando se manifestó de manera visible sobre su *Merkābāh*, la «carroza divina» (esta idea está atestiguada en interpretaciones midráshicas que se remontan sin duda al tiempo de los *tannaítas*), así también se repite esta revelación en las relaciones entre Dios y el místico visionario (*yōrēd Merkābāh*), que en su viaje a través de los siete palacios celestiales (*Hēykālōt*) al cielo de la *Merkābāh*, los misterios del Trono, es iniciado en sus secretos.

Nuestro análisis se centra en la segunda muestra, donde Kiefer elabora más abiertamente la historia sagrada, la mística cosmológica judía y el viaje al cielo. El vínculo entre las dos esferas o la comunicación de doble sentido entre los mundos terrenal y celestial, presente en dos cuadros de gran formato –*En Sof* (2020-22) y *Wolkensäule (Columna de nubes)* (2019-21)–, se hace explícito con la presencia de la escala de la ascensión espiritual, símbolo de los intercambios y de las idas y venidas entre cielo y tierra.



1. Anselm Kiefer, *En Sof* (2020-22). Fuente: © Gagosian Gallery

1. El Dios «Infinito» y los cuatro «mundos»

De entre los sobresalientes cuadros de gran formato que integran la muestra, ponemos nuestra atención en *En Sof* (2020-22; emulsión, óleo, acrílico, goma laca, pan de oro, sedimento de electrólisis, metal y escaleras de madera sobre lienzo, 840 × 760 cm) **[1]**. Las dos escaleras de madera superpuestas situadas en el centro del cuadro y el término *En Sof* ('*Ēyn-sōf*, lit., «no existe fin», «Sin fin», «Sin límites») esgrafiado en la parte superior izquierda de la pintura y escrito en letras hebreas, que resaltan por su luminosidad sobre el fondo negro (*i.e.*, el *Abgrund* abisal de '*Ēyn-sōf*), nos remiten a una de las tradiciones espirituales más presentes en la obra de Kiefer desde los años ochenta del siglo pasado: la mística judía. '*Ēyn-sōf*, como epíteto de Dios, significa lit. «lo Infinito» entendido como lugar y no como *processus*, una región situada en lo más alto. La escala cósmica o *axis mundi* es un símbolo universal de ascenso místico o de crecimiento espiritual recurrente en su obra: *Jakobs Traum* (*El sueño de Jacob*), 1996; *Am Anfang* (*Al principio*), 2008; *Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Andrea Emo), 2022, Pala-

zzo Ducale di Venezia... Una *scala spiritualis* cuya cima toca la puerta del cielo (cf. Gén 28:12); subir esta escalera implica esforzarse por volver a un estado prístino de rectitud y discernimiento espiritual (cf. Altmann, 1967: 1-32; Wolfson, 1993: 209-235; Idel, 2005a: s.v. «ladder»). Así, el propio artista reconoce la influencia que en su trayectoria ha tenido la antigua mística rabinica de la *Merkābah* (Celant, 2007: 339).

A través de los elementos simbólicos Kiefer hace alusión a la interrelación cósmica y mística de los universos sensible e inteligible: el mundo inferior de lo perceptible (hebreo: *murgāš*) y lo sensible (*muṭbā*), está representado en la parte de abajo del cuadro por medio de un paisaje despoblado, con sendas que se pierden en el horizonte, y que ocupa una tercera parte de la obra; el mundo superior, el mundo divino (hebreo: *kōaḥ ne'ēlām*, el «Poder Oculto»), que ocupa las otras dos terceras partes, están cubiertas con un negro abisal, expresión del mundo abscondito e insondable.

Desde los años ochenta hasta el presente, mediante la introducción física de las escaleras (*šullām*) y los vestidos (*lēbūšim*) que recubren las *sēfirōt* (pl. de *sēfirāh*: los atributos, nombres o emanaciones divinas luminosas), Kiefer represen-



2. Anselm Kiefer, *Die Himmelsleiter* (1990). Fuente: © Hans Rasmus Astrup, Oslo

ta, por medio de la escala al cielo, una idea cosmológica judía central en su obra: la gradación, comunicación y ascensión entre los diversos niveles de la verticalidad entre el Dios desconocido (*'Ēyn-sōf*) y la emanación (*'āšīlūt*) o creación (*berī'āh*) divina, entre el cielo (*Tif'eret*) y la tierra (*Malkūt*), entre Dios y el reino [2] (Cacciari y Celant, 1997: 11, 299). En la temprana mística judía de la *Merkābāh*, la ascensión del *yōrēd Merkābāh* (pl. *yōrēdey Merkābāh*; lit. aquel que «desciende» a la *Merkābāh*, la «carroza divina»), se transforma, por así decirlo, en la oración (Schäfer, 1995: 161).

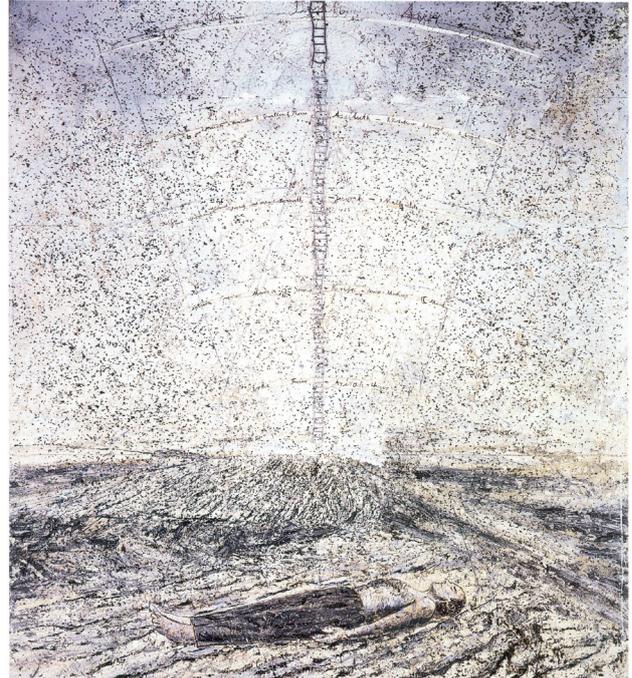
En un significativo cuadro titulado *Jakobs Traum* (*El sueño de Jacob*, 1996; emulsión, goma laca, arena, semillas de girasol y escalera de plomo sobre lienzo, 420 × 380 cm; colecc. del artista) (Cacciari y Celant, 1997: 327) [3] –que hace referencia al sueño de Jacob en Bēṭēl y la visión de la escala (Gén 28:10-12.17-18.20-22)–, como en la pintura objeto de nuestro análisis, ya aparecen escritos los términos *'Ēyn-sōf* (en la parte superior) y los cuatro mundos arquetípicos (en la central) de la mística judía, así como la *scala spiritalis* (*sullām*, de *s-l-l*, «elevar») que une la tierra con el cielo.

Los cabalistas distinguen así cuatro «mundos» o niveles dentro del mundo sefirótico: *'āšīlūt* ('raíces', emanación), *berī'āh* (creación), *yēšrāh* (formación, que es el puente entre el mundo superior y el inferior) y *'āšīyāh* (confección, el universo de la creación material) (Scholem, 1994: 149). En la parte central del cuadro *En Sof* están esgrafiados, en letras hebreas que resaltan por su luminosidad sobre el fondo negro, los nombres de estos cuatro mundos. La jerarquía de las *sēfirōt* depende de su orden de procesión, pero también de su modo de operación. Parece ser que para el cabalista neoplatónico R. 'Azrī'el de Gerona (1160-1238), «emanación» se refiere a la primera *sēfirāh Keter 'elyōn* (Corona suprema) (procesión y operación), «creación» a la segunda *sēfirāh Hoqmāh* (Sabiduría) (dentro de la cual tiene lugar la diferenciación de las esencias), para «formación» la correspondencia probable es la tercera *sēfirāh Bināh* (Discernimiento, Entendimiento, Inteligencia) (también llamada «matriz de formas») y la «producción» se relaciona con la décima y última *sēfirāh Malkūt* (Reino, Realeza), que gobierna el mundo físico.

En el *Sēfer ha-Zōhar* (*Libro del Esplendor*) (1:41b-45a) –el *magnum opus* de la mística judía atribuido en gran parte a Rabí Moisés de León (Mōšēh ben Šēm Ṭōb de León, m. 1305)–, en el tratado de los «palacios celestes» (*Hēykalōt*), los siete «palacios de luz» que se extienden bajo la última *sēfirāh*, se describen las siete moradas de luz que el alma de Rabbī Šim'ōn ben Yoḥay ve antes de su muerte. El viaje mental a través de los cuatro mundos arquetípicos co-existent –*'ōlām ha- 'āšilūt* (emanación), *'ōlām ha-berī'āh* (creación), *'ōlām ha-yēširāh* (formación) y *'ōlām ha- 'āsīyāh* (producción)– y de las *sēfirōt* del árbol cósmico requiere familiaridad con su simbolismo pluridimensional. El mapa que guía al contemplativo en sus tortuosas sendas es el *Zōhar*, que contiene instrucciones detalladas para la contemplación de las diversas emanaciones divinas, funciones mentales humanas, partes del cuerpo, nombres sacrosantos y colores encontrados en el camino. En el Árbol sefirótico, el Árbol de la Vida, imagen de la Unidad Divina (*yiḥūd*), se dan las interrelaciones entre los cuatro mundos básicos.

La obra de Kiefer posee una compleja trama de referentes históricos, míticos, simbólicos y espirituales. Kiefer se interesó por la mística judía a partir de su primer viaje a Israel en 1983-84 (Auping, 2005: 175). Desde entonces, bastantes obras del artista hacen referencia a esta tradición espiritual: *Emanation* (*Emanación*, 1984-86, 2000), *Entfaltung der Sefiroth* (*Desarrollo de las sēfirōt*, 1985-88), *Lilith* (1990), *Zim Zum* (*Šimšūm*, 1990), *Die Himmelspaläste* (*Los palacios celestes*, 1990, 2002, 2004), *Jakobs Traum* (*El sueño de Jacob*, 1991, 1996), *Sefiroth* (*Sēfirōt*, 2000), *Sieben Himmelspaläste* (*Siete palacios celestes*, 1991), *Merkawa* (*Mer-kābāh*; *Hēykalōt*, 1996), *Sefer Hechaloth* (*Sēfer Hēykalōt*, 2002, 2003), *Die Himmelspaläste* (*Los palacios celestes*, 2002, 2004), *Asijah* (2003) (Arasse, 2001: 197-206)... Por otro parte, en 1997 Kiefer realizó una fotografía en blanco y negro titulada *Die Sephiroth* (*Las sēfirōt*) de un Árbol de la Vida cósmico dibujado sobre una de las paredes de su estudio en el que cada *sēfirāh* está señalada por una luz (Cacciari y Celant, 1997: 377; Arasse, 2001: 205). El artista ha comentado en diversas entrevistas la relación de su obra con la mística judía (Celant, 2007: 157, 203, 336, 339, 361-362, 389-390, 472-473).

En la Cábala teosófica se establece una complementariedad paradójica entre el Dios oculto (*'Ēyn-sōf*) y el dios revelado, entre ocultación y manifestación. Dicha manifesta-



3. Anselm Kiefer, *Jakobs Traum* (*El sueño de Jacob*, 1996).
Fuente: © Anselm Kiefer

ción se organiza mediante las *sēfirōt* concéntricas alrededor de un centro oculto (*ne 'ēlām*, el Ausente, el *deus absconditus*; Azriel de Gérona, 1974: 27). Así pues, el trasfondo de lo que conocemos como «universo» es el Dios oculto, la forma más recóndita de la divinidad, que carece de cualidades y atributos. El *'Ēyn-sōf* es absolutamente inalcanzable, inaprensible e imperceptible. Pero el entendimiento puede acceder a su manifestación por medio de las diversas *sēfirōt*. El propio artista así lo reconoce (Celant, 2007: 203).

Representativo es, en este sentido, el cuadro de gran formato de Kiefer titulado *Entfaltung der Sefiroth* (*Desarrollo de las sēfirōt*, 1985-88) (Schneider, 1991: 58-59), en el cual vemos, en la parte superior central de la pintura, una forma circular grabada sobre una plancha de plomo que incluye escritos los términos *Ain* y *Soph* (= *'Ēyn-sōf*), la Nada Infinita de Dios. Sin embargo, el *'Ēyn-sōf* y las *sēfirōt*, tal como ilustra bien dicho cuadro, ambos forman un único mundo. La luz de las *sēfirōt* revela la naturaleza oscura del *'Ēyn-sōf*.

Kiefer ha representado en bastantes de sus obras el Árbol sefirótico o Árbol de la Vida cósmico. En sus pinturas y esculturas tituladas *Bruch der Gefässe* (en alemán) o *Che-*



4. Anselm Kiefer, *Zim Zum* (1990). Fuente: © National Gallery of Art, Washington D.C.

virat Ha-Kelim (en hebreo: *šēḇīrāt ha-kēlim*), esta referencia es muy explícita pues aluden, por medio del propio título, al pensamiento del célebre cabalista Yiṣḥāq Lurya (1534-1572), que dio su nombre a la Cábala de Safed (Celant, 2007: 472-473). Lurya introdujo en su propia versión de la Cábala los famosos temas fundamentales del *šimšūm* (autocontracción de Dios con vistas a liberar un espacio primordial para el universo), que dio título a un relevante cuadro de Kiefer [4], la *šēḇīrāt ha-kēlim* (la ruptura de los recipientes que se creía que contenían el influjo divino vivificante) y, por último, el *tiqqūn* (la restauración de la armonía cósmica). Véase el cuadro de gran formato así titulado: *Bruch der Gefässe* (*Chevirat Ha-Kelim*, 2000, colección privada), que por medio del título alude a la *šēḇīrāt ha-kēlim* (Schneider, 1991: 20-28; Strasser, 2000; Celant, 2007: 346-355). En estas pinturas [5] y esculturas suele escribir sobre el vidrio superior semicircular que las corona las palabras: *Ain Soph Aur* [lit. 'Ēyn («Sin») Sōf («Fin») 'Ōr («Luz»), = la Luz (del Dios) Infinito o la Luz infinita] (Arasse, 2001: 202; Celant, 2007: 203), los mismos términos que aparecen en la parte superior izquierda de *En Sof*.

En la Cábala judía la metafísica de los colores adquiere un sentido simbólico al aparecer estos como grados de las

manifestaciones teofánicas, en la distancia existente entre el *deus absconditus* o el Abismo de la divinidad (*Abgrund*) y su manifestación como *deus revelatus* en el testigo de esta presencia. Considerado en su trascendencia pura y en la ocultación de su ser que no se manifiesta ni se describe con la ayuda de símbolos y de imágenes, Dios es llamado por los cabalistas 'Ēyn-sōf, es decir, el o lo Infinito. Este término técnico, que es un neologismo artificial, fue introducido por los cabalistas para designar lo innumerable absoluto de Dios. La mística judía no renuncia a la idea del Dios oculto que permanece, a diferencia del Dios como Demiurgo, eternamente incognoscible en las profundidades de Su propio Ser, o en la audaz expresión de los cabalistas del siglo XIII, «en las profundidades de Su Nada» (Scholem, 1996: s.v. *Deus absconditus*; 2001: vol. II, s.v. *En-sof*, «la Nada»; Valabregue-Perry, 2010; 2012: 405-430). El 'Ēyn-sōf es el Ser recóndito de naturaleza oscura, en sí incomprensible e inefable, que comporta el movimiento de retroceso a lo más secreto de la divinidad, lo que es sin nombre, lo que es trascendente, extraño y aislado de todo. El 'Ēyn-sōf revela el carácter impersonal de este aspecto del Dios oculto según el punto de vista humano, el Ser íntimo de la Divinidad, tal como lo contempla el

Zōhar y los cabalistas, que no tiene cualidades ni atributos, que permanece en un mundo primero, el más profundamente oculto, imperceptible e ininteligible a todo salvo a Dios. 'Azrī'el de Gerona hace referencia a un principio no-manifiesto llamado *kōaḥ ne 'ēlam*, el «Poder Oculto», identificado con el Infinito (1974: 166). El 'Ēyn-sōf viene a formar parte de las paráfrasis abstractas más corrientes: la «cosa oculta», «la luz que se retira» o «que del todo se esconde» ('ōr ha-miṭa-llēm), «el misterio de la ocultación» (*sētēr ha-ta 'alumā*), «la Unidad indivisa» –o la Indiferenciación de la Unidad ('aḥa-dūt), «el ser absoluto», «la raíz de todas las raíces», la «gran Realidad», el movimiento que remite a lo más secreto de la divinidad, pues Él se retira y se oculta en el *abismo inaccesible* de su luz que es la fuente (Katz, 1992: 279-298; Idel, 1992: 319-351). El ser de Dios supera todo, está desprendido de todo y sin embargo lo comprende todo en sí mismo (Azriel de Girona, 1994: 130-131; cf. Wolfson, 1994a: VII).

La escala de madera del cuadro de Kiefer que nos ocupa refuerza el sentido teosófico, teúrgico y visionario del cuadro, a pesar de la negritud que ocupa buena parte de su superficie como expresión de la obscuridad primordial del *absconditum*. En efecto, esa doble escala de madera constituye una orientación cosmológica y teúrgica, por medio de la oración, hacia el 'Ēyn-sōf.

Del 'Ēyn-sōf emanan las diez *sēfirōt* que no son cualidades fundamentales de Dios en su relación con la creación, sino fuerzas activas, véase también rayos de luz divina. Las *sēfirōt* son las diez emanaciones luminosas en las que Dios emerge de Su morada oculta. Forman entre todas el «universo unificado» de la vida de Dios, el «mundo de unión». Las *sēfirōt* no son creaciones de Dios: son la diversidad que está contenida en la unidad dinámica de su vida.

En la tradición mística judía, la creación es algo que ocurre *en* Dios. No hay lugar aquí para la indiferencia o la distancia trascendente. El cabalista entiende la creación de la nada al modo oriental. «Nada puede surgir de la nada»; por tanto, la única solución lógica al problema es que esa nada anterior a la creación sea también Dios (Scholem, 1996: 240-242). Todo el proceso, el antes y el después, ocurre *en* Dios, y la creación se ve entonces como una especie de «crisis» del 'Ēyn-sōf, la designación del Absoluto, el Dios «Infinito» oculto, la Infinidad o lo Infinitado, más allá de las cualidades específicas de las *sēfirōt* (Valabregue-Perry, 2010; 2012: 405-430), que pasa del reposo autocontenido,



5. Anselm Kiefer, *Chevirat Ha-Kelim* (1990). Fuente: © Hans Grothe, Bremen

del abismo de la Nada ('Ēyn, 'ayin), a su manifestación visible. La creación resulta de la voluntad divina de abandonar el reposo absoluto. De aquí que *Keter 'elyōn*, la primera *sēfirāh*, el «Poder Oculto» (*kōaḥ ne 'ēlam*), la Indiferenciación (*hašwā 'āh*), se identifique con la nada mística.

Del aire primordial ('*Abir Kadmōn*) proceden el agua (*mayim*) y el fuego ('*ēš*), la tercera y la cuarta de las *sēfirōt*, *Bināh* (Inteligencia) y *Ḥesed* (Bondad, Gracia). Del aire o éter primordial Dios creó, o «grabó» sobre él las veintidós letras ('*ōtiyōt*); de las aguas primordiales, el caos cósmico; y del fuego primordial, el trono del Santo (*kisse' ha-qadōš*), el Trono de la Gloria (*kisse' ha-kābōd*), y las huestes de ángeles (*mal'ākīm*). Según el significado simbólico, basado en el Sē-

fer *Yēširāh* (*Libro de la formación*, I, 2), un ensayo teórico sobre cuestiones de cosmología y cosmogonía y uno de los textos especulativos más antiguos en hebreo, escrito probablemente entre los siglos III y VI, las letras son los elementos espirituales de la creación y, como tales, idénticas a las esencias de las *sēfirōt*. Desde otro punto de vista, las letras son también las posibilidades manifestadas. El proceso de formación del mundo es esencialmente de carácter lingüístico, basado en las combinaciones ilimitadas de las letras, en las cuales no hay alteraciones, ya que provienen de su propia causa y su forma es estable, pues su esencia depende de la escultura que les dio origen.

Los colores constituyen así símbolos mediadores entre el mundo divino y el mundo interior del alma humana. Si el Infinito (*'Ēyn-sōf*) ha sido designado por el símbolo de la luz, las *sēfirōt* lo han sido por el de los colores, en calidad de modalidades únicas de aparición de la luz (Mopsik, 2004: 134-135). Si el Dios oculto es una luz que ningún ojo puede aprehender, el Dios revelado en la pluralidad de sus hipótesis, el Dios bíblico que se dirige a los hombres y que estos llegan a percibir, es un arco iris de colores. La oposición Dios oculto/Dios revelado ha sido expresada a menudo por los cabalistas por medio de la oposición luz/colores, que es también la oposición entre unidad y pluralidad, entre lo incognoscible y lo cognoscible, entre alma y cuerpo, entre interioridad y exterioridad.

Una revisión de la interpretación «gnóstica» que Scholem hace del *'Ēyn-sōf* como «Dios oculto» y la recuperación de la teología antropomórfica del *'Ēyn-sōf* ha sido llevada a cabo por reputados especialistas de la mística judía (Idel, 1980: 41-55; *Le Zohar*, 1981-2000: 2:520 ss.).

2. La Luz Oculta

En principio, dados los conocimientos sobre la mística judía que Anselm Kiefer ha ido adquiriendo desde su primer viaje a Israel en 1983-84 hasta el presente, hemos de presuponer que los colores que emplea en la obra pictórica que incorpora motivos procedentes de la Cábala judía están impregnados del simbolismo que los mismos tienen en dicha tradición.

Tanto en la Cábala teosófica como en la extática los cabalistas coinciden en reconocer la importancia de la visualización de los colores en las disciplinas y técnicas de

«soledad» o concentración mental, el retiro espiritual (*hit-bōdēdūt*, lit. «auto-aislamiento»), con el propósito de dirigir la «meditación» religiosa (*hitbōnēnūt*) y la motivación mística (*kawwānāh*, lit. «intención»), la interiorización de la oración (*kawwānāt ha-lēb*, la orientación del corazón) (Scholem, 2006: 101-172; Idel, 2005b: 153-164; Mopsik, 2004: 125-136). La espiritualidad judía ha desarrollado muchas técnicas místicas, tales como la visualización de colores producidos por la imaginación creadora y mediadora (*dimyōn*) de los cabalistas, con el fin de facilitar el acceso al universo *'āšitūt* (emanación). Apoyándose en la Biblia y la literatura rabínica de la Antigüedad tardía, los cabalistas medievales desarrollaron un sistema de correspondencias entre los colores visibles y los componentes del mundo divino que son para ellos las diez *sēfirōt* invisibles. El mundo de los colores ha permitido a los cabalistas mostrar la proyección de las diferentes fuerzas de la divinidad que son las *sēfirōt*. En las determinaciones de estas entidades superiores el simbolismo de los colores juega un papel fundamental.

La primera visión del cuadro *En Sof* (2020-22) de Anselm Kiefer es la de ser una pintura por completo sumergida en la noche luminosa o negra luz del *absconditum* [6]. «la luz oculta que no se propaga se llama oscuridad» o la «luz oculta» (*[ha-]'ōr ha-miṭ'alem* o *[ha-]'ōr ha-ne'ēlām*), símbolo del principio no manifestado, la indiferenciación (*hašwā'āh*) de la luz inicial de la primera *sēfirāh*, que reúne todas las luces «como una lengua de fuego en la que se funden todos los colores [particulares]» (Azriel de Gérone, 1974: 161, 167). Ambas son los símbolos de las tinieblas (*hōšek*) (cf. Sal 139:12: «no entenebrece las tinieblas para Ti, la noche brilla como el día, porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa»). Por tanto, estas tinieblas tienen aquí un sentido positivo, ya que el nivel en el que se sitúa está más allá de toda afirmación, de toda distinción y, por tanto, de toda complementariedad. El color negro que ocupa buena parte de la superficie del cuadro *En Sof*, constituye un recurso frecuente en las numerosas obras y muestras que el artista alemán ha consagrado a la figura del poeta Paul Celan (Adriani, 2005; Lauterwein, 2006; Coccia, Kluge, Waal y Wilmes, 2021). Ello se entiende porque, asimismo, en el proyecto de conferencia *Von der Dunkelheit des Dichtersches* («De la oscuridad de lo poético») de Celan, nunca pronunciada, se habla de la «oscuridad del poema» (*Gedichtdunke*), la cara oculta, noctívaga, del *deus absconditus*, que configura un «mapa [ne-



6. Anselm Kiefer, *En Sof* (2020-22) [detalle]. Fuente: © Gagosian Gallery

gro] del silencio»: «Salmo 139: *nox illuminatio mea* | ... Las tinieblas son como la luz» (2015: 100-112).

La expresión que emplea Celan es «Gegenlicht» («Contraluz»): «No te engañes: no es que esta última lámpara dé más luz; la oscuridad alrededor se ha abismado en sí misma.» (1999: 479).

En el *Zōhar* (1984: 2:269a) se dice: «Esta luz, totalmente incognoscible para el pensamiento supremo que brilla a partir de ella, se llama 'Ēyn-sōf». En la parte superior izquierda del cuadro de Kiefer objeto de nuestro análisis, el artista ha escrito esgrafiando la última capa negra: 'Ēyn-sōf 'ōr (la luz de 'Ēyn-sōf); sin duda una referencia a la Luz Oculta ('ōr miṭ' allem u 'ōr ne' ḥlām). Raramente –en particular en un pasaje del estrato más tardío del *Zōhar*– se dice que la *sēfirāh Keter* se la llama *negra* con relación a 'Ēyn-sōf, denominado aquí «la causa de las causas»; esto implica que la metáfora del *color negro* se compara con la plenitud de la luz infinita de la causa primordial.

El color negro es el de la oscuridad. Con anterioridad al *Zōhar*, en el siglo XIII, tanto en la escuela de Gerona de R. 'Azrī'el como en el círculo de Provenza, se hace referencia a «la luz que se oscureció por brillar». En un escrito perteneciente al círculo cabalístico de 'Iyyūn, titulado *Ma'ayan ha-Hokmah* (*La fuente de la sabiduría*), se afirma que del éter primordial –correspondiente en otras descripciones a la primera *sēfirāh*–, por encima del cual no hay nivel superior, surgen dos fuentes, una de oscuridad y otra de luz; luego se extienden hacia abajo en numerosos juegos de colores. El autor del texto en cuestión explica que la fuente primordial representa evidentemente la unidad de las dos fuentes mencionadas y que se denomina 'ōr *ha-mabbuā'* (luz de la fuente), «la luz que es demasiado oscura para brillar». Sin embargo, las diez luces, que probablemente son paralelas a las diez *sēfirōt* y que surgen de la fuente primordial, no son colores, sino luces con otros calificativos como «brillante», «maravillosa» (*ha-'ōr ha-muffa'*), «oculta», «límpida», «clara»,

«radiante», etc. Esta luz se percibe como tinieblas, no porque sea realmente oscura, sino porque ninguna criatura, ni ángel ni profeta, puede soportarla ni captarla: es la plenitud de luz que deslumbra el ojo.

«Se oscurecerá la luz (*'ōr ḥašaḳ*) en los cielos.» (Is 5:30). «Aunque dijiste: “Que las tinieblas me oculten la luz se torne noche para mí” | no entenebrecen las tinieblas para Ti la noche brilla como el día porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa» (Sal 139:11:12). En *Ma'yan ha-Ḥoḳmāh*, la llama primordial se dice que está «en la fuente hasta el punto de que no hay comprensión ni medida para la luz que está oculta en el excedente de la oscuridad (*orāh ha-miṭ'alletmet be-tosefet ha-ḥošek*)» (MS Vaticano, Biblioteca Apostólica ebr. 236, f. 24b) (Verman, 1992: s.v. «Darkness»). En esta relación complementaria de opósitos, el poeta Paul Celan escribirá en «De la oscuridad de lo poético»: «[...] Luz, no oscuridad [...]; ¡la sombra que la arroja!» (2015: 111). Dicha oscuridad primordial –cosmológica, mística y poética– recubre la superficie del cuadro *En Sof*.

Kiefer hace referencia –en el orden especulativo– a un «deambular en torno a algo inefable, en torno a un agujero negro» (Celant, 2007: 157), –en el plano teosófico– a un Dios «Infinito» (*'Ēyn-sōf*), –en el campo teológico y cosmológico– a la Nada (*'ayin*) de Dios y la *creatio ex nihilo* (Celant, 2007: 472), y –en el terreno místico– al viaje iniciático al cielo de la *Merkābāh* (Ransmayr, 2001; Nisbet, 2003). La especulación visual en torno a este agujero negro ha llevado al artista alemán a hacer del negro uno de los colores con mayor relevancia simbólica en su obra: desde los cuadros con referentes alquímicos a la etapa de la *nigredo* –*Nigredo* (1984, Philadelphia Museum of Art) (Rosenthal, 1987: 128, 133; Cacciari y Celant, 1997: 11); *Nigredo-Morgenthau* (2012, Gagosian Gallery)...– hasta la serie de pinturas dedicadas al pensador italiano Andrea Emo –*Für Andrea Emo* (2018)–, pasando por otras relevantes pinturas de gran formato como *Die berühmten Orden der Nacht* (*Las célebres órdenes de la noche*, 1997, Guggenheim Bilbao Museoa), o *Für Paul Celan: Halme der Nacht* (*Para Paul Celan: Tallos de la noche*, 1998-2013). La obra oscura de los alquimistas, la *nigredo*, la putrefacción de la noche saturniana, produce el resplandor de la luz (Bouhours, 2015: 274).

En la tradición de la Cábala judía, la primera *sēfirāh Keter* *'elyōn* (Corona suprema) –también denominada «Nada» (*'ayin*) e «Infinito» (*'Ēyn-sōf*), o bien la «luz más secreta», «la luminaria celeste, oculta», la luz «que se retira» o «que del todo se

esconde» (*ha-'ōr ha-miṭ'alletmet*) (*Zōhar*, 1984: 3:291b) o «la luz oculta» (*ha-'ōr ha-ne'ēlām*)– con relación a su fuente en la divinidad misma puede ser llamada negra por ser absolutamente misteriosa, inaccesible (Scholem, 1996: 138, 142-143). La oscuridad primordial es *Keter*, la cual tiene una apariencia negra, bien a causa de la profundidad de su ocultación, o bien por su luminosidad cegadora (Verman, 1992: 58, 149).

Las *sēfirōt* son prismas simbólicos que brillan en la luz oscura de la oscuridad iluminada. El primer impulso de la emanación divina, la «luz de la fuente» primordial (*'ōr ha-mabbuā'*), se describe como «una chispa de oscuridad impenetrable» (arameo: *bošina' de-qardinuta'*) (Scholem, 2001: 2:185-186; Wolfson, 1995: 174-175), «la luz que es demasiado oscura para brillar», tan intensamente brillante que no se puede ver y abruma la comprensión. Muchas tradiciones místicas transmiten imágenes paradójicas similares: «un rayo de oscuridad divina» (Dionisio Areopagita, *Teología mística* 1:1), «la oscuridad luminosa» (Gregorio de Nisa, *Vida de Moisés* 2:163), la «luz negra» (árabe: *aswād nūrānī*; persa: *nūr-i siyāh*) del sufismo iranio (*The Zohar*, 2003-17: 1:107-108). Aquí la chispa cegadora es el primer impulso de emanación que azota desde *'Ēyn-sōf* a través de *Keter* y delinea las distintas *sēfirōt*.

Los cabalistas del grupo de Gerona discutieron la oscuridad como elemento primordial y fuente de luz. Además, el concepto de oscuridad primordial fue expresado por R. 'Azrī'el como «la oscuridad (*ḥōšek*) que una vez fue» (*Pērūš ha-'aggādōt*, p. 86; Azriel de Gérone, 1974: 34, 164-165). Finalmente, en el *Comentario sobre la liturgia cotidiana* de 'Azrī'el se encuentra una declaración que probablemente fue el origen de la expresión de *La fuente de la sabiduría*: «La luz que se oscurece por iluminar». Al comentar la expresión «y Él crea las tinieblas», 'Azrī'el afirma: «la luz oculta que se oscurece por iluminar se llama oscuridad» (*hā-'ōr hā-miṭ'alletmet hā-neḥsak mēhā'ir*). (*Pērūš ha-Tefillāh*, ms. Bodleian 1938, f. 213a) (Azriel de Gérone, 1974: 70). Este término se basa en última instancia en Is 5:30, *'ōr ḥašaḳ* (la luz oscurecida) (Verman, 1992: 159; Wolfson, 2004: 109-110, 114-115; 2007: 29-55; Valabregue-Perry, 2017: 97).

En las tres Religiones del Libro se trata de una luz deslumbradora, oscuridad que es exceso de luz, que produce un enceguecimiento tal en el contemplativo que se confunde con las tinieblas (θεῖος σκότος); una luz tan brillante que sólo puede ser vista como «oscuridad luminosa» (λαμπρὸ γνόφω). Así, en contraste con la teofanía, el concepto de os-

curidad luminosa puede entenderse como una visión de no ver a través del espejo del infinito; es decir, un ver a través del cual se llega a ver lo que se no puede ver, no-ver que es una verdadera percepción, ceguera visionaria (Wolfson, 2005: 217). La luz negra es la que no puede ser vista, porque es lo que *hace ver*; no puede ser *objeto* visible, porque es *Sujeto* absoluto. Así, según el *Zōhar*, ver la luz a través de las tinieblas constituye la máxima perfección: «Así como es el deseo de la Oscuridad fusionarse con la Luz, así es deseo de la noche fusionarse con el día. [...] La Oscuridad no irradia salvo cuando está sumergida en la Luz» (1984: 1:17a).

De *ʿĒyn-sōf*, el vacío infinito por encima del Árbol de la Vida cósmico, emana un punto escondido. Continuando hacia abajo, la energía asume la forma de un relámpago y penetra en *Keter*. La «Luz Oculta» de la Nada (*ʿayn*)-Ser: [*ha-*] *ʿor ha-miṭ ʿallem*, [la] «Luz Escondida», o [*ha-*] *ʿor ha-ne ʿēlām*, [la] «Luz Oculta», «la luz que no se propaga es llamada tinieblas» (en un sentido positivo), símbolo del principio no-manifiesto, más allá de toda afirmación, distinción y, por tanto, de toda complementariedad. *Ne ʿēlām* designa, gramaticalmente, a la tercera persona: la persona ausente. De ahí su uso en el simbolismo cabalístico para designar el aspecto oculto de la divinidad, el *deus absconditus*, que corresponde en el sistema *ʿazrī ʿēliano* a la primera *sēfirāh*.

En *Pērūš ʿeser sēfirōt* (*Comentario sobre las diez sēfirōt*, ca. 1220-1230), también llamado *Šaʿar ha-šō ʿel* (*El Pórtico del Interrogador*), R. *ʿAzrī ʿēl* analiza el significado de las *sēfirōt* y el sentido simbólico del color en las mismas (§§ 9, 10). Respondiendo a una supuesta pregunta concerniente a la naturaleza (*māhūt*, esencia, quiddidad, primera *sēfirāh*) de las emanaciones divinas, *ʿAzrī ʿēl* afirma en el mencionado párrafo a propósito de las diez *sēfirōt*, también llamadas las «diez luces» (1974: 73): «Pero cubriendo la sustancia con nuestra imaginación (*be-hitlabeš ha-ʿešem ba-dimyōn*), podemos comparar la primera fuerza [*Keter*] a una luz oculta y la segunda fuerza [*Ḥokmāh*] a una luz invisible por contener en ella todos los colores.» (1994: 136-137; cf. Scholem, 2006: 141-142; Dan, 1986: 94; Wolfson, 1994b: 299-300).

En *Pērūš ʿeser sēfirōt*, a *Keter* se la llama «la Luz Oculta» (*ha-ʿor ha-ne ʿēlām*). Nuestro autor emplea la paráfrasis «cuya luz no se esparce», es decir, la luz totalmente incolora, a diferencia de la segunda, que engloba todos los colores sin poseer uno que le sea específico (1974: 166-168). En una descripción muy antigua de las diez *sēfirōt* es designa-

da como *Keter*, la primera *sēfirāh*, pues el substrato de las diferenciaciones ulteriores, se halla comparado en el espejo que no tiene ni forma ni color, el espejo que recibe todas las formas o colores sin que ninguno sea suyo.

En *Pardēs Rimmōnīm*, obra que es una organización de todos los sistemas de pensamiento cabalístico, R. Mōšēh Cordovero (1522-1570), maestro de Yiṣḥāq Lurya en Safed, escribe: «*Keter* es llamada oscuridad conforme a la modalidad según la cual desaparece en lo más alto y se vuelve totalmente oscura, hasta el punto de que ni siquiera las *sēfirōt* la pueden aprehender, pues es la modalidad en la que se unifica con el Emanador.» (1962 [1906], § XXXIII sobre las *ṣaḥṣāhōt*).

Pasamos ahora a analizar e interpretar el posible sentido simbólico que Kiefer otorgaría al color verde que aparece, sobre todo, en la parte superior central del cuadro. En la mística cosmológica judía, en concreto en el Talmud de Babilonia (*Ḥagigāh* 11b-13a), se menciona un «anillo cósmico», *tōhū* (el caos vacío de Gén 1:2), «una franja verde que rodea al mundo» (Scholem, 2006: 142) a partir de la cual brotan las tinieblas; pues tal como se dice en Sal 18:12: «Hizo de las tinieblas un velo... en torno a sí». En *En Sof*, Kiefer parece establecer esta complementaria contraposición cosmológica por medio de los respectivos colores verde y negro. El color verde iridiscente, empleando la técnica del sedimento de electrolisis, sale de la capa pictórica anterior a la de color negro.

La *sēfirāh Bināh* (Entendimiento) es de *color verde* (Cordovero, 1962 [1906]: X.2.60a) como la hierba, «verde como el arco iris» (Idel, 2005b: 160), pues este color contiene el rojo, el blanco y su mezcla, que corresponden respectivamente a *Gedūlāh*, *Gēbūrāh* y *Tif ʿeret*; contiene a su vez el tinte azul (lapislázuli) de *Ḥokmāh*, de manera que todas estas *middōt* se unen a la vez en *Bināh*. R. M. Cordovero ofrece aquí la segunda explicación de *Pardēs*. Según la primera, el verde de *Bināh* es debido a que esta *sēfirāh* no posee *Din* («Juicio», influjo procedente de la *sēfirāh Gēbūrāh*) puesto que es su fuente; encierra pues el blanco y el rojo de lo que resulta el amarillo. Pero cuando recibe el azul de *Tif ʿeret* esta mezcla se convierte en verde.

Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos recorrido los elementos de la mística judía que son una de las claves exegéticas cen-

trales en la obra del artista alemán Anselm Kiefer desde su primer viaje a Israel en 1983-84, tal como él mismo ha reconocido. La Cábala judía constituye uno de los referentes más importantes no sólo en su trayectoria artística sino también vital, tal como ha quedado reflejado en las declaraciones del artista referenciadas en el presente estudio. En ellas se alude al concepto teológico, teosófico y teúrgico del 'Ēyn-sōf, idea capital en la Cábala teosófica medieval que nos ha ocupado y que da título al significativo cuadro de Kiefer objeto de nuestro análisis.

En primer lugar, hemos procurado realizar una hermenéutica de los elementos simbólicos que aparecen en *En Sof*: el concepto mismo de 'Ēyn-sōf, los términos cosmológicos procedentes de la mística judía, los cuatro mundos básicos y la escala muestran la implicación del artista en hacer de este cuadro una verdadera *scala spiritualis*.

En segundo lugar, hemos analizado la importancia simbólica de los dos colores más significativos del cuadro que nos ocupa (negro, verde), que, como el conjunto de elementos iconográficos analizados, está en consonancia con el simbolismo de los mismos en la tradición y mística judías.

Para concluir, recordemos las declaraciones de Kiefer en las que reconoce que este *axis mundi* o *scala spiri-*

tualis constituye para sí un «conocimiento secreto» (hebreo: *sōd*), una ascensión al cielo por medio de la oración, como la que habían llevado a cabo tanto el selecto grupo de rabinos (*yōrēdey Merkābāh*) en su viaje a través de los siete palacios celestiales hasta llegar al «Trono de la Gloria» (*kisse' ha-kābōd*) (Schäfer, 1995: 24), como asimismo los antiguos «iluminados» o místicos (*maškīlīm*) de la Cábala teosófica (Wolfson, 1993: 209-235). Así lo confiesa el propio artista:

He estudiado el Antiguo Testamento desde niño, y en algún momento, de joven, empecé a leer el misticismo judío. Luego, a mediados de los años ochenta, fui a Jerusalén y empecé a leer los libros de Gershom Scholem. [...] Para un artista es importante tener un tema fuerte y complejo. *Kabbala[h]* [*qabbālāh*] significa «conocimiento que se ha recibido», un conocimiento secreto; yo, en cambio, lo veo como imágenes recibidas. [...] Para mí es un viaje espiritual anclado en las imágenes. [...]

Siempre me ha fascinado el concepto de vacío. [...]

[...] En la mística de la *Merkābāh*, en el *Séfer Hēykalōt*, se describe un viaje a través de los siete palacios celestiales. Pero este viaje también refleja el descenso al interior de uno mismo (Celant, 2007: 339, 473).

Bibliografía

- ADRIANI, Götz (2005), *Anselm Kiefer. Für Paul Celan*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo.
- ALTMANN, Alexander (1967), «The Ladder of Ascension», en URBACH, Ephraim E., WERBLOWSKY, R. J. Zwi y WIRSZUBSKI, Chaim (eds.), *Studies in Mysticism and Religion Presented to Gershom G. Scholem on his Seventieth Birthday by Pupils, Colleagues and Friends*, Magnes Press, Jerusalén, pp. 1-32.
- ALVAREZ, José (2021), *Anselm Kiefer. Biographie*, Regard, París.
- ARASSE, Daniel (2001), *Anselm Kiefer*, Regard, París.
- AUPING, M. (org.) (2005), *Anselm Kiefer: Heaven and Earth*, Prestel, Texas y Múnich.
- AZRIEL DE GÉRONNE (1974), *Commentaire sur la liturgie quotidienne*, E.J. Brill, Leiden.
- AZRIEL DE GIRONA (1994), *Cuatro textos cabalísticos*, Riopiedras, Barcelona.
- BOUHOURS, Jean-Michel (dir.) (2015), *Anselm Kiefer*, Pompidou, París.
- CACCIARI, Massimo y CELANT, Germano (1997), *Anselm Kiefer*, Charta, Milán.
- CELAN, Paul (1999), *Obras completas*, Trotta, Madrid.
- CELAN, Paul (2015), *Microlitos. Aforismos y textos en prosa*, Trotta, Madrid.
- CELANT, Germano (comis.) (2007), *Anselm Kiefer*, Skira, Milán.
- COCCIA, Emmanuele, KLUGE, Alexander, WAAL, Edmund de y WILMES, Ulrich (dir.) (2021), *Anselm Kiefer. Pour Paul Celan*, RMN, París.
- DAN, Joseph (ed. e intr.) (1986), *The Early Kabbalah*, Paulist Press, Nueva York y Mahwah.

- IDEL, Moshe (1992), «Jewish Kabbalah and Platonism in the Middle Ages and Renaissance», en GOODMAN, Lenn E. (ed.), *Neoplatonism and Jewish Thought*, SUNY Press, Albany, pp. 319-351.
- IDEL, Moshe (2005a), *Ascensions on High in Jewish Mysticism: Pillars, Lines, Ladders*, Central European University Press, Budapest y Nueva York.
- IDEL, Moshe (2005b), *Cábala. Nuevas perspectivas*, Siruela, Madrid.
- KATZ, Steven T. (1992), «Utterance and Ineffability in Jewish Neoplatonism», en GOODMAN, Lenn E. (ed.), *Neoplatonism and Jewish Thought*, SUNY Press, Albany, pp. 279-298.
- LAUTERWEIN, Andréa (2006), *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Regard, París.
- MOPSIK, Charles (2004), «Les couleurs, configurations du monde divin; métaphores théosophiques et instruments théurgiques», en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, Éclat, París, pp. 125-136.
- MŌŠĚH CORDOVERO (1962 [1906]), *Pardēs Rimmōnīm*, Munkács, Jerusalén.
- NISBET, Peter (ed.) (2003), *Anselm Kiefer. The Heavenly Palaces: Merkabah*, Harvard University Art Museums, Yale University Press, Cambridge, NH y Londres.
- RANSMAYR, Christoph et al. (2001), *Anselm Kiefer. The Seven Heavenly Palaces 1973-2001*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit.
- ROSENTHAL, Mark (1987), *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum of Art.
- SCHÄFER, Peter (1995), *El Dios Escondido y Revelado*, Caparrós, Madrid.
- SCHNEIDER, Angela (dir.) (1991), *Anselm Kiefer*, Preussischer Kulturbesitz, Berlín.
- SCHOLEM, Gershom (1994), *Desarrollo histórico e ideas básicas de la Cábala*, Riopiedras, Barcelona.
- SCHOLEM, Gershom (1996), *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid.
- SCHOLEM, Gershom (2001), *Los orígenes de la Cábala*, 2 vols., Paidós, Barcelona.
- SCHOLEM, Gershom (2006), «Los colores y su simbología en la tradición y mística judías», en *Lenguajes y cábala*, Siruela, Madrid, pp. 101-172.
- STRASSER, Catherine (2000), *Anselm Kiefer: Chevirat Ha-Kelim (Le bris des vases)*, Regard, París.
- VALABREGUE-PERRY, Sandra (2010), *Oculto y revelado: 'Ein Sof' en la Cábala teosófica* (en hebreo), Cherub Press, Los Ángeles.
- VALABREGUE-PERRY, Sandra (2012), «The Concept of Infinity (Eyn-sof) and the Rise of Theosophical Kabbalah», *The Jewish Quarterly Review*, vol. 102, n.º 3, pp. 405-430.
- VALABREGUE-PERRY, Sandra (2017), «Imagery of Light in Medieval Kabbalah», en LUBASHEVSKY, Ruth y MILANO, Ronit (eds.), *Light in a Socio-Cultural Perspective*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 93-107.
- VERMAN, Mark (1992), *The Books of Contemplation. Medieval Jewish Mystical Sources*, SUNY Press, Albany.
- WOLFSON, Elliot R. (1993), «Forms of Visionary Ascent as Ecstatic Experience in the Zoharic Literature», en SCHÄFER, Peter y DAN, Joseph (ed.), *Gershom Scholem's Major Trends in Jewish Mysticism, 50 Years After*, J.C.B. Mohr, Tubinga, pp. 209-235.
- WOLFSON, Elliot R. (1994a), «Negative Theology and Positive Assertion in the Early Kabbalah», *Da'at*, n.º 32-3, pp. V-XXII.
- WOLFSON, Elliot R. (1994b), *Through a Speculum That Shines. Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*, Princeton University Press, Princeton.
- WOLFSON, Elliot R. (2004), «Hermeneutics of Light in Medieval Kabbalah», en KAPSTEIN, Matthew T. (ed.), *The Presence of Light. Divine Radiance and Religious Experience*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 105-118.
- WOLFSON, Elliot R. (2005), *Language, Eros, Being. Kabbalistic Hermeneutics and Poetic Imagination*, Fordham University Press, Nueva York.
- WOLFSON, Elliot R. (2007), *Luminal Darkness. Imaginal Gleanings from Zoharic Literature*, Oneworld, Oxford.
- (*Séfer ha-Zóhar*) (1984), 3 vols., Mosad ha-Raḇ Kook, Jerusalén.
- (*Séfer ha-Zóhar*) (2003-17), *The Zohar. Pritzker Edition*, 12 vols., Stanford University Press, Stanford.