

## Eberhard Bosslet

ES - Findeisen, Ralph: Chatarra y sol, libro Bosslet – Obras en España, Extraverlag, Berlin, 2014

ES - Findeisen, Ralph: Chatarra y sol, libro Bosslet – Obras en España, Extraverlag, Berlin, 2014

### CHATARRA Y SOL (1982-2012)

La carrocería vacía de un Volkswagen escarabajo liberado de su vida interior, como un objet trouvé en valiente equilibrio sobre un saliente de tierra, Land Art a su pesar, rodeada de pinos, hierbas y arbustos, detrás el espacio „sacral“ subtropical, un precipicio hacia las terrazas verdes de allá abajo, donde la espuma negra de la orilla de La Gomera es como un pegamento entre la masa de tierra insular y el gesto infinito del Océano Atlántico. Da la impresión de estar a contraluz, de ahí su resplandor en forma de embudo, esa apertura tras la chatarra industrial, tras ese opus del tráfico importado, usado y abandonado ahora en el paisaje, agonizando ensimismadamente, oxidándose hasta su desaparición, pasando de ser un fetiche de lo artificial a serlo de lo natural – las relaciones fotográficas con los restos de vehículos fuera de servicio desde hace tiempo, que han venido ocupando a Eberhard Bosslet desde 1982 suman más de cien, dando lugar a un intento de ordenar las implicaciones de estas sepulturas en formato de „postal“.

La primera secuencia se origina a finales de los setenta, la última, en el apogeo de la inmaterialización de la geografía durante la primera década del nuevo milenio. Se debe tener en cuenta este arco temporal para entender con qué monstruosidad profana trata de afirmar su aportación visual un coche, a veces quemado y a veces destrozado. Entre la primera y la última toma ve la luz la globalización total, el cambio de paradigma entre el realismo analógico y el uso de estrategias de simulación digitales conduce al ocaso de lo innegable y a partir de entonces impera un juego confuso entre lo real y lo virtual, lo imaginario se proyecta sobre sí mismo sin la existencia de un punto de referencia, sin el tercer componente de la profundidad, como un enrejado sobre superficies binarias. Todo se ha convertido en su contrario: lo real no sirve ya como objeto sobre el que disparar lo imaginario, sino que ahora cualquier forma de simulación se encarga de convertir lo virtual en algo real, al menos, y ante todo, en el plano de la invención.

A finales de los setenta y principios de los ochenta se hablaba aún de reproducciones. La amenaza del desastre natural, como queja originada tras la Ilustración y antes de la victoria de la desterritorialización digital es todavía un tema importante. El asunto de la basura o la radiación nuclear se ha convertido en algo establecido permanentemente en el círculo cultural eurocéntrico. Aún no ha terminado de producirse la inflación de lo lejano, la distancia o la intimidad. ¿Qué significa entonces, durante este período, subirse a un avión en Berlín, cruzar varios miles de kilómetros en un par de horas y nada más llegar, equipado con una cámara analógica, dedicarse a pasear durante meses por la zona sur de la isla y sus paisajes volcánicos para fotografiar estos “cadáveres” de la movilidad, cuyas verdaderas dimensiones son unas Canarias en proceso de masificación turística y desarrollo de las infraestructuras de transporte con la península y Europa? ¿Se trata de narrar la naturaleza? ¿O es una crítica a la civilización, es decir, la narración de la inclusión de la segunda naturaleza en la primera? ¿Que papel juega el fotógrafo? ¿Es un viajero legítimo? ¿Un crítico de la sociedad y vigilante? ¿Un turista? ¿Un exótico? ¿Un documentalista? ¿Y qué significa revisar todo esto ahora?

Se descubre pronto lo que está en juego: el valor de las fotografías, su derecho a existir digitalmente, su tema, la forma en que se hicieron. Parece que este cuarto de siglo se ha tragado muchas cosas. Y parece que eso es precisamente lo importante. Obviamente no se trata de investigar los restos del escarabajo o las demás carrocerías desoladas intentando encontrar posibles relaciones ocultas que no se habían descubierto la primera vez. De hecho, se podría hasta creer que tales relaciones no existen – dejando de lado, eso sí, las biografías de los propietarios de los coches y las más o menos ominosas circunstancias en las que la chatarra se abandona en un acantilado, en un alto del camino o en medio de la nada, y que nunca fueron de interés durante la creación de la serie CHATARRA Y SOL; lo que tampoco quiere decir que no pudieran serlo.

Antes de comenzar el trabajo en esta fotoserie, en 1982, lleva desde Octubre del año anterior en Canarias. Es el clásico motivo del Europeo que tiene su residencia en el norte de los Alpes y se va de excursión al sur para tomar distancia. Distancia de la estrechez del yo, de la estrechez de la mirada – y del frío invierno alemán. De hecho, lo que busca es hacer una pausa en su creación artística. En ese mismo año ha sido socio fundador del grupo artístico berlinés „Material und Wirkung e. V.“ En sus temas, el grupo se deja llevar por un escepticismo fundamental al respecto de los motivos y formas de actuar tradicionales, lo que en el caso de Bosslet significa separarse de su relación con la pintura del tipo “Colorfield painting”. Consigo trae lo que se ha dado en llamar cultura de la atención. Su hambre es considerable, rayana en la glotonería. Materiales y sus efectos – no hay casi nada que consiga escaparse a la mirada del viajero.

En relación con este movimiento en el campo libre está el abandonar el estudio, el taller, los espacios cerrados de la producción y de la representación. Casi podemos reconocer una repetición de la idea central de la Escuela de Fontaineblau. Sólo que en esta ocasión no se trata de copiar la belleza de la naturaleza como un sujeto burgués que se aparta de la dicción de Dios. La naturaleza no permanece en el exterior, es una parte agradable de ese concepto que, si bien no aparece en primer plano, concluye su síntesis en el entendimiento artístico de Bosslet al principio de los 80, también como oposición al redivivo concepto de genio y neo-bohemia de los Neue Wilde – el trabajo de campo.

Con ello comienza una interpretación del arte según la cual – y aquí ha de incluirse a Bosslet y su recuperación argumentativa en un texto de 2006 publicado por Henk Borgdorff llamado *The Debate on Research in the Arts* – toda investigación artística es inmanente y performativa. En este marco teórico, la separación entre sujeto y objeto es obsoleta, del mismo modo ocurre con una separación estricta entre teoría y praxis. El motivo para esta “jugada” es lógico: se trata de el intento, por parte del arte productivo, de zafarse de las “garras asfixiantes” de la estética. El arte forma parte de una educación híbrida y se encuentra en competencia con la teoría pura que se interesa por las evidencias lógicas. Lo que Bosslet dice es: “La medialidad del arte no debe desaparecer en aras de un resultado, de una información aislable del medio”. Efectivamente ése es el objetivo utópico del discurso estético, que permite que la medialidad, o más concretamente la pura visualización, sólo se conforme a través de un texto explicativo.

En 1982, en Canarias, Bosslet se encuentra lejos de esas “garras asfixiantes”. De hecho, podemos aplicarle todo lo anterior. Vaga con su scooter por los alrededores, con el disfrute del turista, y encuentra coches abandonados. Fotografíarlos, prestarle atención a la chatarra y transformar su valor inexistente en algo lleno de valor teórico e incluso relevante para el mercado del arte le convierten, a ojos de los nativos, en un ser exótico que además supone el pistoletazo de salida para la conciencia ecológica de los isleños. Es más, inician así una estilización de la mirada sobre sí mismos que va más allá de las reglas del folclore. Se podría decir que Bosslet funciona como entrenador y caballo de Troya, accediendo de contrabando en una cultura (extraña) para iniciar una maniobra de bloqueo y que, a su vez, proporciona a la cultura nativa la posibilidad de definir de nuevo sus reglas – ya sea para la creación de una posible conciencia ecológica o de una relación pensante con la velocidad cotidiana.

Con estos efectos políticos, que se van ajustando naturalmente mientras mantiene las ganas de registrar mediante documentos los coches abandonados, o en pocos casos de añadirles una estructura de reja de colores, Bosslet se deja acompañar por un hábito formal y juguetón que le hace adentrarse en el entorno de manera distinta a como lo haría un político o embajador cultural. Esto tiene una importancia decisiva en el tratamiento de CHATARRA Y SOL, así como para la otra serie que crea de forma simultánea, INTERVENCIONES. Si en una los coches retirados de servicio ocupan el centro, con toda su “realidad”, en INTERVENCIONES son edificios en ruinas los que resultan aumentados con líneas y superficies de color de tal forma que se vuelven visibles de nuevo.

Puede ser que en algún lugar de la cabeza de Bosslet se estableciera una relación con la pintura monocromática de Malévich, o que las superficies y barras, en su mente, censuraran la mirada, simultáneamente que resaltan algo, evocaran una forma de control. Lo que llama la atención del resultado únicamente no es, tomando como ejemplo sus trabajo en Canarias, que la pintura y el trabajo artístico abandonen el estudio, sino que el artista, a través de su ataque formal a la mezcla entre restos de civilización y entorno natural del paisaje, se coloque oficialmente detrás de dicho paisaje. Bosslet nunca ha utilizado el concepto de Land Art para referirse a su

obra, pero en ella se desarrolla una especie de lenguaje geo-semántico trabajado mediante un acercamiento a lo arcaico imposible de lograr o conseguir en un Cubo Blanco. Incluso cuando la siguiente presentación de obras encontrara salida en un Cubo Blanco o en la típica forma del catálogo, las observaciones de este período de tiempo servirán para luchar contra el juego confuso entre lo real extinto y lo monstruosamente virtual.

El acercamiento a lo arcaico como expresión de lo que aún no, y tal vez jamás consigan recoger las “micrologías” y “órdenes plurales del conocimiento” de cualquier texto, sobre todo porque a la luz de las estrategias del desprestigio de lo real, ni un coche abandonado, ni un precipicio, ni tan siquiera una ruina aislada merecerían una mención dado que no entran dentro de los marcos de representación de la simulación universal – ése es el escándalo por excelencia. No en vano, la “muleta” que supone este acercamiento a lo arcaico (siendo prohibido en el discurso actual) supone un acceso al concepto del tiempo. Ya sean coches desvencijados o restos mórbidos de casas, la transformación inversa de objetos diseñados y utilizados en su momento en una cuasi elementalidad escultural de la naturaleza une la supuesta atemporalidad del paisaje con un objetivo utópico que no es exclusivo del círculo cultural eurocéntrico – una intemporalidad que no se sacrifica a los febriles intentos de ordenación de la actualidad.

Esto es ampliable al contenido poético de estas fotos. ¿Son legítimas? ¿No son legítimas? El discurso estético no escatimaría en esfuerzos para tratar de eliminar la poesía, dejando sólo el contenido informativo, que además probablemente trataría de repetir hasta la saciedad que la poesía ha muerto, que hace ya tiempo que se tienen motivos suficientes para desconfiar de ella, incluso que a través de ella todo parece demasiado amable, y que la realidad es, en realidad, mucho más horrenda. En verdad, la subsistencia de una naturalidad humboldtiana sería una falacia generosa. Pero algo de esa naturalidad debe permanecer. En este sentido, entre 1982 y 2009 no hay diferencia alguna.

Ralph Findeisen

Traducción Javier Krawietz Rodríguez