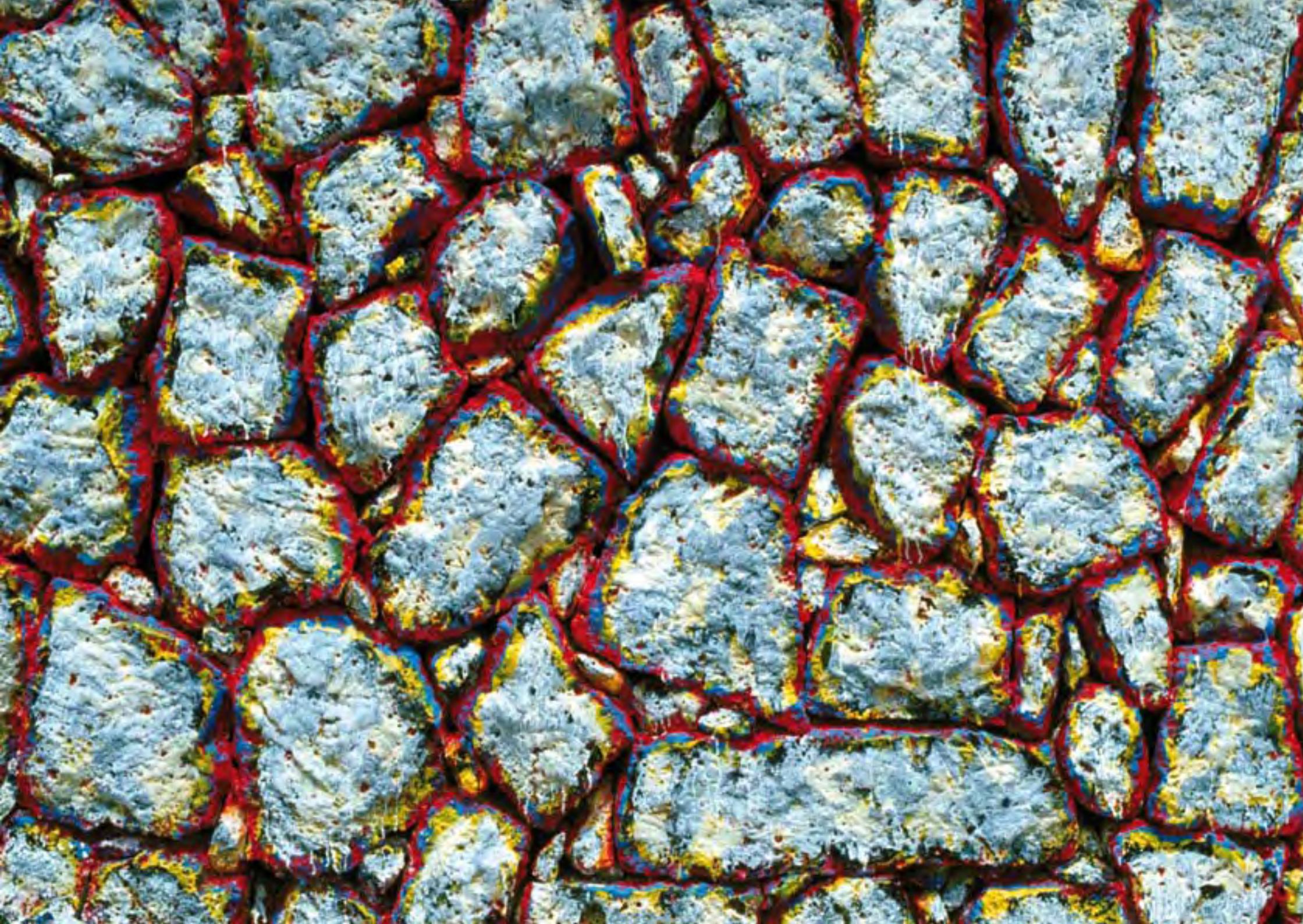


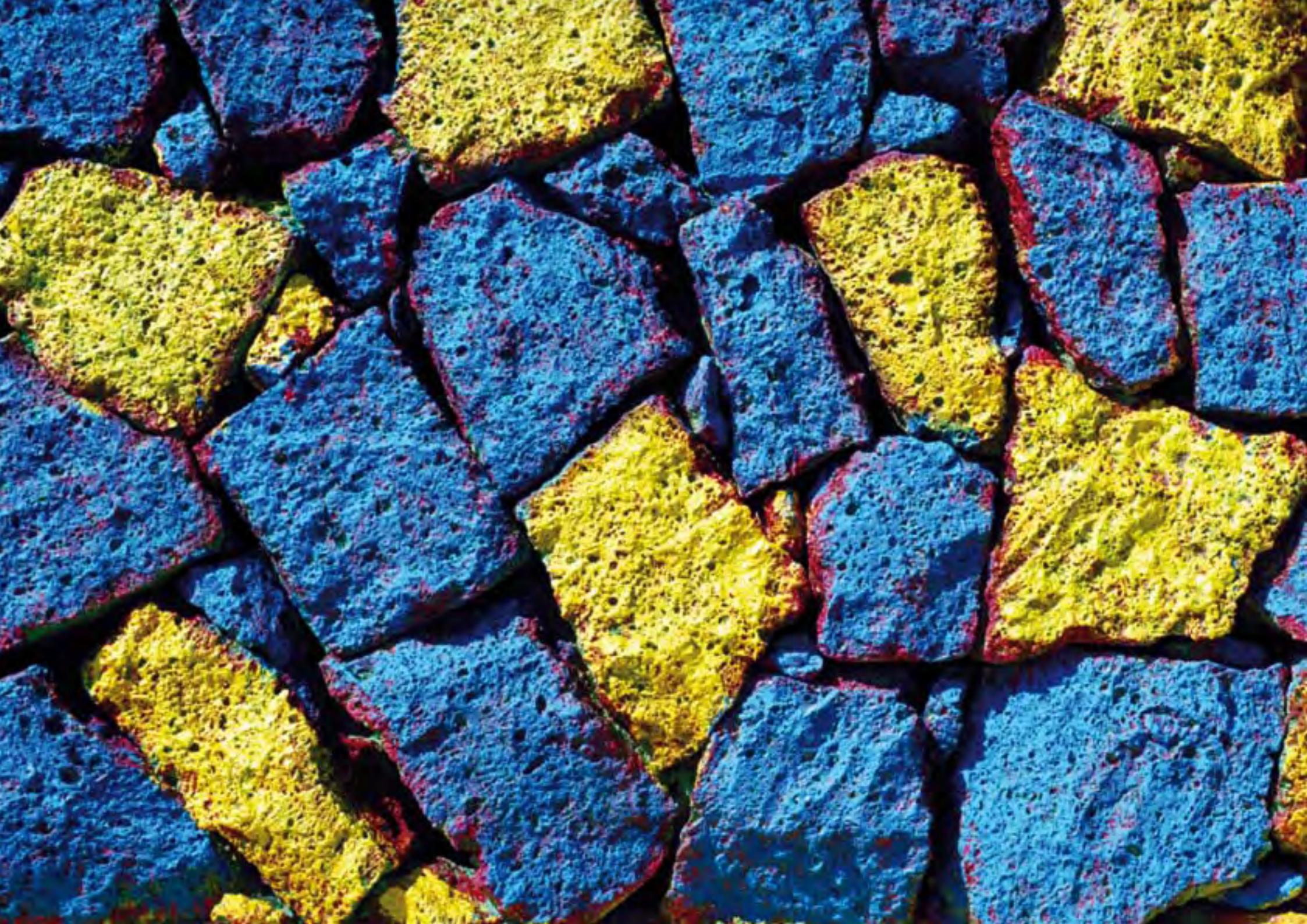


**BOSSLET**

Obras en España | Works in Spain | Werke in Spanien







Detalle  
Detail  
Detail  
1983

pintura sobre muro de piedra  
Paint on stonewall  
Farbe auf Steinwand



EBERHARD BOSSLET



Obras en España | Works in Spain | Werke in Spanien

1982 – 2012

Islas Canarias y península  
Canary Islands and mainland Spain  
Kanarische Inseln und Festlandspanien



## **Índice**

## **Index**

## **Inhalt**

13	Eberhard Bosslet - Bosslet en las Islas Canarias
<b>21 - 73</b>	<b>Fotografías</b>
24	Christian Janecke - Móviles e inmóviles I-IV
32	Christian Janecke - Vacation comfort
42	Ralph Findeisen - Chatarra y sol
54	Christian Janecke - Agua falsa
<b>75 - 107</b>	<b>Trabajos con basura y escombros en el lugar de depósito</b>
<b>75 - 215</b>	<b>Intervenciones</b>
78	Orlando Britto Jinorio - Carta para Eberhard Bosslet
86	Alejandro Krawietz Rodríguez - Eberhard Bosslet: en un lugar, el tiempo
<b>109 - 215</b>	<b>Obras en ruinas</b>
116	Celestino Celso Hernández - Eberhard Bosslet - Obra y compromiso en Canarias
146	Gloria Picazo - Intervenciones
148	Teresa Camps Miro
217	English Texts
233	Deutsche Texte
264	Curriculum Vitae
266	Bibliografía
271	Desarrollo cronológico de la obra desde 1979
285	Pie de imprenta



## Bosslet en las Islas Canarias

En 1981 compré un billete y aterricé en Tenerife sin haberme preocupado, ni tan siquiera, por reservar alojamiento. Era octubre. Por esas fechas ya había terminado mis estudios de pintura en la Hochschule der Künste Berlin (hoy UdK, Universität der Künste, Berlín) y estaba haciendo mis estudios de posgrado en calidad de Meisterschüler<sup>1</sup>.

Motivado por los comentarios y las sugerencias de compañeros de estudio que durante el año anterior habían pasado una temporada en Gran Canaria en casa de un profesor berlines, me propuse pasar algunos meses en las Islas Canarias, totalmente desconocidas para mí hasta entonces. Quería ahorrarme el largo y gélido invierno alemán, al mismo tiempo que tomarme un respiro del arte; pretendía, a través de ese distanciamiento, revisar mi relación con la creación plástica, en particular con el estilo de pintura conocido como *colorfield painting*. En ese mismo año me había convertido, por iniciativa propia, en uno de los socios fundadores del grupo artístico „Material und Wirkung e.V.“, que se estaba formando en Berlín. El acta fundacional que definía la orientación metódica y conceptual del grupo, que yo mismo había redactado, permitía entrever, desde el inicio, una desconfianza central en los motivos y modos de actuar artísticos tradicionales:

“Se investigarán los materiales y los efectos de su uso a través de puntos de vista y modos de proceder emocionales, funcionales, intuitivos, discursivos, aleatorios y culturales. Se prestará atención a resultados, estados y formas de investigación, procesos, productos y situaciones y estos hechos deberán documentarse.

Se considerarán *materiales* todas las cosas, substancias, seres vivos, relaciones, sistemas y estructuras en el espacio natural, artificial, económico, científico, so-

cial y cultural. Se considerará *efecto* cualquier cualidad racional, percepción o vivencia producida por los materiales o que nos conduzcan hasta ellos.”

Llegué a Tenerife con estos parámetros en mente, igual que un explorador, sin conocimientos de castellano, y consciente de mi decisión de no querer hacer arte en Canarias. Me había traído de Berlín este fuerte propósito y el dinero suficiente como para hacerme con un medio de transporte. Había pensado quizás en una moto de cross, pero en 1981 alquilar algo así era imposible. Quise comprarla de segunda mano, pero los precios que el vendedor me proponía resultaban demasiado caros. Al final, en una zona alejada del centro de la capital de la Isla, Santa Cruz, pude hacerme con una Vespa Sprint –estaba bastante deteriorada, pero era barata y funcionaba, e hice que le colocaran portaequipajes para poder transportar mis bártulos sin problemas.

No tenía residencia fija, aunque durante las primeras semanas de mi estancia el punto de partida de mis excursiones fue Los Cristianos, en el sur de la Isla. Aunque precisamente en esta zona de Tenerife el frenético crecimiento del turismo ocasionaba la continua aparición de hoteles y grupos de apartamentos, no dejó de sorprenderme el que hubiera muy pocas pensiones. En su mayoría eran baratas y podía permitírmelas. Pero el turismo organizado y sus viajes semanales, sumados a la demanda de apartamentos amueblados para ancianos con deseos de hibernar, no contribuía precisamente a la oferta de habitaciones baratas y disponibles sin reserva previa.

Mi ansia por conocer más y mejor la Isla me conducía, por culpa de la situación que acabo de describir, a tener que pararme a pensar cada día el lugar donde pasar la noche. Me resultaban estimulantes los omnipresentes trabajos de construcción, desde el levantamiento de anexos a viejas casas en el entorno rural, a la construcción de apartamentos nuevos de pequeña y gran

escala, pasando por la demolición de las antiguas casas terreras de piedra enfoscada o de modernos bloques de cemento. Aún a día de hoy, el problema de la construcción y de la vivienda está muy presente en Canarias. De hecho, hasta que llegué a Tenerife nunca lo había sentido tan presente en mi vida, y eso que provengo de una familia de arquitectos y que el tema bien se me podía haber hecho evidente en el Berlín de la década de 1970, en el cual, como en el de hoy en día, había una variadísima rehabilitación de edificios y nuevas construcciones. Poco a poco y sin darme cuenta, tomé conciencia durante mis excursiones y aventuras de que “casa”, “habitar”, “estar de camino a” y “llegar a casa” son situaciones y hechos fundamentales de la experiencia vital.

Como fundamentales son, en el más estricto sentido de la palabra, las consideraciones sobre el espacio y la necesidad de superficie que dan forma a una casa. La expansión territorial de la industria de la construcción se correspondía también con la necesidad creciente de espacios habitables en el contexto local de los tinerfeños. La construcción de casas y apartamentos, de carreteras y puertos, irrumpía en multitud de superficies y regiones que antes estaban vinculadas a la agricultura. Los terrenos antes cultivados se hallaban abandonados, y las nuevas carreteras que debían servir de acceso a las urbanizaciones recién proyectadas los atravesaban sin consideración alguna. Durante décadas uno podía encontrarse tanto complejos agrícolas vacíos, como es

<sup>1</sup> El Meisterschüler alemán es una figura que no existe en el mundo académico español. Se denomina así al alumno que ha terminado sus estudios con méritos notables y por eso mismo se le permite profundizar en su aprendizaje durante algunos años más, siguiendo un programa individualizado, y bajo la tutela de un único profesor, que se convierte en mentor del alumno. Según la universidad, puede incluso considerarse un título académico. (N. del T.)



queletos de hormigón y vigas de acero, es decir, nuevas construcciones convertidas en ruinas a causa de la quiebra de los inversores.

Seguí todos estos procesos con gran interés y una mezcla de simpatía y de repugnancia – procesos que, desde mis primeros meses en Tenerife y durante muchos años, me mantuvieron ocupado a través de impulsos artísticos, preguntas, pesquisas e intervenciones.

### **Vespacolor (1982)**

Mi primer viaje con la mencionada Vespa fue desde Santa Cruz, en el Norte, hasta los Cristianos, en el Sur, siguiendo la carretera TF-28, que estaba situada en medianías y contaba con numerosísimas curvas. El trayecto duró casi cuatro horas y media.

A lo largo de la carretera se encuentran muchos de los antiguos cascos urbanos de los municipios, pueblos que aún en día de hoy no han sido alterados por las nuevas construcciones. Estos lugares y sus casas ponían ante mis ojos una dimensión y un colorido muy notables, lo que me llevó al poco tiempo a realizar mi primera intervención artística. Las fachadas de las casas terrenas estaban pintadas de forma individual y con colores muy vivos. Por su tamaño, resultaba evidente que eran los habitantes y propietarios quienes habían pintado las fachadas con un diseño cromático ideado por ellos mismos y sin grandes complicaciones técnicas. De esta manera, cada casa presentaba una “cara” propia. Cada uno de los elementos constitutivos de la fachada; el zócalo, el alféizar, la cornisa, los marcos de las puertas y ventanas, con los postigos siempre cerrados, y el mismo muro de la casa, estaban pintados cada uno con su propio color, hasta tres o cuatro pigmentos diferentes en cada fachada.

Dado que la Vespa, como sucede con la carrocería de un coche, está compuesta también por componentes diversos, pude establecer una analogía entre éstos y los

elementos de las fachadas, y me decidí a pintar de colores diferentes cada uno de ellos: los guardabarros, el asiento, el parabrisas, y el cuerpo de la moto. Compré pintura plástica blanca, varios tubos de colorantes y me situé frente a una casa que me pareció especialmente atractiva. Ante ella comencé a mezclar los colores hasta dar con los tonos idénticos que tenía la fachada.

Utilizando esas mezclas pinté cada elemento de la carrocería de la Vespa, la coloqué paralela al muro de la casa y saqué diversas fotografías de la escena para poder escoger más tarde la mejor toma.

Con esta versión multicolor de la moto seguí conduciendo hasta dar con la siguiente vivienda que llamara mi atención lo suficiente como para situar nuevamente la Vespa junto a la fachada y sacar fotos de esa nueva situación de diálogo producida por colores y formas desiguales. Luego comencé a mezclar los colores de esta nueva casa y los trasladé a la moto, para después fotografiar ambos objetos, ahora compartiendo la misma estética. Después de repetir el proceso varias veces, llegué a una nueva conclusión que tuvo como consecuencia un cambio en el método: dado que no sólo transitaba por espacios urbanos o rurales, sino que también solía hacerlo mucho por el campo, se me ocurrió volver a hacer otra vez algo estático de los colores móviles que me acompañaban en la Vespa.

No traspasé, como podría parecer natural, los colores de la moto a una casa, sino que los trasladé al paisaje o a sus elementos constitutivos: rocas de diverso tamaño, un muro de piedra y cactus, para fotografiarlos más tarde junto a mi ciclomotor. Así nació la series fotográficas “**Móviles e inmóviles**”, que desembocaría más tarde en otras versiones modificadas. Realicé en total cuatro series de este tipo. (Pp. 22-29)

### **De las fachadas de colores a los escombros de colores (1982-1986)**

Una vez dado el primer paso, era incapaz de parar. Tras los tres primeros meses, en los que me orienté cons-

cientemente hacia los hermosos aspectos turísticos y Una vez dado el primer paso, fui incapaz de parar. Tras los tres primeros meses, en los que me orienté conscientemente hacia los hermosos aspectos turísticos y folclóricos de la isla, y registré subconscientemente los repelentes efectos secundarios del boom de la construcción, no pude evitar darme cuenta, cada vez más, de sus consecuencias. Si en las construcciones industriales los escombros se retiraban de forma profesional, los que producían las obras menores de los propios insulares solían “desecharse” en el paisaje rocoso.

Por esta razón, volvía a encontrarme en los lugares más inesperados las coloridas fachadas que ya me habían ocupado en la serie Vespacolor, pero ahora convertidas en escombros. Con una mezcla de indignación moral y ecológica, pero también de fascinación, quise señalar con una intervención esta insospechada modificación del lugar a partir de estos materiales conocidos, y me dediqué a dar la vuelta a los escombros, de forma que su lado “bonito”, el que estaba pintado, quedase boca arriba. Las formaciones resultantes, parecidas a mosaicos, eran resultado del simple proceso de clasificación y no estaban motivadas por ninguna voluntad creativa. Realicé quince de estas intervenciones de “**Desescombro**”. (págs. 76-107)

### **El propósito, el plan, el fundamento (1983-2011)**

Hacía tiempo que me había infectado del virus canario que afecta tanto a los insulares como a los extranjeros que pasan sus vacaciones en las Islas: comencé a pensar en cómo hacerme con una casa en ese archipiélago mimado por el sol.

Todo propósito de este estilo, si se trata de una nueva construcción, comienza con un plano, continúa levantando cimientos y finaliza con el nuevo edificio construido. O eso, o uno se pone a buscar una casa adecuada y disponible. Todo el rato a lomos de mi Vespa, me interné hasta las regiones y los lugares más recónditos de la isla. Las granjas abandonadas y las obras dejadas de

la mano de Dios ejercían una especial fascinación sobre mí. Sobre todo me interesaban aquellas construcciones cuya función inicial me resultaba inexplicable. En su mayor parte se trataba de edificaciones de hormigón que no circundaban ningún espacio, parecían levantados con métodos muy poco profesionales y obedecían a algún tipo de objetivo agrícola o industrial. Eran ruinas que por su forma, color y materiales, y pese a su origen artificial, parecían estar integradas en ese entorno rocoso y pobre en vegetación.

Como estas ruinas constituyan, de hecho, un vertedero, se tendía, por algún tipo de culpa generalizada, a ignorarlas. Esta circunstancia me llamó la atención y me impulsó a hacer algo. Me propuse potenciar positivamente, con los medios más sencillos posibles, la atención que estas construcciones despreciadas podía atraer. Lo logré con un pincel de entre doce y quince centímetros, y el uso de un poco de pintura plástica blanca o de cal. Pinté una línea blanca que seguía los contornos del edificio, de modo que marcaba sus cantos sin voluntad creativa. Gracias a este proceso se producía una desconexión entre la edificación y su entorno que lo volvía muy llamativo. Las respectivas formas de cada edificio se hacían explícitas y perceptibles, al mismo tiempo que se transfiguraba la impresión general. Documenté fotográficamente el resultado, intentando dar con la imagen más representativa posible. Al principio puse a este grupo de intervenciones el nombre de Planos de construcción, más tarde las llamé Reformaciones. He hecho hasta hoy veinticinco intervenciones de este tipo. (págs. 109 - 217)

El siguiente grupo de intervenciones, llamadas “**Com-comitancias**”, se basan en el fenómeno que produce que las ventanas abiertas o destrozadas de estos edificios, al tragarse la luz, parezcan agujeros negros. Pese a su aspecto desolado, la cohesión estática de estos edificios está fuera de toda duda. Empecé con la idea de

agrandar los agujeros existentes hasta que pareciera a ojos vista que el equilibrio del edificio fuera insostenible. Pero quería lograr este efecto sin recurrir a trabajos de demolición, así que comencé a pintar sobre las fachadas grandes superficies negras de forma geométrica. Yuxtapuse estas superficies pintadas de negro a las ventanas y puertas ya existentes, que parecían también negras. El efecto perseguido se puede asociar a la obra de Kazimir Malévich o a barras de censura. Hasta hoy, he realizado doce intervenciones de este tipo. (págs. 109 - 2017)

### **Chatarra y Sol (1982-2013)**

También por esa época, en 1982, comencé una serie fotográfica que comprende, a día de hoy, más de cien imágenes. Tomé como motivo principal coches abandonados, quemados o destrozados, en muchos casos en parajes extraños y titulé el trabajo “Chatarra y Sol”. La velocidad imaginada de los coches, la potencia del automóvil, su valor como símbolo de estatus y de transporte deja de operar en estas fotografías, en las que se congela en una magnitud de tiempo que se acerca a la inmutabilidad del paisaje y del espacio cultural. Como en las otras series fotográficas y en la documentación de las obras, traté de alcanzar siempre un equilibrio entre lo aparentemente intencionado y lo no intencionado, al mismo tiempo que una equivalencia entre lo existente y los medios utilizados y entre los componentes de la imagen y la obra. En algunos de estos trabajos pinté además una estructura de líneas trenzadas sobre las ruinas automovilísticas. Pero en favor de lograr una diferenciación más clara entre los trabajos con edificios en ruinas y los vehículos abandonados, me decidí por continuar estas serie de trabajos como una serie exclusivamente fotográfica. (págs. 40 - 51)

### **City Comfort y Vacation Comfort (1983-1984)**

La series de fotografías en blanco y negro “**City Comfort**” y “**Vacation Comfort**” se originaron en

1983-84, paralelamente a la serie de fotos en color “**Chatarra y sol**” con los coches abandonados en el paisaje y las fotografías escenificadas de “Móviles e inmóviles” con la Vespa pintada y las fachadas. Los motivos para “**City Comfort**” los encontré en las vivas y agitadas calles de Barcelona. Mi cámara analógica de pequeño formato tenía un respaldo que me permitió exponer sobre el negativo en blanco y negro las palabras “TRANQUILIDAD Y SATISFACCION”, o bien palabras que me encontré en autobuses: „36 ASIENTOS 98 VIAJEROS DE PIE“. Los motivos de la segunda serie en blanco y negro, “**Vacation Comfort**” los encontré en el centro turístico de Tenerife, Playa de Las Américas. Allí expuse sobre el negativo la palabras BLEIBEN SIE KALKULIERBAR (Permanezcan calculables) sobre las imágenes de las playas abarrotadas o completamente vacías, tomas de tiendas o de trabajos de construcción. Estas dos series comprenden en total cuarenta y ocho fotografías. (págs. 32 - 37)

### **De la intervención a la instalación (a partir de 1985)**

En 1985 desarrollé, a partir del bagaje y la experiencia de haber realizado mis intervenciones, el conjunto de instalaciones llamadas “**Medidas de apoyo**”. Con motivo de una exposición en “Espacio P” en Madrid, (pp17) monté una gran estructura utilizando puntales de acero, utilizados en trabajos de construcción para aguantar temporalmente los encofrados y muros de hormigón. La enorme construcción, que creaba a su vez pequeños espacios, se erigía en el espacio interior de la sala de exposiciones, cuya estabilidad no corría, sin lugar a dudas, ningún peligro. A partir de este primer trabajo nació un grupo de obras que he seguido desarrollando hasta hoy. Estas construcciones no pueden aguantarse sin apoyarse en el techo, los muros y el suelo. Siempre es necesario encontrar un equilibrio de fuerza entre los elementos (ni demasiada ni muy poca) para que la estructura, hecha de partes sueltas,



**Apoyo I**  
Support I  
Unterstützung I  
1985  
Hierro pintado  
steel coated  
Stahl lackiert  
3x5x3 m  
Espacio „P“, Madrid

**Apoyo II**  
Support II  
Unterstützung II  
1985  
Hierro pintado, goma, escombro, madera  
steel coated, rubber, rubble, wood  
Stahl lackiert, Gummi, Schutt, Holz  
300x168x168cm  
Espacio „P“, Madrid

se mantenga en su sitio gracias a la presión conseguida y la fricción resultante. En lo que a sus dimensiones respecta, estas instalaciones están concebidas obligatoriamente para un espacio determinado, sin embargo, su estructura es capaz de reproducirse en otros espacios sin dificultad.

Como ocurre con el grupo de obras que surgieron desde esta línea de trabajo, esta vez concebidas como esculturas autónomas e individuales y llamadas "**Estructuras Modulares**", los puntales y tablas necesarias para su realización se prestan o alquilan para cada exposición. Las obras son prácticamente creadas de nuevo en cada ocasión y se diferencian entre sí por la variación obligatoria de su ejecución.

#### **Plano de planta, fundamento y sistemas de conducción (1985 -1988)**

Otra línea de desarrollo de mi quehacer con la construcción, la edificación y la casa tiene como punto de partida el elemento inicial de cualquier edificio: el plano. Al principio hice pequeños esbozos en papel a cuadros en formato A5 que llenaban por completo la página. Desarrollé innumerables variantes planimétricas con una o dos habitaciones. También hice innumerables esbozos y variantes de una estructura que por asociación podía relacionarse con sistemas de conducción o aletas de refrigeración.

Durante mis viajes por zonas aisladas de la Isla de Tenerife descubrí trozos de moqueta que habían sido arrancados. En 1985, tras una abstinencia del lienzo que duró varios años, me di cuenta de que estas superficies no cuadradas podían ser "soportes" adecuados para los planos en planta y sistemas de circulación que hasta entonces sólo había hecho sobre papel. Este hallazgo me devolvió a la pintura de forma clandestina. A partir de ese momento, el soporte pasó a ser una parte cada vez más esencial y visible del evento pictórico. Cada complejo formal adquiría un colorido propio al

combinarse con el color específico del material. Utilicé sobre todo pinturas industriales, pastosas, que apliqué de forma muy gruesa. Desde ese momento y hasta 1988 creé alrededor de sesenta pinturas, en su mayoría de gran formato, que reuní como grupo bajo el nombre de "**Planos de planta y sistemas de suministro**". Hablando de principios, también fue en Tenerife, en 1989, donde, animado por los omnipresentes surfistas, comencé a usar material de vela de windsurf para crear "tapices" de gran formato, parecidos a lonas. Si bien es cierto que nunca tuve un estudio en Tenerife. Eso no me impidió en ningún momento desarrollar aún más esta recién creada serie de "**Tapices y delantales**" (1989-2008). Me parece, más bien, que las difíciles circunstancias de trabajo me motivaban a probar nuevos modos de proceder. En estos tapices continuaba refiriéndome a los bocetos de 1985-1986, pero trataba de desligarlos de su procedencia, tan clara, de aquellos planos y sistemas de conducción. En este caso, todos los elementos que conformaban la obra debían ser igualmente visibles e importantes. No hay un soporte, o mejor dicho, el soporte es el muro. Cada complejo formal y de color en el material de vela de windsurf, plastificado y pintado, había sido superpuesto levemente, justo lo necesario para poder coser las distintas partes entre sí. El material de película transparente integrado en la obra permite ver a su través el muro que funciona como soporte de la obra. El cosido fue llevado a cabo en Tenerife por un especialista en velas de windsurf. Las obras se cuelgan de la pared a través de clavos y tornillos pasados por ojales, y miden, en su mayoría, más de 3 x 4,50 m.

#### **Basements y Barreras (desde 1986)**

Los grupos de esculturas "**Basements**" (Sótanos) y "**Barreras**" se derivan de mi observación de los numerosísimos trabajos de construcción y mi interés por los elementos constructivos básicos de la arquitectura a prueba de terremotos en las Islas Canarias. "**Basements**" son las esculturas de planta que creé en 1986,

parecidas a cimientos, mediante la utilización de ladrillos y bloques de cemento de forma modular y sistemas de tuberías unidos a éstos por bastones. Las “**Barreras**” se basan en bocetos e ideas de 1984 sobre estructuras de hormigón y acero y campos de hormigón y acero. Empecé a realizarlas en 1995, directamente en la sala de exposiciones , y en gran medida se levantaban a través de la sala, a la altura de las rodillas, enfrentándose perpendicularmente. Son construcciones de hormigón y varillas corrugadas, semejantes a cimientos. La única manera de quitarlas tras la exposición es demolerlas.

#### **Relaciones Bilaterales (1993-1998)**

Las “**Relaciones Bilaterales**” que realicé entre 1993 y 1998 son impensables sin las elucubraciones previas y el trabajo realizado acerca de la Casa / Espacio / Orden / Construcción. Los trabajos titulados “**Screens**” (Pantallas) son superficies de reja de goma o poliuretano que están montadas en ambas caras de un muro a través de varillas de anclaje y resortes. La varillas de anclaje están taladradas en el muro, los muelles de varilla de acero y las tuercas de anclaje cumplen una función visual y sostienen las rejillas dejando un espacio entre éstas y el muro.

Las “**Aureolas**” son piezas de ingeniería mecánica redondas y prefabricadas, hechas de aluminio fundido, a veces con esmalte de colores, montadas a ambos lados de un muro. Se aguantan mutuamente a través de un agujero en el muro, varillas, tuercas de anclaje y grandes muelles cónicos hechos de varilla de acero. Montadas de esta manera, el observador de las obras sólo puede ver una cara, es decir, la mitad de las esculturas.

#### **Esculturas biomorfas y geomorfas (desde 2001)**

Sin una relación directa con los fenómenos sobre la casa y la construcción que me habían interesado de manera más profunda hasta ese entonces, surge en 2001 un grupo de esculturas biomórficas, por asociación mental, con la apariencia cartográfica de las Islas Ca-

narias. “**Archipiélago de taburetes**” y “**Crecimiento insular**” generan su composición a través de la imagen de un archipiélago. Las “**Stump stools**”, creadas en 2008, son impensables sin una experiencia que tuve en Tenerife: cerca del mar, lejos de cualquier vegetación relevante, vi dos grandes tocóns de árbol yacientes en el suelo. Esta extraña situación me llevó a realizar el grupo escultural “**Stump Stools**” en fibra de vidrio tomando como base formas orgánicas reconocibles. El grupo está formado por una recreación abstracta de un tocón de árbol. Los objetos sueltos del grupo de diez piezas pueden, al igual que los del grupo “**Crecimiento Insular**”, usarse como asiento y reordenarse a placer.

#### **Agua falsa (desde 2003)**

En 2003 comencé con una serie fotográfica en color llamada “**Agua falsa**”. Retraté barcos y botes que hallaba en tierra, tanto en un espacio urbano como en el paisaje. Al contrario de lo que ocurría en “**Chatarra y Sol**”, estos objetos, los barcos, no están abandonados.

Sin embargo, adquieren cierta extrañeza porque su presencia en tierra es consecuencia del hecho de que su utilización diaria y profesional tiene cada vez menos sentido para los pescadores. Estos barcos no se encuentran cerca del agua, esperando a volver a entrar en servicio al día siguiente. Están en tierra como un pez fuera del agua. Si estuvieran en el agua sólo podríamos ver una parte de ellos. Pero en tierra, estos barcos ahora sin sentido ni utilidad, fuera de servicio, muestran por fin su verdadera forma y se encuentran en diálogo con su entorno, un entorno que no les corresponde. (págs. 54 - 63)

#### **CasaDeUnaHabitación (desde 2006)**

La serie fotográfica en color de pequeñas construcciones en el paisaje de Canarias, titulada “**CasaDeUnaHabitación**” y comenzada en 2006, tiene como motivo casas de dimensiones mínimas que se levantan en me-

dio del paisaje, solas, aparentemente sin uso. De forma muy diferente a grandes casas y complejos multifuncionales, estas construcciones son prototipos del recinto cerrado, de un espacio construido. Estos habitáculos aparecen aislados en las fotografías, en un sugestivo diálogo con su entorno puramente paisajístico. (págs. 66 – 73)

#### **Eras /Alcogidas – Superficies para recoger lluvia en Lanzarote (desde 2008)**

En 1982 visité por primera vez Lanzarote. Quedé impresionado con la peculiar belleza de la Isla, ciertamente marcada por la falta de agua que se refleja en construcciones funcionales que recogen el agua de la lluvia. En el pasado era muy normal que cada superficie amurallada de la casa (tejado y patio) tuviera una ligera inclinación para dirigir el agua de lluvia hacia a un tanque subterráneo. Además, se solían amurar grandes superficies con cemento en las laderas de las montañas para poder acumular aún más agua. En 1982 parecía que estas construcciones todavía estaban en uso. La segunda vez que visité Lanzarote, en 2006, estas instalaciones volvieron a llamar mi atención. En este intervalo de tiempo, la mayor parte de las mismas habían dejado de usarse y mantenerse.

Fascinado por estas superficies construidas y ya inútiles, realicé, en consonancia con las intervenciones “**Planos**”, “**Reformaciones**” y “**Concomitancias**” de los años 80 y 90 dos acciones que resaltaban la peculiaridad de cada superficie y al mismo tiempo las convertía en verdaderas atracciones. Por primera vez consideré que estas intervenciones se podrían ver tarde o temprano a través de Google Earth. lo que acabó ocurriendo un año más tarde. (págs. 186 – 193 y 204 - 215)

Eberhard Bosslet 2009

Traducción: Javier Krawietz Rodríguez





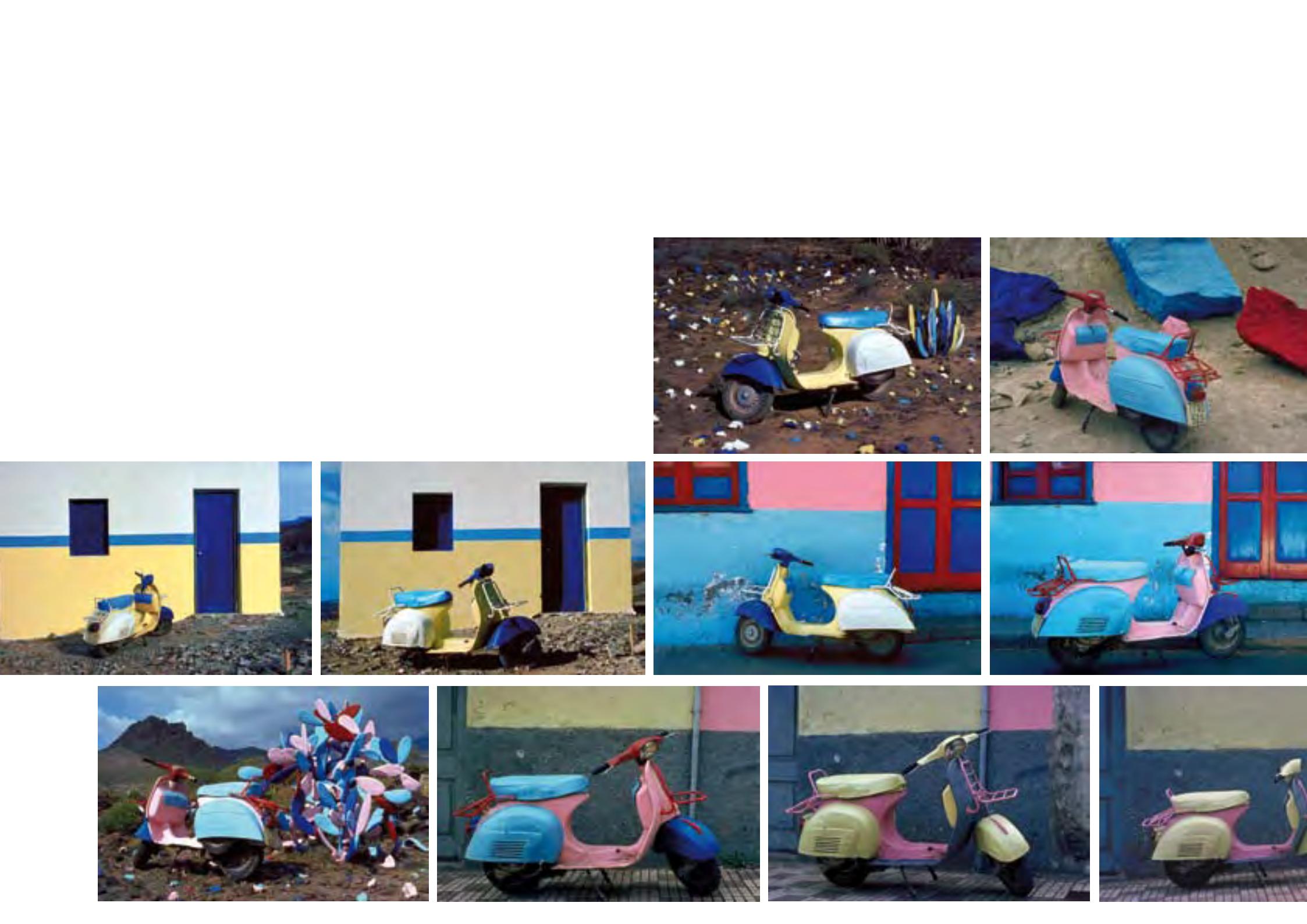
Fotografías  
Photographies  
Fotografien

desde / since / seit 1982

Móviles e inmóviles / Movable and Immovable / Mobilien & Immobilien  
Confort en las vacaciones / Vacation Comfort / Urlaubskomfort  
Confort en la ciudad / City Comfort / Stadtcomfort  
Chatarra y sol / Scrap Metal and Sun / Schrott und Sonne  
Agua falsa / Fake Water / Falsches Wasser  
Casa de una habitación / One Room House / Ein Raum Haus



Móviles e inmóviles  
Movable and immovable  
Mobilien & Immobilien  
**1982**  
Seria fotografías  
photo series  
Fotoreihe



## Móviles e inmóviles I-IV

Esta serie fotográfica de Bosslet viene con las alforjas cargadas de significado – tiene que ver con la pintura, con la correlación entre la pintura y la realidad en la que ésta se inspira, una realidad que, además, puede volverse motivo de la pintura misma; tiene que ver con la capacidad de la fotografía de fijar situaciones de tal modo que, pese a estar escenificadas, parece que nunca han sido de otro modo, y con un montón de cosas más.

Como en otras de sus obras, Bosslet pone en juego unas determinadas reglas, cuyos efectos se pueden apreciar en los motivos elegidos en cada caso y sin bagatilizar los resultados. Lo fascinante de esta serie es que todo esto no se hace de forma rigurosa, sino únicamente de forma consecuente y por lo tanto sin dejar de lado un cierto sentido del humor.

En 1982, el artista recorre Tenerife con una Vespa de segunda mano, aparca delante de las casas tradicionalmente pintadas con colores alegres y aplica allí mismo a su vehículo los colores exactos de la casa situada junto a la moto – estas escenas son fotografiadas, y también las situaciones en las que los colores no concuerdan con aquellos de la próxima casa a la que acaba de llegar (I).

Los colores aplicados al scooter se convierten más tarde en modelo para colorear partes del paisaje. Un cactus que crece junto a la Vespa aparcada, las piedras que yacen en el suelo o se levantan en forma de muro, presentan ahora los mismo colores que el ciclomotor que aparece junto a ellos. La escena se fotografía (II). La moto aparece después pintada consecutivamente en los tres colores primarios y los tres secundarios intermedios, si bien en colores pastel muy claros, y aparcada frente a muros nada destacables en su colorido y se hace una foto (III).

Finalmente, un scooter absolutamente pintado de blanco, a excepción de las ruedas, es situado frente a zócalos de fachadas de expresivo colorido, pero de color y materiales cambiantes – y es fotografiado (IV).

La primera parte de la serie, sin lugar a dudas la más notable, nos lleva a una 'Interaction of Color' muy particular. Al adaptar cromáticamente el ciclomotor a las casas correspondientes, la paleta de la arquitectura tradicional de estos pueblos, basada tanto en convenciones (neo) folclóricas y (falta de) gusto como en clichés turísticos, experimenta no tanto un homenaje como un minucioso examen. Dado que, por un corto espacio de tiempo, al menos dos cosas – una casa y un scooter – hablan el mismo lenguaje cromático, la fachada coloreada arbitrariamente parece ser menos arbitraria y al ser fijada en la imagen fotográfica junto a otras superficies planas se vuelve compositivamente observable y discutible.

La experiencia del Arte real (que ya permitía entender como arte constelaciones cotidianas involuntarias), importante durante finales de los 70 y principios de los 80, funciona aquí como base: Bosslet encuentra la composición definitiva de formas más o menos cuadradas en las fachadas, en una realidad situada fuera del arte. Ahora bien, es su decisión como artista elegir esta casa y no otra casa, así como el encuadre adecuado de la fotografía. Estas *trouvailles* no resultan revalorizadas porque se les da el toque final al ponerlas junto a un color que choca con ellas temporalmente y que salva por completo su valor estético. Más bien, es precisamente ese elemento desdeñosamente estético llamado 'scooter' lo que ha resultado encontrado, y se convierte, mediante una estrategia de inmersión barroca, en un primer plano plástico con una imagen plana detrás. Durante este corto momento visual que ha sido puesto en escena, parece que los criterios por los que se han

de, from, aus  
Móviles e inmóviles  
Movable and immovable  
Mobilien & Immobilien  
1982  
Serie fotográfica  
photo series  
Fotoreihe







elegido un determinado color han sido simples y faltos de reflexión (¡al menos, hasta que se vuelva a pintar encima de ellos!).

Es sabido que, por ejemplo, en la pintura flamenca del Siglo XVII las damas de la nobleza o el patriciado que podían permitirse un retratista gustaban de posar junto a sirvientes africanos de piel especialmente negra para resaltar su palidez – podemos imaginar que es esta misma razón por la que se rodeaban de estos subordinados también en situaciones que nada tenían que ver con el retrato. Esto nos lleva a reflexionar sobre el *grado de movilidad* que deben mostrar aquellas cosas que los hombres consideran relevantes por el colorido de su entorno o de su fondo – no sólo aquellas que son puestas en escena para una fotografía, sino también cosas cotidianas. Mientras que por ejemplo la vestimenta, interpretada como un conjunto de colores, es algo que muchas personas pueden definir por sí mismas, resulta más difícil – y probablemente sólo los más acomodados y las celebridades puedan hacerlo – acomodar cromáticamente cosas más grandes como coches o cosas inmóviles como casas, paisajes o la decoración de un interior para que sus colores convengan. Incluso para aquellos privilegiados, esto sólo sería posible durante un momento dado y preparado y, por lo tanto, no sería una imposición a su vida, sino una imposición a los medios con los que demuestran su estilo de vida. Lo que resulta curioso y tampoco está exento de humor en Bosslet es, en primer lugar, que ha puesto en práctica sus trabajosas instalaciones, que otros en su vanidad podrían reclamar para sí mismos, en cosas simples, y en segundo lugar, que le ha dado la vuelta a la tortilla: no es el scooter (que podríamos decir está más vivo que una casa inmóvil) el que recibe un fondo de colores acordes, sino que, al contrario, es el inmueble el que recibe una especie de “alfombrilla” de colorido flexible.

Que el ciclomotor, en la segunda parte de la serie, se convierta a su vez en patrón y lleve la batuta del color, mientras que las partes del paisaje, al ser pintadas, sigan sus especificaciones, nos lleva poco a poco a interpretaciones *emblemáticas*: si reconocemos la jerarquía ‘Casa-scooter-elementos del paisaje’, podemos también inferir

que el ciclomotor obedece a su superior y castiga a sus súbditos, es decir, exige que las piedras, muros y plantas hagan el mismo tributo de mimesis que antes él hizo con la casa.

Las partes III y IV de la serie deletrean aún más las posibilidades: ante la constante ‘scooter’, la variante del color se vuelve expresiva, así como también, ante los variables fondos de las casas de alegres colores, la constante del ciclomotor blanqueado parece casi fantasmal, el recorte de una silueta que se convierte en sello. De esta forma se aborda también el ya establecido concepto de lo imprevisible que acompaña, al menos desde *Easy Rider*, a una motocicleta – incluso en la nada cool y muy pacífica imagen de una Vespa estropeada por el uso.

Algunas casas de Gran Canaria se vieron por casualidad envueltas, mediante el trabajo de Bosslet, en las grandes cuestiones del color en el arte moderno, probablemente sin que las mismas (o sus propietarios) se enteraran jamás de ello. O, como dijera la criada de Eleonora Duse después de que su señora le señalara que tenía la inequívoca huella de la mano del deshollinador, que acababa de pasar por la casa, sobre su trasero: „¡Te roza la felicidad, y no te enteras de nada!“

Christian Janecke 2009

Traducción: Javier Krawietz Rodríguez



de, from, aus  
Móviles e inmóviles  
Movable and Immovable  
Mobilien & Immobilien  
**1982**  
Serie fotográfica  
photo series  
Fotoreihe



28







## Vacation Comfort

Se pueden observar fotografías de nuestras ciudades a principios de los años ochenta y si se es honrado, se reconocerá que muchas partes no han cambiado tanto como los pesimistas culturales nos quieren hacer creer.

En cambio, uno observa las fotografías de tema turístico que Bosslet hizo en Tenerife (¡y esto sería aún más obvio si hubiera hecho fotos en Mallorca!) y es consciente de que todo ha cambiado, todo está cambiando o está tomándose un respiro para seguir cambiando, y eso aunque -o quizás precisamente porque- en principio no ha cambiado nada. Porque los principios pueden acabar con una cosa o incluso con una región. Y si este principio es precisamente la *optimización de beneficios a través del turismo*, entonces todo, verdaderamente todo lo que podemos ver (o podíamos ver entonces) a través del objetivo de una cámara está sometido al cambio. La frase de Brecht "No reconoceréis los frutos por su sabor" se refiere aquí a todas las cosas, incluidos los hombres. Porque el número de bañistas en la playa, de paseantes por la avenida, su procedencia y número, incluso el año de construcción de los coches y autobuses en la calle, la densidad y altura de las construcciones, el grado de elementos folcloristas y de elementos simplemente funcionales y modernos que uno adivina en los edificios, que parecen personalizar el acuerdo entre alojamiento masificado y codiciada casa de vacaciones, el grado de inconveniencia de la indumentaria (comparada con las costumbres autóctonas) y el grado de conveniencia del mismo (teniendo en cuenta el tiempo soleado) – todo esto, todo este escenario, todo lo que el ojo ve, es una manifestación del turismo.

A diferencia de lo que ocurre en los lugares no turísticos, donde arquitectura, instalaciones, habitantes, vestimenta y tráfico nos dicen cómo se mezclan las condiciones naturales con las tradiciones culturales y los elementos innovadores, aquí todos los parámetros del día a día

confluyen en un gigantesco equilibrio. Es como al principio de una película de ciencia-ficción, en la que una multitud de ciudadanos desprevenidos caminan bajo la lluvia sin saber que existe otra realidad oculta por una delgada membrana de cotidianidad, actividad y normalidad. Ahora bien, este argumento no tiene nada que ver con una teoría de la conspiración, sino que más bien parece que los intereses particulares de los trabajadores y hombres de negocios nativos *convergen* con el exceso de turistas que buscan descanso, a su manera, en una estructura sutil en la que, por supuesto, también se incluyen factores externos: hoy en día, por ejemplo, el sector turístico reacciona de forma flexible y rápida a las guerras, catástrofes naturales, o escasez de energía que ocurren en determinados destinos para así poder, si es necesario, canalizar a los viajeros a otra parte del planeta.

Puede ser que esta observación sea sentimental, pero uno cree ver en estas fotos de Bosslet, que tienen ya un cuarto de siglo, una forma razonable y al mismo tiempo 'analógica' del cambio constante: vemos la especulación con el suelo, la multiplicación de beneficios, las torres de hormigón, la autoexotización o la pérdida de control, y además de la forma más inmanente posible, es decir, a través de la visión de una particular zona, aún hoy específicamente turística, del viejo oeste antes de 1989. Toda la serie se fotografió en blanco y negro, lo que no parece indicar ninguna sensación de nostalgia. Más bien, la desaparición de los colores en estos motivos normalmente chillones parece ayudar a concentrarse en las cuestiones estructurales: ¡Qué es lo que está haciendo esta isla consigo misma!?

En cada fotografía se puede leer la frase: „Bleiben Sie Kalkulierbar“ (Permanezcan calculables) – en el tono imperativo típico de la publicidad de la época (aunque sin los símbolos de exclamación), y con una mezcla de texto y fotografía asentada en la tradición de John Hilliard, Jochen Gerz y especialmente Viktor



Burgins. El sarcasmo de esta frase, que en cierto modo reside en la superfluidad del consejo -¡aquí todo *es* calculable!-, pertenece, como sólo precisamente hoy podemos comprender, a aquel mundo ‘más pequeño’ del principio de los años 80. La frase, de tonos críticos (y según la perspectiva de aquellos tiempos, totalmente justificada), pertenece por completo a la modernidad tardía en cuanto que su intención de desilusionar trata de mostrar que aquello que se cree sin control es, en realidad, calculable. Por el contrario, observando desde la atalaya actual los procesos capitalistas, que sin estar atados a un lugar físico determinado interfieren globalmente en todo acontecimiento, se podría tener un motivo para mirar hacia atrás con algo de melancolía e ira a aquella ‘calculabilidad’, ya denunciable entonces.

Christian Janecke  
Traducción: Javier Krawietz Rodríguez

Confort en las vacaciones  
Vacation Comfort  
Urlaubskomfort  
1984  
Serie fotográfica  
photo series  
Fotoreihe





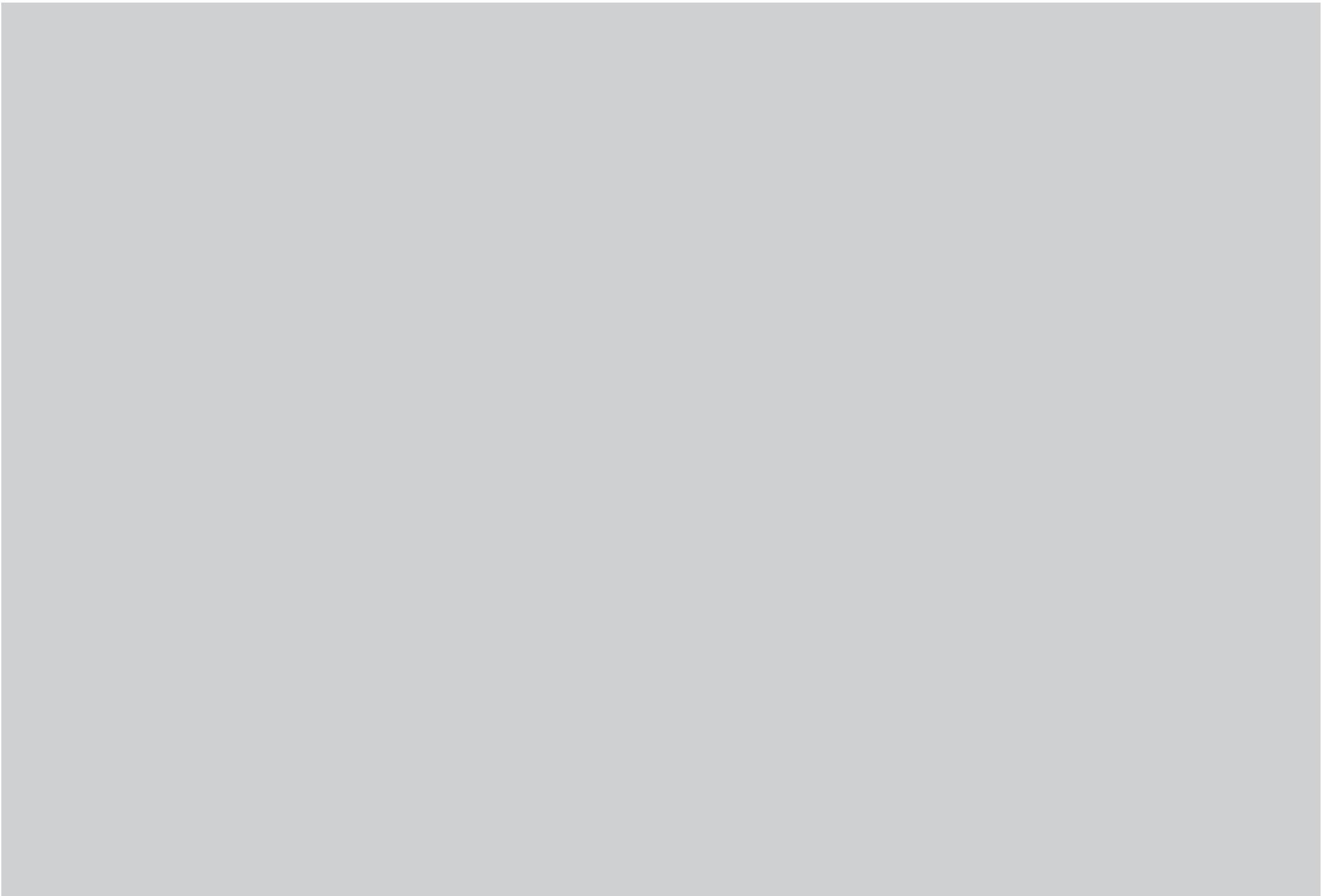


VConfort en las vacaciones  
Vacation Comfort  
Urlaubskomfort  
1984  
Serie fotográfica  
photo series  
Fotoreihe





Confort en la ciudad  
City Comfort  
Stadtcomfort  
1984  
Serie de fotografías  
photo series  
Foto Reihe



Chatarra y sol  
Scrap Metal and Sun  
Schrott und Sonne

desde / since / seit 1982

Serie fotográfica de  
paisajes de las Islas Canarias  
con coches en ruinas

Photo series featuring  
abandoned wrecked cars in  
the countryside of the Canary Islands

Fotoreihe mit verlassenen  
Autowracks in den Landschaften  
der Kanarischen Inseln

**Chatarra y sol**  
**Scrap Metal and Sun**  
**Schrott und Sonne**  
desde / since / seit 1982  
Serie fotográfica  
photo serie  
Fotoreihe





## Chatarra y sol

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 ese 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 fotográficas con los restos de vehículos abandonadas desde hace tiempo que han venido ocupando a Eberhard Bosslet desde 1982 suman más de cien, y dan lugar a este intento de cataloguar 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 un coche, a veces quemado y a veces destrozado, trata de afirmar su aportación visual. 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 real y a partir de entonces impera un juego confuso entre la realidad 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 han 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 que las unen 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? ¿Qué 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 fserie fotográfica, 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, supone 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 aislablable del medio”. Efectivamente ése es el objetivo utópico del discurso estético, que permite que la medialidad, o más concretamente la pura visualización, sólo se produzca 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. Fotografiarlos, 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 a 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 de añadirse, en pocos casos, 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 resaltando algo y evocarando una forma de control. Lo que llama la atención del resultado, tomando como ejemplo sus trabajo en Canarias, no es únicamente 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 si la presente selección de obras encontrara salida en un *Cubo Blanco* o en la típica forma del catálogo, las observaciones de este período de tiempo servirían 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 “micrológías” y “órdenes plurales del conocimiento” de cualquier texto: ése es el escándalo por excelencia. Sobre todo porque a la luz de las estrategias del des prestigio 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. No en vano, la “muleta” que supone este acercamiento a lo arcaico (algo 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 usados 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 verdad, mucho más horrenda. En realidad defender la persistencia de una imparcialidad humboldtiana sería una falacia generosa. Pero algo de esa imparcialidad debe permanecer en el tiempo. En este sentido, entre 1982 y 2009 no hay diferencia alguna.

Ralph Findiesen 2009

Traducción: Javier Krawietz Rodríguez

















**Agua falsa  
Fake Water  
Falsches Wasser**

desde / since / seit 2003

Seria fotográfica  
de embarcaciones en tierra,  
en el paisaje o en centros urbanos  
de las Islas Canarias

Photo series  
featuring ships and boats  
on land in town or countryside  
settings on the Canary Islands

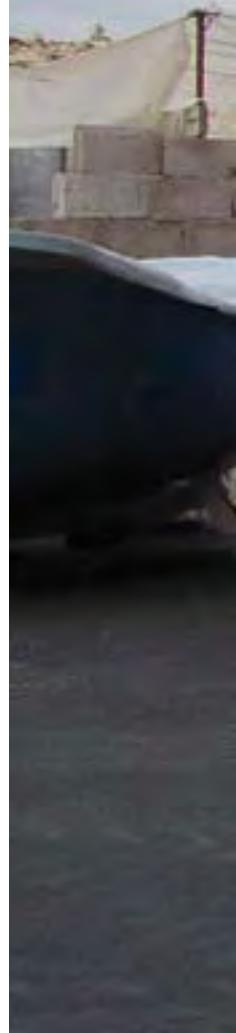
Fotoreihe an Land befindlicher  
Schiffe und Boote im  
Stadt- und Landschaftsraum  
der Kanarischen Inseln

## Aqua falsa

En su serie fotográfica de barcos varados fuera del agua, Bosslet no ha puesto en escena ninguna de sus tomas, ni ha manipulado la fotografía posteriormente o la ha enriquecido con un texto ni nada por el estilo - el motivo es lo suficientemente curioso por sí mismo. Uno comprende fácilmente que a los barcos quizás no les siente bien estar todo el año anclados en el puerto, que algunos de sus propietarios no tengan un embarcadero propio, o que tal vez quieran hacer trabajos de reparación durante los meses más fríos evitar robos o vandalismo, o que simplemente quieran tener la posibilidad de remolcarlos hasta el puerto de la isla que prefieran.

Aún así, *pervive* la extrañeza del motivo, que nos parece además adecuado, uno de esos temas extraños (agujeros en construcciones, casas de cuyas ventanas cuelgan sábanas naranja o lugares en los que aún no hay nada que ver) que están en consonancia con la obra de Peter Piller. Con la gran diferencia, eso sí, de que Piller no fotografía él mismo sus motivos, sino que los selecciona de un gran contingente de imágenes de archivo y después los agrupa. Esta diferencia no es ‘importante’ porque yo pretenda defender un anticuado concepto del arte en el que se favorezca al que hace las cosas por sí mismo y se desdene el trabajo de filtrado. Más bien lo es porque de esta manera se fundamenta tanto un objetivo artístico distinto como se logra que éste sea comprensible para el observador: los trabajos de Piller nos arrancan una sonrisa, en principio, sólo gracias al volumen *reunido* (por eso prefiere la presentación de sus obras en libros). Es normal que se reconozca por primera vez la peculiaridad y la comicidad de un motivo que es conocido por todo el mundo, pero que suele pasarse por alto, sólo cuando se han reunido un gran número de variantes del mismo. O que, en el caso de que el criterio sean motivos disparatados, el

Aqua falsa  
Fake Water  
Falsches Wasser  
desde/since/seit 2003  
Serie fotográfica  
photo serie  
Fotoreihe









tema sea establecido con este mismo proceso. Por el contrario, en Bosslet, la colección se va armando con el tiempo. Como suele ocurrir en la fotografía cuando se realiza una serie con un motivo constante, las ganas y la disposición del artista para seguir tras la pista de distintas facetas del motivo juegan un papel importante – en ello hay un interés casi científico. Al final, la serie se diferencia a través de sus elementos individuales, que muestran, cada vez algo distinto.

Existe esa imagen protosurrealista del pequeño barco que se lanza a un gran viaje, para el que le falta, por desgracia, el agua. El efecto que se produce cuando vemos a alguien tocar una ‘guitarra de aire’ es similar.

Emparentada con este concepto está la figura del ‘mundo al revés’, tan importante para el arte del Manierismo, por el que no sólo el cazador resulta cazado, sino que también los barcos pueden subir una montaña. El mismo título de la serie (si bien con un significado muy distinto en español, inglés y alemán) nos lleva a pensar de esta manera.

Quien conoce a Eberhard Bosslet y a su obra desde el suficiente tiempo seguramente sabe que se interesa por comprender las relaciones de fuerza entre cosas, aparatos y situaciones, así como sus efectos respectivos y el por qué de las mismas. En el caso de un barco, la parte que se encuentra bajo el agua, y cuyos materiales y colores suelen estar tratados de forma distinta, es normalmente invisible, pero es precisamente esta parte del barco la que desplaza el volumen necesario de agua para que flote y está en relación directa con lo que el barco encierra y lo que se mantiene por encima de la superficie, tripulación incluida. Todo esto se me pasa por la cabeza al visitar un astillero – ¡me atrevería incluso a decir que Bosslet no sólo tiene la capacidad, sino más bien una verdadera afición por estudiar este tipo relaciones al ver un barco fuera del agua! Pero no tratamos

aquí del grupo *Material & Wirkung*, al menos no en su forma más ortodoxa. El ‘carácter’ de esta fotografía en serie es más bien no dejarse llevar por el carácter, por lo esencial, sino por lo accidental, dejarse seducir por ello, estar abierto a lo fugaz, anecdótico, a aspectos que se pegan a los barcos como algas. A esto pertenece también el atribuirle algo místico o geológico en un barco varado sobre su costado, sencillo, con su forma atemporal, a la misma altura que el mar que se ve al fondo: como si el barco estuviera fuera del agua porque hace millones de años hubo agua en ese lugar, o como si fuera testigo y reliquia de una cultura más aventurera que la nuestra y perdida hace mucho tiempo.

Christian Janecke

Traducción: Javier Krawietz Rodríguez

Agua falsa  
Fake Water  
Falsches Wasser  
desde/since/seit 2003  
Serie fotográfica  
photo serie  
Fotoreihe













Casa de una habitación  
One Room House  
Ein Raum Haus

desde / since / seit 2006

Serie fotográfica  
de pequeñas casas en el paisaje  
de las Islas Canarias

Photo series  
featuring small houses  
in the countryside  
of the Canary Islands

Fotoreihe von kleinen Häusern  
im Landschaftsraum  
der Kanarischen Inseln

Casa de una habitación  
One Room house  
Ein Raum Haus  
desde/since/seit 2006  
Serie fotográfica  
photo serie  
Fotoreihe

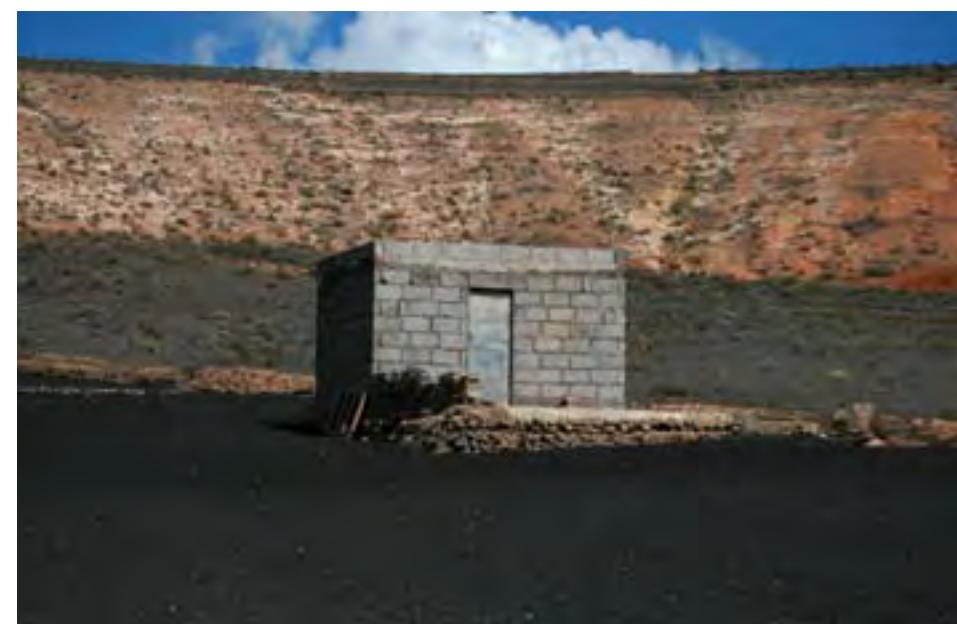




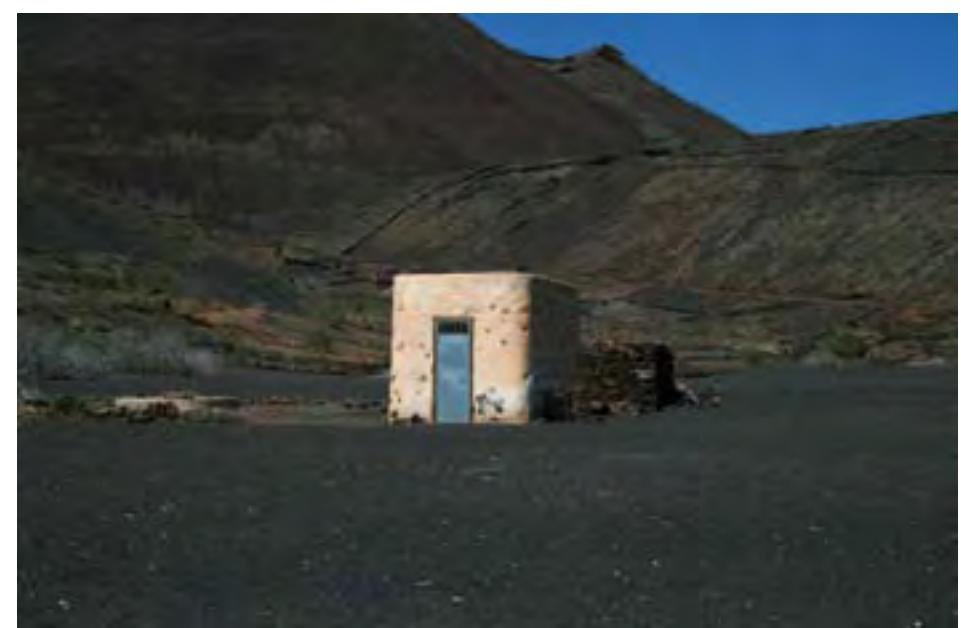
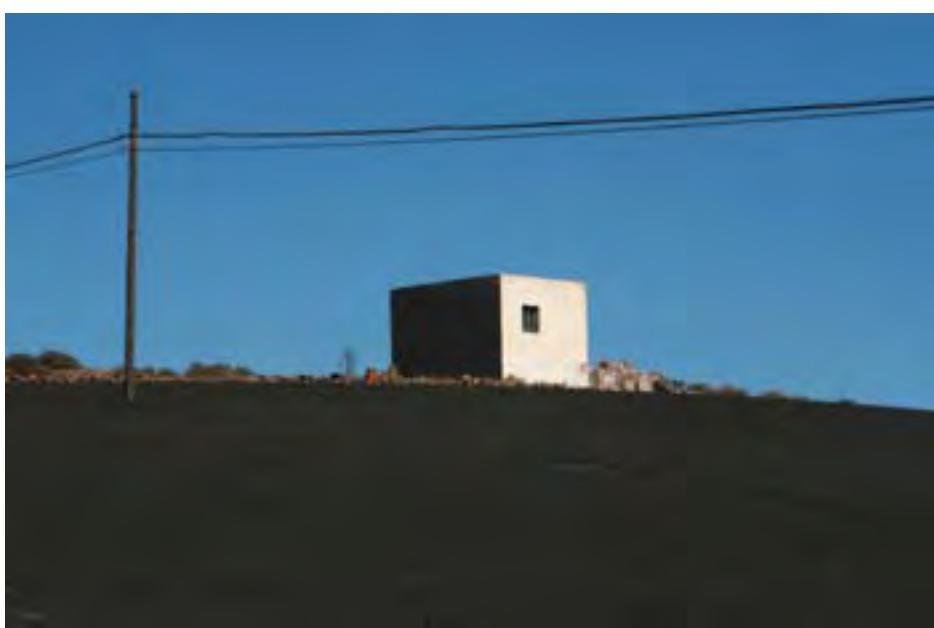














Intervenciones  
Interventions  
Interventionen

1983 – 1990

Trabajos con basura y escombros en el lugar de depósito  
Works with waste and rubble at the place of disposal  
Arbeiten mit Müll und Bauschutt an der Deponie



Sin título

No Title

Ohne Titel

1983

Pintura sobre hormigón, técnica mixta

paint on concrete, mixed media

Farbe auf Beton, Mischtechnik

Erizo del escombro  
Rubble Urchin  
Schuttigel  
1984

Marcos de ventanas y puertas  
atrapado en los escombros  
window and door frames stuck in the rubble  
Fenster und Türrahmen in den Schutt gesteckt  
Tenerife, Santa Cruz, Puerto  
28° 29' 11.95" N; 16° 13' 57.35" W



## Carta para Eberhard Bosslet

Querido amigo Eberhard:

Siempre es una gran alegría recibir noticias tuyas. Tengo que decirte que acepto encantado tu propuesta de escribir un texto para el libro que deseas editar y que resume un trabajo artístico tan inmenso y fantástico como el que has realizado en los últimos treinta años.

No es la primera vez que decido abordar un texto sobre la obra de un artista desde el género epistolar. Te ruego disculpes esta licencia mía. Me siento en este medio más cómodo y me permite mantener la cercanía, calidez y respeto de una amistad construida desde la pasión compartida por el arte y todos sus posibles territorios de acción.

Creo que me conoces bien y sabes que desde hace ya unos años abordo mis textos desde una perspectiva donde me interesa mostrar aspectos del lado humano, que considero reveladores, y que he podido descubrir o compartir con los artistas con los que he tenido la suerte de poder construir proyectos con ellos en todos estos años.

La edición que preparas de tu libro retrospectivo, con una exhaustiva recopilación de textos, imágenes y proyectos será, sin lugar a dudas, una herramienta maravillosa y clarificadora de la verdadera enorme dimensión de tu trabajo. Un trabajo vinculado emocionalmente, en una parte muy sustancial de tu tiempo y vida, a la geografía de las Islas Canarias. Desde tu primera visita a las islas en 1981 hasta el presente, como muy bien narras en la autobiografía artística de este libro. Un proyecto artístico pues en continua relación con el archipiélago, un “lugar de lugares” fundamental en tu personal cartografía emocional.

En uno de los párrafos de, en mi opinión, tu imprescindible texto autobiográfico, hablas de cómo hay un

momento que sientes que estás realmente afectado por una suerte de “virus insular”.

Lo que comenzó siendo un viaje iniciático para ti a comienzos de los ochenta, el periplo de un destacado estudiante alemán de arte en su postgrado, un joven artista que fotografía y mira de una forma diferente elementos del paisaje rural y urbano de esas islas; fue deviniendo paulatinamente con el tiempo en un proyecto global donde confluyen arte y vida, dando forma a una tan particular como profunda, necesaria y complementaria, reflexión insular. La subyacente e inconsciente condición insular de aquel joven estudiante berlínés, venido de la gran “ciudad-isla” y metrópolis, Berlín, comienza a aflorar, en los albores de aquellos años en sus primeros encuentros con aquellas tan extrañas como fantásticas geografías “adulteradas” por el hombre insular canario.

Pero para que esto ocurra, para que se produzca el encuentro y desarrollo de un trabajo tan singular y coherente durante ya más de treinta años, en una escala realmente asombrosa de trabajo, y desde una perspectiva de planteamiento y ejecución artística múltiple e interdisciplinar, de numerosos registros, donde la acción efímera se integra en el paisaje para desaparecer sutil y poéticamente en el tiempo, y tan solo preservada por el documento fotográfico. Para que esto ocurra, insisto, una serie de circunstancias de carácter formativo y discursivo, habían confluido previamente en aquel joven artista de Centroeuropa que arribaba al tan bello como desconcertante, y en ocasiones chocante, “paisaje construido” del “Jardín de las Hespérides”.

En aquellos comienzos de los ochenta fuiste en Berlín, estimado Eberhard, miembro fundador del colectivo de artistas “Material und Wirkung e. V.” del que no me cabe la menor duda de tu impronta fundamental en la redacción del manifiesto o acta fundacional del mismo.

Mobiloil  
1983

Asfalto, plástico, madera  
asphalt, synthetic material, wood  
Asphalt, Kunststoff, Holz  
25x50m  
Tenerife, El Médano  
28° 3'19. 45" N, 16° 31'21 94" W





Pocas veces he tenido la oportunidad de leer un manifiesto de artista que tan clara y coherentemente se vaya materializando en el desarrollo de toda una trayectoria o carrera artística. Convicciones de juventud de enorme madurez que evolucionan y se transforman con el paso del tiempo dentro de un guión que mantiene una línea argumental tan sólida como abierta.

Desde que leí las primeras palabras y avanzaba en el texto del mismo no pude dejar de hacer un repaso a toda velocidad de las cientos de imágenes de tus proyectos que desde hace ya prácticamente unos veinte años me envías y actualizas a través de tus publicaciones, envíos de CD o más recientemente tu página web.

El acta fundacional o manifiesto de tu grupo rezaba así: “Se investigarán los materiales y sus efectos a través de puntos de vista y modos de proceder emocionales, funcionales, intuitivos, discursivos, aleatorios y culturales. Se prestará atención a resultados, estados y formas de investigación, procesos, productos y situaciones y estos hechos serán documentados.

Se considerarán *materiales* todas las cosas, substancias, seres vivos, relaciones, sistemas y estructuras en el espacio natural, artificial, económico, científico, social y cultural. Se considerará *efecto* cualquier cualidad racional, percepción o vivencia producida por los materiales o que nos conduzcan hasta ellos.”

Sin lugar a dudas invito desde ahora al lector de este libro retrospectivo y al futuro público que pueda ver y participar de tus exposiciones, o visitar “in situ” tus intervenciones, a que lleve este manifiesto, como si de una tarjeta de visita se tratara, en su cartera o bolsillo, y a modo de ejercicio, primeramente observe y viva libremente la obra, para posteriormente leer esas líneas fundacionales y recrearlas en ellas. Valdrá la pena hacerlo.

Hay una serie de consideraciones en esta acta fundacional con las que me identifico enormemente y creo que son las que me han ayudado, de forma tal vez inconsciente en un primer momento, a participar de un proceso de identificación o proyección muy personal con tu sistema de trabajo. Me refiero a la confluencia de los territorios “emocionales y racionales”, “los intuitivos y discursivos” y el estar siempre abierto a la posibilidad de uso de cualquier material, algo que en mi opinión es una de las características esenciales del creador contemporáneo.

Me parece muy interesante y destacable también como tu formación de artista pintor no es nunca abandonada, sino que se transforma mediante el uso de los más diversos materiales y soportes. Me refiero a decisiones como la de usar como “lienzo” tu propia moto Scooter en dialogo con las fachadas de las casas de colores de Canarias; tus reutilizaciones de trozos de moqueta y otros materiales encontrados en las escombreras de las islas; el uso de las velas de windsurf; el pintado y remarcado de edificaciones abandonadas, o las acentuaciones sobre espacios como las Eras para recoger agua en la isla de Lanzarote.

“Pintar” en el paisaje de una geografía y arquitectura muy singular. Una acción tan contemplativa, estética como crítica, en una geografía natural que subsiste en un pulso de décadas con el desarrollo especulativo mas feroz. Procesos que han provocado en muchos casos la clausura de un modo de vida rural para dar paso a una construcción incontrolada y depredadora del territorio, generando nuevos paisajes en el que el abandono de las edificaciones de antaño, tras el fenecimiento de su uso, da paso a un nuevo paisaje ocupado a una velocidad de vértigo tanto por las nuevas edificaciones como por el propio detritus constructivo abandonado en las lindes de lo incomprensible.

En este punto de mi carta, y dado que he hecho mención a ello anteriormente, deseo volver a remarcar al estimado posible lector de estas páginas, que si realmente desea tener una aproximación al contexto de trabajo y vital de tu obra, es tan imprescindible como fundamental que lea tu autobiografía artística. Un texto absolutamente clarificador donde muestras las claves de tu modus operandi, la estructura mental, discursiva y emocional que subyace en todo tu trabajo.

Tengo un enorme respeto por estos escritos donde el autor, en este caso un artista plástico y visual, en un no fácil ejercicio de introspección y vista atrás, intenta resumir y mostrar con generosidad y humildad lo que ha sido una parte muy importante de su vida, vinculada inexorablemente a los procesos creativos.

Hace tan solo algo así como año y medio fui el comisario o curador en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de la exposición retrospectiva del artista mexicano Guillermo Gómez-Peña. Proyecto en el que presentamos un libro extenso sobre su trabajo, y del que no me canso de destacar y aconsejar la lectura, casi obligada, para aquellos que deseen adentrarse en su universo creativo, de su autobiografía artística, y es exactamente lo mismo en tu caso estimado y querido amigo Eberhard. No en vano tengo en mente desde hace años crear una colección de publicaciones en esta línea testimonial y que podría llevar por título “Textimonios. Escritos autobiográficos de artistas.”

Si tuviera que destacar algunos de los muchos aspectos enriquecedores de tu trabajo, o mejor dicho, de tu sistema de trabajo, establecería además un símil con el escritor que hace un uso tan sutil como certero del lenguaje. Un escritor al que calificaría como poseedor de una enorme destreza en los acentos, algo que sabemos que también se destaca en el territorio de la música.

No hay duda que poner los acentos no es tarea fácil, pues sabemos que mal ubicados producen unas disonancias que pueden herir los sentidos. Nada más lejos esto de tu trabajo en el paisaje que produce una



Trauma

1982

Escombros: las caras coloreadas

vueltas hacia arriba

debris: color side top turned

Schutt: Farbseite nach oben gewendet

20 x 20 m

Tenerife, Autopista del Sur (TF-1)

28° 3' 13.18" N; 16° 40' 52.61" W

Rebusca

Late Vintage

Spätlese

1986

Escombros: las caras coloreadas

vueltas hacia arriba

debris: color side top turned

Schutt: Farbseite nach oben gewendet

Tenerife, Autopista del Sur (TF-1)

28° 4' 48.85" N; 16° 31' 33.70" W





recategorización muy positiva de los elementos u objetos cotidianos, arquitectónicos y estructurales de esos territorios ocupados o intervenidos.

Un acento pues, el de un escritor-desvelador de nuevos lugares, de nuevos “topos” que pasarían desapercibidos para la mayoría de aquellos que transitan a diario o esporádicamente esos espacios.

Desde que tuve la oportunidad de conocer tu trabajo en las islas, que fue como resultado de nuestro encuentro a comienzos de los años noventa, en el Centro de Documentación del mencionado Centro Atlántico de Arte Moderno, donde trabajé durante prácticamente una década; desde ese primer momento me sentí muy cercano e identificado con tu trabajo.

Mientras charlábamos y veíamos imágenes de tus proyectos en los catálogos, aquellas intervenciones en las construcciones y en el paisaje me hacían sentirme, sin saber en principio muy bien porqué, en un espacio familiar de sensibilidad. Posteriormente me fui dando cuenta que era tu forma de hacer, de remarcar y acentuar los objetos, las construcciones y el paisaje. Con

el paso del tiempo, la visualización de tus trabajos fue efectivamente activando mi memoria trasladándome a la elegida soledad de la habitación de mi infancia. Recuerdos de mis horas de disfrutado silencio elaborando trabajos que presentar al día siguiente en el colegio, ya fueran de ciencias naturales, sociales, dibujo o historia, donde me veo remarcando con rotuladores o lápices de colores, las letras o imágenes colocados sobre fondos casi siempre de cartulina negra. Esos pequeños trabajos panorámicos, que debían ser mostrados o colgados en el aula del colegio, no estaban realmente acabados, finalizados, sin ese remarcado, sin ese acento último, sobre aquello que deseaba destacar; y hacer esto, al final del proceso, era algo con lo que disfrutaba enormemente pues una nueva realidad se abría ante mis ojos. Ahora que releo este párrafo anterior, y a modo de breve inciso, sé que a veces algunos se preguntan que cómo me atrevo a hablar de mi vida en los textos que escribo sobre algunos artistas. Creo sinceramente que aquellos trabajos o trayectorias que son capaces de activar nuestra memoria, nuestro imaginario, o trasladarnos a las cercanías de nuestros territorios y geografías emocionales, pueden ser objeto de una escritura más cercana,

cálida, situada también, porqué no, en un espacio de proyección y complicidad.

Es en este punto donde me gustaría poder hablar, estimado Eberhard, de cómo después de tantos años de encuentros y envíos de información tenemos la oportunidad de trabajar juntos en el año 2009. Fue en el contexto de la II Bienal de Canarias, donde te invito a formar parte de los nueve artistas nacionales e internacionales que integraron el proyecto “Coexistencias” que tuve la oportunidad de comisariar en este evento: una Bienal en las Islas Canarias sobre Arte, Arquitectura y Paisaje. Nada más claro para mí cuando comencé a plantear este proyecto que contar con tu participación, pues si hay un artista en las Islas Canarias que ha hecho de estos tres territorios parte esencial y fundamental del conjunto de su trabajo este eres tú.

Una vez aceptaste la invitación, yo esperaba, debo confesarlo, que la propuesta que me fueras a presentar se enmarcara en el contexto de tus “acentos” sobre las construcciones abandonadas en el paisaje, y así fue. Me comentaste inmediatamente que en el trayecto que habías hecho recientemente con tu coche en la salida y

carretera norte de la ciudad de Las Palmas en dirección al Puerto de Agaete, donde debías tomar el Ferry para regresar de Gran Canaria a Tenerife, habías visto dos edificaciones abandonadas que te gustaría poder intervenir y que esta exposición “Coexistencias” era una magnífica oportunidad para poder hacerlo.

Estas ruinas estaban y están cerca de la zona que se conoce en la isla de Gran Canaria como de Bañaderos, y para clarificarme exactamente donde las habías visto me envías unas fotos o capturas de pantalla sacadas de Google Earth con la localización exacta de las mismas, coordenadas geográficas incluidas. Dado que yo vivo en la ciudad de Santander, en el norte de España, y no iba a viajar en esos momentos a la ciudad de Las Palmas, le pedí el favor a un buen amigo geógrafo, Siani Tavío \*, si podía localizarme las ruinas que aparecían en esa imagen de Google Earth, pues debíamos contactar con los propietarios para explicarles nuestro deseo de solicitarles permiso ya que la intervención se enmarcaba en el contexto de un proyecto, Bienal, generada desde una institución pública como el Gobierno de Canarias.

Siani Tavío localiza las ruinas y me envía una serie de imágenes de las mismas que sobre la marcha te reenvío y que identificas como las construcciones que deseabas intervenir. El siguiente paso, una vez obtenido los permisos, era planificar la intervención en esas ruinas que, todo hay que decirlo, eran y son de una gran escala, lo que no iba a ser una tarea fácil. Para ello hablé con otro buen amigo, el artista y fotógrafo Rafael Hierro, y le pedí que te acompañara tanto para asistirte en la tarea de intervención como para igualmente documentar fotográficamente todo el proceso de trabajo sobre las ruinas.

Recuerdo como me comentaron tanto tu como Rafael Hierro lo duro que fue para ti intervenir esas

construcciones, remarcar todos sus perfiles con un ancho de línea adecuado y a una escala que las hiciera visibles a gran distancia.

Para aquellos que piensen que el artista en este caso es un mero diseñador de proyectos, nada mas lejos de la realidad. Puedo y deseo dejar constancia en esta carta de cómo la propia realización física de cada una de las intervenciones de Eberhard Bosslet es para el artista una parte fundamental del proceso. Una vez más comprobamos que nunca el joven pintor abandonó al artista que interviene y acentúa esos otros posibles paisajes. La satisfacción del propio trabajo realizado, ese lavado de manos llenas de pintura después de horas intensas de trabajo subido a una escalera de grandes dimensiones y bajo el calor del sol canario, era algo a lo que no querías ni podías renunciar. Hay algo de artesanía, de mano de artista y artesano, irrenunciable en una gran parte de tu trabajo como así quedó patente en esa inolvidable intervención que denominaste como “Reformacion VIII”.

No quiero acabar esta carta sin apuntar a todos aquellos que lean tu libro y puedan tener la experiencia de vivir y compartir tus obras, que no se olviden que detrás de esas fotografías, instalaciones, objetos, y sobre todo intervenciones, hay un artista, pintor y “arquitecto” de nuevas formas de entender el arte y el paisaje, que nos ha permitido a los canarios mirar de otra forma diferente objetos, construcciones y lugares que ahora, trascendido su anonimato, si pueden comunicarse y hablar con nosotros.

Deseando que pronto podamos tener la oportunidad de encontrarnos y compartir un nuevo proyecto, te desea mucho éxito y te envía un fuerte abrazo,

Orlando Britto Jinorio  
En Santander a 9 de octubre de 2013



\* Aprovecho este texto para volver a agradecer la generosa colaboración de Siani Tavío y Rafael Hierro en el proceso de trabajo de la mencionada intervención “Reformación VIII”. Agradecimiento este y otros más que envié junto con mi texto para el catálogo de la II Bienal de Canarias y que finalmente no se publicaron.



## Eberhard Bosslet: en un lugar, el tiempo

### I

No sólo en el Robinson Crusoe de Daniel Defoe, también en *Isla: cofre mítico* de Eugenio Granell o en las demandas de Francisco Fernández de Lugo para partir a la búsqueda de San Borondón, la proyección simbólica de la isla en Occidente –frente a la tierra: la isla, justo en el revés del continente, al otro lado de la cartografía de los ensueños, al otro lado del universo pensando, como un espejo— la convierte en un doble espacio de búsqueda: el territorio que se agazapa y que se debe hallar en medio de la nada, y, una vez encontrada, el lugar en el que encontrar aquello que en la mente de los hombres toda isla promete. Es cierto, como ha dicho Frank Lestringant (en “Pensar por islas”) que “entre la experiencia práctica del espacio de una generación y la huella escrita de sus sueños existe una secreta connivencia”. Aplicado al caso de las islas, como oposición al caso de la *tierra*, esa connivencia entre la práctica y los sueños se resuelve como deseo: la isla *posee siempre* algo que entregar, es la sede de la maravilla, y aun el lugar en el que ubicar la maravilla. Incluso, en Canarias, desde un archipiélago, un insular como Andrés de Lorenzo Cáceres pensó su “isla de promisión”.

La isla es, a la vez, territorio nuevo y territorio extrañado: el viajero encuentra la isla por azar, y probablemente no sabría volver a ella una vez que la abandona, y cualquiera de sus movimientos, desde que entra en la isla hasta que se libera de ella, serán movimientos fundadores. (“*A veces se desembarca en una isla por accidente, pero cuando nos instalamos en ellas es por necesidad. Los náufragos duran más que las tempestades de las que salieron, algunas averías son irreparables. El regreso resulta ser no menos difícil que la llegada*” ha dicho con fortuna Predrag Matvejevic en “*Islas mediterráneas*”.) Aún así, en la mente del marinero, como en la de aquellos náufragos del “Diario de

Patmos” de Lorand Gaspard, siempre está la esperanza de vislumbrar, al remontar una ola sobre otra desde la altura inestable de la tempestad, la silueta de una isla, sus luces. Todo lo que venga después del avistamiento, el marinero lo sabe, y lo sabe el capitán, todo será nuevo. Todo será visto por primera vez. Hay, en relación con las islas, un ensueño de naturaleza adánica: quien descubre una isla adquiere el deber de nombrarla, de decirla, de contarla (de vuelta al continente). Y también el derecho de buscar en ella la promesa que toda isla encierra. Como se verá, esta idea de ofrecer un nombre nuevo a las cosas está muy presente en los trabajos insulares de Eberhard Bosslet, que no buscan otra cosa que generar constantemente nuevos sentidos para las huellas y las cicatrices de la propia isla.

Por otra parte, es sabido que las islas pueden leerse. Suspendidas en el renglón del horizonte, las islas son signos lanzados sobre el mar, constelaciones terrestres de proyección estelar, señales de un lenguaje de la naturaleza que impele a la interpretación por parte de quien las contempla desde fuera (en la geografía de las islas ninguna característica mejor definida que la oposición dentro/fuera: todo es interior o exterior, salvo la orilla). Las islas se parecen, en el ensueño adánico, al propio hombre: suaves, ásperas, dulces, desérticas, pródigas, malditas: al tiempo que las enunciamos nos definimos. Proyectamos sobre ellas nuestras expectativas, nuestra insaciable sed de tener sed. El náufrago, el aventurero o el poeta (y Bosslet forma parte de ese entorno simbólico de viajeros) transforman, al contacto con la isla, lo nuevo en otra novedad, y su partida no inaugura una nueva época sino que mantiene la continuidad del misterio. Por eso llegar a una isla es siempre un acto de violencia, como el desvelamiento de un secreto o la vislumbre de un conocimiento. Algo ha sido forzado, aunque sólo sea el proceso de la espera concentrado en la inminencia.

Además, la cadena de oposiciones que regula toda la proyección simbólica de las islas: paraíso e infierno, salvación y destierro, novedad y monotonía, encuentro y pérdida, tiene su correlato también en la proyección de la mirada. Están quien mira hacia la isla, y están el que mira desde la isla. Están la lectura de la isla en el renglón del horizonte y están la lectura del horizonte como renglón vacío. Sin embargo, y a pesar de estas diferencias ontológicas, todo lenguaje que hable de las islas, será siempre lenguaje fundacional, lenguaje del inicio, lenguaje de la construcción, del deseo. Se podría decir que las islas no conocen extranjeros. Porque las islas son lugares en el tiempo del comienzo.

### II

Bastaron algunas conversaciones, y la frecuentación de la totalidad de sus obras en Canarias, para que pudiera construir una imagen mental de Eberhard Bosslet como un representante genuino del Robinson insular: como pastor de una enunciación ajena de la isla y su territorio. La obra de Bosslet es la obra del visitante adánico, que lo contempla todo por primera vez y no es capaz de construir historia, o pasado, o decadencia, porque, como ya señalamos, la isla está en el reverso de las fuerzas del tiempo, en el tiempo del inicio, de la fundación: nadie pertenece a la isla, y la isla no pertenece a nadie: en la obra de Bosslet la ruina no es decadencia, sino continuación, incluso más, lugar de origen. Sería un error aplicar a sus obras insulares una óptica romántica: aquí no hay una consagración del pasado, sino la continuidad del inicio: no se trata de escribir historia, sino de describir el territorio. No hay ninguna leyenda. Todo es geografía. Por eso no me resulta nada difícil reconocer en Bosslet al náufrago, al Robinson, que emplea todas sus fuerzas, toda su energía, en mirar, en ver por primera vez, en intentar balbucear el lenguaje de los fundadores y de la fundación. No hay despoblamiento en la islas, sino lugar de choque entre las fuerzas creadoras del hombre y las fuerzas creadoras de la



Efectos retardados IV  
Remote Damage IV  
Spätfolgen IV  
1984  
Escombros: las caras coloreadas  
vueltas hacia arriba  
debris: color side top turned  
Schutt: Farbseite nach oben gewendet  
Sata Adrià de Besòs, Badalona  
41°25' 51.84" N; 2°14' 23.46" E



Concomitancia IIIa  
Concomitant IIIa  
Begleiterscheinung IIIa  
1984  
Escombros: las caras coloreadas  
vueltas hacia arriba  
debris: color side top turned  
Schutt: Farbseite nach oben gewendet  
Badalona



naturaleza. No hay que imaginar la vocación vislumbradora: basta con ver a Bosslet, a lomos de su montura (un asno, un caballo, una Vespa, da igual aquí), recorriendo el territorio nuevo, a la búsqueda de un sentido para la mirada, para lo que es capaz de ver: narrando el nuevo territorio, descubriendo que en la isla, el malpaís y la ventana, la cicatriz y la ruina, no son otra cosa que formas geológicas: el mismo producto de la piedra y el sol. Las formas geológicas del tiempo. La conversión del tiempo en geografía. Bosslet es el extranjero que acaba por dar la razón a García Cabrera: en un lugar: el tiempo.

Eberhard Bosslet comenzó a trabajar en Canarias a comienzos de la década de 1980. Y lo hizo a partir de herramientas creativas y de estrategias expresivas que ponen el acento, desde el inicio, en una voluntad firme de comprender e interpretar el paisaje que las islas le ofrecen. Este hecho debe ser convenientemente valorado en cualquier acercamiento crítico a una obra que ya sea desde la fotografía, desde la intervención en el paisaje o la reinterpretación de las ruinas (aunque también este concepto, el de ruina, debe aquí considerarse de un modo particular, como veremos) no parte a la búsqueda de una celebración del territorio y sus signos (como han hecho Roberto Cabot o Longobardi, por poner ejemplos de artistas “visitantes” muy diferentes entre sí) o una mímisis formal que reinterprete esos mismos signos en sentido mitológico o metafísico (como podría interpretarse en las obras, igualmente interesantes, de Salvo o Craige Hordsfield) sino que, a lo largo de todas sus calas en las islas, exige una interpretación profunda, una verdadera dilucidación, de los signos insulares, aunque para ello tenga que forzarlos, subvertirlos o, en cierto modo también, reiniciarlos desde una nueva perspectiva semántica o antropológica. Bosslet no es, por lo tanto, un extranjero en la isla, sino unverdadero conquistador: no viene a contemplar,

sino a comprender. Por esos es común a todas sus obras insulares el ejercicio de una violencia, de una transformación, sobre los signos del territorio de los que se nutre. Esta idea nos parece uno de los “ejes necesarios” para comprender el alcance hermenéutico de los trabajos de Bosslet en Canarias, ya que es la que le permite alinear decisiones que forman parte de la pragmática (el proceso de la intervención, la acción transformadora, el trabajo, la parte muscular) con opciones que forman parte de la metafísica – la creación de un lenguaje nuevo, de aquello que aún no había sido dicho, pero que estaba ahí, latente, en la superficie de las cosas: una suerte de verbalización de las potencias que motivan al espectador para aceptar que, después del paso de Bosslet, el conquistador, las cosas ya no son lo mismo.

Ese alineamiento se hace a contrapelo, a contracorriente, de las fluencias habituales con las que el arte ha tratado de verificar la existencia de las islas. Bosslet llega a las islas para obtener su tesoro, que no es otro que el de una comprensión distanciada, irónica, antropológica, del lugar. La mirada de Bosslet no es admirativa, sino incisiva y cortante. Él no ha venido a las islas para contemplar, ni acepta fácilmente una condición meramente *amena* del territorio. Desde el punto de vista de su lenguaje artístico y del *telos* de su labor, Bosslet es un depredador (un depredador de sentidos, entiéndase bien): alguien que no va a detenerse en halagos, sino que trabaja para dar alcance a su caza. Bosslet quiere comprender. Y este hecho determinante, el deseo de comprender, se produce porque en su mente de depredador, no comprende nada de las islas: no entiende lo que ha pasado, no alcanza a imaginar una proyección para el trabajo de los titanes (los bárbaros del ladrillo y la soga, del metal y el humo), pero tampoco para el trabajo de los gigantes (los volcanes, el océano, el viento,

que se encuentran también en el régimen de los agentes esenciales que accionan el paisaje). Necesita, así pues,

su tesoro, necesita que la isla cumpla y le rinda lo que prometió en el arribo: un sentido para su geografía y para su sentido del tiempo. Su búsqueda lo obliga, de este modo, a subvertir los lenguajes a partir de los cuales se expresa la isla y su obra se convierte, por ello, en un ejercicio de resemantización. Tomado por un ensueño adánico concebido como superposición de signos, Bosslet aguarda a que del contraste entre unos signos y otros surja una interpretación digna de un procedimiento heurístico posterior.

La conformación de un discurso creativo para las islas no puede ser de estirpe culturalista. En rigor, nada se sabe del objeto creado, como nada se sabe de la montaña o de la duna, salvo su presencia. Y esta ausencia de signos reconocibles, unida a la necesidad de nombrarlos (de otorgarles sentido) despierta un ensueño adánico primario. Una imagen que explica bien esta situación de inicio sería la de quien, sin conocimiento astronómico alguno, mira hacia el cielo nocturno: el cúmulo de estrellas y galaxias y planetas y reflejos y sombras parece decirle algo así como “aquí tienes las letras, construye con ellas tu lenguaje”. Iniciar una lectura de la obra de Eberhard Bosslet en Canarias a partir de esta perspectiva permite agrupar su trabajo en tres lineamientos diferentes a la búsqueda de ese *tiempo en el lugar*, que no es otra cosa que el deseo de ofrecer sentido al territorio: la interpretación de una geografía del pasado (trabajo sobre las ruinas: *Concomitancias, Reformaciones*), la interpretación del lugar del presente (trabajo sobre la geografía móvil en contraste con la inmóvil: *Mobilien & Immobilien, Vacation Comfort*), y la reconstrucción de un espacio del futuro (*Chatarra y sol, Casa de una habitación, Agua falsa o Viento de sol*).

Selección I  
Selection I  
Auslese I  
1983

Escombros: las caras coloreadas  
vueltas hacia arriba  
debris: color side top turned  
Schutt: Farbseite nach oben gewendet  
La Restinga, El Hierro  
27°38' 25.01" N; 17°58' 58.96" W



Selección III  
selection III  
Auslese III  
1984

Escombros: las caras coloreadas  
vueltas hacia arriba  
debris: color side top turned  
Schutt: Farbseite nach oben gewendet  
Badalona





Viento solar

Solar Wind

Sonnen Wind

1984

Película de plástico colgado de faroles

foil hung up on street lights

Plastikfolie an Strassenleuchte aufgehängt

Tenerife, El Médano, La Tejita

28° 1' 58.03" N; 23° 40.89" W





### III

Desde una perspectiva simbólica la ruina significa siempre vida muerta, agotamiento, destrucción. Ruina

es aquello que ha dejado de ser, que ignora la relación con el presente, que ha perdido su sentido primario e incluso puede que todo sentido. Sin embargo, reconocemos en la ruina la huella de algo anterior, el vestigio, el signo de época y es posible que ese carácter, debidamente justificado e incluso alineado con alguna parcela de la actualidad, logre reincorporar los restos al presente. No hay modo de estratificar el carácter de la ruina en relación con el tiempo histórico, pues la condición ruinosa no la determina el paso de los años sino una voluntad crítica que depende de la actualidad, del presente, del lenguaje del hoy. Los más de dos milenios que median entre nosotros y el Circo romano o el templo de Sunio no impiden que tales edificios hayan encontrado acomodo en el canon actual. En cambio, las afueras de cualquier ciudad occidental contienen campos de ruinas con apenas veinte años, convertidas ya en "lagunas fantasmales". La vigencia o la caducidad de la ruina la establece la función que le asigne el presente. Es éste proceso de resementización de la ruina, esta nueva oportunidad de sentido, el rasgo más ambicioso de las intervenciones de Bosslet sobre las ruinas que halla en sus paseos por las Islas.

Como cualquier territorio sujeto a los vaivenes de la fortuna y las economías depredadoras, Canarias posee un paisaje en el que, debido a la naturaleza del desarrollo económico y social particular de las Islas, proliferan las ruinas. Es decir, los edificios despoblados, abandonados y fuera de orden y de sentido en la actualidad, que guardan, con todo, su propia cicatriz en el paisaje. El catálogo de ruinas es amplio por esta vía: casas abandonadas en paralelo al abandono del trabajo en la agricultura, casetas de aperos olvidadas hace décadas, murallones de fincas, antiguos soportes publicitarios de

mampostería situados en las cercanías de las carreteras y dejados de usar en virtud de cambios en las leyes, estructuras de invernaderos, antiguas factorías relacionadas con la manufactura de productos agrícolas (ingenios azucareros, almazaras, hornos de cal, hornos de ladrillo), galerías y pozos secos, empaquetadoras de plátano o tomate, hasta sanatorios y leprosarios cuya vida estaba sujeta a la vigencia de sus enfermedades. No sólo eso, existen ya, y los poetas los imaginan, restos de hoteles, construcciones turísticas dejadas a la mitad, enormes lagunas fantasmales.

Ya hace más de treinta años que Eberhard Bosslet trabaja en estos espacios que, en los territorios insulares se perciben no como un hecho histórico sino como un accidente geográfico. En intervenciones como *Bauzeichnung El Guincho* (1983), *Große Ecke* (La Restinga, 1983) o *Strassenbekanntschaffen* (Autopista del Sur, Tenerife, 1984) el procedimiento, que no los resultados, es el mismo. Se marcan con trazos de pintura las aristas de la ruina, todos los lugares a través de los cuales la ruina, el objeto abandonado, se relaciona o se integra con el resto del paisaje. Se aísla así la ruina como resultado de un proceso de creación, y se independiza con respecto al territorio que amenaza con incorporarlo a sí mismo. Bosslet necesita esa separación para comenzar a comprender, para integrar esos objetos en el tiempo histórico, y a la vez para construir un discurso estético enigmático y solvente, que convierte a los edificios y los objetos en presencia de misterio.

Se trata, por lo tanto, de un trabajo realizado con una gran ambición, puesto que aspira a romper con la percepción del paisaje insular y desubicar los procedimientos adánicos en relación con la novedad del territorio. Las líneas que delimitan las formas pertinentes de los objetos generan, para esos mismos objetos, un nuevo modo de decirse: Bosslet nombra de nuevo la ruina, la separa de la geografía y le otorga, mediante su gesto, un lugar en el proceso histórico. Por más que la per-

cepción del trabajo por parte del espectador ocasional sea inmotivada y casual, una vez que la intervención ha sido realizada el objeto comienza a decirse a sí mismo al margen del paisaje: es un elemento del paisaje a la vez que es un elemento de sí mismo. Adquiere rango de obra e interroga al espectador acerca de las posibilidades de la cicatriz como lugar ameno. Y esta reflexión sitúa las intervenciones de Bosslet en el territorio mismo del origen del trabajo creativo, puesto que, igual que sucede con la pintura rupestre, se trata de un obra de "interpretación de la realidad" antes que de creación de realidades virtuales, una obra que sigue las líneas de lo preexistente, pero que otorga una significación nueva a lo real. Bosslet siembra alusiones, crea nuevo territorio en la isla, al tiempo que toma de ella los elementos necesarios para la construcción de su lenguaje.

Esta última característica se ve muy claramente en la serie que constituyen las piezas (*Trauma*, *Rebusca*, *Selección*, etc.) en las que Bosslet interviene sobre los soportes publicitarios derruidos tras la prohibición en España de ese tipo de anuncios. En estas intervenciones Bosslet reordena las piezas, los escombros que han quedado de las antiguas vallas y presenta la cara coloreada de cada una de ellas hacia arriba. Genera de este modo una suerte de *opus tesellatum* irónico en el que el proceso de construcción y reconstrucción parece entrar en un bucle definitivo en el interior del cual constantemente se están superponiendo los significantes y las significaciones. Esta voluntad de ordenar en el caos forma parte del mismo proceso de resistencia ante la tendencia del paisaje insular a salirse del proceso histórico, y a incorporar como accidentes geográficos todo aquello que sobra al sistema en curso y que está destinado a formar parte de una nueva categoría de malpaís: excrecencia de los procesos formativos que producen el territorio. Sin embargo, no debe pensarse por ello que haya en estos trabajos de Bosslet una voluntad de denuncia cívica o ecológica, sino algo parecido a la ad-



miración que despiertan esos lugares inexistentes, levemente aislados y profundamente reveladores de categorías simbólicas novedosas. En cierto modo, nos parece que se trata de tentativas lúcidas y lúdicas de resemanización de los objetos, algo que no puede esconder ni la enorme ambición de la propuesta ni el sentido que jugar con los problemas de lenguaje es, efectivamente, jugar al gran juego.

Mención aparte merecen, en este punto, las *Concomitancias* en las que Bosslet reinterpreta las fachadas de casas abandonadas introduciendo elementos arquitectónicos virtuales (puertas y ventanas realizadas con pintura negra que se acumulan y generan perspectivas nuevas con las que ya posee la construcción). Estamos aquí ante una de las cimas del trabajo de Bosslet en Canarias, por el modo en que este tipo de intervenciones dialoga con la gran tradición pictórica de las Islas, y por cómo este modo de redefinir el espacio arquitectónico como soporte pictórico añade discurso a la obra de José Jorge Oramas, Luis Palmero o Ángel Padrón. Es sabido que la microtradición de la pintura en las Islas ha sabido reinterpretar los signos arquitectónicos como elementos distintivos de un modo de configurar el color e incluso la luz del archipiélago. A partir de las imágenes de los riscos de Las Palmas de Gran Canaria realizadas por José Jorge Oramas, se ha construido una concepción visual de la pintura insular que bordea espacios tan definidos como el minimalismo (caso de Palmero) o la pintura meditativa o simbólica (caso de Ángel Padrón). Esta serie de Eberhard Bosslet amplia y amplifica la radiación de esos lineamientos, puesto que son los objetos que nutren esa pintura los que, por la mano de la intervención, se vuelven ellos, en sí mismos, pintura, y es ahora la pintura la que va al paisaje para reinterpretarlo, para ubicarlo en un tiempo, para trascender la mera interpretación geográfica.

En todos estos trabajos Bosslet se enfrenta al concepto de ruina y acude al rescate histórico. Todo el esfuerzo

es un esfuerzo sobre la activación del pasado. Trae la ruina al presente, le otorga un nuevo sentido y reduce el sustrato de cicatrices sobre la superficie del territorio. Eberhard Bosslet propone, con estas intervenciones, una suerte de *paisaje sanado* o *paisaje redimido*. Trae desde el tiempo remoto de la ruina, un nuevo signo, una nueva palabra, un nuevo símbolo y un nuevo proceso: todo puesto al servicio de una nueva manera de decir el territorio. Se inicia, así, la recogida del tesoro que no es otro que un nuevo sentido.

#### IV

Debemos al poeta, pintor, novelista y ensayista cubano Severo Sarduy una de las reflexiones más lúcidas acerca de la matriz revolucionaria, subversora, de todo el discurso barroco. En tanto que amenaza real a la unidad del ser definida por Parménides y aceptada por la mayor parte de la tradición occidental, la cosmovisión barroca se convierte, para Sarduy, en una herramienta apta para la revisión completa de los arquetipos que sostienen el saber occidental: la transformación del círculo humanista en la elipse barroca comporta, para el autor de *De donde son los cantantes*, la revisión de toda la categoría de saberes y la asunción de un universo físico con correlato en el universo simbólico no necesariamente cifrado en el equilibrio. La aparición del doble centro de la elipsis atravesará, según Sarduy, todo el conocimiento humano, desde la astronomía kepleriana hasta la proyección simbólica de Góngora, que hará del correlato literario de la figura geométrica *ellipse/elipsis* un arma para la potenciación de la mirada: “*Al provocar la momentánea incandescencia del objeto, su chisporrotea ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad, arrancándolo a su complementaria noche oscura, el discurso barroco, que respeta así las consignas didácticas del aristotelismo, reproduce una práctica para aguzar la visión.*” Esta recreación absoluta de la realidad a partir del lenguaje, hasta el punto de negar su funcionalidad representativa, posee una

potencia subversora enorme: el lenguaje es apto para representar la realidad en la medida en que es apto para representar cualquier realidad, y también en la medida en que es capaz de representar lo que no es real. El barroco dice, por primera vez en la historia occidental, que todo puede ser todo, que todo puede estar en todo, que todo puede ser representado por todo (pensemos, por ejemplo, en las reconstrucciones de Arcimboldo o en las descripciones desmesuradas de Quevedo). Esta libertad, que no precisa ya de los conceptos únicos del renacimiento o del clasicismo, será la que permita la relectura de vanguardia del barroco, que apostará, incluso, no sólo a que cualquier espacio de la imaginación es real, sino que la imaginación creativa puede contaminar la realidad hasta transformarla, hasta invadirla. La afirmación de Sarduy es rotunda: “*Barroco que en su acción bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad: barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida.*”

Esta concepción del barroco como subversión es la que permite a Góngora, sobre todo al Góngora de los poemas largos, del *Polifemo*, de las *Soledades*, activar su activar su herramienta de educación de la mirada. Desde que me fue dado conocer, por primera vez, la serie de Eberhard Bosslet *Mobilien und Immobilien*, relacioné el trabajo de Bosslet con el sistema visual de metamorfosis, verdadera maquinaria, que estructura las *Soledades* gongorinas. Como es sabido, la anécdota que relata ese poema no es otra que la llegada de un naufrago a una isla. A las escenas de la salvación que toda isla promete las suceden otras de admiración y agraciado por la belleza del lugar. El extraviado encontrará más tarde a los lugareños, que se aprestan a celebrar una boda y un banquete. De la anécdota nos

Ecuación III  
Equation III  
Gleichung III  
1983

Pintura sobre acero y tierra  
paint on steel and soil  
Farbe auf Stahl und Erde  
0,05 x 1x7 m  
El Hierro, La Restinga

27° 38' 31.03" N; 17° 58' 33.61" W



Ecuación IV  
Equation IV  
Gleichung IV  
1983

Pintura sobre acero y tierra  
paint on steel and soil  
Farbe auf Stahl und Erde  
0,05 x 1x12 m  
El Hierro

27° 41' 37.64" N; 17° 58' 18.49" W



interesa especialmente el inicio: la mirada del náufrago sobre la isla es una declaración del principio de transformación barroco del que hablaba Sarduy: todo lo mirado, una vez pasado por el tamiz del lenguaje, es lo que fue y muchas otras cosas: la mente del lector acaba transformando la realidad, inducida por la plasticidad y la coherencia posible del suceder de las imágenes, hasta hacer de la realidad otra cosa distinta de la que fue. Del mismo modo, en la serie *Mobilien & Immobilien* (1982), Bosslet se convierte en una suerte de náufrago, de observador, de argos de mil ojos que va descubriendo en la isla, en las formas en que los insulares pintan las fachadas de sus casas, una fórmula mental para las relaciones con el color. El proceso lleva, primero, a tomar fotografías de esas fachadas junto al instrumento-herramienta que permite el acceso a la visión, que no es otro que el vehículo utilizado por el “náufrago” en sus recorridos cinegético-visuales por la isla. Así, en un primer término de la relación, se capture y se reconoce a los insulares el valor cromático de las fachadas, el acierto para construir un “proceso de color”, para hacer del frente de las edificaciones, de sus propias casas, un territorio pictórico. Y la moto Vespa que se incorpora a las fotos es un modo de establecer el vínculo que el presente a través de la presencia. Este gesto es fundamental para comprender la progresión del trabajo hacia una cosmovisión. En segundo lugar, ante algunas fachadas, el náufrago comienza a interiorizar un nuevo sentido para el color: va aclimatando su mirada a la mirada insular. Este ejercicio no es, propiamente, un camuflaje, sino que representa la asunción de un lenguaje. La moto, que sigue representando al que está en movimiento, al náufrago, al transformador-transformado, comienza a asumir los colores de las fachadas. Ser camaleónico, adopta la imagen cromática de la presencia. En un tercer lugar, es el propio náufrago quien transforma la realidad a su alrededor: su presencia invade la realidad. La metáfora se alza y atrapa el paisaje en una de las imágenes posibles del presente.

Es quizá esta serie la que, de entre todos los trabajos de Bosslet, mejor representa los fenómenos de transformación de la mirada en relación con el espacio insular. Si en sus trabajos sobre las ruinas hay un deseo de redención para el territorio, en este trabajo sobre el presente lo que se da es una suerte de salvación por la mirada, a través de la transformación de la realidad a partir de la solución y la reconversión de un problema de lenguaje. No es ya el lugar transformado en tiempo, sino el tiempo transformado en lenguaje.

## V

El tercer eje de los trabajos de Bosslet que vamos a analizar es el que tiene que ver con la proyección del territorio hacia el tiempo futuro. La principal diferencia que media entre los trabajos anteriores, que se ocupaban del pasado (las ruinas) y el presente (la visión), es que varía la herramienta expresiva de la que se parte. Si la intervención había servido para recorrer los caminos de las ruinas y los de la visión, en la revisión de la proyección “a favor” del tiempo, la herramienta utilizada va a ser la fotografía. Las series *Confort en las vacaciones* (1984), *Chatarra y sol* (desde 1982), *Agua falsa* (desde 2003) o *Casa de una habitación* (desde 2006) se convierten en proyecciones hacia el futuro, obras en marcha incondicionadas: signos dentro del tiempo, abandonados a su propia transformación. Aquí el lenguaje creativo es mucho más sutil: pura deixis. Y es esa vocación de señalar la que permite proyectar la imagen de los objetos hacia el futuro: como formantes en una historia común, y no como signos geográficos puros.

En *Confort en las vacaciones*, por cierto, tan cerca, tan precursor, de algunos trabajos actuales de fotógrafos como Augusto Alves da Silva o Miguel Rio Branco (que también han trabajado sobre las Islas) tenemos un recorrido anónimo, sin mirada, por los contrasentidos del desarrollo turístico insular. Hay en esta serie una voluntad de reconducir el lenguaje hacia al estrecho margen de territorio que queda entre lo excepcional y

el tópico. Es decir, se busca una reflexión en torno a la experiencia del lenguaje comercial y la experiencia del lenguaje artístico. Por eso esta serie no hace ninguna concesión a la belleza y tiende, irónicamente, hacia la documentación: construcciones, cuerpos al sol, ambiente vulgar, suciedad, amontonamiento.

*Chatarra y sol* por su parte, es mucho más que un correlato de las intervenciones tituladas *Conocidos de la carretera*. Aquí no hay la búsqueda que aísle la obra del territorio y le niega geografía, antes al contrario, se trata, lejos de todo alegato medioambiental, de un puro y honesto descubrimiento escultórico. No hay aquí ruina interpretada, sino reconocimiento a la capacidad tejedora del tiempo, que es capaz de reconstituir sus trazos como lenguaje creativo incondicionado. Vehículos hallados en las cunetas, en los solares, en los terrenos, abandonados y dimitidos de cualquier funcionalidad, se entregan a los embates del sol y transforman su realidad en signos enigmáticos de un tiempo verdadero, que no escapa al hombre ni a la historia y humaniza el futuro.

Algo parecido sucede con *Agua falsa*. En esta serie, que ahonda en la ausencia de sentido como un elemento potenciador de las aptitudes de los objetos para transformarse en lenguaje y código estético, las barcas abandonadas o simplemente varadas en el interior, lejos de su lugar, son quizás el símbolo del arraigo. Aquello que se le exige a Odiseo para aplacar a los dioses: aquella conquista definitiva del lugar que pasa por enterrar los remos. El último óbolo que se le exige al náufrago para incorporarse al territorio.

Y por último, las *Casas de una habitación*, la cabaña del ermitaño, en la mitad del páramo. El lugar de Robinson. La ruina habitada, que deja de ser ruina y se convierte en presencia. Escultura en movimiento permanente: las sombras sobre la fachada, el movimien-



Efecto retardado escalera  
After effect stairs  
Nachwirkung Treppe  
1984  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Barcelona, Barrio Gótico



to solar, los muros que caminan hacia su degradación. Aquí el equilibrio entre el movimiento del tiempo y la estética arquitectónica alcanza una suerte de cero absoluto. Lugar para el recogimiento y para la ascesis. Centro desde el que irradia un lenguaje nuevo. Bosslet al fin, contempla el volumen de la casa y toma el tesoro. Ha encontrado un lugar, fuera del tiempo.

Alejandro Krawietz Rodriguez 2013



Antimeador I-III  
Pee-bumper I-III  
Pinkelabweiser I-III  
1983  
Manguera y embudo sobre hormigón  
hose and funnel on concrete  
Schlauch und Trichter an Beton  
Barcelona, Barrio Gótico





Mercancía blanca I  
White Goods I  
Weisse Ware I  
1990  
Carcasas metálicas colgadas de pared  
chassis hung on the wall  
Metallgehäuse an die Wand gehängt  
Tenerife Sur  
28° 3' 16.38" N; 16° 32' 43.49" W



Mercancía blanca II  
White Goods II  
Weisse Ware II  
1990

Carcasas metálicas colgadas de pared  
chassis hung on the wall  
Metallgehäuse an die Wand gehängt  
Tenerife Sur  
28° 4' 48.68" N; 16° 31' 6.28" W



Mercancía blanca III

White Goods III

Weisse Ware III

1990

Carcasas metálicas colgadas de la pared

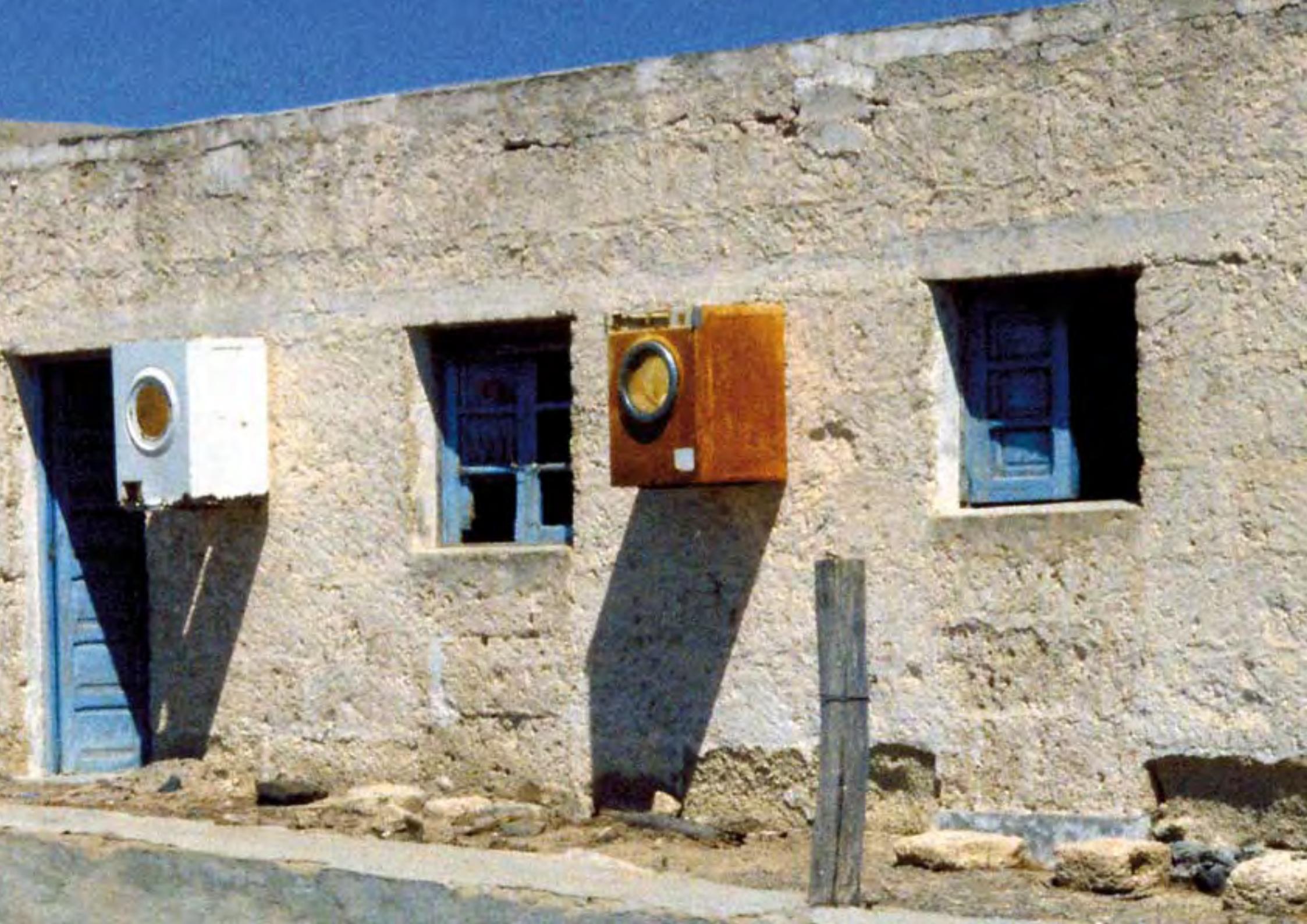
chassis hung on the wall

Metallgehäuse an die Wand gehängt

Tenerife Sur

28° 3' 24.71" N; 16° 35' 16.94" W



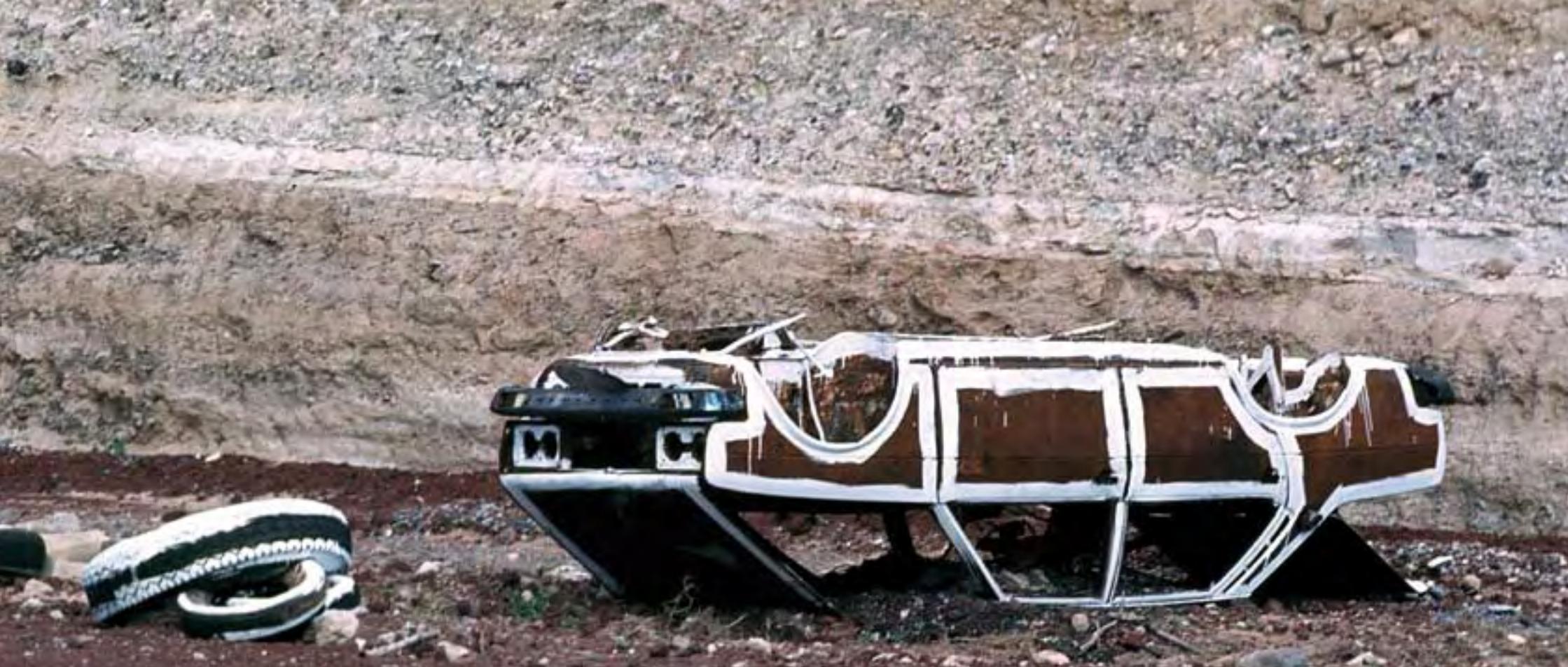


Conocidos de la carretera I  
Road Acquaintances I  
Strassenbekanntschaften I  
1984

Pintura sobre acero  
paint on steel  
Farbe auf Stahl  
Tenerife, Autopista del Sur (TF-1)  
28° 3' 14.70" N; 16° 40' 47.97" W



Conocidos de la carretera II  
Roads Acquaintance II  
Strassenbekanntschaften II  
1984  
Pintura sobre acero  
paint on steel  
Farbe auf Stahl  
Tenerife, Autopista del Sur (TF-1)  
28° 3' 7.78" N; 16° 39' 52.96" W

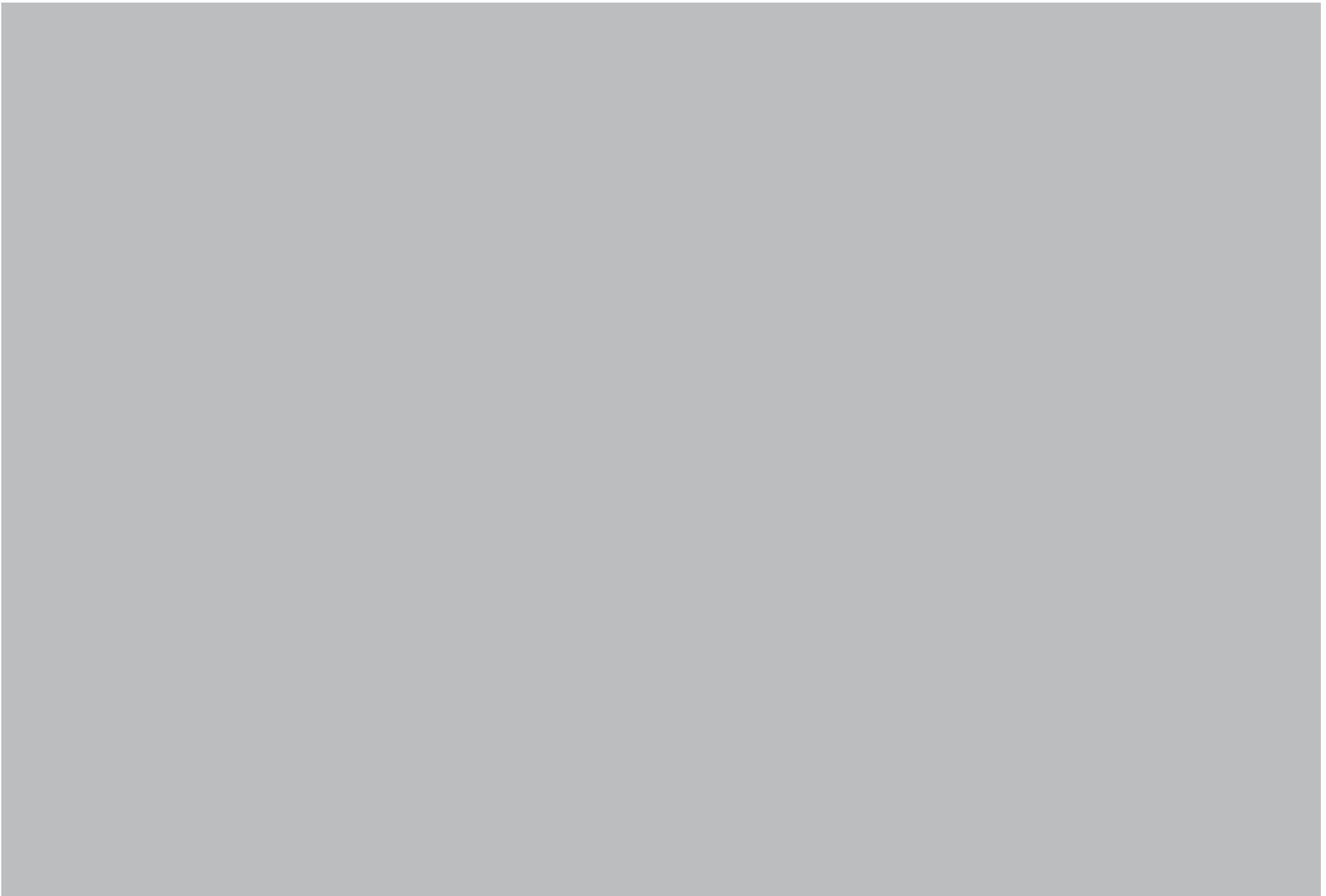




Conocidos de la carretera III  
Roads Acquaintance III  
Strassenbekanntschaften III  
1984  
Pintura sobre Acero  
paint on Steel  
Farbe auf Stahl  
Tenerife, Autopista del Sur (TF-1)  
28° 3' 7.78" N; 16° 39' 52.96" W







Intervenciones  
Interventions  
Interventionen

desde 1983

Obras en ruinas  
pintado de líneas blancas o áreas de  
color negro en las fachadas de  
casas abandonadas o ruinas industriales

Works with ruins  
painted white lines and black fields on  
the facade of industrial buildings or houses

Arbeiten an Ruinen  
gemalte weiße Linien oder schwarze Farblächen  
an den Fassaden von Industrieruinen oder Häusern

Significativamente III

Significantly III

Markant III

1983

Pintura sobre asfalto

paint on asphalt

Farbe auf Asphalt

10 x 150m

Tenerife, El Pilar

28° 25' 0.80" N; 16° 19' 14.26" W



Significativamente I

Significantly I

Markant I

1983

Pintura sobre asfalto

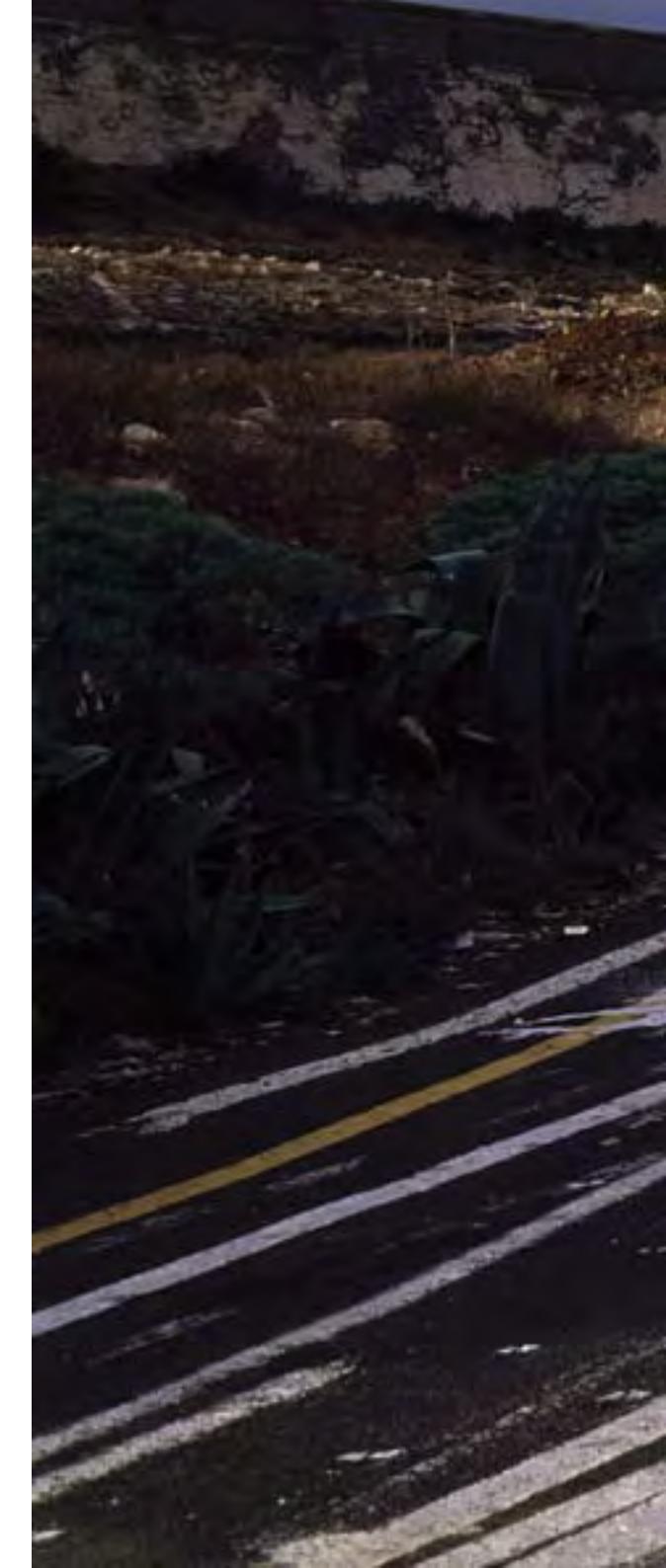
paint on asphalt

Farbe auf Asphalt

10x75m

Berlin, Wedding

52° 33' 20.02" N; 13° 22' 50.25" E





Base de construcción I

Construction Bases I

Baubasis I

1983

Pintura sobre hormigón

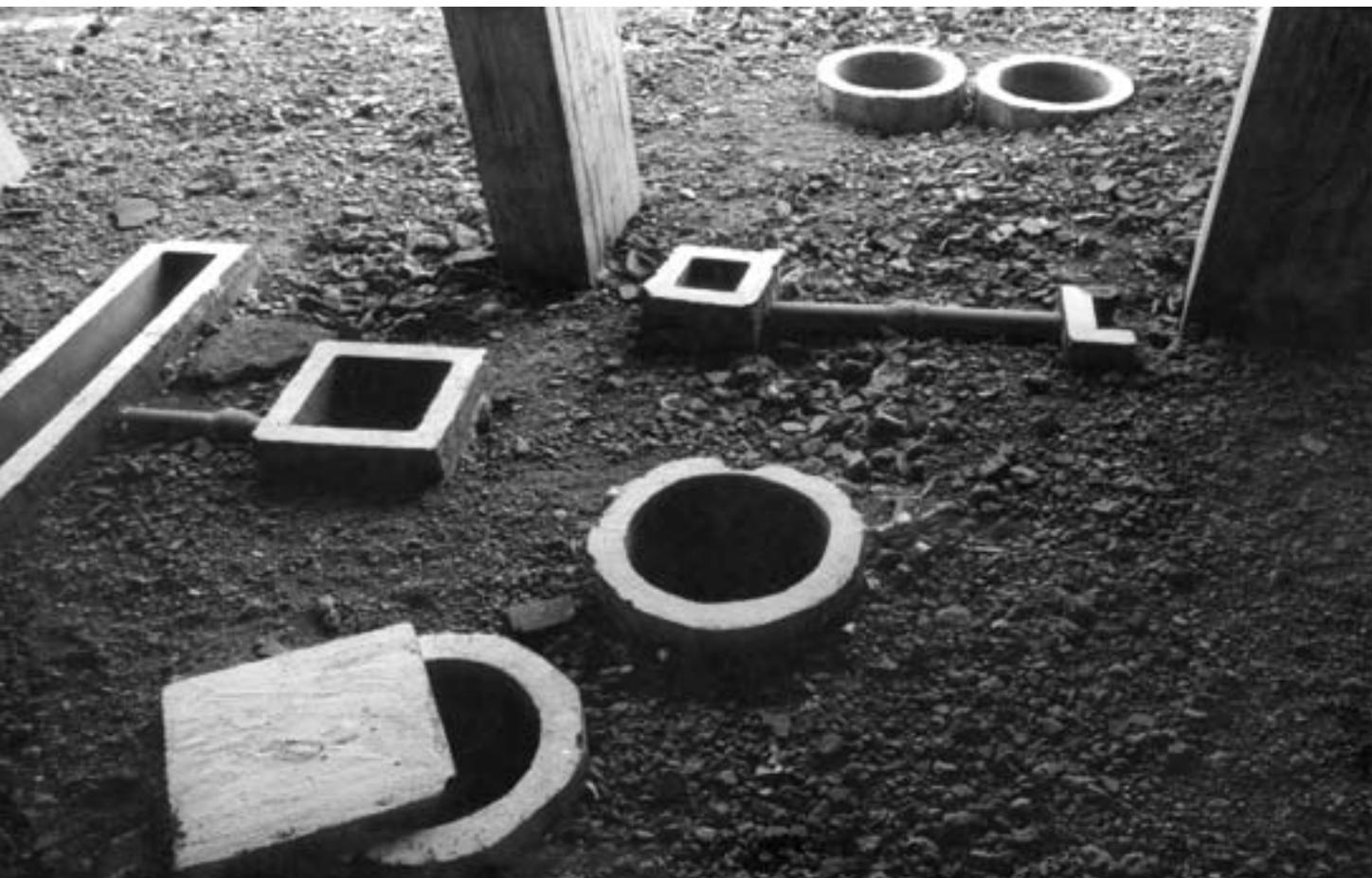
paint on concrete

Farbe auf Beton

Tenerife, Golf del Sur

0,50 x 10 x 10 m

28° 1' 27.83" N; 16° 36' 39.72" W



Gran Córner

Big Corner

Große Ecke

1983

Cal sobre tierra

lime on soil

Kalk auf Erdreich

El Hierro, La Restinga

27° 38' 33.57" N; 17° 58' 57.34" W





Panel  
Door Filling  
Türfüllung  
1983  
Pintura sobre Mamadera y  
hormigón  
paint on wood and concrete  
Farbe auf Holz und Beton  
El Hierro, Pozo de la Salud  
 $27^{\circ} 45' 21.83''$  N;  
 $18^{\circ} 6' 13.52''$  W



Dibujo de obra El Guincho II  
Construction Drawing El Guincho II  
Bauzeichnung El Guincho II  
1983

Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Golf del Sur  
 $28^{\circ} 1' 32.91''$  N;  $16^{\circ} 36' 28.02''$  W

Dibujo de obra El Guincho I  
Construction Drawing El Guincho I  
Bauzeichnung El Guincho I  
1983

Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Golf del Sur  
 $28^{\circ} 1' 24.29''$  N;  $16^{\circ} 36' 36.37''$  W



## Eberhard Bosslet, obra y compromiso en Canarias

Desde los primeros años en que las islas Canarias fueron incorporadas a la sociedad y la cultura occidentales, muchos viajeros europeos se han ido acercando por este archipiélago atlántico en busca de una serie de elementos de tipo paisajístico, antropológico, cultural y climático, sobre todo que le resultaban novedosos para sus territorios continentales de procedencia. Y no se equivocaban, como no se han equivocado tampoco tantos otros visitantes, con un perfil cultural y artístico, que a lo largo de los cinco siglos transcurridos desde entonces han seguido arribando a alguna de las siete Islas Canarias. Hablamos del tiempo histórico transcurrido desde el 25 de julio de 1496, tras la segunda batalla de Acentejo, en el actual municipio de La Matanza, que supuso la derrota de los guanches, habitantes prehispánicos de Tenerife, y la llamada Paz de los Realejos, que pone fecha oficial final a la conquista de Tenerife, última de las islas Canarias en ser conquistada por la Corona de Castilla. Llamamos la atención sobre la fecha citada, ya que se puede comprobar que es posterior a la llegada del navegante Cristóbal Colón a un nuevo continente, el 12 de Octubre de 1492, dando carta oficial con ello al descubrimiento de América y a un nuevo tiempo histórico.

La mayoría de nuestros visitantes vienen, sobre todo desde mediados del siglo XX, por el clima de estas islas, situadas entre los 27° 38' 16" y los 29° 24' 40" de latitud norte, así como entre los 13° 19' 54" y 18° 09' 38" de longitud oeste. Estas coordenadas dotan a estas islas de un clima subtropical oceánico, a poco más de cuatro grados del trópico de Cáncer, que permite unas temperaturas cálidas en invierno, frente a las fuertes bajadas de temperatura en Europa, y unas temperaturas moderadas en verano, por acción suavizadora del océano y de los vientos alisios, que además aportan la lluvia

horizontal, básica para la subsistencia y la vegetación en Canarias. La temperatura media anual de estas islas es de 22,05° (71,69°F), y la temperatura del agua varía entre los 17,9°C (64,22°F) del invierno (enero) y los 26,2°C (79,16°F) del verano (agosto), merced en buena parte a la acción, en el Atlántico, de la denominada corriente canaria.

Nosotros queremos hablar, sin embargo, de ciertos visitantes europeos, con un perfil cultural, interesados más que en nuestro clima, que también lo estaban, por nuestro paisaje, nuestra orografía, y por los habitantes de las islas y sus costumbres. Al mismo tiempo, estos viajeros, que hasta el siglo XVIII venían equipados con sus carpetas de dibujo, sus lápices, y a partir de mediados del siglo XIX también con sus cámaras fotográficas, comenzaron a encontrar en Canarias una fuente de inspiración notable para sus creaciones artísticas. Al principio, y durante mucho tiempo, tomaban apuntes sobre el terreno para trasladarlos luego a sus países de procedencia, y darlos a conocer a la comunidad científica y al público cultural europeo a través de grabados y ediciones de libros. Algo más tarde, y a partir de la incorporación de la fotografía, en el siglo XIX, estos viajeros recogieron multitud de instantáneas que igualmente se llevaban con ellos a Inglaterra, Alemania, o Francia. Esta circunstancia ha conducido a que los investigadores actuales que deseen conocer cómo eran las islas dos siglos atrás deban acudir a bibliotecas y archivos de Londres, París y Berlín. En ellos se han conservado las muestras gráficas que, en su día, recogieron los viajeros europeos en su tránsito por el archipiélago fruto de su curiosidad sobre lo que aquí se encontraban, tanto en referencia al territorio como en lo que hace mención a sus habitantes.

Entre tantos viajeros europeos, con ese ya mencionado perfil científico y cultural, que podríamos mencionar, vamos a destacar a dos de ellos. Primero, al prusiano

**Alexander von Humboldt** (Berlín, 14 de septiembre de 1769 – 6 de mayo de 1859), que arribó al puerto de Santa Cruz de Tenerife en la corbeta *Pizarro* junto con el botánico francés Aimé Bonpland, el 19 de junio de 1799. Humboldt había mostrado especial interés en “visitar el Puerto de Orotava y ascender a la cima del pico del Teyde”. En la mañana del 21 de junio emprendió la ascensión al Teide, a tres mil setecientos dieciocho metros de altitud, acompañado, además de Bonpland, por el vicecónsul francés Louis Le Gros, el secretario del consulado francés, Lalande, y el jardinerero inglés del Jardín Botánico, que había sido creado pocos años antes, en 1788.<sup>1</sup> La estancia de Humboldt en Tenerife fue sin duda alguna corta en el tiempo, sin embargo su presencia en la isla, las observaciones que realizó, los análisis de los materiales y plantas que recogió, y los posteriores escritos sobre la visita, han dado a su presencia en Tenerife una trascendencia que llega hasta nuestros días. Pocos serán los que no tengan conocimiento de la estancia de Humboldt en esta isla, y se sientan además de acuerdo con sus impresiones y comentarios.

El otro viajero al que haremos mención, entre tantos muchos que, como decíamos, podríamos citar, es el naturalista francés **Sabin Berthelot** (Marsella, 4 de abril de 1794 – Santa Cruz de Tenerife, 10 de noviembre de 1880), a quien debemos la elaboración de la obra *L'Histoire Naturelle des Iles Canaries*, publicada entre 1836 y 1850, en colaboración con el botánico inglés Philip Barker Webb. Este trabajo enciclopédico se propuso recoger conocimientos sobre la etnografía, la historia de la conquista, la geografía, la geología, la zoología y la botánica de estas islas. Con ser muy destacada la aportación de Berthelot al mayor conocimiento, en Europa, de las islas Canarias, especialmente a través

<sup>1</sup> PUIG-SAMPER, Miguel Ángel, Sandra Rebok, Nicolás González Lemus e Isidoro Sánchez García (2009), *Alexander von Humboldt en la Península Ibérica y en Canarias*, Madrid: Ediciones Doce Calles.



Concomitancia I

Concomitant I

Begleiterscheinung I

1983

Pintura sobre fachada

paint on facades

Farbe auf Fassade

El Hierro, Pozo de la salud

27° 45' 22.09" N; 18° 6' 10.17" W

de su historia natural, queremos detenernos en la figura de un dibujante que le acompañó en el recorrido por estas islas. Y lo hacemos porque los más de sesenta dibujos realizados por **J.J. Williams**, que es nuestro nuevo personaje europeo de la cultura, fueron trasladados a litografías por A.St. Aulaire para ser insertadas en la Historia natural, ya mencionada, bajo el título de *Miscellanées canariennes* y en *Atlas*.<sup>2</sup> Williams entregaría, además, el testigo del dibujo sobre estas islas a otro inglés, Alfred Diston (Lowestoft, 3 de febrero de 1793 – Puerto de la Cruz, 3 de abril de 1861), que nos ha dejado estampas costumbristas del paisaje, la arquitectura y las personas que habitaban Canarias en el siglo XIX.

Los artistas, al igual que sus colegas europeos, de los campos de la ciencia o de la literatura se suelen acercar a un nuevo territorio con un componente explorador. Recorren con cierta intensidad el nuevo lugar, se fijan en cada paraje, en la vegetación, el terreno, y toman apuntes, gráficos y también escritos. Se da también un interés por la etnografía y las costumbres de los que son residentes en estas tierras, aunque el contacto directo con ellos suele ser escaso, y no sólo por la cuestión del idioma. Habitualmente, esta especie de reconocimiento se produce desde la posición de una cultura entendida como superior, o dominante, frente a otra cultura, o sociedad, considerada de menor nivel. Y por ello mismo suele resultar más común el recoger información, nutrirse de los nuevos espacios y aspirar todo lo posible de su ambiente sano, para retornar con ese caudal creativo al lugar habitual de residencia del visitante. En otros casos se puede presentar un propósito de transformar el nuevo territorio que cada

viajero ha encontrado, e incluso plantearse una especie

**2** RUIZ PACHECO, Mila: "El rastro del enigmático dibujante J.J. Williams" en José M. Oliver Fraile y Alberto Relancio Menéndez, Editores, *El descubrimiento científico de las Islas Canarias* (2007), Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.

de evangelización de sus habitantes a fin de intentar conducirlos al primer nivel cultural, social, religioso, en el que ya se encuentra quien los ha venido a visitar. Los artistas han sido, en buena medida y entre esos viajeros europeos, los que mayor provecho han obtenido en sus visitas, en sus estancias, e incluso en su definitiva residencia en estas islas. **Bruno Brandt** –Bruno Hugo Albin Georg Brandt- (Berlín, 15 de junio de 1893 – La Palma, 1 de julio de 1962), tiene conocimiento de Canarias por su hermana Gerti, en 1923, realizando una primera visita de tanteo. Fue tal fue la impresión que le hizo el paisaje que encontró en Gran Canaria, y sobre todo en La Palma, que decidió volver. Así lo hizo, hasta que a partir de los años cincuenta se establece definitivamente en el municipio de Breña Baja.<sup>3</sup> La presencia de Bruno Brandt en Canarias, su obra pictórica, supuso un revulsivo entre los artistas de las islas, sobre todo en los denominados acuarelistas. Brandt, con su técnica más experimental, sorprende a estos acuarelistas, que seguían una línea más conservadora.

En la segunda mitad del siglo XX, un amplio grupo de artistas extranjeros, destacados en el ámbito internacional, se han acercado y han trabajado también en Canarias, como son los casos de Johannes Brus, Hermann de Vries, Hamish Fulton, Jan Hendrix, Axel Hütte, Jürgen Klauke, Otto Mühl, A-R. Penck, Albert Oehlen, Arnulf Rainer, Thomas Ruff, Gerhard Richter, Rob Scholte, Ernesto Tatafiore, Wolfgang Tillmans.

**Vicki Penfold** (Cracovia, Polonia, 8 de enero de 1918 – Puerto de la Cruz, Tenerife, 2 de febrero de 2013) aporta al arte en Canarias el enriquecedor aprendizaje con uno de los grandes de las vanguardias europeas, el expresionista austriaco Oskar Kokoschka. **Stipo Pranayko** (Jajce, Bosnia, 1930) arriba a Canarias buscando el sosiego y la patria de la que había sido despojado

**3** GARCÍA ACOSTA, Luz D. y Carlos E. Pinto: *Bruno Brandt 1893-1962* (1984), Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.

Dibujo de obra La Restinga I  
Construction Drawing La Restinga I  
Bauzeichnung La Restinga I  
1983  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
El Hierro, La Restinga  
27° 39' 28.00" N; 17° 59' 45.12" W



en la convulsa región de los Balcanes. Establecido en Lanzarote, en donde ha residido desde 1990 a 2012, no sólo recorre y se apropió del paisaje, sino que incluso penetra físicamente en él, dando forma a una particular y peculiar moderna catacumba y santuario volcánicos. **Ernesto Tatafiore** (Marigliano, Nápoles, 1943) se acercó a Tenerife en la primavera de 1982 a través de la colaboración entre las galerías de Lucio Amelio, en Nápoles, y Leyendecker, en Tenerife. Esta última, que había iniciado sus actividades en 1979, con sede en Santa Cruz de Tenerife, emprendía su despegue internacional precisamente ese año 82, para convertirse en la más importante de las galerías de arte de Canarias. Fue el año en el se puso en marcha la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, en Madrid, en la que Leyendecker estuvo presente, convirtiéndose en una de las galerías fundadoras y en adelante de las más prestigiosas y seguidas de la feria. Esta vez, la 'Hora menos' que se añade al comienzo de los informativos en España, de lo que se ha servido incluso Leyendecker como título para alguna de sus propuestas expositivas, se había trasladado al arte, haciendo visible las propuestas de la Transvanguardia en Canarias un año antes que en Madrid. Esta tendencia artística, en la que Tatafiore se encontraba inmerso, generó una gran atención por parte de los artistas de la isla. Un tema que particularmente interesó, tanto en Tatafiore como también en el trabajo de **Nino Longobardi** (Nápoles, 1953), fue la mirada que realizaban sobre el paisaje, alejada de los estereotipos y de una impresión complaciente, ofreciendo a cambio una imagen desenfadada (Tatafiore realizó una vista del *Teide*, con una joven recostada en primer plano), así como abundancia de grises (*Terremoto en la corte del rey*, 1982, de Longobardi), que daban como resultado un paisaje directo y también descarnado, del que será excelente intérprete el neoexpresionista alemán Anselm Kiefer. El "desembarco" transvanguardista en Tenerife se vio completado con la presencia, incluso, del teórico de este movimiento, el profesor y

crítico de arte Achille Bonito Oliva, que intervino en el año 1983 en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna.<sup>4</sup> **Jiri Georg Dokoupil** (Krnov, República Checa, 3 de junio de 1954) supuso un verdadero revulsivo para el ambiente artístico de Tenerife, desde su llegada en el año 1995, con un potente caudal artístico que había acumulado como miembro del grupo neoexpresionista alemán "Mülheimer Freiheit", junto a Adamski, Bömmels, Dahn, Kever y Naschberger. Al igual que su obra, su discurso teórico, en pleno debate de la postmodernidad, incide sobre todo en los futuros jóvenes artistas que se están formando en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

Volvamos, tras este recorrido, al protagonista de nuestro texto, un artista que vino también de Europa, para visitar primero, y recorrer, luego, estas islas, estableciendo su residencia de temporada en una de ellas, Tenerife, en donde absorbe su paisaje, se nutre de energía y amplía el estudio, lo que permiten la realización y producción de nuevas obras.

**EBERHARD BOSSLER** (Speyer, Renania-Palatinado, Alemania, 8 de julio de 1953), que celebra, en el año 2013, su sesenta cumpleaños, parece haber encontrado un momento oportuno para hacer balance de su amplia trayectoria artística, en el presente caso de sus '*Obras en España 1982-2012*'.

Eberhard llegó a Canarias, a Tenerife, en el mes de octubre del año 1981. El mismo ha dejado constancia escrita de ese momento: "Por estas fechas ya había terminado mis estudios de pintura en la Hochschule der Künste Berlin (hoy UdK, Universität der

*Künste, Berlín*) y me encontraba haciendo mis estudios

<sup>4</sup> FEO RODRÍGUEZ, Noemí María: La presencia de la Transvanguardia italiana en Canarias en la década de los ochenta, Actas de las IV Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica, Tegueste 2011.

de posgrado (...) me propuse pasar algunos meses en las Islas Canarias, totalmente desconocidas para mí hasta aquel entonces. Quería ahorrarme el largo y gélido invierno alemán, tomarme un respiro del arte; pretendía, a través de este distanciamiento, revisar mi relación con dicha disciplina, y en particular con el estilo de pintura conocido como "colorfield painting". En ese mismo año me convertí, por iniciativa propia, en uno de los socios fundadores del grupo artístico "Material und Wirkung e.V.", que se estaba formando en Berlín. El acta fundacional que definía la orientación metódica y conceptual del grupo, redactada por mí mismo, dejaba entonces entrever una desconfianza fundamental en los motivos artísticos y modos de actuar tradicionales." Eberhard había realizado sus estudios, en la ya citada academia, entre los años 1975 y 1982, y desde inicios de esta segunda década emprende su trayectoria artística, llevando a cabo exposiciones, así como intervenciones en espacios públicos y en salas y galerías de arte.

Detengámonos un momento en señalar algunos aspectos por los que transcurría el arte en la segunda mitad de los setenta y primera de los ochenta, justo cuando Eberhard culmina sus estudios y lleva a cabo su primera estancia en Canarias. La Documenta de Kassel, convertida una edición tras otra en el nuevo foco de referencia para el nuevo arte que se ha venido realizando en Europa en la segunda mitad del siglo XX, en su V edición del año 1972, dirigida por Harold Szeemann, presentaba una de las muestras más significativas que se han realizado sobre el arte Conceptual, y en el polo opuesto también se presentaba una nueva tendencia artística, el Hiperrrealismo, surgido en Nueva York y en la costa oeste de EEUU, como reacción contra el expresionismo abstracto y el arte conceptual. En los tiempos en los que el artista **Christo** Javacheff (Bulgaria, 1935) realizó la monumental muralla efímera "*Running Fence*", que parte de la pequeña ciudad de Petaluma,

California, para adentrarse cuarenta kilómetros más allá en el océano Pacífico, convertida en “la mayor imagen del mundo”, se hacía “evidente que el arte, en este último cuarto de siglo, pretende integrarse en la vida cotidiana.” El eclecticismo y el fin de las vanguardias daba muestras de adueñarse del final del siglo XX –Arte Conceptual, Hiprealismo, Land Art, Transvanguardia-, contando con artistas señeros como **Francis Bacon** (Dublín, 1909 – Madrid, 1992) y **Joseph Beuys** (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986). La VII edición de la Documenta de Kassel, del año 1982, esta vez bajo la dirección de Rudi Fuchs, se presentaba como “el testimonio elocuente de los cataclismos engendrados por la nueva pintura actual, (...) Aunque el tema central es el diálogo entre el arte y la vida cotidiana, la exposición quiere ser esencialmente un reflejo de los tiempos que corren”.<sup>5</sup>

Desde el primer momento de la presencia de Eberhard en Tenerife, utilizó un scooter Vespa para recorrer los caminos, y se adentró en el territorio, incluso en aquellos lugares que ni siquiera son frecuentados por los propios habitantes de la isla. Hizo, en un primer momento, lo que suelen hacer todos los visitantes: caminar, fijarse en el paisaje, tomar notas, también fotografías, e ir pasando información a su proceso creativo, para encontrar alternativas y nuevas soluciones y propuestas a la obra artística que se encontraba realizando. Hasta aquí no presentaba novedades, con respecto a tantos otros visitantes y artistas que, procedentes de Europa, habían venido a Canarias. Sin embargo, Eberhard dio un paso más y comenzó a intervenir en el medio ambiente, sin modificar mucho los materiales. El resultado jugó generalmente con un efecto de larga distancia, pero sin embellecerla. Eberhard se detuvo, particularmente, en el encuentro con toda una serie de materiales y objetos

5 SALVAT, Juan, Rita Arola, Pilar Bonet y Francesc Espuga (1993), *El arte del siglo XX 1960-1979* y *El arte del siglo XX 1980-1989*, Navarra: Salvat Editores.

que habían sido abandonados en pleno paisaje, desde restos de materiales de obras, hasta coches abandonados en los lugares más insospechados (de ahí su serie de fotografías “*Chatarra y sol*”, que inició en 1982 y ha continuado hasta este mismo año). En algunos casos, Eberhard reunía los materiales de obras, tirados sobre el terreno, y les daba una nueva forma, o una nueva disposición a como los había encontrado, jugando con criterios estéticos y compositivos –las intervenciones “*Descombro*” (1982-1986)-. A continuación los fotografiaba o grababa, dejando constancia de estas intervenciones puntuales e inmediatas, sin el propósito añadido de convertirlos en lugares a ser visitados en el futuro. En otros casos, marcaba sobre el terreno, o silueteaba edificios, ruinas y muros, y pintaba plantas y rocas con pintura plástica blanca mezclada con pintura de colores, obteniendo fotografías del resultado final –la fotoserie “*Móviles e inmóviles*” (1982)-. Más tarde, optó por siluetear construcciones abandonadas en pleno campo, marcando con pintura plástica blanca o cal los bordes de estas ruinas –intervenciones que llamó “*Reformaciones*”, e inicialmente “*Dibujo de Obras*” (1983-2009)-. En otros casos, la intervención pictórica se producía sobre la fachada, mediante trazos geométricos, en negro, agrandando o simulando puertas y ventanas, que ofrecen un resultado no lejos de los planteamientos suprematistas de **Kazimir Malévich** (Kiev, 1878 – Leningrado, 1935) –las intervenciones llamadas “*Concomitancia*” (1987-2011)-. En todo este proceso se puede intuir no sólo una opción artística, sino también una acción social, de compromiso, incluso de protesta, aunque el artista no lo llevara directamente a ningún organismo como documento de denuncia, ni lo planteara ante grupos y foros de debate ecologistas o defensores de la naturaleza. El contenido, el llamar la atención sobre cómo afectaban al paisaje estos materiales y objetos abandonados, estaba desde luego implícito en las obras y las intervenciones de Eberhard Bosslet. Las reflexiones que el artista ha realizado sobre su estancia en

la isla, y en concreto sobre su caminar por la misma, el encuentro con los restos de obras de construcción, y en suma, su proceso creativo, dejan pocas dudas sobre lo que comentamos: “*Me resultaban estimulantes los omnipresentes trabajos de construcción, estos iban desde levantar anexos a viejas casas en un entorno rural, a la construcción de apartamentos nuevos pequeña y gran escala, pasando por la demolición de casas bajas de piedra enfoscada o de modernos bloques de cemento. / De hecho, nunca lo había sentido más presente en mi vida, y eso que provengo de una familia de arquitectos (...) Poco a poco y sin darme cuenta, tomé conciencia durante mis excursiones y aventuras de que “casa”, “habitar”, “estar de camino a” y “llegar a casa” son situaciones, hechos fundamentales. (...) Durante décadas se podían encontrar complejos agrícolas vacíos, pero también esqueletos de hormigón y vigas de acero, nuevas construcciones convertidas en ruinas a causa de la quiebra de los inversores. (...) Seguí todos estos procesos con gran interés y una mezcla de simpatía y de repugnancia – procesos que, desde mis primeros meses en Tenerife y durante muchos años, me mantuvieron ocupado a través de impulsos artísticos, preguntas, investigaciones e intervenciones*”.<sup>6</sup> Es posible que todo este mensaje de reflexión, no sólo de carácter artístico, haya podido condicionar el que su obra no se ha expuesto abiertamente en Canarias, y que su trabajo no se conozca lo suficiente, siendo ya suficientemente reconocido en Alemania.

En Canarias disponemos de algunos ejemplos de actuación o intervención artística sobre el territorio, inicialmente urbano, y más tarde sobre el paisaje. Los primeros ejemplos elegidos corresponden a Néstor de la Torre y a César Manrique. Con las diferencias que se

6 BOSSLET, Eberhard (1981-2011), “Bosslet en las Islas Canarias” –los comentarios del artista, que se recogen entre comillas, pertenecen a reflexiones realizadas por Eberhard sobre su obra en Canarias-

dan entre estos dos artistas, de dos generaciones diferenciadas, tanto en uno como en el otro prima la actuación o intervención con una intencionalidad de mejorar el entorno, embellecerlo o darle una mejor presencia para los que van a ser sus usuarios. Aquí volvería a entrar parte del planteamiento que Eberhard me realizaba a la hora de afrontar este texto: “La comparación debe ser la forma en que se notan la interacción entre los cambios turísticos y económicos en las zonas urbanas y rurales en las Islas Canarias y cómo estas observaciones se reflejan en la obras artísticas - o no. / O simplemente no hay conexión y los artistas idealizan la contemplación del paisaje, arquitectura, urbano y la naturaleza.” (...) “Puede ser que sea más de un principio de comparación.../...entre mi método con el paisaje y la cultura canaria contemporánea... /..y el enfoque románticamente idealista de la mayoría de los otros artistas”. **Néstor Martín-Fernández de la Torre** (Las Palmas, 7 de febrero de 1887 – 6 de febrero de 1938) se plantea en la isla de Gran Canaria, y en el año 1937, varios proyectos con el propósito de poner a disposición de los turistas, que con ello se pretendían captar, una imagen más moderna de la isla siguiendo las pautas de un movimiento pictórico y arquitectónico entonces en boga y seguido por Néstor, como fue el Modernismo. Las propias palabras de este artista, recogidas por la Junta de Turismo de Las Palmas, nos dejan clara su filosofía: “Como consecución de un programa más vasto concibo la Exposición permanente de Productos Canarios en el Parque Doramas (...) Junto a la Exposición se levantará el monumental Pueblo Canario (...) En ese proyecto figura también la reconstrucción del antiguo hotel de Santa Catalina (...) contribuirían poderosamente a promover grandes iniciativas turísticas (...) / Realizados que fueran, ya tendríamos los genuinos productos y creaciones del país”.<sup>7</sup> En la segunda mitad del siglo, y después de

<sup>7</sup> ALMEIDA CABRERA, Pedro (1991), *Néstor Martín Fernández de la Torre*, Biblioteca de Artistas Canarios 3, Tenerife:

que España y Canarias atravesaran por una traumática guerra civil entre los años 1936 y 1939, con el posterior exilio de los republicanos, derrotados en la contienda, vuelve a aparecer el turismo, esta vez como el principal recurso para la recuperación económica. Y en esta nueva ocasión, un nuevo artista, **César Manrique** (Arrecife, Lanzarote, 24 de abril de 1919 – Tahíche, 25 de septiembre de 1992) se convierte en figura clave para ofrecer a los turistas que se pretenden captar, sobre todo de mayor nivel económico, un modelo renovado de la imagen de Canarias, especialmente de la isla de Lanzarote. En César podemos encontrar elementos que nos recuerdan a Néstor, particularmente en sus inicios, pero es cierto que César va más allá e introduce incluso un elemento totalmente innovador, no sólo en las islas, como es el de realizar una total imbricación entre arte y naturaleza, o también llevar el arte a la naturaleza, o dicho de otro modo, actuar e intervenir en la naturaleza para convertirla en arte.<sup>8</sup>

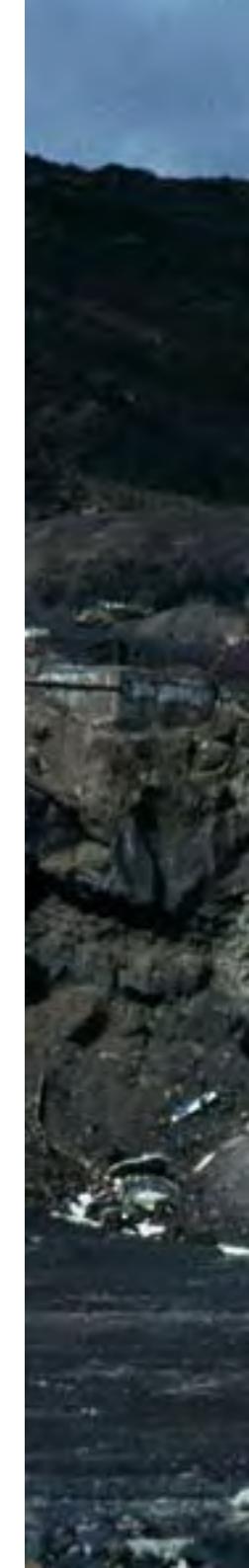
Sus planteamientos han tenido un amplio eco internacional, sobre todo en Alemania, donde fue reconocido y galardonado por su defensa ecologista, pero también ha cosechado detractores por su modo de actuar ya que consideran que por una parte homogeneiza un tipo de arquitectura popular, tema que no es precisamente propio de las islas, sobre todo en las occidentales, y por otra parte que actúa sobre la naturaleza modificándola, es cierto que mejorándola y convirtiéndola en lugar de respeto, pero también de reclamo turístico.<sup>9</sup> Varios

ViceConsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

<sup>8</sup> “De tal modo que se produce en el artista una imbricación de ideas: el arte forma parte del mundo que le rodea, el arte para Manrique está abierto a la vida”, Paco Galante; “En primer lugar habría que preguntarse por el significado de la categoría vida en la obra de César, VIDA es sinónimo de NATURALEZA creadora (natura naturans)”, en GALANTE, Francisco y Fernando Castro (1992), *Manrique. Arte y naturaleza*, Madrid: Consejería de Industria y Comercio del Gobierno de Canarias.

<sup>9</sup> Eberhard visitó la isla de César Manrique, Lanzarote,

Dibujo de obra La Restinga II  
Construction Drawing La Restinga II  
Bauzeichnung La Restinga II  
1983  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
El Hierro, La Restinga  
27° 38' 32.73" N; 17° 58' 38.44" W





son los ejemplos de estas actuaciones sobre el territorio realizadas por César: su casa Taro de Tahíche, sobre lava y burbujas volcánicas, en 1968, recién vuelto de su estancia en Nueva York: el Mirador del Río, en 1973, el Jardín del Cactus, en 1976-90, y el lago artificial en Costa Martíánez, Puerto de la Cruz, Tenerife, en 1969-77. Un planteamiento más cercano a Eberhard, entre artistas canarios, encontramos, en fechas más cercanas, en **Pedro Garhel** -Pedro Luis García Hernández- (Puerto de la Cruz, 26 de agosto de 1952 – La Guancha, 6 de diciembre de 2005), si bien con acciones artísticas más centradas en la performance, el video arte y el arte sonoro, pero también como Eberhard en la fotografía, la pintura y las instalaciones.<sup>10</sup> Pedro fue invitado a mostrar su obra en la Documenta VIII de Kassel (año 1987), donde presentó una performance y espectáculo multimedia, con el título de “Dedicado a la memoria”. Casualidades de la vida, o no, en esa misma edición de la Documenta de Kassel participó el artista protagonista de este texto, Eberhard Bosslet. Traigo a colación, además, otra presentación que llevó a cabo Pedro Garhel en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, en Puerto de la Cruz, mediante una exposición y performance con un título tan significativo como “PARAIS.O.S.”, del año 2004, jugando con la contrapor primera vez en el año 1982, llamándole la atención de inmediato no sólo la belleza de la isla, sino también la adaptación que realizaban los habitantes de sus viviendas y patios para aprovechar toda el agua de lluvia posible, dada la escasez casi total de fuentes y manantiales. En Lanzarote ha sido la primera de las dos ocasiones en las que Eberhard ha sido invitado a realizar una obra dentro de la programación de una exposición en Canarias, con la intervención ‘Concomitancia XI - Era II’, en septiembre de 2008, en el barranco de Tegoyo, Tías, 28° 57' 54.00“ N - 13° 40' 37.67“ W, organizado por Luis Villalba, de El Taller de Arte, del municipio de Tías.

10 Eberhard Bosslet montó, en el Espacio “P” de Madrid, del que Pedro Garhel fue fundador y director entre los años 1981 y 1997, una gran estructura perteneciente al conjunto de instalaciones que ha desarrollado a partir de 1985 y denominó “Medidas de apoyo”, y que ha seguido desarrollando hasta hoy, de las que surgirían las esculturas autónomas llamadas “Estructuras modulares”.

dicción entre paraíso y las iniciales s.o.s. (socorro), en alusión a una actuación agresiva sobre un conjunto de palmeras que embellecían un paseo de la ciudad turística del norte de Tenerife.<sup>11</sup> De similar modo podemos hacer referencia a otro artista que también se ha caracterizado por una lectura crítica y comprometida frente a las huellas que deja el desarrollo turístico, como es **Néstor Torrens** (La Orotava, 1954). Torrens, que es autor de destacadas instalaciones, no exentas incluso de polémica –Alfombra para pecadoras, Círculo familiar, Policultivo intensivo, Seducción y ecosistema- se ha manifestado de forma tajante sobre el uso del territorio: “El paisaje canario ha sido machacado”.<sup>12</sup> **Juan Gopar** (Arrecife, Lanzarote, 1958) inició su andadura en el arte a finales de los años setenta, en Tenerife, acercándose a la intensa actividad que desarrollaba entonces la Sala Conca, en la ciudad de La Laguna, dando a conocer a un amplio grupo de jóvenes artistas que han venido a ser conocidos como la Generación 70. Juan siguió pronto un camino personal, regresando a su isla natal y ampliando su horizonte profesional a Madrid y a otros puntos de Europa. Ha realizado un denso recorrido artístico, desde un inicial arte del concepto como ‘Invitación a Beuys que tome té en la barca de mi padre’, con creaciones artísticas ha hecho patente su sorpresa y su lectura crítica, sintiéndose ya como parte del territorio insular, en el que ha venido residiendo estos últimos treinta años.

11 OHLENSCHLÄGER, Karin, José Díaz Cuyás, Abraham San Pedro, Glòria Picazo, Llorenç Barber, Miguel Álvarez-Fernández, Víctor del Río, Nekane Aramburu y Fernando Castro Borrego (2011), *Pedro Garhel. Retrospectiva*, Barcelona: Gobierno de Canarias, CAAM y TEA.

12 “El turismo está ahí, ha servido para nuestro desarrollo, pero se ha construido fatal” (...) “Si se apostara por calidad y buen gusto, se aprovecharan los espacios, la arquitectura de las islas...” (...) “A mí lo de Manrique tampoco me gusta, porque también resulta un paisaje artificial.” Declaraciones de Néstor Torrens a Lagenda, de Tenerife, publicadas en su número 47, de abril de 2005, pp.62 y 63.

Dibujo de obra La Restinga II  
Construction Drawing La Restinga II  
Bauzeichnung La Restinga II  
1983  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
El Hierro, La Restinga  
27° 38' 32.73“ N; 17° 58' 38.44“ W







vocación conceptualista, para continuar de la abstracción al minimalismo (*'Escenario para azul'*, con el Océano Atlántico como tema de trabajo), y alcanzar otras facetas de la creación además de la pintura, como objetos, esculturas o residuos, y también la poesía y el ensayo. Fruto de estas nuevas incursiones en el arte fue por ejemplo en 1986 la *'Instalación para una fortaleza del hambre'*, para alcanzar, ya en los años noventa, una particular lectura del minimalismo que él define como esencialismo (exposiciones *'Estancia insular'*, de 1992, *'Estancia'*, de 1994, y *'Sujeto desnaturalizado'*, de 2006).

Eberhard Bosslet ha recorrido la isla, ha penetrado en ella, no sólo en su geografía, y lo ha hecho no como un turista más o como un excursionista, curioseando en estos o aquellos detalles que resultan llamativos a su cultura y hábitat habitual. No, Eberhard se ha implicado en el territorio y el paisaje de Tenerife, lo ha observado, estudiado y recopilado para su propia creación artística. Al mismo tiempo, Eberhard se ha hecho eco de las contradicciones que se daban en un territorio insular, con una zona costera en la que de día en día aparecían nuevas construcciones para el turismo europeo, al mismo tiempo que en la zona interior desaparecían, también de día en día, sencillas pero hermosas construcciones tradicionales realizadas directamente por sus habitantes. No planteamos comparaciones, no sólo con otros artistas extranjeros que han venido a Canarias, sino tampoco con la forma en cómo han hecho frente al territorio, y cómo lo han interpretado, los propios artistas de las islas. Eberhard no se propuso encabezar ninguna manifestación en defensa de un determinado paisaje o arquitectura de Canarias, ni tampoco ponerse al frente de algún manifiesto de claro contenido ecologista. Eberhard ha incorporado las contradicciones del desarrollo turístico y económico canario al mismo núcleo y corazón de su obra, y desde sus creaciones artísticas ha hecho patente su sorpresa y su lectura crítica, sintién-

dose ya como parte del territorio insular, en el que ha venido residiendo estos últimos treinta años.

Celestino Celso Hernández 2013

**Compensación  
Compensation  
Entschädigung  
1983  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
El Hierro, Tigaday**



Concomitancia II  
Concomitant II  
Begleiterscheinung II  
1984

Pintura sobre fachada  
paint on facades

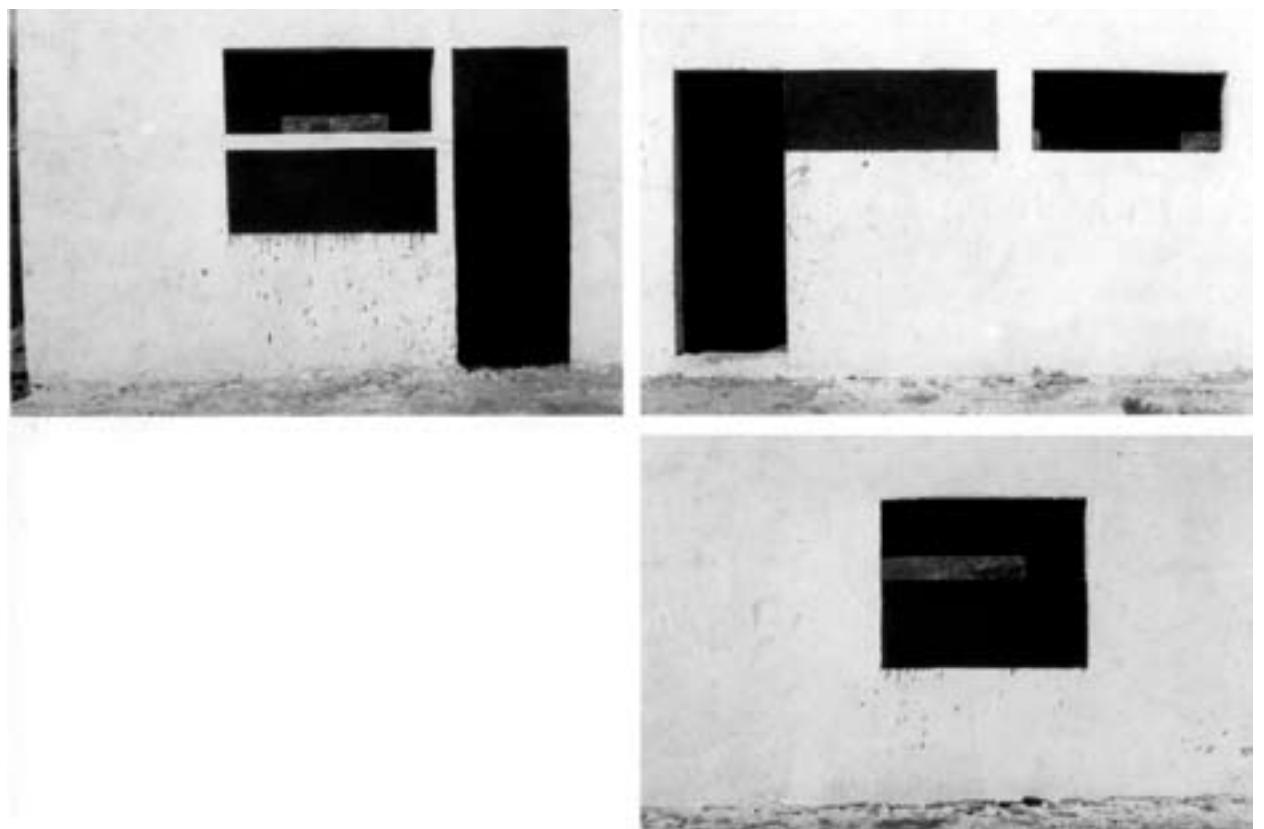
Farbe auf Fassade

Tenerife, Golf del Sur

28° 1' 24.29" N; 16° 36' 36.37" W







detalle/detail/Detail  
Concomitancia II  
Concomitant II  
Begleiterscheinung II  
1984

Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Golf del Sur  
 $28^{\circ} 1'$   $24.29^{\circ}$  N;  $16^{\circ} 36'$   $36.37^{\circ}$  W



Dibujo de obra Santa Adrià  
Construction drawing Santa Adrià  
Bauzeichnung Santa Adrià  
1985  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Parbe auf Beton  
Santa Adrià de Besòs, Badalona  
41° 25' 51.84" N; 2° 14' 23.46" E



Dibujo de obra Santa Adrià  
Construction Drawing Santa Adrià  
Bauzeichnung Santa Adrià  
1985  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
Santa Adrià de Besòs, Badalona  
41° 25' 51.84" N; 2°14' 23.46" E







Intervention Innenhafen I

1984

Pintura sobre hormigón,  
paint on concrete

Farbe auf Beton

Duisburg, Alemania

1° 26' 29.46" N; 6° 46' 31.12" E

Intervention Innenhafen II

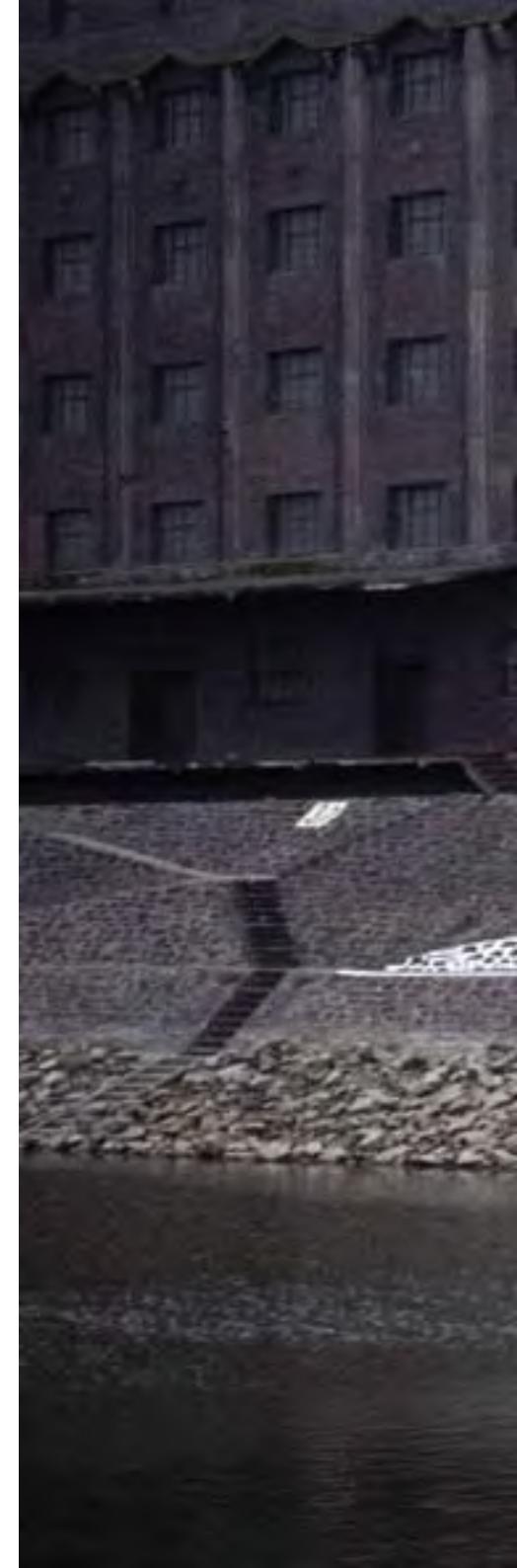
1984

Pintura sobre hormigón  
paint on concrete

Farbe auf Beton

Duisburg, Alemania

51° 26' 27.25" N; 6° 46' 15.43" E





**Feliz pascua I+II**  
**Happy Easter, I+II**  
**Frohe Ostern I+II**  
**1984**  
**Pintura sobre madera**  
**paint on wood**  
**Farbe auf Holz**  
**Duisburg-Rheinhausen, Alemania**  
**51° 25' 25.23" N; 6° 42' 21.92" E**





Intervención Sarría  
1984  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
41° 24' 37.30" N; 2° 6' 38.70" E







Reformación I  
Reformation I  
Reformierung I  
1985

Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
Reus  
41° 10' 57.54" N; 1° 4' 39.50" E



Dibujo de obra Brug Noordkasteel  
Construction Drawing Brug Noordkasteel  
Bauzeichnung Brug Noordkasteel  
1985  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
Amberes, Bélgica  
51° 14' 30.61" N; 4° 23' 30.14" E





Reformación VI  
Reformation VI  
Reformierung VI  
2004

Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton,  
Berlin-Schönefeld, Alemania  
52° 23' 49.50" N; 13° 31' 2.30" E



## Intervenciones

Las intervenciones artísticas de Eberhard Bosslet requieren el sentido del viaje, del recorrido, del movimiento continuo, del escrutador infatigable y el afán del coleccionista para localizar restos de un pasado no lejano que aún mantienen su presencia decrepita. ¿Qué pretende? Detener el tiempo, rescatar del pasado aquello que perdió todo interés para fijarlo de nuevo en la memoria, o simplemente dejarse fascinar por el misterio del lugar y por las posibilidades especulativas que ofrece, o quizás sentirse atrapado en las redes laberínticas de una estructura arquitectónica en plena desintegración?

La ruina, en la que los románticos ya se fijaron por el potencial de grandeza clásica que comporta, suavizado por la pátina del tiempo, es nuevamente recuperada por ciertos sectores del arte contemporáneo, a veces con sentimiento nostálgico y en defensa de una olvidada mediterraneidad y pensamiento clásico, pero muy a menudo aferrados a una realidad cotidiana, urbana, industrializada, degradadora: haciendo arqueología del presente, haciendo arte mediante vestigios materiales, restos arquitectónicos que con la obsolescencia actual han caído en una rápida depreciación.

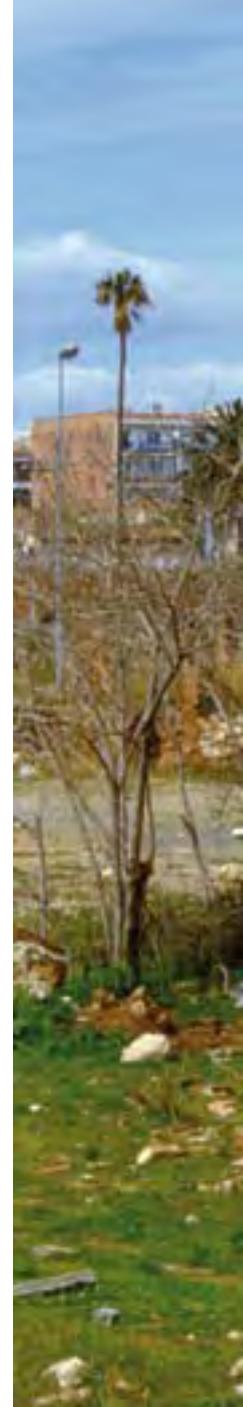
Bosslet busca estos restos arquitectónicos, que en realidad no poseen ni nunca han poseído un interés arquitectónico. Quizás le interesan por esta misma mediocridad. Son construcciones anónimas, que ya han enmudecido, sin jamás haber tenido nada importante que contar. Con sus intervenciones, Bosslet pone de manifiesto los que fueron puntos sensibles del edificio: una ventana, una puerta, una escalera, la sombra de una imaginada cubierta de tejas curvilíneas, la arista de dos muros que confluyen,... para relevar su estructura fundamental y al mismo tiempo incidir en la distribución interna espacial. De nuevo la estructura arquitectónica se reafirma, Bosslet le devuelve la posibilidad de ser una forma observable y susceptible de ser analizada, al tiempo que él mismo obtiene la posibilidad de especular sobre

las implicaciones sociales, quizás económicas, o bien culturales que en el pasado le dieron vida. Podríamos hablar, pues, de una especie de deseo solapado de erigir un nuevo tipo de monumento para la ciudad, lejos de la estatuaría conmemorativa y enraizado en sus propios fundamentos. Gordon Matta-Clark con sus perforaciones geométricas de paredes, suelos y techos de un gran edificio en ruinas de Bruselas, que hacían confluir espacio interior y espacio exterior, poniendo al descubierto su estructura interna, ya inició este camino monumentalista, como también lo viene haciendo Luc Deleu, un artista belga para el que el monumento urbano, se define a partir de un elemento plenamente urbano y constructivo, el „container“, con el cual conseguirá erigir triunfales arcos. Eberhard Bosslet también defiende este espíritu de nuevo monumento urbano a partir de los detritos de la propia ciudad: las intervenciones realizadas en Barcelona durante 1984 sugieren este deseo: un grupo de pequeños habitáculos que en su momento sirvieron para las controvertidas obras del túnel que debía atravesar la montaña del Tibidabo, el vestigio de una escalera intuida en un muro donde pueden observarse aún los restos de la casa que estuvo adosada durante mucho tiempo y las ruinas de una construcción industrial cerca del mar, convertidas mediante la intervención de Bosslet en lejanos recordatorios de antiguos templos, flanqueados por los restos de posibles esfinges industriales.

Gloria Picazo

Catalogo de la Fundación Miró, Barcelona, 1985

Chalé  
One Family House  
Einfamilienhaus  
1985  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Parbe auf Fassade  
Reus  
41° 9' 4.27" N; 1° 7' 20.32" E





*“ What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief  
And the dry stone no sound of water. (...)”*

(T. S. Elliot, „The waste land“)

Nuestra Cultura selecciona y almacena signos y objetos en la confianza de que la representarán adecuadamente en el futuro; lo que queda, aquello que no es elegido, todo lo que ni las limpiezas ni las substituciones han suprimido, no sabemos por qué causa, inicia su lucha personal contra el Tiempo, permanece con absoluta vocación de presente y de presencia allí donde la mano humana lo colocó. En el tiempo de su resistencia, su aspecto se transforma de manera arbitraria, rápida o lentamente, pero siempre imprevisible.

Material urbano, de escasa y ya inútil procedencia orgánica, destinado a resistir, explicable únicamente en relación a la actual cultura urbana que consume y rechaza de manera imparable todo aquello que ha sido previsto, diseñado, inventado, calculado, construido, adjudicado a una función, usado, abandonado y no eliminado.

El repertorio completo está al alcance de la mano el asfalto, la pared, cualquier rendija, restos de pintura, la línea discontinua de la calzada, los restos abandonados en una playa, el fragmento de muro, los ladrillos caídos, todo lo que desde su origen existe en su lugar, nunca se movió de su lugar, donde sigue dejándose gastar por el Tiempo.

Materiales que un día fueron nuevos y que solamente de la mano de un artista o de un poeta pueden volver a serlo. Elementos que tan sólo solicitan una mirada y una actuación sensible y profundamente actual, forjada en el ambiente y el comportamiento extremadamente urbano. De nuestra actual cultura, substancialmente fragmentada, el artista recoge los fragmentos.

El artista puede construir un poema con residuos de otros poemas: el poema resultante es nuevo e innovador, constituye un punto de partida seguir los rastros, hurgar en las huellas, recoger las ruinas, ordenar sin trasladar, rehacer para mostrar, como si de un espejo se tratara, un reflejo de lo que nos rodea. No se trata de sublimar desperdicios, sino del reconocimiento de una realidad usada y fragmentada. El ojo observa y selecciona; la mano señala y ordena. ¿Y los símbolos? ¿Es posible una lectura simbólica o todavía es prematura?

Es necesario recurrir al Tiempo, pues se trata siempre de trabajos presentes, abandonados de nuevo a su constante y anterior temporalidad. ¿Existen otras lecturas que no sean la identificación con la cultura urbana, las señales de un uso, de una construcción, de una eficacia pasada? A menudo nuestra limitada visión, hecha de pragmatismos, arrincona lo que no puede justificar con argumentaciones reconocidas: aceptamos la gratuidad del trabajo artístico en nombre de la Cultura, y sin embargo solemos rechazar cualquier situación funcionalmente inútil tal vez por que no acertamos a ver ni un sólo elemento estético. Los artistas nos proveen de estas otras visiones y nos aproximan a aquello que existe pero que todavía no hemos trasladado al mundo de los valores sensibles y positivos. Las ruinas y los despojos, mientras no desaparecen, forman parte de este amplio territorio de la aproximación sensible. Podríamos tal



detalle/detail/Detail

Chalé

One Family House

Einfamilienhaus

1985

Pintura sobre fachada

paint on facades

Parbe auf Fassade

Reus

41° 9' 4.27" N; 1° 7' 20.32" E



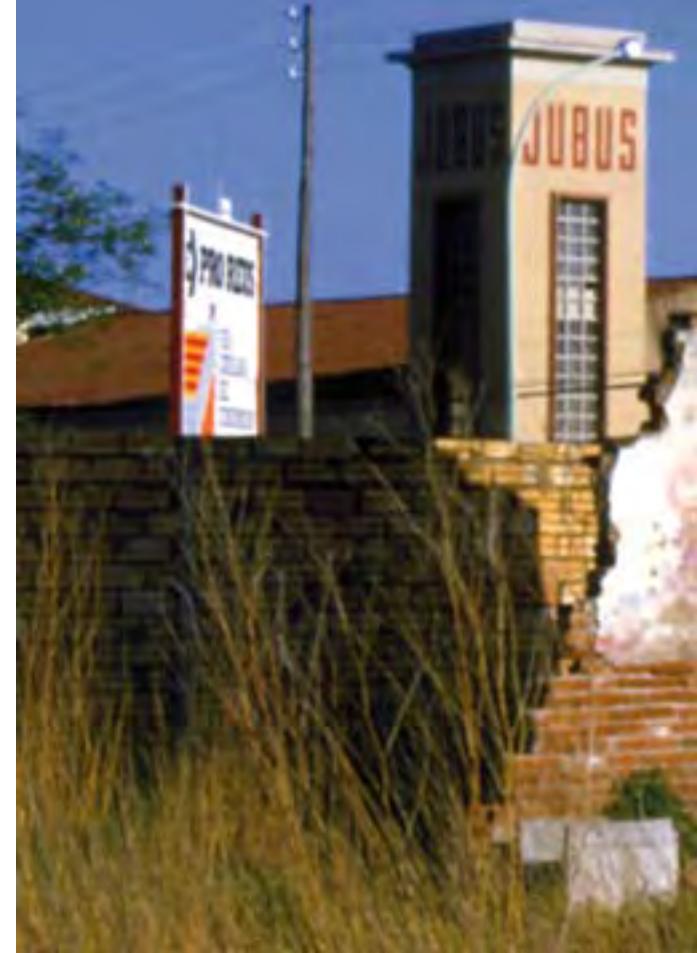
vez pensar en la capacidad de resistencia de la materia a desaparecer, en su voluntad de permanencia, de no dejarse eliminar con facilidad. Podríamos pensar en el desorden y la dejadez de los hombres. ¿Somos realmente descuidados o bien no hay también en nosotros una cierta inapetencia en eliminar fríamente nuestros propios residuos? Estas ruinas en la construcción de las cuales la cooperación y el esfuerzo se establecieron sin dificultad por parte de los objetos, y que ahora, en su decadencia, se llevan los rastros de la intervención humana. Si seguimos pensando en el progreso como motor conductor de nuestra civilización, la dinámica de la desaparición de los residuos es absolutamente lógica y necesaria; cuando no se eliminan, muestran una gran resistencia a la desaparición voluntaria, se quedan en su sitio y nos molestan, no sólo por su inutilidad sino más bien por que tal vez contienen algún testimonio

de nuestra presencia y actúan como un residuo, ante el cual, existe una reflexión y una arqueología posible, la del presente.

Teresa Camps Miró  
Catalogo de la Fundación Miró, Barcelona, 1985



Azulette  
1985  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Reus  
41° 9' 29.62" N; 1° 5' 32.29" E







Reformación, Arafo  
Reformation, Arafo  
Reformierung Arafo  
1986

Pintura sobre fachada  
paint on facades

Farbe auf Fassade

Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)

28° 19' 36.78" N; 16° 22' 37.10" W





detalle/detail/Detail  
Reformación, Arafo  
Reformation, Arafo  
Reformierung Arafo  
1986  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28°19' 36.78" N; 16° 22' 37.10" W







Reformación II

Reformation II

Reformation II

1986

Pintura sobre hormigón

paint on concrete

Farbe auf Beton

Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)

28° 5' 16.82" N; 16° 30' 30.04" W

LA JOLLA





Reformación III  
Reformation III  
Reformierung III  
1987  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 25' 4.85" N; 16° 18' 27.88" W











Concomitancia IV  
Concomitant IV  
Begleiterscheinung IV  
1987  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 4' 57.90" N; 16° 31' 4.72" W





Concomitancia V  
Concomitant V  
Begleiterscheinung V  
1988  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 4' 49.70" N; 16° 31' 5.22" W

Concomitancia III  
Concomitant III  
Begleiterscheinung III  
1987  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, autopista sur, cerca salida 21  
28° 4'44.24"N; 16°31'9.31"W





**Concomitancia VI**  
**Concomitant VI**  
**Begleiterscheinung VI**  
**1988**  
**Pintura sobre fachada**  
**paint on facades**  
**Farbe auf Fassade**  
**Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)**  
**28° 4' 27.29" N; 16° 31' 32.10" W**



**Concomitancia IX**  
**Concomitant IX**  
**Begleiterscheinung IX**  
**1999**  
**Pintura sobre fachada**  
**paint on facades**  
**Farbe auf Fassade**  
**Tenerife, Blanquitos/Granadilla**  
**28° 7' 36.94" N; 16° 33' 11.19" W**







Reformación IV

Reformation IV

Reformierung IV

1989

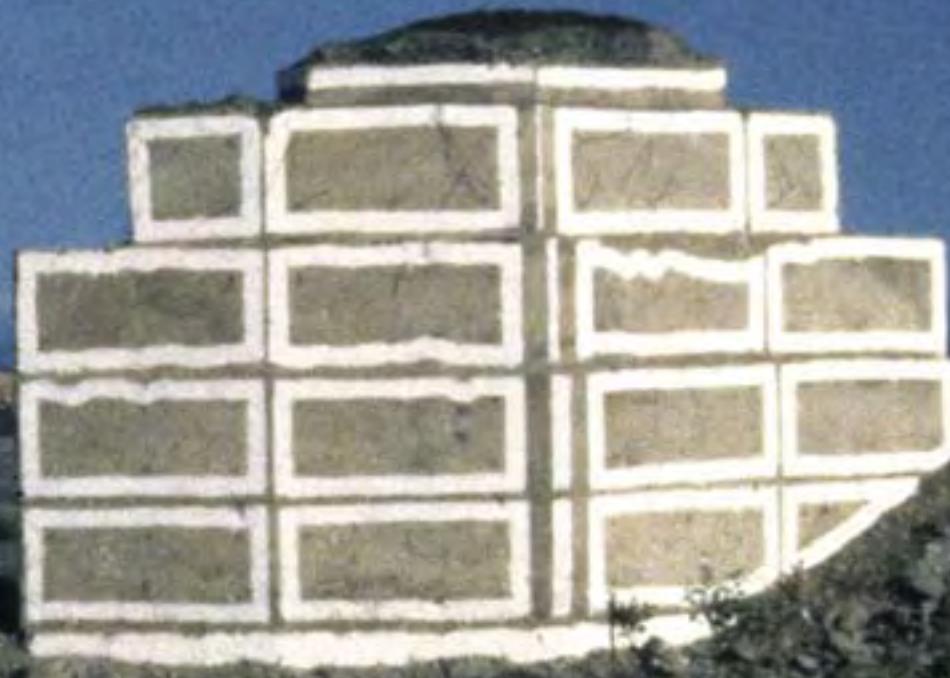
Pintura sobre hormigón

paint on concrete

Farbe auf Beton

Tenerife, Las Maretas, Arico

28° 5' 59.00" N; 16° 28' 59.79" W



Reformación IV

Reformation IV

Reformierung IV

1989

Pintura sobre hormigón

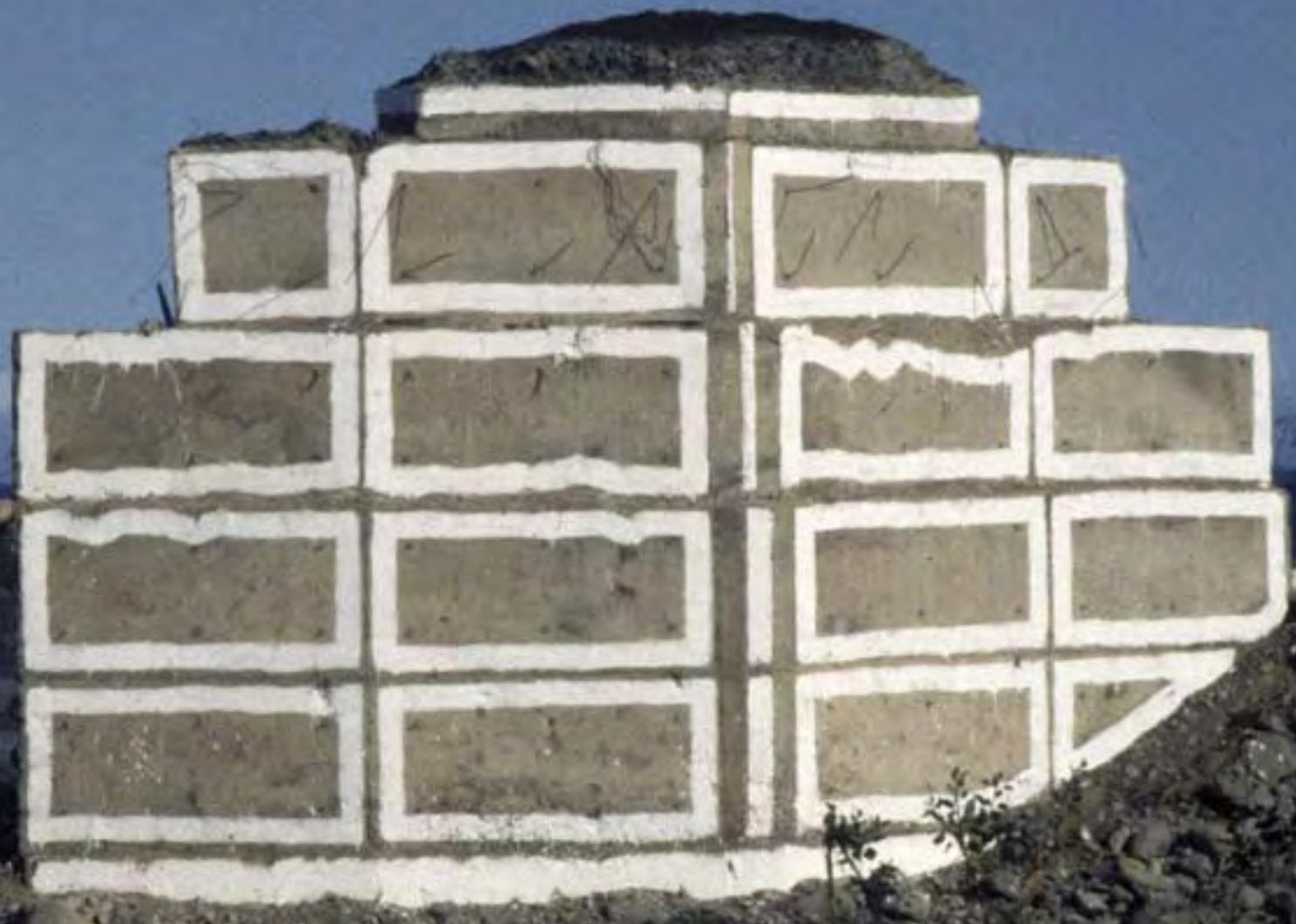
paint on concrete

Farbe auf Beton

Tenerife, Las Maretas, Arico

28° 5' 59.00" N; 16° 28' 59.79" W









Reformación V  
Reformation V  
Reformierung V  
1989  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 6' 30.94" N; 16° 29' 22.30" W







Concomitancia VII (vista sur)  
Concomitant VII (south view)  
Begleiterscheinung VII (Südseite)  
1989

Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 18' 0.04" N; 16° 22' 5" W



Concomitancia VII (vista norte)  
Concomitant VII (north view)  
Begleiterscheinung VII (Nordseite)  
1989  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 18' 0.04" N; 16° 22' 5" W







Concomitancia VIII

Concomitant VIII

Begleiterscheinung VIII

1989

Pintura sobre fachada

paint on facades

Farbe auf Fassade

Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)

28° 4' 50.07" N; 16° 31' 8.48" W



Concomitancia X  
Concomitant X  
Begleiterscheinung X  
2006  
Pintura sobre fachada  
paint on facades  
Farbe auf Fassade  
Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)  
28° 6' 54.10" N; 16° 28' 39.77" W



vista norte  
north view  
Nordseite      vista sur  
south view  
Südseite







Concomitancia X (vista norte)

Concomitant X (north view)

Begleiterscheinung X (Nordseite)

2006

Pintura sobre fachada

paint on facades

Farbe auf Fassade

Tenerife, Autopista del Sur, (TF-1)

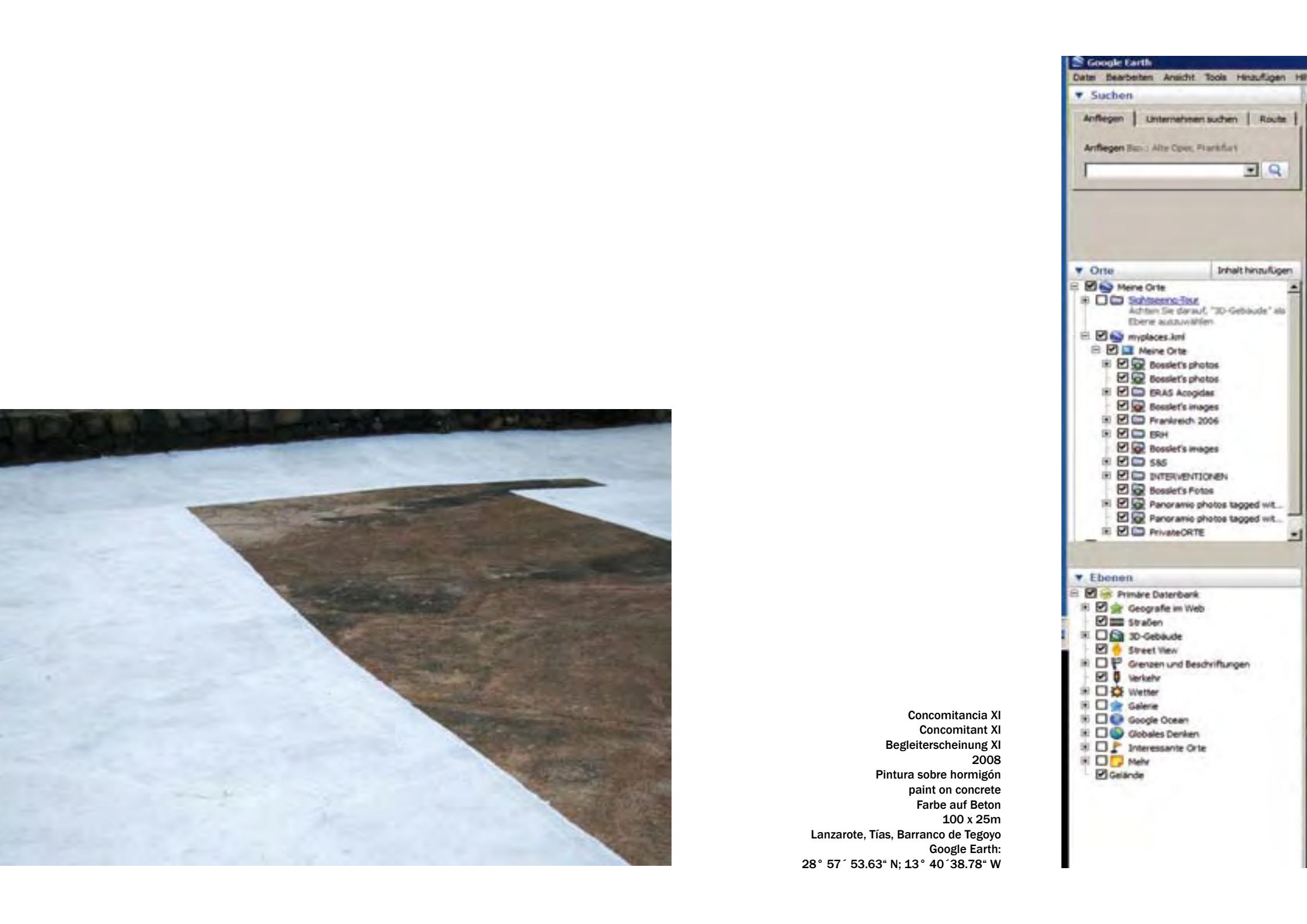
28° 6' 54.10" N; 16° 28' 39.77" W



Concomitancia XI  
Concomitant XI  
Begleiterscheinung XI  
2008  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
100 x 25m  
Lanzarote, Tías, Barranco de Tegoyo  
28° 57' 53.63" N; 13° 40' 38.78" W







Concomitancia XI

Concomitant XI

Begleiterscheinung XI

2008

Pintura sobre hormigón

paint on concrete

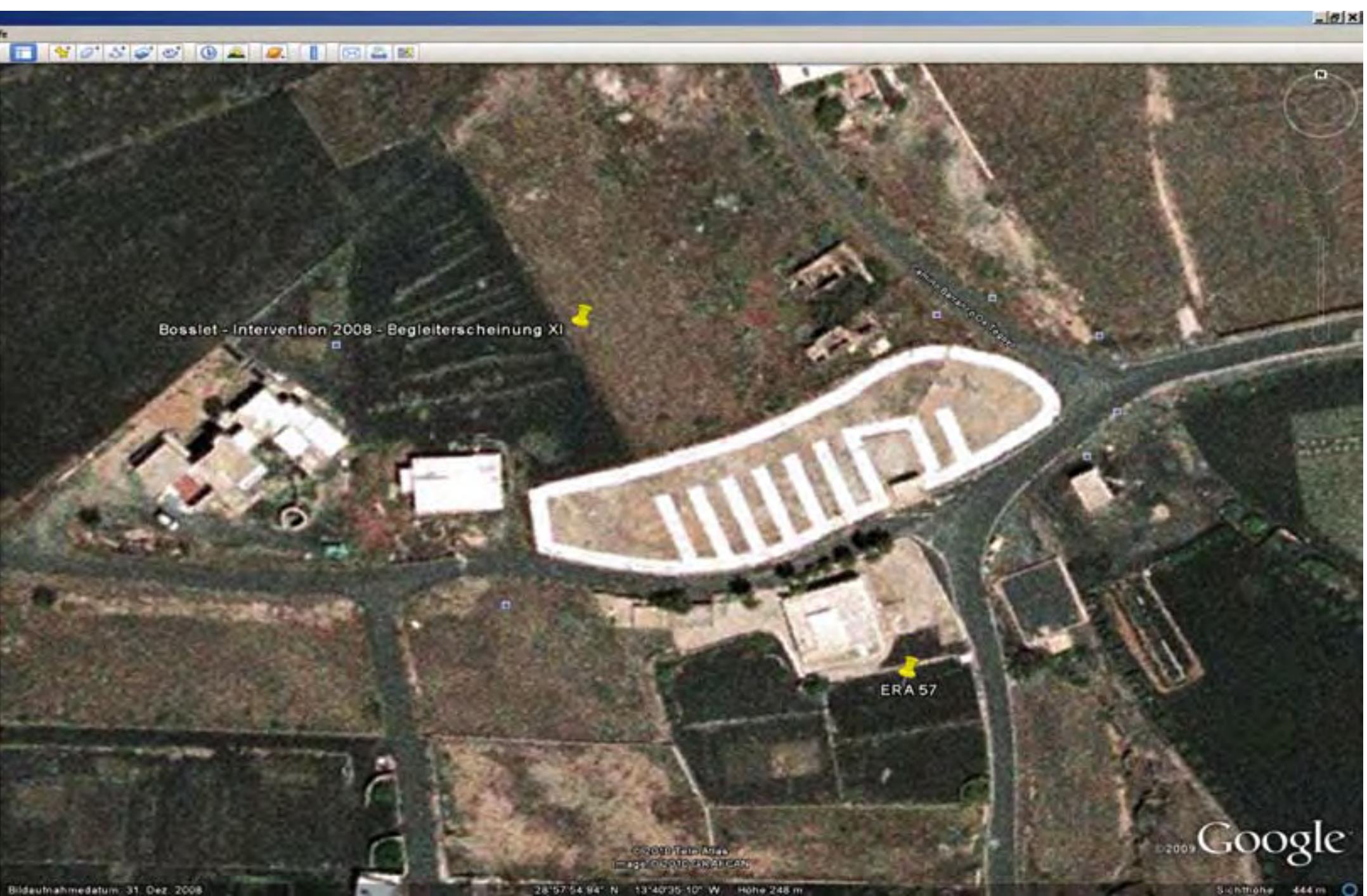
Farbe auf Beton

100 x 25m

Lanzarote, Tías, Barranco de Tegoyo

Google Earth:

28° 57' 53.63" N; 13° 40' 38.78" W



Bildaufnahmedatum: 31. Dez. 2008

28°57'54.94" N 13°40'35.10" W Höhe 248 m

©2009 Google

Sichthohe 444 m





Concomitancia XI

Concomitant XI

Begleiterscheinung XI

2008

Pintura sobre hormigon

paint on concrete

Farbe auf Beton

100x25m

Lanzarote, Tias Barranco de Tegoyo

28° 57' 53, 63" N; 13° 40' 38, 78" W







**Segunda Bienal de Canarias  
Arquitectura, Arte y Paisaje**

Second Biennial of the Canary Islands  
Architecture, Art and Landscape

Zweite Biennale der Kanaren  
Architektur, Kunst und Landschaft

2009

Reformación VII  
Reformation VII  
Reformierung VII

Gran Canaria, Autovía GC-2  
28° 7' 48.33" N; 15° 28' 31.55" W



Reformación VII

Reformation VII

Reformierung VII

2009

Pintura sobre muro

paint on wall

Farbe auf Wand

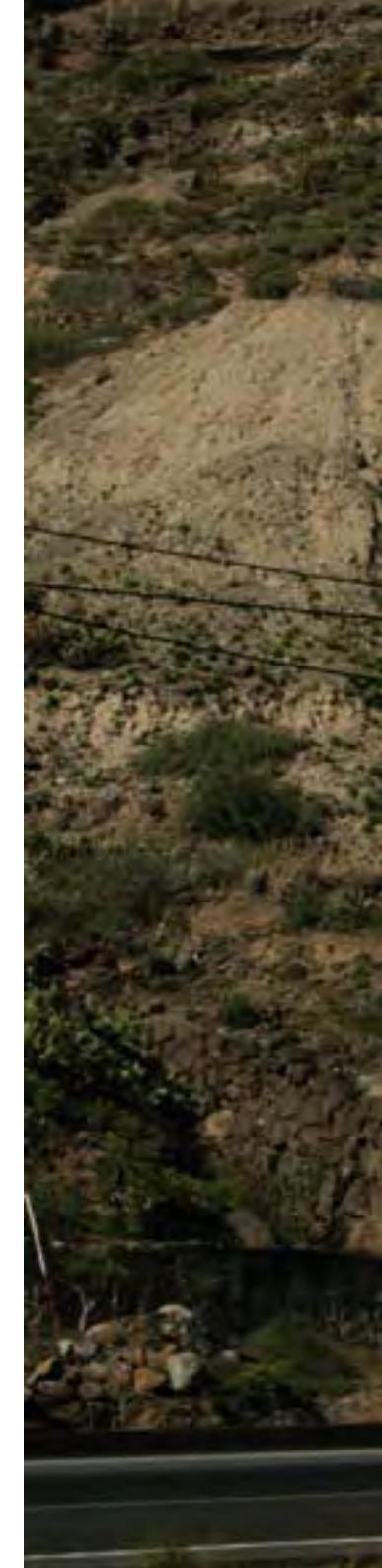
Gran Canaria, Autovía GC-2

28° 7' 48.33" N; 15° 28' 31.55" W





Reformación VII  
Reformation VII  
Reformierung VII  
2009  
Pintura sobre muro  
paint on wall  
Farbe auf Wand  
Gran Canaria, Autovía GC-2  
28° 7' 48.33" N; 15° 28' 31.55" W







Reformación VII  
Reformation VII  
Reformierung VII  
2009

Pintura sobre muro  
paint on wall  
Farbe auf Wand

Gran Canaria, Autovía GC-2  
28° 7' 48.33" N; 15° 28' 31.55" W





Google Earth

Datei Bearbeiten Ansicht Tools Hinzufügen Hilfe

▼ Search Suchen Anmelden

Beispiel: 49.241558,6.990931

Route berechnen Verlauf

▼ Orte

- ABACO
- Pyramides Guimar
- Felsenbrücke
- Moringa garden Andreas...
- Island Growth
- Begleiterscheinung X
- Reformierung V, 1989
- Begleiterscheinung VII, 1...
- Begleiterscheinung XIV, 1...
- Spätlese 1966
- Trauma, 1982
- Begleiterscheinung XIII, E...
- Begleiterscheinung XI, E...
- Reformierung VII, 2009
- >  -GE98JlkWkmz

▼ Ebenen Google Earth-Galerie

- Primäre Datenbank
- Grenzen und Beschriftungen
- Orte
- Fotos
- Straßen
- 3D-Gebäude
- Ozean
- Wetter
- Galerie
- Globales Denken
- Mehr

© 2013 Google

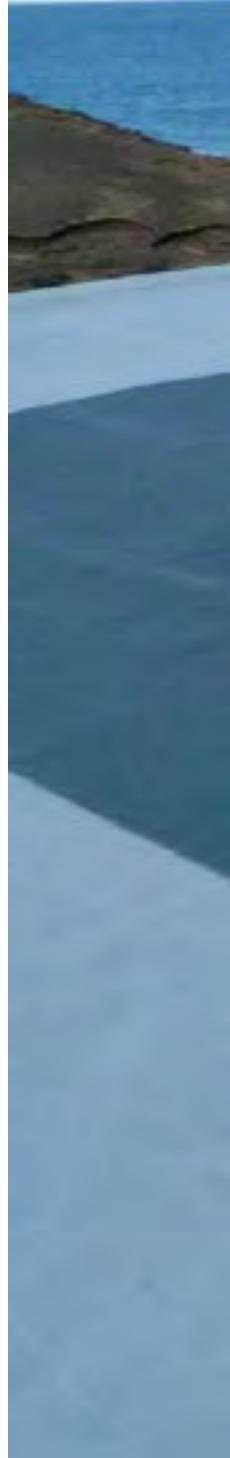
© 2013 Google

Reiseführer

Bildaufnahmedatum: 5/2009 28°0'7.50.03" N 15°28'31.16" W Höhe: 49 m sichtshöhe: 35 m

Street View beenden

**Concomitancia XII**  
**Concomitant XII**  
**Begleiterscheinung XII**  
**2010**  
Pintura sobre tela asfáltica de aluminio  
paint on aluminium coated asphalt  
Farbe auf Aluminium beschichtete Asphaltbahn  
**11 x 24 m**  
Tenerife Sur

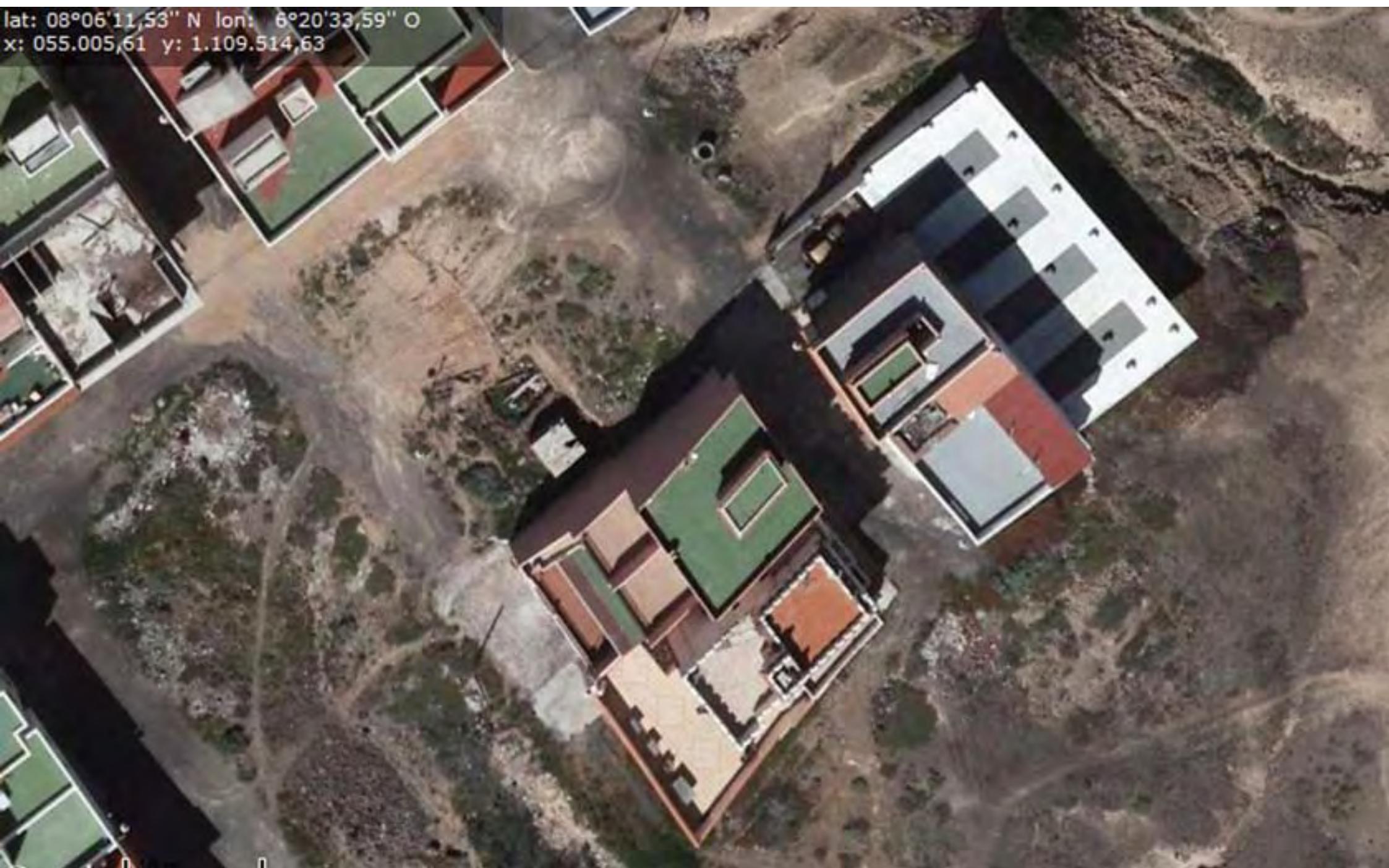






**Concomitancia XII**  
**Concomitant XII**  
**Begleiterscheinung XII**  
**2010**  
**Pintura sobre tela asfáltica aluminio visto**  
**paint on aluminium coated asphalt**  
**Farbe auf Aluminium beschichtete Asphaltbahn**  
**11 x 24 m**  
**Tenerife Sur, via Grafcan**

lat: 08°06'11,53" N lon: 6°20'33,59" O  
x: 055.005,61 y: 1.109.514,63



Concomitancia XIII, Era 5/Baxter  
Concomitant XIII, Era 5/Baxter  
Begleiterscheinung XIII, Era 5/Baxter  
2011  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
14,50 x 23m  
Lanzarote, Tías, Conil  
Google Earth  
28° 58' 17.45" N, 13° 39' 53.93" W



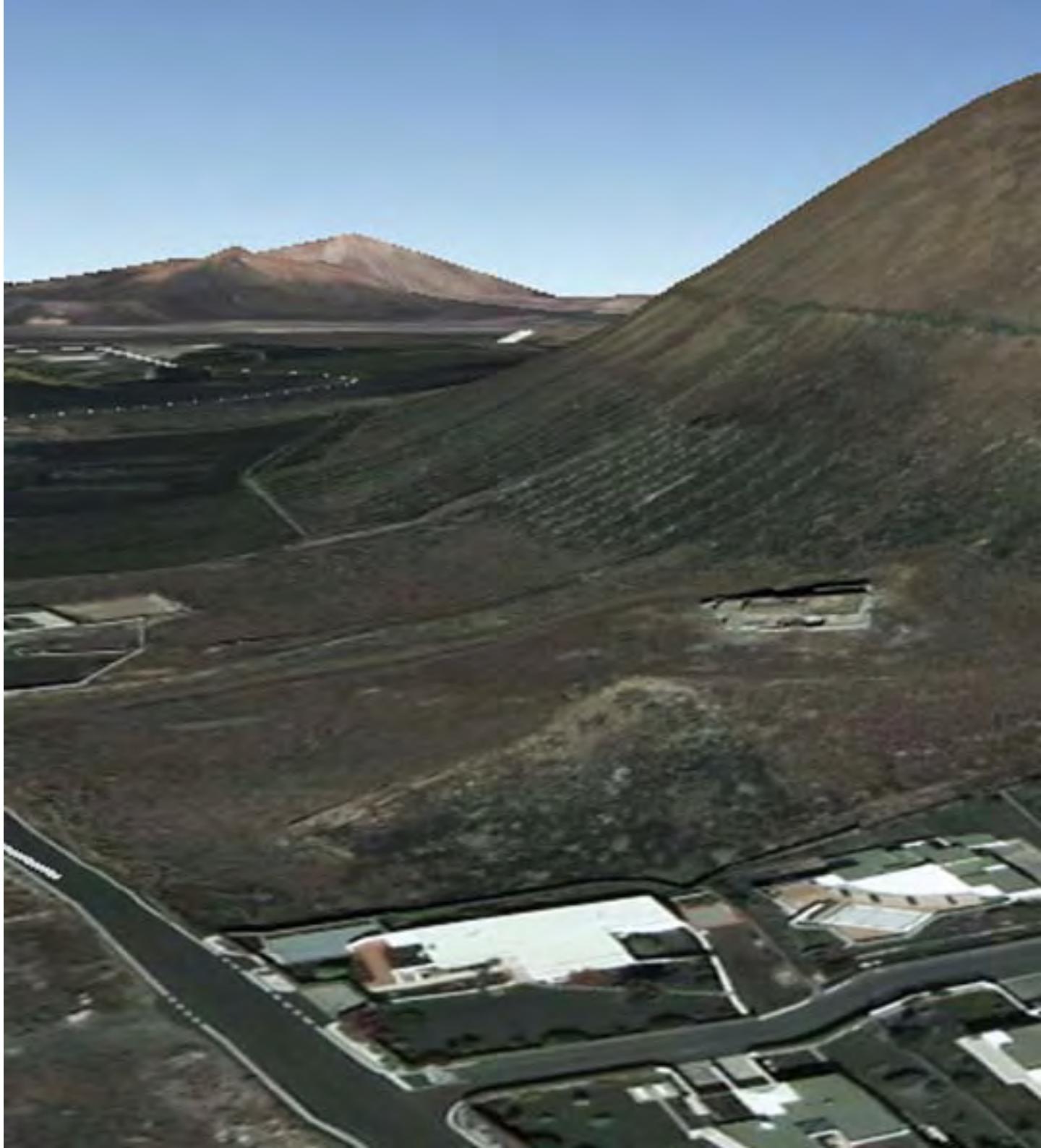


© 2013 Google

Image © 2013 GRAFCAN

Google ear

Concomitancia XIII, Era 5/Baxter  
Concomitant XIII, Era 5/Baxter  
Begleiterscheinung XIII, Era 5/Baxter  
2011  
Pintura sobre hormigón  
paint on concrete  
Farbe auf Beton  
14,50 x 23m  
Lanzarote, Tías, Conil  
Google Earth  
28° 58' 17.45" N, 13° 39' 53.93" W







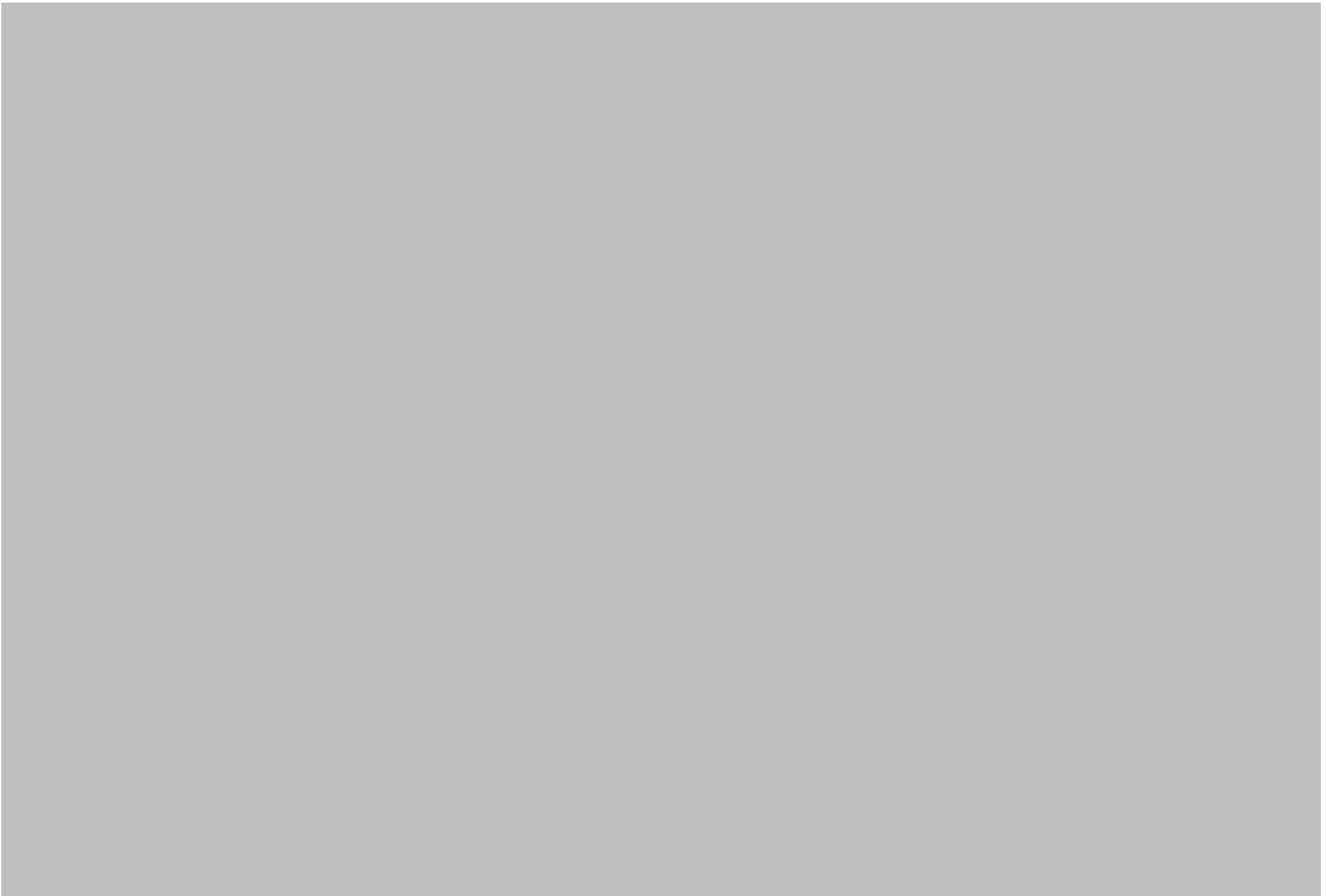












## English Texts

Eberhard Bosslet  
Orlando Britto Jinorio  
Celestino Celso Hernández



## Bosslet in the Canary Islands

In 1981, I booked a flight without accommodation to come to Tenerife in October. At this time I was studying the main course in the Department of painting at the Hochschule der Künste Berlin (now Universität der Künste Berlin UdK) once completed, I found myself in the post graduate master studies.

Motivated by reports from fellow students who, a year earlier, had stayed as guests of their Berlin Professor, on Gran Canaria, I intended to spend several months there even though the Canary Islands were completely unknown to me.

I wanted to escape the cold German winter and take a break from art by putting distance between myself and Berlin, and I was going to check my relationship with art and in particular to the discipline „colourfield painting“. In that same year I initially became the founding member of „Material and effect e.V.“ an artist group that was being formed in Berlin. The founding act was written by me. Formulating a fundamental doubt on traditional art motifs and the procedures substantive or methodological orientation were already established:

*„Materials and their effects are investigated according to emotional, functional, intuitive, discursive, random and cultural aspects and modes of action. Results, investigations and State forms, processes, products and situations appear and these facts are documented.*

*Materials are all things, substances, organisms, relationships, systems and structures in natural, artificial, economic, scientific, social, and cultural space.*

*An effect will be considered: all mind-, perception and experience qualities that radiate from the materials or leading to this.”*

Keeping these parameters in mind, I went to Tenerife with the intention of not doing anything related to art on

the Canary Islands. Without Spanish language skills, I set out to explore. I had brought the determination and the necessary money from Berlin, to buy me a motorcycle locally. I wanted a motocross bike. Such rent was not possible in 1981. Buying a second hand one failed due to the high price and expectations of the local dealers.

But then, in a central district of the island's capital Santa Cruz, I was able acquire a motor scooter Vespa Sprint, pretty battered, inexpensive, but roadworthy. It had a front and rear luggage carrier. So I was well equipped to transport my luggage. I had no fixed abode. The starting point of my daily tours was Los Cristianos in the South of the island. However, in the South of the island, the ever-growing tourism led to constructions of new hotels and apartment complexes; there were surprisingly only a few pensions. Those were fairly cheap and affordable for me. The one to three week tourism and the demand for furnished apartments for seniors wintering, unfortunately did not lead to additional offers on cheaper, briefly available rooms. My thirst to know more and more of the island inevitably resulted in an everyday worry of where I was able to spend the next night. Stimulated by the ubiquitous construction activities, which ranged from private attachment to old houses in the rural environment, total demolition of old one-story houses made of stone or more modern cement blocks, up to apartment buildings in small and large format, the subject of building construction and housing is very much present everywhere. More present than I had ever experienced before and this, even though I come from a family of architects and living in Berlin from the 70's until today, could have brought the "theme" close to me because of the presents of refurbishment and new house construction. Gradually, piece by piece I became aware, during my trips and activities, that home and living, travelling and arriving home, are fundamental issues. Fundamental in the truest sense of the word are the form-giving considerations to the

room and space of a house. The commercial expansion of the construction industry was followed by the growing demand in the domestic environment of the locals. The residential constructions of flats, roads and port constructions were influenced in many places by the previously utilised agricultural areas and regions. Cultivated terrace fields lie fallow and new road construction crosses them without regard to the conditions, to access newly planned residential areas. Old vacant agricultural buildings, but also ruins of new building which were investment failures; started, ground occupying pillar-ceiling-concrete skeletons that have been around for decades.

With a pronounced interest of affections to dislike, I encountered all these developments which gave me during the few months after my first arrival in Tenerife and for many years, strong artistic impulses in questioning and interventionist researches.

## Vespacolor (1982)

For my first trip with this scooter, from Santa Cruz in the North to Los Cristianos in the South, on the TF 28 "the twisty road", I needed around four and a half hours. Along this road are many of the old villages, which have hardly been changed by new buildings. The villages and their homes had a remarkable dimension and colour, that later motivated me to my first artistic action. The facades of the single-storey houses were strongly colored and individually designed. It was to assume that the residents or owners due the small size of the houses were easily able to carry the colouring of the facades by themselves. So, every home had its individual "face". The single facade elements, such as the base, window and door soffits, eaves and window frames, and the always closed shutters and last but not least the actual wall of the house were usually painted in 3-4 colours.

Because the Vespa Scooter , like a car body consists of different body components an analogy to the facade elements was possible to see. I decided to paint the fenders, the seat, the wind shield and the main body of the Vespa in different colours. I used white wall paint (plastic based paint) and tinting paints (colorantes) and started to mix the paints in front of a beautiful house identical to the facade. With these colours, I reset colours of the Vespa's body elements. Then I positioned the scooter alongside, parallel to the wall and took as many photos of this staged situation, to be able to have a suitable photo to choose later.

With this version of the multi-coloured scooter I continued my trip, until a particularly attractive house motivated me to put the Vespa scooter alongside the facade to take photos of this dialogical situation of unevenly coloured and unequal objects before starting to mix the colours of this house and to transfer them to the scooter. Afterwards I photographed the now identically coloured objects together. After this I proceeded to do this several times, another consideration with corresponding consequences came to me. Because I was not only in the village and urban areas, but also very often set in the countryside, the idea pushed me, to make the mobile colour scheme, which drove around with me on the Vespa, again stationery.

I transferred not, what would be close, the colours on a house, but I transferred the colours to "cut out" elements of the landscape: small and large boulders, a natural stone wall and cacti, to photograph them together with my scooter for more pictures. The photo series "Movable property and real estate" („**Mobilien & Immobilien**“) was launched, which then resulted in other, modified versions. I made 4 photo series of this kind. (Page 22-29)

### **From the colourful house facade to coloured debris (1982-1986)**

The beginning of making art was made and was no longer able to stop. After the first three months in which I deliberately let myself be impressed by the beautiful touristic and folkloric aspects of the island, I subliminally registered the unsightly effects of the construction boom, the consequences and side effects. When commercial construction activities, both the demolition and construction debris were usually professionally disposed of, so the accumulating rubble of "small building measures" of ordinary people was "disposed" all over the dry and rocky landscape.

I discovered the renowned coloured facades as rubble in unfamiliar places which made up a mixture of an ecological moral outrage and fascination. To find myself in the situation, to intervene in this unexpected change of location of well-known things and comment on this state of affairs, I started there on the spot to turn the "beautiful" coloured fragments with the coloured side facing up. The generation of mosaic-like formations that should arise from the sorting process, without being creatively designed. I made 15 interventions of this type of "Clearing". (Page 76-107)

### **From the intention, to the plan, to the foundation (1983-2011)**

Long ago I was captured by the Canary virus, which can equally affect locals as well as foreigners having a holiday: I was thinking of how I could get a private house on this sun-drenched archipelago.

Every intention of this kind leads from the plan, to the foundation and then to the finished building.

Or one embarks on the search for a suitable old building. Constantly with my Vespa scooter on the road, I penetrated even further into remote areas and regions. Abandoned farms and abandoned construction sites

triggered in me special fascination. In particular, buildings, their original function appeared at once inexplicable and this interested me. There were mostly concrete buildings, which had no interior, which seemed spontaneously built, with unprofessional equipment and were made for commercial/industrial purposes. There were ruins, which were integrated into the stony, rocky, vegetation-poor environment, by their shape, colour and material. Because these ruins actually constituted a burden (legacy) they tended to hide due to the general feelings of guilt, from the perception. These circumstances and states attracted my attention. I intended to give this disregarded entity a positive potential of attention by intervening with very simple, technical and formal means. This was possible with a 12-15 cm wide brush, using white emulsion paint or lime and the self-imposed handicap, for the sake of design intention to draw a white line along the building and material edges on all sides. By this measure the building peeled itself out from its surroundings and was striking.

The specific shape of the building was clarified and perceptible as a simultaneous transfiguration of the overall appearance. I photographed the result always striving to get a maximum amount of representative photography. Initially I entitled this series of **interventions** "**Construction drawings**" however, I later changed it to "**Reformations**". I have done up to this moment 25 interventions of this type. (Page 110-217)

The other type of interventions, the so-called "**con-comitant**" based on the phenomenon that the open or destroyed windows of abandoned buildings look like black holes. The static cohesion of such buildings is despite the undisputed dilapidated condition. I began with the consideration, to enlarge the holes until the statics of the building apparently could not be kept. I did not achieve this through demolition, but by painting large black geometric areas on the facade. I referred to these painted-on black surfaces of the existing black-

looking windows and doorways. The desired effect is accompanied by possible association to works by Kazimir Malewitsch or censoring bars. I have made until this day about 12 interventions of this type.

(Page 110-217)

### **Scrap metal & Sun (since 1982)**

About the same time in 1982, I started a photo series that includes today more than 100 photographs. I took as a motif left, burned, disassembled cars in some bizarre landscapes under the common title of "**Schrott & Sonne**". The imagined pace of former high-performance vehicles, transport and status symbols, are brought to standstill and slowed down in tempo in these photographs. The wrecks become similar to the environment. As in the other photo series and work documentation, I put a balance between the main object and the "background", an equivalence of the visibly existing things and the medium used or the image components. In a few works I applied the method of a painted-on, linear structure. For the benefit of a clear differentiation between the artwork with ruins and car wrecks, I decided to continue this series of works as a pure photographic photo series. (Page 40-51)

### **City comfort und vacation comfort (1983-1984)**

Parallel to the photographic series „Scrap metal & Sun“ with car wrecks in the landscape and the staged photographs „mobilien & immobilien“ with painted Vespa scooter and facades, the two BW photo series emerged, „city comfort and vacation comfort“. The motifs of city comfort I found in the hectic bustling streets of Barcelona. With a data inside my analogical camera I exposed on the BW negative the words: „TRANQUILIDAD y SATISFACCION“ („Peace and Satisfaction“), respectively the words I found on buses: „36 ASIENTOS - 98 VIAJEROS DE PIE“ (36 seats - 98 standing passengers). The motives of the second BW photo series „Vacation comfort“ I found in the tou-

rist centre of Tenerife, in Playas Las Americas. There I exposed in the negative crowded or deserted beaches, businesses and construction scenes the words „BLEIBEN SIE KALKULIERBAR“ (remain predictable). These two photographic series include 48 shots. (Page 32-37)

### **From the intervention to the installation (since 1985)**

In 1985 I developed from the experience and background of the **interventions** I had done earlier, the installation series "**Supporting Measures**" (Unterstützende Maßnahmen). On the occasion of an exhibition in the "Espacio P" in Madrid, (page 17) I added a space-filling construction made by normally temporarily used tubular steel props from the building trade (used at construction sites together with modular formworks) in the undoubtedly statically unchallenged inside of the exhibition space. From this, I developed the work series of the "Supporting Measures" still on exhibit today and I still do that artwork today.

These constructions cannot hold up without the counterpart of ceiling, walls and floor. There is always a need of one less than surplus and more rather than too little to hold together all the loose parts by means of support, pressure and the resulting friction. These installations are necessarily location-specific by their dimension. Structurally, they are again performable in different spaces. The necessary equipment on modular formwork panels and ceiling steel props are borrowed or rented for both the "Supporting Measures" as well as for the "**Modular Structures**" (Modulare Strukturen) for every occasion of the exhibition. The works are virtually "performed" and differ from case to case by an interpretation variability.

### **Floor plan, foundation and pipe systems (1985-1988)**

A further line of development based on my interest in construction, building and houses takes its starting point in planning any building structure: the floor plan. Initially I make small sketches on graph paper A5-size and sheet of paper filling. I have developed seemingly countless variants of a floor plan with one or two rooms. Thereafter, I made countless sketches variants of a structure that could bring associative piping systems and cooling fins in together.

On my tours through the outskirts of the island of Tenerife, I discovered pieces of ripped carpet floor. 1985, after several years of abstinence from flat painting surfaces; I discovered that these non-rectangular surfaces could be a good suitable painting surface for my previously developed floor plans and line circulations on paper. This discovery brought me back to painting on transportable painting surface. From then on, the painting surface was always significant and visible part of the "image event". Each form complex got its own colour in conjunction with this specific colour material. Most particularly I used impasto, thick bulky commercial and industrial paints.

About 60, mostly large-scale paintings I created until 1988 belonging to the series of "**Floor plan & supply grid paintings**" (Grundriss & Versorgungssystem Bilder). The beginning of this series happened on Tenerife in 1989. Inspired by the ever-present surf athletes, I began using surf sail material for very large-scale, plan-like tapestries.

In no time I had a studio in Tenerife. But that did not stop me from getting started with new developments such as the series of "**Tapestries and Aprons**" (1989-2008) (Wandbehänge und Schürzen). It seemed to me that rather particular circumstances motivated me to pursue new approaches. In the case of the tapestries I referred further to the sketches from 1985/86, but de-

tached from the original to read as floor plan or piping systems. All determining components should be equally important and visible. A support or painting surface does not exist, or is the wall. Each colour-form-complex of the plasticised surf-sail cloth was sewn together at the edges of the material. Integrated crystal clear film material leads the view onto the “image-bearing” wall. The sewing was made by a local surf sail specialist. With screws or nails and eyes, the tapestries are hung from the wall. They are usually larger than 3 x 4,50m

#### **Basements and barriers (since 1986)**

From the observation of the construction activities and my studies of the fundamental, structural elements of earthquake-resistant construction in the Canaries, I derived the series of sculptures “Basement and Barriers”. As “Basements” I created in 1986, the strip foundation-like floor plan sculpture, using bricks and concrete blocks as modular elements, plus pipe systems. The “Barriers” are based on sketches and reflections from 1984 to concrete-steel bodies and concrete-steel areas, which were first created on site in the exhibition space **since 1985**. They are mostly knee-high and installed to block the exhibition space. They are foundation-like structures made of concrete and steel reinforcement. They can be removed only by demolition after the exhibition.

#### **Bilateral relations (1993-1998)**

The realised “Bilateral Relations” were unthinkable without the preceding considerations and work produced about house/space/order/and structure.

With “Screebs” entitled works are on both sides of wall mounted sleeves made of rubber or polyurethane. They are fixed with tie rods and springs. The tie rods are inserted into the wall through holes; helical compression springs and anchor nuts have visual function and keep the grid surfaces with a distance from the wall. The “Halos” were wall-mounted, disc like aluminium parts

from mechanical engineering, sometimes coloured painted, which are held by anchor rods, anchor bolts and large conical coil springs through the perforated wall on both sides. The viewer only sees one side, thus only one half of the wall sculpture.

#### **Organic and geomorphic sculptures (since 2001)**

Without direct reference to house and construction, resulting from the association of the cartographic appearance of the Canary Islands in 2001, I made a biomorphic sculpture group. “Stool Archipelago” and Island Growth” generating their formation from the image of an archipelago. In 2008 produced “Stump stools” were unthinkable without the experience I had in Tenerife: near the sea, far from relevant vegetation, I saw two powerful stump sections. This strange situation moved me to do the “Stump stools”, made of fibreglass, realized on the base of known organic forms. They are black, abstract imitated tree stumps. The individual objects of the ten-piece group can be regrouped as well as in the sculpture group “Island Growth” and used as seating elements as needed.

#### **Wrong water (since 2003)**

In 2003 I began the colour photo series entitled with “Wrong water” with the motif of ships and boats that are on land in urban or rural areas. Unlike the photo series “Scrap metal & Sun” these boats on land are not wrecks. The occurrence of the boats on land grows with the fact of their growing irrelevance in the daily professional use by fishermen. These boats are not near the water, waiting for them to come back to the sea the following day. They are located on land like fish out of water. If they were in the water, you would only be able see half of them. On land, now useless and pointless, they show their true form and are in dialogue with their foreign environment. (Page 54-63)

#### **Single-room-house (since 2006)**

In 2006 I began the colour photo series entitled with “One-Room-House” of small buildings in the Landscapes of the Canary Islands. The motif: Very small houses, apparently unused and individually isolated in the landscape. Quite different from the big houses and multi-functional building complexes, they are prototypes of one architectural space. These unique buildings are alone in a suggestive dialogue with their purely scenic surroundings. (Page 66-73)

#### **Eras – rain collecting areas on Lanzarote (since 2008)**

In 1982 I visited Lanzarote for the first time. I was impressed by the idiosyncratic beauty of the island, which is characterised by water shortage. This is also reflected back into the appropriate structures and designs to collect rainwater. So it was common in the past, that any paved area around the house (flat roof and yard) had a tendency to direct the rainwater into an underground tank. In addition to being put on large and very large cemented surfaces on mountain slopes, in order to capture additional rainwater. In 1982 it seemed to me that these facilities were still in use.

On my second stay in Lanzarote in 2006 I noticed these rain collecting surfaces again. Most of them in meantime were no longer maintained and cared for. The water comes now, as everywhere, from the pipeline. I was fascinated by the now useless surface structures I made two interventions. These interventions emphasized the originality of each rain collecting area, as they let these fields become a striking eye-catcher. For the first time I was aware that these interventions, sooner or later, would be seen on the internet on Google Earth. This became the case one year later. (Page 186-193 and 204-215)

Eberhard Bosslet 2009  
Translation R. Greg Haughton

## Dear friend Eberhard

It is always a joy to hear from you. I have to tell you that I delightedly accept your proposal to write a text for the book you wish to edit and summarise such immense and fantastic artwork which you have done in the last thirty years.

It is not the first time I have decided to tackle a text on the work of an artist in the way of an epistolary genre. I beg your pardon for my forwardness. I feel more comfortable in this environment and it allows me to maintain closeness, warmth and respect of a friendship built from the shared passion for art and all its possible areas of action.

I think you know me well and know that for a few years I take my texts into account from a perspective where I want to show the aspects from a human point of view, which I believe are revealing, and I have been able to discover or share with artists with whom I have been fortunate to build projects with over the years.

The edition of your retrospective book which you are preparing, with a comprehensive collection of texts, images and projects will be, without a doubt, a wonderful tool and clarifying the true enormity of your work, a piece of related work which is emotionally linked to a very substantial part of your time and life to the geography of the Canary Islands. Ever since your first visit to the islands in 1981 to the present day which is nicely narrated by you in the artistic autobiography in this book; an artistic project which is in a continuous relationship with the archipelago, a “place of places” key on your personal emotional mapping.

In one of the paragraphs of, in my opinion, your essential autobiographical text, which you speak about when

there is a moment to feel that you are really affected by a lucky “insular virus”.

What starts off as an initiated journey for you at the beginning of the eighties, the long journey of an outstanding German art student in his post grads, a young artist that photographed and looks in a different way at the elements of the rural and urban landscape of these islands; and who has occasionally returned and spent time on a global project where art and life came together, giving it such a particular shape as well as deep, necessary and complementary, insular reflection. The source and unconscious insular condition of that young student from Berlin, coming from the great city-island and metropolis, Berlin, starts to flower, in the beginning of those years during those first encounters with those strange as well as fantastic geographies “destroyed” by the insular Canarian man.

But for this to happen, for this encounter to be produced and development of a singular and coherent piece of work that has been around for more than thirty years, in a really amazing scale of work, and from a perspective of planning and multiple artistic execution and interdisciplinary, of numerous registers, where the ephemera action is integrated in the landscape to then subtly and poetically disappear in time, and only preserved in photographic documents. For this to happen, I insist, a series of circumstances of a formative and discursive character, they had previously come together in that young central-European artist that came to that beautiful yet disconcerting, and on occasions shocking, “built-up landscape” of “The garden of Hespérides”.

At the start of the eighties you went to Berlin, my dear Eberhard, and founding member of the artist collective known as “Material und Wirkung e. V“. Of which I am totally sure that with your fundamental manner in the writing of the manifest or trust act of the fore men-

tioned. Very few times have I had the opportunity to read a manifest of an artist that is so clearly and coherently materialising in the development throughout the trajectory and artistic career. Convictions of youth and an enormous maturity that evolves and transforms with the passing of time within the script that maintains an argumentative line which is as solid as it is open.

Since I read the first words and advanced in the text I could not stop from repeating through very quickly the hundred or so images of your projects that you have been practically sending me for the twenty years we have known each other and through your publications, compact discs you sent or most recently your website.

The Trust act or Manifest of your group explained it like this: *“The materials and their effects will be investigated through the viewpoints and emotional methods of procedure, functional, intuitive, discursive, and culturally random. Attention will be paid to the results, states and forms of investigation, processes, products and situations and these facts will be documented.*

*Everything, substances, living creatures, relationships systems and structures in open spaces, artificial economical, scientific, social and cultural will be considered “Materials”.*

*Any rational quality, perception or experience produced by the materials or those that take us to them will be considered “Effect”.*

Without a doubt I invite from now on the reader of this retrospective book and the future public that can see and participate in your expositions, or visit “in situ” your interventions, which this manifest takes, as if it were a visitor’s card, in your pocket, wallet or purse, and as an exercise, firstly observe the artwork liberally, so that afterwards you can read these founding lines and leisure in them?. It is worth doing.

There is a series of considerations in this founding act of which I identify myself enormously and I think that they have helped me, in such a way unconsciously at first, to participate in a process of a very personal identification or projection with your working concept. I refer to the confluence of territories such as “Emotional and Rational”, “The Intuitive and Discursive” and to be always open to the possibility of using whatever material, something in my opinion is one of the essential characteristics of the contemporary creator.

I think it is very interesting and also what makes it stand out that your studies of being an artist painter is never abandoned, but transforms through using the most diverse materials and supports as possible. I refer to decisions such as using your own scooter as a canvas in dialogue with the fronts of colourful buildings of the Canaries; how you reused bits of carpet and other material you found in the tips of the islands; the use of wind-surfing sails; the painting and marking of abandoned buildings, or the spaces accentuated such as “Las Eras” to collect water in the island of Lanzarote.

“You are painting” a scene in a singular geographical area and a singular architecture. It was an action so contemplative and aesthetic as well as critical, on a natural geography that survives in a pulse of decades with the fiercest speculative development. Processes that have provoked in many cases the closure of a way of rural living to give way to uncontrolled and predatorily building of the territory, generating a new landscape in which the old abandoned building, after they had stopped being used, lead to a new scene of occupation made at a speed so fast by the new buildings as well as the construction debris abandoned on the edge of the incomprehensible.

At this point in my letter, and given to the fact that I have mentioned it earlier, I wish to make clear to the

esteemed possible reader of these pages, that if you really wish to have a closer look at the context of work and what is vital to your work, it is extremely necessary as well as fundamental that you read the artistic autobiography. An absolutely clarifying text that shows the keys of your modus operandi, the mental structure, discursive and emotional that stands out in all of your work.

I have an enormous respect for these writings where the author, in this case an artist of the visual and plastic, not in an easy exercise of introspection and looking back, try to summarise and show with generosity and humility what has been a very important part of his life, linked inexorably to the creative processes.

Not only a year and a half ago, I was the commissioner or curator, in the Atlantic Centre of Modern Art (Centro Atlántico de Arte Moderno – CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria, of the retrospective exposition of the Mexican artist Guillermo Gómez-Peña. A project in which we presented an extensive book of his work, and of which I don't tire of making a point and advise the reading, almost obligatory, for those that wish to journey into his creative world, of his artistic autobiography, and his exactly as in your case my esteemed and dear friend Eberhard. Not in vain I have had in mind for many years to create a collection of publications in this testimonial line and which could have the title of “Testimonies. A written autobiographical work of Artists.”

If I had to make stand out some of the many enriching aspects of your work, or better yet, of your way to work, I would also establish a simile with the writer which uses such a subtle as well as clear language. A writer to which would qualify as a possessor of an enormous range of accents, something that we know that also stands out in the music world.

There is no doubt that putting accents is not an easy task, we know that placed incorrectly they produce dissonances that can hurt the senses. Far from this your work on the landscape that produces a very positive re-categorisation of the elements or everyday objects, architectural and structures of those occupied or intervened territories.

An accent, that of a writer-unveiler of new places, new “moles” that would go by undetected by the majority of those that walk by these spaces day after day or every now and then.

Since I had the opportunity of knowing your work on the islands, which came as a result of our meeting at the beginning of the nineties, in the Documentation Centre of the aforementioned Atlantic Centre of Modern Art in Las Palmas de Gran Canaria, where I worked for practically a decade; from that first moment I felt very close and identified with your work.

While we chatted and saw images of your projects in the catalogues, those interventions in the constructions and in the landscape made me feel, without knowing at first why, in a familiar space of sensibility. Later I realised that it was the way of making, framing and emphasising the objects, the constructions and the landscape. As time went on, the visualisation of your work was effectively activating my memory and transporting me to that chosen solitude of the room of my infancy. Memories of my hours enjoying in silence making the pieces of art which I had to present in school the following day, no matter if they were from Natural science, Social studies, art & craft or History, where I saw myself outlining with felt tips or pencil colours, the letters or cutout images stuck onto almost always black card. Those little panoramic paintings, that should have been shown or hung up in the classroom, not really finished, without that frame, without that last accent,

over what I wanted to have stand out; and to do this, at the end of the process, was something with which I enjoyed immensely because a new reality opened up before my eyes.

Now that I read again this earlier paragraph, and want to add shortly, I know that sometimes they ask how I dare talk about my life in the texts that I write about some artists. I think sincerely that those works or trajectories are able to activate our memory, our imaginary, or transport us to the nearby parts of our territories and emotional geographies; they could be an object of a written piece of work that is closer, warmer, situated also, why not, in a space of projection and complicity.

It is at this point where I would like to speak, dear Eberhard, of after so many years of meetings and exchanging information we had the opportunity of working together in the year 2009. It was the context of the second “Biennial of the Canaries”, where I invited you to be a part of the nine national and international artists that were integrated in the project “Coexistences” and which I had the opportunity to commission the event: a biennial on the Canary Islands about art, architecture and landscape. This was totally clear for me when I started to idea this project that counted on your participation, because if there is an artist in the Canary Islands who has made these three territories an essential and fundamental part of all his work that would be you.

Once accepted the invitation, I expected, I must confess, that the proposal you were going to give would frame in the context of your “accents” about abandoned constructions in the landscape, and that is what you did. You immediately commented to me that the journey you had recently made with your car at the exit and the north road of the city of Las Palmas in the direction towards the Port of Agaete, where you had to take the ferry to return to Tenerife from Gran Canaria,

you had seen two abandoned buildings that you would like to use and that this exposition “Coexistencies” was a magnificent opportunity to do so.

These ruins were and are near an area that is known on the island of Gran Canaria as Bañaderos, and to clarify exactly where you had seen them you sent me photos or screen captures taken from Google Earth with the exact location, even including the geographical coordinations. Taking into account that I live in the city of Santander, in the north of Spain, and I was not in those moments to travel to the city of Las Palmas, I asked a favour of a good friend and Geographer, Siani Tavio\*, if he could find the ruins that appeared in the photo taken from Google Earth, knowing that we had to get in touch with the owners to explain our wish and to ask permission, because the intervention would be in the context of a Biennial project, generated from a public institution such as the Canarian Government.

Siani Tavio found the ruins and sent me a series of images of them, which I directly sent to you and you identify them as the buildings you wished to intervene. The next step, once receiving then permissions, was to plan the intervention of these ruins that, we have to say, were and are of a huge scale, which was not going to be an easy task. For this I spoke to another good friend of mine, artist and photographer Rafael Hierro, and asked him to accompany me not only to assist in the task of intervention but to also photographically document the whole process of the work on the ruins.

I remember how you and Rafael Hierro commented on how hard it was to intervene on these buildings, framing all the profiles with an adequate thick line and to a scale that made them visible at a great distance.

For those who thought that the artist, in this case, is a mere designer of projects, nothing further from reality. I can and wish to leave constancy in this letter of how

the physical undertaking of each of the interventions of Eberhard Bosslet is for the artist a fundamental part of the process. Once more we can see that the young painter never abandoned the artist that intervened and accents those other possible landscapes. The satisfaction of his own work finished, that washing of painted hands after hours of intense work stuck up a huge ladder and under the hot Canarian sun, was something that you don't wish to give up.

There are some crafts, artists and craftsman, indispensable in a large part of your work as well as was evident in that unforgettable denominaste intervention as “Reformation VIII”. (p. 1995-203)

I do not want to finish this letter without pointing out those that read your book and have the experience of living and sharing your work, that they do not forget, that behind those photographs, installations, objects, and above all the interventions, there is an artist, a painter and an “architect” of new ways of understanding art and the landscape, that have permitted us, the Canarian people, to see another way of looking at the different shapes of objects, buildings and places that now, transcended its anonymity, they can communicate and speak with us. Wishing that we can soon have the opportunity to meet and share a new project, I wish you the most success and I send you my dearest hug.

Orlando Britto Jinorio  
En Santander 9th October 2013.

\*I take this moment in this text to thank again the generous collaboration of Siani Tavio and Rafael Hierro in the process of the work of the mentioned intervention „Reformation VIII“. These and other credits that accompanied my catalog text for the „II Biennial de Canarias“, were not then published.

Translation R. Greg Haughton

## Eberhard Bosslet - Work and commitment in the Canary Islands.

From the early years when the Canaries Islands were incorporated into the Western society and culture, many European travellers have been coming to this Atlantic archipelago, looking for a number of elements, landscape type, anthropological, cultural and climate, above all, they seemed quite new to its continental territory of origin . And they were right, as were also many other visitors, with a cultural and artistic profile, during five centuries, have continued arriving at any of the seven Canary Islands. We speak of a historical time since July 25, 1496, after the second battle of Acentejo in the present municipality of La Matanza, which resulted in the defeat of the Guanches, prehispanic inhabitants of Tenerife, and the so called Peace of Los Realejos which ended on the official date for the conquest of Tenerife, last of the Canary Islands to be conquered by the Crown of Castile. We call attention to that date, and it can be checked that it was after the arrival of Christopher Columbus to the new continent, on October 12, 1492, giving formal letter to the discovery of America and a new historical era.

The majority of our visitors come, mostly from the middle of the XX century, for the islands climate, situated between  $27^{\circ} 38' 16''C$  and  $29^{\circ} 24' 40''C$  Northern latitude, as well as  $13^{\circ} 19' 54''C$  and  $18^{\circ} 09' 38''C$  western longitude. These coordinates give the islands the sub-tropical climate, just four degrees from the Tropic of Cancer, that permits one of the temperatures warm in winter, instead of the strong drops in temperatures in Europe, and a temperature that is moderate in summer, because of its smooth action of the oceans and its trade winds, that not only give horizontal rain, basic for the Islands subsistence and the vegetation en the Canary Islands. The average temperature during the year is around  $22,05^{\circ} C$  ( $71,69^{\circ}F$ ), and the temperature of the

water varies between  $17,9^{\circ}C$  ( $64,22^{\circ}F$ ) in winter (January) and  $26,2^{\circ}C$  ( $79,16^{\circ}F$ ) in Summer (August), at the Mercy of what is the better part of the action, in the Atlantic, more commonly known as the Canarian Current.

We want to talk about, however, certain European visitors, with a cultural profile, interesting, more for our climate, that they were also, for our scenery, our orography and for the inhabitants of the islands and their customs. At the same time, these travellers, who travel fully equipped, until the XVIII century, with their drawing pads , their pencils, and from the middle of the XIX century they also brought their cameras, they started to find in the Canaries a source of notable inspiration, for their artistic creations. At the beginning, and during along while, they took notes about the land, to then copy them to their countries and make them known to the scientific community and the cultural public or Europe, through recordings and editions of books. Alter on, from the beginning of photographic incorporation, in the XIX century, these travellers collected a large amount of photographs, that also carried with them to England, Germany, or France. This circumstance has led to actual investigators, that wish to know what the islands were like two centuries earlier, they had to go to libraries and archives in London, Paris and Berlin. In those they have conserved the graphical samples that, in their day, collected by the European travellers, in their transit around the archipelago, and thanks to their curiosity about what they found, as much as its reference to territories as well as the mention of its inhabitants.

Amongst so many European travellers, with the already mentioned profile of scientific and cultural level, that we can mention, we are going to make stand out two of them. Firstly, the Prussian **Alexander Von Humboldt** ( Berlin, 14 September 1769 - 6 May 1859), who arrived in the port of Santa Cruz de

Tenerife, aboard the Corvette *Pizarro*, together with the French Botanist Aimé Bonpland, 19 June 1799. Humboldt had shown an interest in visiting Puerto de Oratava and ascends Mount Teide. On the morning of 12 June he started the ascension of the Mount Teide, at three thousand seven hundred and eighteen meters high, accompanied, as well as Bonpland, by the French vice consul Louis Le Gros, the consults secretary Landane, and the English gardener from the Botanical Gardens, that had been created a few years earlier, in 1788. (1) Humboldt's stay in Tenerife was, without a doubt, short, however his presence on the island, the observations he made, the analysis of the materials and plants he collected, and what later on writers said about their visit, they have given its presence in Tenerife a transference, that will brings us to our time. A few will be the ones that don't take into account the knowledge of Humboldt's stay on the island, and they will also be in agreement with his impressions and comments. The other traveller who will mention, amongst many others, as we say, we could recite, is the French Naturist **Sabin Berthelot** (Marsella, 4 April 1794 - Santa Cruz de Tenerife, 10 November 1880), who we have to thank for the elaboration of the paper *L'Histoire Naturelle des Iles Canarias*, published between 1836 and 1850, in collaboration with the English Botanist Philip Barker Webb. This encyclopaedic work was proposed to collect knowledge about the ethnographic and the History of the Conquest, the geography, Geology, zoology and the Botanic characteristics of the islands. Making stand out what Berthelot had offered as the majority of knowledge, in Europe, of the Canary Islands, especially throughout its natural history, we want to stop at the figure of the artist, who accompanied him on his route around the islands. And we do, because from the sixty or more drawings that were made by **J. J. Williams**, who is our new European character in culture, were converted into Lithographs, by A. St. Aulaire, to be inserted in the Natural History, which

we have already mentioned, under the title of *Miscellanées canariennes and in Atlas*. (2) Williams gave, also, witness of the drawing about these islands to another Englishman, Alfred Diston (Lowestoft, 3 February 1793 - Puerto de la Cruz 3 April 1861), who left stamps customized of the scenery, the architecture and the people, that inhabit the Canaries in the XIX century.

The artists, as well as their European colleagues, in the fields of science or literature, usually they come close to the new territory with an explorer component. They run around the new place with certain intensity, they take note of every view point, vegetation, land, to which they also take graphs and written works. They also take an interest in the ethnology and their customs, of the residents of these lands, although direct contact with them is usually scarce, and not only for the language problem. Habitually, this species of reconnoitring is produce from the position of a extended culture as superior, or dominant, in contrast to another culture, or society, considered of a lower level. And that's why they are usually result as more common in collecting information, nurture themselves with the new spaces and aspire as much as possible, of its healthy ambiance, to later return with this creative source to the visitor's homeland. In other cases, a proposal can be presented to transform the new territory that each traveller has found, and included think about a sort of evangelization of its inhabitants, to the end of taking them to the first cultural, social, religious level, in which those who have visited can be found. The artists have been, in good measure and amongst the European travellers, the ones that have taken more advantage of the visits, during their stays, and included in their definite residence on the islands. **Bruno Brandt** - Bruno Hugo Albin Georg Brandt - (Berlin, 15 June 1893 - La Palma, 1 June 1962), has knowledge of the canaries from his sister Gerti, in 1923, while trying a visit. So good was the impression of the scenery that

he found himself in Gran Canaria, and mostly in La Palma, that he decided to return. He did so, up until the fifties when he established definitively in the municipality of Breña Baja.(3) the presence of Bruno Brandt in Canarias, his pictured work, supposedly repulsive amongst the artists of the islands, above all the ones denominated water colours. Brandt, with his technique which was mostly experimental, surprised the water colour artists that followed a more conservative line.

In the second half of the XX century a large group of foreign artists, outstanding in the international scene, have come in close contact with and worked in the Canarias, as are the cases of Johannes Brus, Hermann de Vries, Hamish Fulton, Jan Hendrix, Axel Hütte, Jürgen Klauke, Otto Mühl, AR Penck, Albert Oehlen, Arnulf Rainer, Thomas Ruff, Gerhard Richter, Rob Scholte, Ernesto Tatafiori, Wolfgang Tillmans. **Vicky Penfold** (Cracovia, Poland, 8 January 1918 - Puerto de la Cruz, Tenerife, 2 February 2013) gave to the art world, in the Canaries, the rich learning with one of the greatest of avant guard Europeans, the Austrian expressionist Oskar Kokoschka. **Stipo Pranyko** (Jajce, Bosnia, 1930) arrived in the canaries looking for the tranquillity and homeland, of which had been taken off him, in the convulsive region of the Balkans. Established in Lanzarote, where he had resided from 1990 to 2012, not only travelled around and took in the scenery but finally actually penetrated in it, giving shape to a particular and peculiar modern volcanic catacomb and sanctuary.

**Ernesto Tatafiori** (Marigliano, Naples, 1943) came to Tenerife in spring 1982, through the collaboration between the Lucio Ameliorate Galleries in Naples, and Leyendecker, in Tenerife, started his international take off, precisely in 1982, to convert himself into one of the most important art galleries in the canaries. It was during that year that the Contemporary Art Fair ARCO, in Madrid was inaugurated. In which Leyendecker was present, converting again into one of the founding gal-

leries and from then on one of the most prestigious and followed during the fair. This time, „one hour less“ that was added at the beginning of the news in Spain, and of which Leyendecker had used as a title of his proposed expositions, had transferred to art, making visible the proposal of the Trans avant guard in the Canaries a whole year earlier then in Madrid. The artistic tendency, in which Tatafiori was found immersed, generated a great amount of attention by the artists on the island. One topic that caught interest, in Tatafiori as well as the work of **Nino Longobardi**, (Naples 1953), was the opinion that was made about the scenery, far from the stereotypes and a complacent impression, offering in exchange a much less angry image, (Tatafiori painted El Tiede, with a young girl lying down in the foreground), as well as an abundance of greys (*Earthquake in the king's court*, 1982, Longobardi), which was given as a result of a direct scene and also fleshless, of which an excellent interpretation of the German neoexpressionist Alselm Keifer. The „landing“ in Tenerife was completed with the presence, including, the theory of this movement, the professor and art critic Achille Bonito Oliva, who intervened in the year 1983 in the faculty of Art in La Laguna. (4) **Jiri Georg Dokoupil** (Krnov, Republic Checa, 3 June 1954) supposedly truly repulsive for the Artistic ambiance of Tenerife, since his arrival in the year 1995, with an enormous artistic source, who had accumulated as a member of the German neoexpressionist group „*Mülheimer Freiheit*“, together with Adamski, Bömmels, Dahn, Kever and Naschberger. At the same time as his work, his discursive theoretical, in the middle of the debate of postmodernism, influenced overall in the young artists of the future, who are learning at the faculty of Art in La Laguna University

Coming back, after this trip, the main character of our text, an artist who also came from Europe, to first visit and then later travel these islands, establishing his resi-

dence temporally on one of them, Tenerife, absorbing its scenery, nourishes himself with its energy and widens his study, which allows him to make and produce his new works of art. EBERHARD BOSSLER (Speyer, Rhineland-Palatinate, Germany, 8 July 1953), who celebrates, in this present year 2013, his sixtieth birthday, it seems that he has found the right moment to balance his artistic trajectory, in the present case of his „*Works in Spanish 1982 - 2012*“. Eberhard arrived in the Canaries, Tenerife, during the month of October 1981. He left written constancy of this moment: „on these dates I had already finished my studies in painting in Hochschule der Künste Berlin (today Udk Universitat der Künste, Berlin) I found myself doing my post-graduate (...)“ “I decided to spend a few months in the Canary Islands, totally unknown to me at that time. I wanted to stay away from the long and freezing Germany, take a breather from art; what I wanted from this distancing was to go over my relationship with this discipline, and particularly with a style of painting called “*colourfield painting*”. In that same year I changed, of my own initiative, into one of the founding members of the artistic group „*Material und Wirkung e.V.*“ That was being formed in Berlin. The founding act was what defined the methodical orientation and concept of the group, written by myself, then I would catch an untrustworthy fundamental glimpse in the artistic motives and ways of acting traditionally”. Eberhard had done his studies, in the aforementioned academy, between the years 1975 and 1982, and since the beginnings of this eighth decade he starts out on his artistic career undertaking expositions, as well as interventions in public spaces and in exhibition spaces and art galleries.

Let's stop for a moment and signal some aspects, as art moved in the second half of the seventies and the beginning of the eighties, just when Eberhard culminates his studies and undertakes his first stay in the Canaries. The Kassel Document, changed one edition after an-

other, in the new focus of reference for the new art, that he had been doing in Europe, in the second half of the XX century, in his V edition, of the year 1972, directed by Harold Szeemann, presented one of the most significant shows that has been done about conceptual art, and on completely the opposite side a new artistic tendency was also presented, the Hyperrealism, came out in New York and on the west coast of the USA, as a reaction against the abstract expressionism. In the times in which the artist **Christo** Javacheff (Bulgaria, 1935) made the monumental ephemeral wall „*Running Fence*“, starting in the small city of Petaluma, California, travelling forty kilometres towards the Pacific Ocean Coast, changed into „the largest image in the world“, which made evidence that art, in this last quarter century, tried to integrate into everyday life. „The Eclecticism and the end of avant guard gave samples of taking control of the end of the XX century - Conceptual Art, Hyperrealism, Land Art, TransAvantGuard, counting on artists such as **Francis Bacon** (Dublin, 1909 - Madrid, 1992) and **Joseph Beuys** (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) . The VII edition of Kassel's Document, of the year 1982, this time under the direction of Rudi Fuchs, presented as „the eloquent Testimony cataclysmic causes of the actual new painting, (...) although the main topic is the dialogue between art and everyday life, the exposition wants to be essentially a reflection of the times we live in“. (5)

From the first moment, of Eberhard's presence in Tenerife, used a Vespa Scooter to get around the trails and went inland, even those places that weren't even frequented by the locals. He made, in the first instant, what every visitor usually does, walk, look at the scenery, take notes, also photographs and passing information to his creative process, to find alternatives and new solutions and proposals to artistic work, that he found himself doing. Up to here there were no new situations, with respect to many other visitors and artists that,

came from Europe, had come from the Canaries. However, Eberhard took one step further, and started to intervene in the environment, but without modifying much the material. The result was usually a long distance effect, but without embellishing it. Eberhard stopped in his search for a whole series of materials and objects, that had been abandoned in the middle of the countryside as well as left over building materials, even abandoned cars in the most farfetched of places - from there his series of photographs „*Scrap iron and Sun*“, that initiated in 1982 and has continued up until this year 2013. In some cases, Eberhard brought together building materials, thrown out onto land, and gave it a new form, or a new disposition as if they had just found it, playing with aesthetic criteria and composites - the interventions „*Descombro*“ (1982-1986)- he continued taking photographs or recording, leaving constancy of these punctual and immediate interventions, without the added propose of converting in places to be visited in the future. In other cases, marked over the land, or silhouetted buildings, ruins and walls, and painted plants and rocks with white-wall paint mixed with coloured paints, obtaining photographs with a final result of the photo series „*mobile and immobile*,“ (1982)-. Later , he opts to silhouette abandoned structures in the middle of the countryside, marking again with white-wall paint or calcium the borders of these ruins - interventions that were called „*Reformations*“, and initially „*Construction drawings*“ (1983-2009)- And in other cases, the pictorial intervention that was produced on a front wall, from geometric markings, in black, enlarging or simulating doors and windows, that offer a result not far from the supreme ideas of **Kazimir Malévich** (Kiev, 1878 - Leningrad, 1935) the interventions called „*Concomitancia*“ (1987 - 2011) In all of this process you can guess, not just an artistic choice, but also a social action, a compromise, even a protest, but the artist does not take you directly to any organism, as a document of complaint, nor raised before groups and envi-

ronmentalist forums for discussion or defenders. The content, calling attention to how the landscape affected in these materials and abandoned objects, was of course implicit in the works and interventions of Bosslet Eberhard . The reflections that the artist has made during their stay on the island, and in particular on their walk around it, his encounter with the remains of constructions, and adds his creative process, leaves little doubt about what we discussed, "This proved challenging the ubiquitous construction work, these ranged from lifting attachments to old houses in a rural setting, the construction of new apartments in both large and small scale, through the demolition of low houses of stone or plastered modern cement blocks. In fact, I had never felt more present in my life, and that I have come from a family of architects (...) yet slowly and without realizing it, I realized during my trips and adventures that „house“, „live“, „be on your way to „, and „get home“ are situations, fundamental facts. (...) For decades they could find empty agricultural complexes, but also skeletons of concrete and steel beams, new buildings in ruins because of the failure of investors. (...) I followed all of these developments with great interest and a mixture of sympathy and disgust - processes that, from my first months in Tenerife and for many years, I kept busy through artistic impulses, questions, investigations and interventions.“ Which makes it possible that this entire message of reflection, not only artistic, may have the condition that his work has not been openly discussed in the Canaries, and that their work is not sufficiently known, as it is already well recognized in Germany. The Canaries have some examples of action or artistic intervention in the territory, city initially, and later in the landscape. The first two examples: Nestor de la Torre and Cesar Manrique. With the differences that exist between these two artists, two different generations, both in one and in the other raw action or intervention with an intention to improve the environment, to make beautiful or give you a better presence for

those who will be its users. This would become part of the approach Eberhard carried me to tackling this text: „, The comparison should show how the interaction between the tourist and economic changes are noticeable in urban and rural areas in the Canary Islands and how these observations are reflected in the artistic works - or not. Or just no connection and artists idealized view of the landscape, architecture, urban and nature. „,...“ It might be more of a principle comparison ... / ... between my approach to landscape and contemporary Canarian culture ..../... and the romantically idealistic approach of most other artists „,(6) **Nestor Martin Fernandez de la Torre** (Las Palmas, February 7, 1887 - February 6 de 1938) it Arises, on the island of Gran Canaria, and in 1937, several projects in order to be made available to tourists, this is intended to capture a more modern image of the island, along the lines of a pictorial and architectural movement, then in vogue and followed by Nestor, as was Modernism. The words of this artist, collected by the Tourism Board of Las Palmas, give us a clear philosophy: „As a attainment of a larger program I conceive the Permanent Exhibition of Products in Doramas Canarios Park (...) By the monumental exhibition Pueblo Canario (...) will rise in this project which is also included the reconstruction of the old Hotel Santa Catalina (...) Contributed significantly to promoting major tourism initiatives (...) they were done , we would have the genuine products and creations of the country.“ (7) During the second half of the century and after Spain and the Canaries will go through a traumatic civil war between 1936 and 1939, with the subsequent exile of the Republicans defeated tourism reappears as the primary resource for economic recovery. And in this new opportunity, a new artist, **César Manrique** (Arrecife, Lanzarote, April 24, 1919 - Tahíche, September 25, 1992) becomes a key figure to offer tourists, which are intended to capture higher-level especially economic, refurbished model and a direct image of the Canaries, especially on the island

of Lanzarote. In Caesar we find elements reminiscent of Nestor, particularly in the beginning, but it is true that Caesar goes further and introduces even something completely new, not only on the islands element, such as performing a complete overlap between art and nature, or even bringing art to nature, or in other words act and intervene with nature into art . (8) His views have had wide international resonance, especially in Germany, where he was recognized and awarded, for its environmental advocacy, but has also reaping detractors of the way they act, as they feel that one part homogenizes a type of folkloric architecture, a subject which is not exactly typical of the islands, especially in the western, and moreover acting on the modifying nature, it is true that improving it and making it a place of respect , but also a tourist attraction (9) There are several examples of these actions on the territory held by Caesar. Taro Tahíche home on lava volcanic bubbles in 1968, recently returned from his stay in New York, El Mirador del Rio, in 1973, the Cactus Garden, in 1976-1990, and artificial lake in Costa Martínez, Puerto de la Cruz, Tenerife, 1969 -77. A closer approach to Eberhard, amongst other Canarian artists at a much closer date, **Pedro Garhel** - Pedro Luis García Hernández- (Puerto de la Cruz, August 26, 1952 - The Guancha , December 6, 2005) although more focused on performance art actions, video art and sound art, but also like Eberhard in photography, painting and installations. (10) Pedro was invited to show his work at Documenta VIII in Kassel (1987), where he presented a slide show and performance, with the title "*Dedicated to the memory.*" The coincidences of life, or not, in the same edition of Documenta, in which Kassel became the lead artist of this text, Eberhard Bosslet. I also bring up another presentation conducted by Pedro Garhel, at the Institute of Hispanic Studies of the Canaries, in Puerto de la Cruz, with an exhibition and performance, with a meaningful title such as „ PARAIS.OS „, year 2004, playing with the contradiction between paradise

and initial s.o.s. (distress signal), referring to aggressive action on a set of palm trees, embellishing a short walk from a resort town north of Tenerife. (11) In a similar way we can make reference to another artist, who has also been characterized by a reading reviewed and committed, against the traces left by the touristic development, such as **Nestor Torrens** (La Orotava, 1954). Torrens, author of installations with controversial content such as, "Carpet for sinners, Family Circle, Intensive Polyculture, Seduction and ecosystem" - has manifested itself in hard form of land use: „The Canarian landscape has been crushed.“ ( 12) **Juan Gopar** (Arrecife , Lanzarote, 1958) began his career in art in the late seventies, in Tenerife, approaching an intense activity then developed the Sala Conca, in the city of La Laguna, revealing a large group of young artists who have come to be known as *Generation 70*. Juan soon followed his own path, returning to his native island and expanding his professional horizon to Madrid and other parts of Europe. He has a dense artistic journey, from initial concept art, such as *,Invitation to Beuys having tea on my father's boat* with conceptualist calling to continue abstraction to minimalism (*,Blue Scenery, with a working Atlantic sea theme*), and achieve other facets of creation, in addition to painting, such as objects, sculptures or waste, and poetry and stories. The result of these incursions in art was, for example, in 1986, the *,installation for a strong hunger* , to achieve, and in the nineties, a particular reading of minimalism, which he defines as essentialism (exhibitions *,Estancia insular*‘, 1992, *,Stay* ‘, 1994 and *,Subject denatured*‘, 2006).

Eberhard Bosslet has toured the island, has penetrated inland, not only in geography, and not as a tourist or as a hiker, or browsing in these eye-catching details that are common to its culture and habitat. No, Eberhard has been involved with the territory and the landscape of Tenerife, he has observed, studied and collected for his own artistic creation. At the same time, Eberhard has

reflected the contradictions that arose in an island territory, a coastal area, in which every day new buildings appear for tourism in Europe, while in the inner region disappeared, also from day to day, simple but beautiful traditional buildings, made directly by residents. No comparisons pose, not only with other foreign artists who have come to the Canary Islands, but also with the way they have coped with the territory, and how they have interpreted the artists own islands. Eberhard did not intend to lead any demonstration in defense of a particular landscape or Canarian architecture, nor take charge of a clear environmentalist manifest content. Eberhard has incorporated the contradictions of Canarian tourism and economic development to the core and heart of his work, and from his artistic creations has made clear his surprise and critical reading, and feeling like part of the island territory, in which has been temporarily residing during the last thirty years.

Celso Celestino Hernández 2013  
Translation R. Greg Haughton

(4) FEO RODRIGUEZ, Maria Noemi: The presence of the Italian Trans Canary in the eighties, Proceedings of the Fourth Conference of Historical Research Prebendary Pacheco, Tegueste 2011.

5) Salvat, John, Rita Arola, Pilar Bonet and Francesc Espluga (1993), The art of the twentieth century 1960.1979 and 1980.1989 The art of the twentieth century, Navarra: Salvat Editores.

(6) Bosslet, Eberhard (1981-2011), in the Canary Islands Bosslet-artist's comments, to be found in quotes, belong to reflections by Eberhard on his work in the Canaries-

( 7) ALMEIDA CABRERA, Pedro (1991 ) , Néstor Martín Fernández de la Torre, Library Artists Canarios 3 Tenerife: Deputy Ministry of Culture and Sports of the Government of the Canary Islands.

( 8) „ So that is produced in the artist an overlap of ideas : the art is part of the world around him , art for Manrique is open to life „ Paco Galante , „ First we should ask for the meaning of life in the work category Caesar is synonymous with creative IIFE NATURE (natura natura ) „in Galante , Francisco and Fernando Castro ( 1992) , Manrique. Art and nature, Madrid: Ministry of Industry and Trade of the Government of the Canary Islands.

( 9) Eberhard visited the island of César Manrique , Lanzarote for the first time in 1982 , calling his attention immediately, not only the beauty of the island, but also the adaptation made by their homes and yards, to take advantage of as much rainwater as possible , noticing the almost total lack of fountains and springs . In Lanzarote was the first of the two occasions when Eberhard has been invited to make a work , within the program of an exhibition in the Canaries, with the in-

tervention , Begleiterscheinung XI- Era II‘ , in September 2008 , in the Barranco de Tegoyo , Tias , 28 ° 57'54 .00 „N - 13 ° 40'37 .67“ W , organized by Luis Villalba, of the “El Taller de Arte” in the municipality of Tias.

(10 ) Eberhard Bosslet rode in Space „, P“ , Madrid , which Garhel Pedro was founder and director , between 1981 and 1997 , a large structure , belonging to the set of facilities that have developed since 1985 and called „ support measures „, and that has continued to develop until today , from which arise the autonomous sculptures , called „ modular structures“ .

(11) OHLENSCHLÄ GER, Karin, José Díaz Cuyás, Abraham San Pedro, Gloria Picazo, Llorenç Barber, Miguel Álvarez-Fernández, Victor del Rio and Fernando Aramburu Nekane Castro Borrego (2011), Pedro Garhel. Archival, Barcelona: the Canary Islands, CAAM and TEA.

(12) „Tourism is there, has helped our development but has built fatal“ (...) „If you bet on quality and taste, take advantage of the spaces, the architecture of the islands ...“ (...) „My Manrique what I do not like, because it is also an artificial landscape.“. Declarations of Nestor Torrens to Lagenda, Tenerife, published in its issue 47, April 2005, pp.62 and 63.



## **Deutsche Texte**

Eberhard Bosslet  
Christian Janecke  
Ralph Findeisen  
Orlando Britto Jinorio  
Alejandro Krawietz Rodríguez  
Celestino Celso Hernández  
Gloria Picazo  
Teresa Camps Miró



## Bosslet auf den Kanarischen Inseln

1981 buchte ich eine Flugreise ohne Unterkunft um im Oktober nach Teneriffa zu gelangen. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich das Hauptstudium im Fachgebiet der Malerei an der Hochschule der Künste Berlin (heute UdK Universität der Künste Berlin) bereits abgeschlossen und befand mich im postgraduierten Meisterschülerstudium.

Motiviert durch Berichte von Kommilitonen, die ein Jahr zuvor als Gäste ihres Berliner Professors auf Gran Canaria weilten, beabsichtigte ich, mehrere Monate auf den mir bis dahin völlig unbekannten Kanarischen Inseln zu verbringen. Ich wollte den kalten deutschen Winter aussparen und eine Pause von der Kunst einlegen und hatte vor, mein Verhältnis zur Kunst und insbesondere zur Malerei vom Typ „colorfield painting“ grundsätzlich durch Abstandsgewinnung zu überprüfen. Im selben Jahr war ich initiatives Gründungsmitglied der sich in Berlin formierenden Künstlergruppe „Material und Wirkung e.V.“. Mit der von mir formulierten Niederschrift zur inhaltlichen bzw. methodischen Ausrichtung, war bereits ein grundsätzlicher Zweifel an traditionellen Kunstmotiven und Verfahrensweisen etabliert:

*„Materialien und deren Wirkung werden nach emotionalen, funktionalen, intuitiven, diskursiven, zufälligen und kulturellen Gesichtspunkten und Handlungsweisen untersucht. Ergebnisse, Untersuchungs- und Zustandsformen, Prozesse, Produkte und Situationen werden zur Anschauung gebracht und diese Tatsachen dokumentiert.“*

Eberhard Bosslet, Teneriffa, 1983

*Unter Materialien sind alle Dinge, Stoffe, Lebewesen, Zusammenhänge, Systeme und Strukturen im natürlichen, künstlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, sozialen, und kulturellen Raum zu verstehen. Unter Wirkung werden alle Verstandes-, Wahrnehmungs- und Erlebnisqualitäten verstanden, die von den Materialien ausgehen oder auf diese hinführen.“*

Diese Parameter im Hinterkopf, die Absicht vor Augen auf den Kanaren nicht in Sachen Kunst tätig werden zu wollen, begab ich mich nach Teneriffa, völlig der spanischen Sprache unkundig, auf Erkundungstour. Ich hatte aus Berlin den festen Willen und auch das nötige Geld mitgebracht, mir vor Ort einen fahrbaren Untersatz anzuschaffen. Gedacht hatte ich an ein Motocross Motorrad. Solch eines zu mieten war 1981 noch nicht möglich. Eines gebraucht zu kaufen scheiterte an den für mich zu hohen Preisvorstellungen der Händler. In einem dezentral gelegenen Stadtteil der Inselhauptstadt Santa Cruz konnte ich dann aber einen ziemlich ramponierten, preiswerten aber fahrtüchtigen Motorroller der Marke Vespa Sprint erwerben. Ich ließ mir vorne und hinten an der Vespa einen Gepäckträger montieren um bestens für den Transport meines Reisegepäck ausgerüstet zu sein.

Ich hatte keinen festen Wohnsitz. Der Ausgangspunkt meiner täglichen Fahrten war in den ersten Wochen meines Aufenthaltes Los Cristianos im Süden der Insel. Obwohl gerade im Süden der Insel der stetig wachsende Tourismus zum Bau immer neuer Hotel und Apartmentanlagen führte, gab es erstaunlicherweise nur sehr vereinzelt Pensionen. Sie waren meist preiswert und für mich bezahlbar. Der ein bis drei Wochen Pauschaltourismus und die Nachfrage an möblierten Wohnungen für überwinternde Senioren führte leider nicht zusätzlich zum Angebot preiswerter, kurzzeitig verfügbarer Gästezimmer.

Mein Durst, immer mehr von der Insel kennen zu lernen, führte bei der eben beschriebenen Situation, unweigerlich dazu, dass ich mir täglich Gedanken zu machen hatte, wo ich denn die nächste Nacht verbringen könnte. Stimuliert durch die allgegenwärtigen Bautätigkeiten, die da reichten vom privaten Anbau am alten Haus im dörflichen Umfeld, Totalabriss alter einstöckiger Häuser aus verputztem Naturstein oder den moderneren Zementblöcken, bis hin zu Apartmentneubauten im kleinen und großen Stil, ist bis heute überall das das Thema Bauen und Wohnen auf den Kanaren sehr präsent. Präzenter als ich es je vorher erlebt hatte und dies obwohl ich aus einer Architektenfamilie stamme und Berlin in den 70er Jahren wie auch heute durch vielseitiges Sanieren und Neubauen mir hätte das „Thema“ nahebringen können. Schleichend aber Stück für Stück, wurde mir bei all meinen Fahrten und Unternehmungen bewußt, dass Haus und Wohnen, Unterwegsseine und Zuhause ankommen, fundamentale Sachverhalte sind.

Fundamental im wahrsten Sinne des Wortes sind die gestaltgebenden Überlegungen zum Raum und Flächenbedarf eines Hauses. Der gewerblichen Expansion der Bauwirtschaft folgte der wachsende Bedarf im heimischen Umfeld der Tinerfeños. Wohn- und Geschosswohnungsbau, Straßen- und Hafenbau spielten vielerorts in die zuvor landwirtschaftlich genutzten Flächen und Regionen hinein. Bewirtschaftete Terrassenfelder lagen brach und neue Straßenführungen kreuzten diese ohne Rücksicht auf die Gegebenheiten um neu geplanten Urbanisationen Zugang zu verschaffen. Leerstand alter landwirtschaftlicher Gebäudekomplexe, aber auch Neubauruinen von Investitionspleiten, begonnene, platzhaltende Pfeiler-Decken-Betonskelette waren über Jahrzehnte hin zu sehen.

Mit einem ausgeprägten Interesse, von Zuneigungen bis Abneigung begegnete ich all diesen Entwicklungen,

die mich wenige Monate nach meiner ersten Ankunft auf Teneriffa für viele Jahre mit künstlerischen Impulsen, Fragestellungen und interventionistischen Untersuchungen beschäftigten.

### **Vespacolor (1982)**

Für meine erste Fahrt mit besagtem Roller, von Santa Cruz im Norden bis Los Cristianos im Süden, brauchte ich auf der kurvenreichen Höhenstraße TF 28 circa viereinhalb Stunden. Entlang dieser Straße liegen viele der alten Dörfer, die bis heute von den Neubaumaßnahmen kaum negativ verändert wurden. Die Dörfer und deren Häuser hatten für mich eine bemerkenswerte Dimension und Farbigkeit, die mich wenig später zu meiner ersten künstlerischen Handlung motivierte. Die Fassaden der eingeschossigen Häuser waren straßenseitig stark farbig, ganz individuell gefasst. Es war abzulesen, dass die Bewohner bzw. Eigentümer wegen der geringen Größe der Häuser leicht technisch in der Lage waren die farbige Fassadengestaltung selbst vorzunehmen. So hatte jedes Haus sein individuelles „Gesicht“. Die einzelnen die Fassade bestimmenden Elemente, wie Sockel, Fenster- und Türlaibungen, Simse und Fensterrahmen, mit immer geschlossenen Fensterläden und nicht zuletzt die eigentliche Hauswand, waren meist in 3-4 Farben gefasst. (S.22-29)

Da der Vespa-Roller, eher einer Autokarosserie gleicht, aus verschiedenen Karosseriekomponenten besteht und sich eine Analogie zu den Fassadenelementen herstellen ließ, beschloss ich, die Kotflügel, die Sitzbank, das Windschild und den Hauptkörper der Vespa in unterschiedlichen Farben anzustreichen. Ich besorgte weiße Dispersionsfarbe und Abtönfarben in Tuben um vor einem besonders schönen Haus damit zu beginnen, die einzelnen Fassadenfarben identisch nach zumischen.

Mit diesen Farben fasste ich die Vesparoller-Karosserie-Elemente farblich neu, positionierte den Roller stets

längsseits, parallel zur Hauswand und machte von dieser inszenierten Situation ausreichend viele Fotos, um später ein geeignetes Foto zur Auswahl zu haben.

Mit dieser Fassung des vielfarbigen Rollers fuhr ich weiter, bis ein anderes, besonders attraktives, Haus mich motivierte den Vespa-Roller längsseits zur Fassade abzustellen und Fotos dieser dialogischen Situation der ungleich farbigen und ungleichen Objekte zu machen, bevor ich damit begann die Farben dieses Hauses nachzumischen und diese auf den Roller zu übertragen, um ebenfalls die nun farbgleichen Objekte miteinander zu fotografieren. Nachdem ich so mehrmals verfuhr, kam eine weitere Überlegung mit entsprechenden Folgen hinzu. Da ich mich nicht nur in dörflich, städtischen Bereichen aufhielt, sondern auch sehr oft mitten in der Landschaft, drängte sich mir der Gedanke auf, das mobil gemachte Colorit, welches ich an der Vespa mit mir herumfuhr wieder ortsfest zu machen.

Ich übertrug nicht, was nahe liegen würde, die Farben auf ein Haus, sondern ich übertrug die Farben auf „Ausschnitte“ und Bestandteile der Landschaft: Kleine und größere Felsbrocken, eine Natursteinmauer und Kakteen, um diese zusammen mit meinem Roller für weitere fotografische Bilder festzuhalten. Die Fotoseerie „Mobilien und Immobilien“ war gestartet, die dann in weitere, abgewandelte Versionen mündete. Ich habe 4 Fotoreihen dieses Typs realisiert. (S. 22 - 29)

### **Von der farbigen Hausfassade zum farbigen Schutt (1982-1986)**

Der Anfang war gemacht und ließ sich nicht mehr stoppen. Nachdem ich mich bewusst die ersten drei Monate nach den touristisch, folkloristisch schönen Aspekten der Insel orientiert hatte und die unschönen Begleiterscheinungen des Baubooms von mir unterschwellig registriert wurden, fielen mir mehr und mehr die Folgen und Nebenwirkungen auf. Wenn bei gewerblichen Bautätigkeiten, sowohl der Abrisschutt als auch der

Bauschutt meist professionell entsorgt wurde, so wurde der anfallende Schutt der „kleinen Baumaßnahmen“ der Einheimischen des öfteren in der steinigen Landschaft „entsorgt“.

So fand ich die von mir schon in der Vespacolor-Serie bedachten farbigen Fassaden als Schutt an ungewohnnten Stellen wieder. In einer Mischung aus moralisch-ökologischer Entrüstung und Faszination, diesen unverhofften Ortswechsel der bekannten Dinge intervenierend kommentieren zu können, machte ich mich daran, die „schönen“ weil farbigen Bruchstücke mit der Farbseite an Ort und Stelle nach oben zu kehren. Die erzeugten, mosaikartigen Formationen, sollten sich aus dem Sortierprozess ergeben, ohne gestaltend motiviert zu sein. Ich habe 15 Interventionen dieses Typs „Abraum“ realisiert. (S. 76 - 107)

### **Von der Absicht, zum Plan, zum Fundament (1983-2011)**

Längst war ich vom kanarischen Virus erfasst, der Einheimische gleichermaßen wie Urlaub machende Ausländer befallen kann: Ich machte mir Gedanken wie ich zu einem eigenen Haus auf dem Sonne verwöhnten Archipel kommen könnte.

Jede Absicht dieser Art führt bei einem Neubau über den Plan zum Fundament zum fertigen Gebäude. Oder man begibt sich auf die Suche nach geeignetem Altgebäudebestand. Ständig mit meinem Vespa-Roller unterwegs, bin ich selbst in entlegene Ecken und Regionen vorgedrungen. Besondere Faszination lösten in mir verlassene Gehöfte und verlassene Bauanlagen aus. Ganz besonders interessierten mich Bauwerke, deren ursprüngliche Funktion erst einmal unerklärliech erschien. Es waren meist Betongebäude, die keinen Raum umschlossen, spontan und mit zum Teil unprofessionellen Hilfsmitteln errichtet schienen und eher gewerblich/industriellen Zwecken dienten. Es waren Ruinen, die in ihrer Form, Farbe und Materialität von

der steinernen, felsigen, vegetationsarmen Umgebung, trotz ihrer artifiziellen Herkunft, integriert wurden. Da diese Ruinen genau genommen eine Altlast darstellten, neigte man dazu, sie gleichermaßen aus verallgemeinerbaren Schuldgefühlen heraus, aus der Wahrnehmung auszublenden. Dieser Umstand und Zustand weckte meine Hinwendung. Ich hatte die Absicht mit möglichst einfachen Mitteln diese missachteten Gebilde mit einem positiven Potenzial der Aufmerksamkeit zu versehen. Dies gelang mir mit einem 12-15 cm breiten Pinsel, unter Verwendung von weißer Dispersionsfarbe bzw. Kalk und der selbst gestellten Vorgabe, ohne Gestaltungswillen, entlang der Gebäude und Materialkanten, allseitig eine weiße Linie zu ziehen. Durch diese Maßnahme schälte sich das Bauwerk aus seiner Umgebung heraus und wurde auffällig. Die jeweils spezifische Baugestalt wurde verdeutlicht und wahrnehmbar, bei gleichzeitiger Verklärung der Gesamterscheinung. Ich dokumentierte fotografisch das Ergebnis, immer bestrebt ein maximal repräsentatives Foto zu erhalten. Anfänglich betitelte ich die Gruppe dieser Interventionen mit „Bauzeichnungen“, später mit „Reformationen“. Ich habe bis heute 25 Interventionen dieses Typs realisiert. (S. 110 - 217)

Die andere Gruppe der Interventionen, der sog. „Begeleiterscheinungen“ basierte auf dem Phänomen, dass die offen stehenden bzw. zerstörten Fenster von verlassenen Gebäuden, weil Licht schluckend, wie schwarze Löcher wirken. Der statische Zusammenhalt solcher Gebäude ist trotz desolatem Zustand unbestritten. Ich setzte mit der Überlegung an, die vorhandenen Öffnungen soweit zu vergrößern, bis die Statik der Gebäude augenscheinlich nicht mehr halten konnte. Dies wollte ich aber nicht mit abrisshandwerklichem Einsatz erreichen, sondern durch den großflächigen Auftrag schwarzer, geometrischer Flächen auf die Fassade. Ich stellte diese aufgemalten schwarzen Flächen in Beziehung zu den vorhandenen, schwarz wirkenden Fenstern

und Türöffnungen. Die angestrebte Wirkung wird begleitet von Assoziationsmöglichkeiten zu Werken von Kasimir Malewitsch oder zensierenden Bildbalken. Ich habe bis heute ca. 12 Interventionen dieses Typs realisiert. (S. 110 - 217)

### **Schrott & Sonne ( seit 1982)**

Etwa zeitgleich begann ich 1982 eine Fotoreihe, die bis heute weit über 100 Fotografien umfasst. Ich nahm als Leitmotiv hinterlassene, ausgebrannte, zerlegte Automobile in teilweise bizarren Landschaften unter dem gemeinsamen Titel „Schrott & Sonne“ auf. Das imaginäre Tempo leistungsstarker Fortbewegungsmittel, Transport- und Statussymbole der Fahrzeuge wird in diesen Fotografien auf Stillstand gebracht und in ein Zeitmaß abgebremst, das der Veränderlichkeit von Landschafts- und Kulturraum nahe kommt. Wie in den anderen Fotoreihen und Werkdokumentationen legte ich immer Wert auf ein ausgewogenes Verhältnis von scheinbar Gemeintem und nicht Gemeintem. Einer Gleichwertigkeit der vorhandenen bzw. eingesetzten Mittel, bzw. Bild- bzw. Werkbestandteile. In ein paar wenigen Arbeiten wandte ich bei diesen Automobilruinen die Methode eines aufgemalten, linearen Strukturgeflechts an. Zugunsten einer klaren Differenzierung zwischen den Werken mit Gebäuderuinen und den Autowracks entschloss ich mich diese Werkreihe als reine fotografische Fotoserie weiterzuführen.

(S. 40 - 51)

### **City Comfort und Vacation Comfort (1983-1984)**

Parallel zu der Farbfotoreihe „Schrott & Sonne“ mit Autowracks in der Landschaft und den inszenierten Farbfotografien „Mobilien und Immobilien“ mit bemaltem Vespa-Roller und Hausfassaden, entstanden die beiden SW Fotoreihen „city comfort“ und „vacation comfort“. Die Motive von „city comfort“ fand ich in den hektisch, belebten Straßen von Barcelona. Meine analoge Kleinbildkamera mit Datenrückwand belichtete in die

SW-Negative jeweils die Worte „TRANQUILIDAD y SATISFACCION“ (Ruhe und Zufriedenheit) bzw. Worte, die ich in Bussen fand: „36 ASIENTOS - 98 VI-AJEROS DE PIE“ (36 Sitzplätze - 98 stehend Reisende). Die Bildanlässe der zweiten SW Serie „Vacation comfort“ fand ich im touristischen Zentrum Teneriffas, in Playa de las Americas. – Dort belichtete ich in das Negativ der menschenüberfüllten oder menschenleeren Strände, Geschäfts- und Bauszenen die Worte „BLEIBEN SIE KALKULIERBAR.“

Diese beiden Fotoserien umfassen 48 Aufnahmen. (S. 32 - 37)

### **Von der Intervention zur Installation (seit 1985)**

1985 entwickelte ich aus dem Erfahrungs- und Realisierungshintergrund der Interventionen heraus, die installative Werkgruppe der „Unterstützenden Maßnahmen“. Anlässlich einer Ausstellung im „Espacio P“ in Madrid (Seite 17), fügte ich mittels Stahlrohr-Deckenstützen, die im Bauhandwerk zum Abstützen der Betonschaltung temporär als Hilfsmittel eingesetzt werden, in den zweifelsfrei statisch ungefährdeten Innenraum des Ausstellungsinstituts, eine raumgreifende und Binnenräume bildende Konstruktion ein. Daraus entwickelte ich die bis heute stets weiter geführte Werkgruppe der „Unterstützenden Maßnahmen“. Diese Konstruktionen können ohne den Gegenpart von Decke, Wänden und Boden nicht halten. Es bedarf immer eines Weniger-als-Zuviel und eines Mehr-als-Zuwenig um alle, an sich losen Teile, über den mittels der Stützen erzeugten Druck und der daraus resultierenden Reibung an Ort und Stelle zu halten. Diese Installationen sind zwangsläufig in der Dimension ortsspezifisch, strukturell aber oft auch in unterschiedlichen Räumen wieder aufführbar.

Wie bei der aus diesen Installationen heraus entwickelten Werkgruppe die als freistehende autonome Skulpturen hergestellt und mit „Modulare Strukturen“ betitelt sind, wird die benötigte Ausrüstung an Schal-

tafeln und Deckenstützen für jeden Ausstellungsanlass ausgeliehen, bzw. gemietet. Die Werke werden quasi aufgeführt und unterscheiden sich von Fall zu Fall durch eine Interpretationsvariabilität.

### **Grundriss, Fundament und Leitungssysteme (1985-1988)**

Eine weitere Entwicklungslinie meiner Beschäftigung mit Konstruktion, Bauen und Haus, nimmt ihren Ausgangspunkt bei der Planung jeglichen Bauwerks: Dem Grundriss.

Anfänglich fertigte ich kleine Skizzen auf kariertem Papier A5-formatig und Blatt füllend.

Ich entwickelte schier unzählige Varianten eines Grundrisses mit einem oder zwei Räumen; danach ebenso unzählige Skizzen-Varianten einer Struktur, die man assoziativ mit Leitungssystemen und Kühlrippen in Verbindung bringen könnte. Auf meinen Touren durchs Abseits der Insel Teneriffa entdeckte ich für mich Stücke herausgerissenen Teppichbodenbelags. 1985, nach mehrjähriger Abstinenz vom flächigen Malgrund entdeckte ich, dass diese nicht rechteckigen Flächen gute geeignete „Bildträger“ meiner bis dahin nur auf Papier entwickelten Grundrisse und Leitungszirkulationen sein könnten. Diese Findung brachte mich zurück zur Malerei auf beweglichem Untergrund. Von da an war der Bildträger immer wesentlicher und sichtbarer Bestandteil des Bildereignisses. Jeder Formkomplex erhielt eine eigene Farbigkeit in Verbindung mit einer dieser Farbe spezifischen Materialität. Meist nutze ich besonders pastose, dick auftragende gewerblich-industrielle Farbstoffe. Circa 60, zum großen Teil großformatige Malereien stellte ich bis 1988 her, die in der Werkgruppe „Grundriss & Versorgungssystem Bilder“ betitelt zusammengefasst sind.

Die Anfänge dazu begann ich auf Teneriffa, wo ich dann auch 1989, angeregt durch die in El Médano all-präsenten Surf sportler, begann Surfsegelmaterial für

besonders großformatige, planenartige „Wandbehänge“ zu nutzen. Zu keiner Zeit hatte ich ein Atelier auf Teneriffa. Das hielt mich aber eben auch im Fall der neu entwickelten Serie der „Wandbehänge und Schürzen“ (1989-2008) nicht davon ab eine neue Entwicklung einzuleiten. Mir scheint eher, dass die jeweils besonderen Umstände mich zu neuen Vorgehensweisen motivierten. Bei den Wandbehängen bezog ich mich weiterhin auf die 1985/86er Skizzen, jedoch losgelöst von der ablesbaren Herkunft der Grundrisse oder Leitungssysteme. Alle werkbestimmenden Bestandteile sollten gleichermaßen wichtig und sichtbar sein. Einen Bildträger gibt es nicht, bzw. der Bildträger ist die Wand. Jeder Farb-Formkomplex des genutzten, plastifizierten Surf-Segelmaterial war gerade mal ausreichend knapp überlappt um die Teile miteinander vernähen zu können. Integriertes glasklares Folienmaterial lässt den Blick auf die Bild tragende Wand zu. Das Vernähen führte ein vor Ort ansässiger Surfsegel-Spezialist aus. Schrauben oder Nägel halten mittels Ösen die Bildflächen an der Wand, die meist größer als 3 x 4,50m sind.

### **Basements und Barrieren (seit 1986)**

Aus den Beobachtungen allseitiger Bautätigkeiten und der Beschäftigung mit den grundlegenden, konstruktiven Elementen der erdbebensicheren Bauweise auf den Kanaren, leitete ich die Skulpturengruppe der „Basements“ und „Barrieren“ ab. Bei den „Basements“ handelt es sich um 1986 erfundene streifenfundamentartige Grundriss Skulpturen, unter Verwendung von Ziegel- und Betonsteinen als modulare Elemente, plus mit diesen durch Stecken verbundene Rohrsysteme. Die „Barrieren“ basieren auf Skizzen und Überlegungen von 1984 zu Beton-Stahl-Körpern und Beton-Stahl-Feldern, die erstmals seit 1995 im Ausstellungsraum vor Ort erstellt wurden und überwiegend kniehoch sich sperrend in den Ausstellungsraum einbringen. Es sind

fundamentartige Konstruktionen aus Beton- und Stahl-Armierung. Sie können nach der Ausstellung nur durch Abbruch beseitigt werden.

### **Bilaterale Beziehungen (1993-1998)**

Die zwischen 1993-1998 realisierten „Bilateralen Beziehungen“ sind ohne die vorausgegangenen Überlebungen und die hergestellten Werke zu Haus/Raum/Ordnung/Konstruktion nicht denkbar. Die mit „Screens“ betitelten Arbeiten sind mittels Ankerstäben und Federn beidseitig einer Wand montierte Gitterflächen aus Gummi oder Polyurethan. Die Ankerstäbe sind dabei in Wanddurchbohrungen eingeführt, Schraubendruckfedern und Ankermuttern haben eine visuelle Funktion und halten die Gitterflächen mit Abstand zur Wand. Die „Gloriolen“ sind beidseitig einer Wand montierte, runde, manchmal farbig lackierte Aluminiumguss-fertigteile aus dem Maschinenbau, die mittels Ankerstab, Ankermuttern und großen, konischen Schraubenfedern und einer Wanddurchbohrung beidseitig der Wand zueinander gehalten werden. Es ist immer nur eine Seite, somit eine Hälfte der Wandskulptur für den Betrachter zu sehen.

### **Bio- und Geomorphe Skulpturen (seit 2001)**

Ohne direkten Bezug zu den mich bis dahin meist interessierenderen Phänomenen um Haus und Bauen, entsteht aus der Assoziation des kartografischen Erscheinungsbildes der Kanarischen Inseln erstmals 2001 eine biomorphe Skulpturengruppe. „Hockerarchipel“ und „Inselwachstum“ generieren ihre Formation aus dem Bild eines Archipels. Die 2008 hergestellten „stump stools“ sind ohne ein auf Teneriffa erfahrenes Erlebnis undenkbar: Nahe am Meer, weitab von relevanter Vegetation sah ich 2 mächtige Baumstumpfabschnitte herumliegen. Diese befremdliche Situation bewegte mich die Skulpturengruppe „stump stools“ aus Glasfaserkunststoff auf der Basis bekannter organischer Formen zu realisieren. Sie besteht aus abstrahiert nach-

gebildeten Baumstümpfen. Die einzelnen Objekte der zehnteiligen Gruppe können wie auch bei der Skulpturengruppe „Inselwachstum“ als Sitzelemente genutzt und je nach Bedarf umgruppiert werden.

#### **Falsches Wasser (seit 2003)**

2003 begann ich die mit „Falsches Wasser“ betitelte Farbfotoreihe an Land befindlicher Schiffe und Boote im Stadt- und Landschaftsraum der Kanarischen Inseln. Anders als bei der Fotoreihe „Schrott und Sonne“ handelt es sich bei den Booten an Land nicht um Wracks.

Merkwürdigkeit bekommen sie durch den Umstand, dass ihr Auftreten an Land mit dem Umstand ihrer wachsenden Bedeutungslosigkeit in der professionellen, täglichen Nutzung durch Fischer wächst. Diese Boote liegen nicht in Wassernähe, darauf wartend, dass sie am nächsten Tag zum Einsatz kommen. Sie liegen an Land wie der Fisch auf dem Trockenen. Würden sie im Wasser liegen, könnte man sie nur zur Hälfte sehen. An Land zeigen die still gelegten Boote, nun nutz- und zwecklos ihre wahre Gestalt und stehen im Dialog mit ihrem Umfeld, welches nicht das ihnen zugesetzte ist. (S. 54 - 63)

#### **EinRaumHaus (seit 2006)**

Die seit 2006 begonnene und mit „EinRaumHaus“ betitelte Farbfotoreihe von kleinen Bauwerken im Landschaftsraum der Kanarischen Inseln, hat kleinste Häuser zum Motiv, die einzeln und scheinbar ungenutzt in der Landschaft stehen. Ganz anders als die großen Häuser und multifunktionalen Gebäudekomplexe, sind sie Prototypen des umbauten Raums. Diese *Habitáculos* stehen in den Fotografien allein und in einem suggestiven Dialog mit ihrer rein landschaftlichen Umgebung. (S. 66 – 73)

#### **Eras – Regensammelflächen auf Lanzarote**

(seit 2008)

1982 besuchte ich erstmals Lanzarote. Ich war beeindruckt von der eigenwilligen Schönheit der Insel, die geprägt ist vom Wassermangel und die sich auch in zweckmäßigen, Regenwasser sammelnden Bauformen widerspiegelt. So war es in der Vergangenheit üblich, dass jede befestigte Fläche am Haus (Dach und Hof) eine Neigung hatte um das Regenwasser in einen unterirdischen Tank zu leiten. Darüber hinaus legte man große zementierte Flächen an Bergabhängen an, um zusätzliches Regenwasser einfangen zu können. 1982 schienen diese Einrichtungen noch genutzt zu werden. Bei meinem zweiten Aufenthalt auf Lanzarote 2006 vielen mir diese Regensammelflächen erneut auf. Die meisten von ihnen werden zwischenzeitlich nicht mehr unterhalten und gepflegt. Das Wasser kommt nun, wie überall, aus der Leitung.

Fasziniert von den nutzlos gewordenen Flächenbauwerken realisierte ich, anknüpfend an die Interventionen „Bauzeichnungen“, „Reformierungen“ und „Begleiterscheinungen“ der 80er und 90er Jahre zwei Eingriffe, die sowohl die Eigenwilligkeit jeder Fläche betonten, als sie auch zu einem markanten Hingucker werden ließ. Erstmalig berücksichtigte ich bei meinen Überlegungen, dass diese Interventionen, früher oder später über das Internet in Google Earth zu sehen sein würden. Was schon nach einem Jahr der Fall war.

(S. 186 – 193 und 204 – 215)

Eberhard Bosslet 2009

## „Mobilien & Immobilien I-IV“ (1982)

Bosslets Fotoserie führt erstaunlich viele Aspekte im Gepäck – sie haben zu tun mit Malerei, mit den Wechselwirkungen von Malerei und einer daran bereits wieder inspirierten Wirklichkeit, die wiederum Gegenstand der Malerei werden kann, mit der Eigenschaft der Fotografie, in Szene gesetzte Umstände festzuhalten zu können, als seien sie nie andere gewesen, und mit einer Menge anderer Dinge.

Wie in anderen seiner Werke auch bringt Bosslet selbst gewisse Regeln ins Spiel, deren Auswirkungen im teils auch kontingen gelagerten konkreten Einzelfall, ohne Beschönigung der Resultate Niederschlag finden. Das Berückende der hier zustande gekommenen Fotoserie liegt indes auch darin, dass all dies niemals rigoros, sondern nur konsequent und mithin nicht humorvernichtend geschieht.

Im Jahr 1982 durchstreift der Künstler mit einer gebraucht erworbenen Vespa Teneriffa, er parkt vor den traditionellerweise farbenfroh gestrichenen Häusern der Ortskerne und bemalt sein Fahrzeug direkt vorort in den Farben des jeweils dahinter stehenden Hauses – solche Arrangements werden fotografiert, aber ebenso die noch farbunstimmigen Situationen zum Zeitpunkt der Ankunft vor dem jeweils nächsten Haushintergrund (I.).

Das auf den Roller übertragene Kolorit wird später Vorbild für die entsprechende Einfärbung von Teilen der Landschaft. Ein neben der parkenden Vespa wachsender Kaktus, verteilt liegende oder zur Mauer geschichtete Steine, zeigen nun die durch den davor stehenden Roller vorgegebenen Farben – dies wird fotografiert (II.).

Der nacheinander in den drei Primärfarben sowie den drei dazwischen liegenden Sekundärfarben – allerdings

in heller Pastellfarbe – angestrichene Roller wird so dann vor farblich nicht weiter bemerkenswerten Mauern geparkt – und so fotografiert (III.).

Schließlich wird der mit Ausnahme der Räder komplett geweißte Roller vor expressiv farbigen Fassaden, mit zu dem materialiter, wie farblich wechselnden Sockelzonen geparkt – und fotografiert (IV.). (I-IV S.22-29)

Der zweifellos markanteste, nämlich erste Teil der Serie führt uns in eine ‘Interaction of Color’ der besonderen Art. Indem der geparkte Roller farblich korrespondierend den Haushintergründen angeglichen wird, erfährt deren auf Geschmack(losigkeit), (neo)folkloristischen Konventionen und wohl auch touristischen Klischees traditioneller Dorfarchitektur fußende Farbigkeit weniger eine Hommage, denn eine postwendende Untersuchung. Da kurzfristig mindestens zwei Dinge – ein Haus und ein Moped - den nämlichen Farbcode sprechen, erscheint die ursprünglich jeweils arbiträre Fassadenfarbigkeit weniger arbiträr, sie wird in der fixierten Flächennachbarschaft des späteren fotografischen Bildes kompositorisch erleb- und diskutierbar.

Die für die späten 1970er und frühen 80er Jahre wichtige Realkunst-Erfahrung (dass Alltagskonstellationen bereits unfreiwillig wie Kunst anmuten können) bildet auch hier eine Grundlage: Denn Bosslet findet die entscheidende Komposition mehr oder weniger rechtwinklig verlaufender Kompartimente der Fassaden ja in außerkünstlerischer Wirklichkeit vor, wenn es auch seiner Entscheidung als Künstler vorbehalten bleibt, dieses und nicht jenes Haus, sowie einen passenden fotografischen Ausschnitt gewählt zu haben. Und diese Trouvaille wird ja gerade nicht aufgewertet, indem ihr das fehlende farbige i-Tüpfelchen in Form einer temporär hinzustörenden, alles ästhetisch rettenden Farbe beigesellt würde. Vielmehr affirms ausgerechnet das ästhetisch schnöde Element ‘Moped’ das Vorgefun-

dene, macht es sich nach barocker Immersionsstrategie zum plastischen Vordergrund eines hinterliegenden flachen Bildes. Kurzfristig, für diesen einen arrangierten Blickmoment dürfen die Farben dann so tun, als seien es keine simplen und gedankenlosen Kriterien gewesen, denen sie ihre Zusammenkunft (bis zur nächsten Überstreichung!) verdanken.

Es ist bekannt, dass beispielsweise in der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts jene Damen des Adels oder Patriziats, die sich einen Porträtierten leisten konnten, sich gerne mit besonders dunkelhäutigen Dienern afrikanischer Herkunft konterfeien ließen, um ihre weiße Blässe per Kontrast noch zu steigern – und wir dürfen annehmen, dass sie sich aus demselben Grund mit diesen Untergebenen auch außerhalb entsprechender Porträtsitzungen umgaben. Das bringt uns zum Nachdenken über den Grad an Mobilität, welchen jene Dinge aufweisen müssen, die von Menschen als relevant für ihre Umgebungs- oder Hintergrundfarbigkeit erachtet werden – nicht nur einmalig arrangiert für Fotografien, sondern tendenziell auch im Alltag. Während z.B. Kleidung etwas ist, das als ausgewähltes Farb-Ensemble Viele für sich frei bestimmen können, dürfte es schon schwieriger werden – und vermutlich den besser Betuchten oder Prominenten vorbehalten sein - auch größere Dinge wie etwa Autos oder immobile Dinge wie Häuser und Landschaften oder Innenraumszenarien derart zu arrangieren, dass sie farblich konvenieren. Und auch dies dürfte den entsprechend Privilegierten nur möglich sein für vorbereitete Augenblicke, also nicht als Diktat an ihr Leben, sondern nur als Diktat an die davon kündenden Medien. Die nicht gänzlich humorfreie Merkwürdigkeit bei Bosslet ist nun, dass er diese so aufwandreichen Vorrichtungen, die Menschen in ihrer Eitelkeit für sich beanspruchen mögen, erstens auf schlichte Dinge angewandt hat, und dass er zweitens den Spieß umgedreht hat: dass nicht das Moped (welches ja sozusagen näher am Lebendigen ist als das immobile Haus) einen farblich passenden Background

erhält, sondern umgekehrt die Immobilie selbst einen farbflexiblen ‘Bettvorleger’ erhält.

Dass der Roller in Teil II. der Serie dann seinerseits zum Maßstab wird und das Regiment der Farbe führt, indem Landschaftsteile durch Umstreichung seiner Vorgabe huldigen, verleitet zu nachgerade sinnbildlichen Deutungen: Wenn wir die Hierarchie ‘Haus-Motoroller-Landschaftselemente’ anerkennen, so könnten wir mutmaßen, der Roller buckele nach oben und trete nach unten, verlange also von Steinen, Mauern, Pflanzen, sie mögen ihm jetzt bitte jene Mimesis zollen, die er zuvor den Häusern schuldig war.

Teil II. und IV. der Serie schließlich buchstabieren die Möglichkeiten weiter aus: Vor der Konstante ‘Roller’ wird zunächst die Variante der Einfärbung expressiv, so wie desweiteren dann vor den variabel farbenfrohen Haushintergründen die Konstante des geweißten Rollers geradezu gespenstisch, wie ein silhouettenhafter Ausschnitt zum Signet gerät. Womit auch der durchgehende Aspekt des Unsteten angesprochen wäre, der – selbst in der uncoolen, gebrauchsverhafteten und grundfriedlichen Ausgabe einer Vespa – einem motorisierten Zweirad spätestens seit Easy Rider anhaftet. Denn einerlei wo ein motorisiertes Zweirad parkt, und sei es ‘in einem Bild’, denkt man daran, dass es bald für den Aufbruch genutzt wird.

Etliche Wohnhäuser Gran Canarias wurden durch Bosslets Arbeit gleichsam en passant in Farbfragen der modernen Kunst verstrickt, vermutlich sogar ohne dass sie (oder ihre Besitzer) etwas davon bemerkt hätten. Oder, wie die Bedienstete der Eleonora Duse - nachdem ihre Herrin sie aufmerksam gemacht hatte auf einen unzweideutigen Handabdruck des kurz zuvor anwesenden Schornsteinfegers auf ihrem Allerwertesten – repliziert haben soll: „Da streift Dir det Jlück, und du merkst nischt von!“

### Vacation Comfort (1983-1984)

Man kann Fotografien vom Anfang der 1980er Jahre betrachten, die unsere Städte zeigen, und wenn man ehrlich ist, wird man zugeben, dass sich die meisten Stellen nicht so dramatisch verändert haben, wie Kulturpessimisten uns einreden.

Blickt man hingegen auf Bosslets Fotografien touristischer Sujets auf Teneriffa (und um wieviel mehr gälte dies von Mallorca!), so wird man gewahr, dass eigentlich alles sich verändert hat und just weiter verändert oder Luft holt zu künftiger Veränderung, obwohl – oder gerade weil – es vom Prinzip her gleich geblieben ist. Denn Prinzipien können gründlich aufräumen mit einer Sache oder auch einer Gegend. Wenn das Prinzip nämlich Gewinnmaximierung im Tourismusgeschäft ist, dann ist alles, aber wirklich alles, was wir durch den Sucher einer Kamera sehen können (oder damals konnten), dem Wandel unterworfen. Brechts „Ihr werdet die Früchte nicht mehr am Geschmack erkennen“ bezieht sich hier unterschiedslos auf alle Dinge, die Menschen eingerechnet. Denn die Anzahl der Badenden am Strand, der Flanierenden auf der Promenade, die Herkunft und Zahl, sogar das Baujahr der Autos und Busse im Straßenbild, die Dichte und Höhe der Bebauung, der Grad an folkloristischen versus rein zweckdienlich modernen Elementen, den man Bauwerken zumutete, die einen Kompromiß zwischen Massenunterkunft und begehrtem Feriendorf verkörpern müssen, der Grad an Unangebrachtheit der Kleidung (gegenüber einheimischer Sitte) bei gleichzeitiger Zweckmäßigkeit (gegenüber dem Sonnenwetter) – all dies, also die gesamte Szenerie, wohin das Auge schaut, ist eine Manifestation des Tourismus.

Im Unterschied zu nichttouristischen Orten, deren Bauweise, Anlage, Bewohner, Kleidung, Verkehr uns etwas über jene Schnittmenge aussagt, in welche üblicherweise die regionalen Naturgegebenheiten mit kulturellen Traditionen und Neuerungen treten, flie-

ßen die Parameter öffentlichen Alltags hier zu einer gigantischen Bilanz zusammen. Wie im Anfang eines Science-Fiction-Films, wo unter dem regen Treiben ahnungsloser Bürger bereits eine andere Realität schlummert, die nur von einer dünnen Haut aus Alltäglichkeit, Geschäftigkeit, Normalität überzogen ist, scheint es auch hier zu sein. Nur ist die Pointe gerade nicht verschwörungstheoretischer Art, vielmehr konvergieren die Partikularinteressen der schuftenden, geschäftemachenden Einheimischen, der Überzahl an Touristen, die auf je eigene Weise Erholung suchen, allesamt in einem subtilen Gefüge, in das freilich auch externe Faktoren einfließen: heutzutage etwa Kriege, Naturkatastrophen, Energieknappheiten andernorts, auf die die Tourismusbranche zeitnah und flexibel reagiert, um die Ströme der Reisewilligen nötigenfalls umzukanalisieren an ein anderes Ende der Welt.

Mag sein, dass die Beobachtung sentimental ist, aber man meint in Bosslets nun ein Viertel Jahrhundert alten Fotografien noch eine überschaubarere, gleichsam ‘analoge’ Form der stetigen Veränderung zu sehen: zwar auch schon Bodenspekulation, Gewinnabschöpfung, Betonburgen, Selbstexotisierung, aus dem Ruder Laufendes, aber dennoch weitestgehend immanent lesbar, eben mit Blick auf eine ganz bestimmte, immer noch charakteristische Ferienregion des alten Westens vor 1989. Die gesamte Serie ist in Schwarz-Weiß fotografiert, wodurch sie keineswegs nostalgischer anmutet. Eher hilft die Ausblendung der bei diesem Sujet zwangsläufig quietschbunten Farbe, sich auf die strukturellen Dinge zu konzentrieren: Was tut da eigentlich eine ‘Ferieninsel’ mit sich?!

In jede der Fotografien ist die Sentenz eingeblendet: „Bleiben Sie kalkulierbar“ – im Tonfall geläufig aus den Selbstoptimierungs imperativen damaliger Werbung (wenn auch ohne beschließendes Ausrufezeichen), und in der Text-Foto-Implementierung in der Tradition von John Hilliard, Jochen Gerz und insbesondere Viktor

Burgins stehend. Der Sarkasmus dieser Sentenz, der gewissermaßen in der Erübrigung des Ratschlags liegt – denn hier ist alles kalkulierbar! - gehört, wie wir freilich erst heute richtig begreifen, noch in jene ‘kleinere’ Welt Anfang der 1980er Jahre. Denn spätmodern durch und durch (und aus damaliger Perspektive völlig berechtigt) ist die kritisch gemeinte Sentenz eben noch darin, dass ihre Desillusionierungsleistung darauf zielt, das vermeintlich Ungesteuerte als tatsächlich kalkulierbar zu entlarven. Hingegen aus der heutigen Warte ortlos gewordener Kapitalisierungsprozesse in globaler Interferenz aller Ereignisse heraus betrachtet hätte man wahrscheinlich Grund, nachgerade wehmütig auf die einst anzuprangende ‘Kalkulierbarkeit’ zurückzublicken. (S. 32-35)

#### Falsches Wasser (2003 ff.)

Für seine Fotoserie der auf dem Trockenen lagernden Boote hat Bosslet weder am Sujet etwas arrangiert, noch hat er nachträglich in die Fotografie eingegriffen, sie etwa durch Texte bereichert, o.ä., das Motiv ist ja für sich bereits merkwürdig genug. Zwar kann man sich leicht klarmachen, dass es Booten nicht bekommt, wenn sie das ganze Jahr über im Hafen vor Anker liegen, oder dass manche Bootsbesitzer gar keinen Anlegeplatz haben, oder dass sie Wartungsarbeiten in der unwirtlichen Jahreszeit vornehmen wollen, dass sie ihr Boot vor Diebstahl oder Vandalismus schützen, oder schließlich dass sie es per Hänger und Auto schnell an beliebige Ablegepunkte der Insel zu bringen in der Lage sein wollen.

Dennoch bleibt die Merkwürdigkeit des Sujets, das uns daher geeignet erscheint, jenen seltsamen Bildthemen – Baulöchern, oder Häusern, aus deren Fenster orangefarbenes Bettzeug hängt, oder Orten, an denen noch nichts zu sehen ist – an die Seite gestellt zu werden, die man von Peter Piller kennt. Mit dem wichtigen Unterschied, dass Piller diese Motive nicht selber fotografiert, sondern sie aus umfangreichem Archivmaterial sele-

giert und zu Gruppen versammelt. ‘Wichtig’ ist dieser Unterschied nicht etwa deshalb, weil es einen altbackenen Kunstbegriff des Selbermachens gegen schnödes Ausfiltern zu verteidigen gälte. Sondern weil der gestalt eine andere Zielrichtung künstlerisch grundgelegt und für die Betrachter auch nachvollziehbar wird: Pillers Arbeiten entlocken uns ein Schmunzeln nämlich oft erst ob des versammelten Konvolutes (daher die bevorzugte Präsentation in Büchern). Ein jedermann bekanntes, aber von niemandem beachtetes Motiv wird, indem zahlreiche Varianten davon versammelt werden, in seiner Eigenart und Komik erst bewußt oder im Falle aberwitziger Motivkriterien überhaupt erst konstituiert. Hingegen bei Bosslet ergibt sich die Sammlung nur nebenbei. Wie so oft in der Fotografie, wenn eine motivisch konstante Serie geschaffen wird, spielt die Lust und Bereitschaft des Künstlers, Facetten des Motivs auf die Spur zu kommen, eine Rolle – darin liegt das quasiforscherische Interesse. Aber letztendlich differenziert sich eine solche Serie in ihre einzelnen Exemplare, die etwas jeweils anderes zeigen.

Da gibt es den protosurrealistischen Effekt des Schiffleins auf großer Fahrt, dem bedauerlicherweise eben nur das Wasser fehlt, einen Effekt, den man auch vom ‘Luftgitarrenspielen’ kennt.

Nicht weit entfernt von dieser Anmutung liegt der für die manieristische Kunst so bedeutsam gewordene Topos der ‘Verkehrten Welt’, demzufolge dann nicht nur die Hasen den Jäger braten, sondern eben auch Schiffe über den Berg fahren konnten. Nicht zuletzt der Titel der Serie (obgleich mit arg differenzierender Bedeutung im Spanischen, Englischen, Deutschen) erlaubt ein Denken in dieser Richtung.

Wer die Kunst von Eberhard Bosslet und ihn selbst lange genug kennt, weiß freilich auch, dass und warum er sich für die Anschaulichkeit der Kräfteverhältnisse

respektive Wirkweise von Dingen, Geräten, Konstellationen interessiert. Im Falle eines Bootes nun wird der unter Wasser befindliche Anteil, der ja häufig noch farblich wie materiell anders oberflächenbehandelt ist, in der Regel nicht sichtbar, obwohl doch genau dieser Anteil des Bootes, nämlich das damit verdrängte Volumen an Wasser zu all dem in relation stehen muß, was das Boot intern birgt und was von ihm aus dem Wasser herausragen soll und wird – einschließlich der Besatzung. Das jedenfalls fällt dem Autor auf, wenn er eine Bootswerft besucht – und ich behaupte, auch Bosslet habe einen Blick, wenn nicht ein Faible für solche Anschaulichkeiten an Booten auf dem Trockenen!

Aber wir haben es hier nicht mit Material & Wirkung, schon gar nicht in orthodoxer Form zu tun. Zum ‘Wesen’ solcher Fotografie in Serie gehörte es vielmehr, sich statt vom Wesen, vom Essentiellen, eher auch vom Akzidentiellen leiten und verführen zu lassen, also offen zu sein auch für flüchtige, anekdotische, nur wie Seetang an den Booten haftende Aspekte. Wozu dann auch gehören kann, einem schlchten, zeitlos wohlgeformten, auf einer Anhöhe mit fernem Meerblick auf der Seite ruhenden Schiffsleib etwas nahezu Mythisches oder Erdgeschichtliches anzudichten: so als läge ein solches Boot nur auf dem Trockenen, wo vor Jahrmillionen einmal Wasser war; oder als sei es Zeuge und Relikt einer längst vergangenen Kultur, abenteuerlicher als die unsere. (S.54-63)

Christian Janecke 2009

## Schrott und Sonne (1982-2012)

Die leere Karosse eines von seinem Innenleben befreiten VW-Käfer, als *objet trouvé* in waaghalsiger Balance auf einem erdigen Vorsprung, Land Art wider Willen, umrahmt von Pinien, Gräsern und Buschwerk, dahinter der „sakrale“ Raum der Subtropen, ein Abgrund hinunter zu den grünen Terrassen, wo der schwarze Saum der Ufer Gomeras als Klebestelle zwischen der insularen Landmasse und der endlosen Geste des Atlantischen Ozeans die Wahrnehmung figuriert, gegen die Sonne belichtet, daher der trichterförmige Lichtschimmer, die Öffnung hinter dem Industrieschrott, dem importierten Opus des Verkehrs, gebraucht und nun abgelegt in der Landschaft, vor sich hin sterbend, seinem Verschwinden entgegen rostend, vom Fetisch des Künstlichen zum Fetisch des Natürlichlichen – die fotografischen Liaisons, inzwischen weit über hundert, die Eberhard Bosslet seit 1982 auf den Kanarischen Inseln mit den Überbleibseln ehemals funktionstüchtiger Mobile eingegangen ist, geben Anlass zu einem Ordnungsversuch über die Verstrickungen, die diese Grablegung im „Postkarten“-Format begleiten.

Die erste Sequenz entsteht im Nachhall der Siebziger, die vorerst letzte auf der Höhe der Immaterialisation der Geografie in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends. Man muss diesen historischen Bogen noch einmal nachvollziehen, um zu verstehen, mit welch profaner Ungeheuerlichkeit der Gegenstand eines mal ausgebrannten, mal zerlegten Automobils seinen Anteil am Visuellen zu behaupten versucht. Zwischen dem ersten und dem letzten Schnappschuss dämmert die Totale der Globalisierung herauf, der Paradigmenwechsel vom analogen Realismus zum Gebrauch digitaler Simulationsstrategien führt zum Untergang des Realen, nunmehr herrscht ein Verwirrspiel von Realem und Virtuellem, das Imaginäre bespielt sich selbst ohne Referenzbezug, ohne die dritte Komponente der Tie-

fe, als Geflecht auf binären Flächen. Alles hat sich in sein Gegenteil verkehrt: Das Reale dient nicht mehr als Gegenstand, um das Imaginäre zu befeuern, jetzt dient jede Form der Simulation dazu, um virtuell zum Realen zurückzukehren, wenigstens oder nur mehr auf der Ebene der Erfindung.

Ende der 70er, Anfang der 80er spricht man noch von Abbildern. Der drohende Verlust der ersten Natur ist als post-aufklärerische Nachwehe und vor dem Siegeszug der digitalen Deterritorialisierung durchaus noch ein Thema. Das Thema des Mülls und der nuklearen Verstrahlung hat sich inzwischen im eurozentristischen Kulturkreis dauerhaft etabliert. Die Inflation der Ferne, der Distanz und der Intimität ist noch nicht zur vollen Blüte gelangt. Was bedeutet es, zu diesem Zeitpunkt in Berlin das Flugzeug zu besteigen, binnen weniger Stunden mehrere tausend Kilometer zu überbrücken und anschließend, mit einer analogen Kamera ausgestattet, mehrere Monate lang durch die Areale südlicher Vulkangebilde zu streifen, um die „Leichen“ der Mobilisierung abzulichten, deren wahre Ausmaße den Kanaren im Zuge des Massentourismus und der infrastrukturellen Anbindung an das spanische / europäische Festland erst noch bevorstehen? Handelt es sich hierbei um eine Narration der ersten Natur? Oder um eine Zivilisationskritik, d. h. die Narration der Inkludierung der zweiten Natur in die erste? Und welche Figur bedient der Fotograf? Ist er der legitime Wanderer? Der Gesellschaftskritiker und Wächter? Ein Tourist? Exot? Dokumentarist? Und was bedeutet es jetzt, einen Blick darauf zu werfen?

Schnell wird ersichtlich, was alles auf dem Prüfstand steht: Der Wert der Fotografien, ihre virtuelle Daseinsberechtigung, die Sujets, die Machart. Vieles scheint von diesem Vierteljahrhundert verschluckt worden zu sein. Das ist der eigentliche Punkt. Offenbar es geht nicht so sehr darum, die Reste des VW-Käfer und all

die anderen desolaten Karossen nach ihren womöglich geheimen Einschlüssen zu untersuchen, die auf den ersten Blick verborgen geblieben sind. Die Vermutung ist sogar erlaubt, dass es diese geheimen Einschlüsse überhaupt nicht gibt. Abgesehen von den Biographien der Fahrzeughalter und den mehr oder weniger ominösen Umständen, unter denen der Schrott auf einer Klippe, auf einer Halte oder im Nirgendwo einer Ebene gelandet ist, die bei der Erstellung der Serie SCHROTT UND SONNE nie von Interesse waren; was nicht heißt, dass sie nicht von Interesse sein könnten.

Bevor 1982 die Arbeit an der Fotoreihe beginnt, hält er sich bereits seit dem Oktober des Vorjahres auf den Kanaren auf. Es ist das klassische Motiv des Europäers, der nördlich der Alpen sein Zuhause hat und auf Wanderschaft in den Süden geht, um Abstand zu gewinnen. Abstand von der Enge des Selbst, der Beschränktheit des Ausblicks – und vom kalten deutschen Winter. Eigentlich will er hinsichtlich der künstlerischen Produktion eine Pause einlegen. Im selben Jahr ist er Gründungsmitglied der Berliner Künstlergruppe „Material und Wirkung e. V.“ Motivisch geleitet wird die Arbeit der Gruppe durch grundsätzliche Zweifel an traditionellen Kunstmotiven und Verfahrensweisen, was speziell für Bosslet bedeutet, seine Beziehung zur Malerei vom Typ „colorfield painting“ aufzuweichen. Im Gepäck hat er das, was man Aufmerksamkeitskultur nennt. Der Hunger ist beträchtlich, um nicht zu sagen gefräßig. Materialien und deren Wirkung – es gibt im Grunde nichts, was dem Blick dieses Reisenden entgehen soll.

Verbunden mit dem Agens der Bewegung im Freien ist das Verlassen des Studios, des Ateliers, der abgeschlossenen Räume der Produktion wie auch Repräsentation. Beinahe ist darin eine Wiederholung der Motorik der Schule von Fontainebleau zu erkennen. Nur ist es diesmal nicht darum getan, als bürgerliches Subjekt, das

von der Diktion Gottes entbunden ist, die Schönheit der Natur zu kopieren. Gleichwohl bleibt die Schönheit der Natur nicht außen vor. Sie ist angenehmer Teil dessen, was als Begriff nicht vordergründig auftaucht, doch was als Terminus das veränderte Kunstverständnis Bosslets Anfang der 80er zum Ausdruck bringt, auch vielleicht als Gegenpart zum Wiederaufleben des Geniebegriffes und einer Neo-Bohème mit den Neuen Wilden – die Feldforschung.

Damit nimmt eine Behauptung der Kunst ihren Anfang, wonach – mit Bosslet und dessen argumentativem Rückgriff auf einen 2006 von Henk Borgdorff publizierten Text *The Debate on Research in the Arts* – Forschungen in der Kunst immanent und performativ sind. Eine Subjekt-Objekt-Trennung ist diesem theoretischen Grundriss zufolge obsolet, ebenso wie eine strikte Trennung von Theorie und Praxis. Der Grund für diesen „Schachzug“ ist einleuchtend: Es ist der Versuch der produktiven Kunst, sich aus dem „Würgegriff“ der Ästhetik zu befreien. Kunst ist Teil einer hybriden Wissensbildung und befindet sich in Konkurrenz zur reinen Theorie, die an logischer Evidenz interessiert ist. Bosslets Statement hierzu lautet: „Die Medialität der Kunst darf nicht zugunsten eines Ergebnisses, einer vom Medium isolierbaren Information verschwinden.“ Tatsächlich ist es wohl der utopische Fokus des ästhetischen Diskurses, die Medialität oder genauer die reine Visualisierung vollständig im beweisführenden Text aufgehen zu lassen.

Auf den Kanaren im Jahr 1982 befindet sich Bosslet jenseits dieses „Würgegriffes“. Tatsächlich treffen die meisten Attribute auf ihn zu. Er fährt wandernd auf einem Moped umher mit touristischem Genießen und findet Autowracks. Sie ins Bild zu holen, dem Schrott Aufmerksamkeit zu schenken und ihren vermeintlichen Nichtwert in einen für den nachfolgenden theoretischen und den Kunstmarkt relevanten Wert zu verwandeln,

macht ihn für die Einheimischen zu einem Exoten, der eine Initialzündung für das grüne Bewusstsein der Insulaner herstellt. Mehr noch wird eine Ästhetisierung des auf sich selbst gerichteten Blickes mobilisiert, der über die Folkloreregeln hinausgeht. Wenn man so will, fungiert Bosslet als Trojaner und Coach, der sich in die (fremde) Kultur einschmuggelt, um ein Störmanöver auszuführen, das wiederum der einheimischen Kultur nach Möglichkeit dazu dient, die eigenen Regeln neu zu definieren – so zur Ausbildung eines möglichen ökologischen Bewusstseins oder eines denkendes Verhältnisses zur Alltagsgeschwindigkeit.

Mit diesen politischen Effekten, die sich so selbstverständlich einstellen wie die gute Laune fortfährt, die Autowracks entweder dokumentarisch festzuhalten oder bei einigen wenigen zusätzlich ein farbiges Strukturgeflecht aufzutragen, geht für Bosslet der formal-spielerische Habitus einher, nicht als Politiker oder Kulturbotschafter unterwegs zu sein. Das ist in der Behandlung von SCHROTT UND SONNE von maßgeblicher Bedeutung, sowie auch für die nahezu zur selben Zeit entstandene Serie INTERVENTIONEN. Geraten die ausrangierten Automobile meistenteils in ihrer „Echtheit“ in den Blickpunkt, werden bei den INTERVENTIONEN ruinöse Gebäude mit Farblinien- und -flächen ergänzt, sodass sie erst eigentlich wieder sichtbar werden.

Mag sein, dass im Hinterkopf Bosslets Bezüge zu Malewitschs quasi-monochromer Malerei eine Rolle spielen, oder dass einzelne Flächen und Balken in seinem Verständnis den Blick zensieren, also mit der Hervorhebung zugleich auch Kontrolle evozieren. Merklicher im Resultat ist, dass nicht nur die Malerei oder die Kunst am Beispiel der Arbeiten auf den Kanaren das Studio verlassen, sondern dass der Produzent mit seinem formalen Eingriff in die landschaftliche Vermischung aus Zivilisationsresten und natürlicher Umgebung förmlich

hinter die Landschaft zurücktritt. Zwar hat Bosslet nie den Begriff der Land Art in diesem Zusammenhang für sich verwendet, doch entfaltet sich eine Art geo-semantischer Sprache, die mit einer Annäherung ans Archaische zu Werke geht, wie es ihr im White Cube nie gelingen würde. Auch wenn die nachfolgende Präsentation abermals Eingang in den White Cube und in die übliche Verfahrensweise der Kataloge findet, so steht die Behauptung dieses Zeitfensters gegen die Vernichtung durch das Verwirrspiel vom erloschenen Realen und monströsen Virtuellen.

Die Annäherung an das Archaische als Ausdruck der noch nicht und vielleicht niemals von irgend einem Text eingefangenen „Mikrologien“ und „pluralen Ordnungen des Wissens“, zumal im Spiegel der Entwertungsstrategien des Realen, wonach weder ein Autowrack noch eine Klippe noch eine abseitige Ruine einer Erwähnung wert wäre, weil sie aus dem Repräsentationsrahmen der universellen Simulation herausfielen, das ist das Skandalon schlechthin. Nicht zuletzt ist die „Behelfskrücke“ der Annäherung an das Archaische (im aktuellen Diskurs geradezu mit einem Verbot belegt) auch ein Zugang zum Begriff der Zeit. Ob ausgeschlachtete Mobile oder morbide Häuserreste, die rückwärtige Transformation von designten und ehemals benutzten Sachgegenständen in eine skulpturale Quasi-Elementarität des Natürlicheren verbindet die angenommene Zeitlosigkeit der Landschaft mit dem utopischen Ziel nicht nur des eurozentristischen Kulturreises – Überzeitlichkeit, die nicht den hektischen Versuchsanordnungen der Gegenwart das letzte Hemd opfert.

Das erstreckt sich nicht minder auf den poetischen Gehalt der Fotos. Sind sie legitim? Sind sie nicht legitim? Der ästhetische Diskurs würde alle Anstrengungen unternehmen, die Poesie abzutragen, um den informativen Gehalt übrig zu lassen, der sich aller Voraussicht nach

darin erschöpfen würde, immer wieder zu sagen, dass die Poesie tot ist, dass man längst Gründe genug hat, ihr zu misstrauen, dass darin alles zu nett aussieht, und dass die Wahrheit viel grausamer ist. In der Tat wäre das Bestehen auf einer Humboldtschen Unbefangenheit ein generöser Trugschluss. Aber etwas von dieser Unbefangenheit muss bleiben. In dieser Hinsicht besteht zwischen 1982 und 2009 kaum ein Unterschied.

(S. 40-51)

Ralph Findeisen 2009



## Brief an Eberhard Bosslet

Mein lieber Freund Eberhard,  
es ist immer eine große Freude, Nachrichten von dir zu erhalten. Sehr gerne nehme ich deinen Vorschlag an, einen Text für das Buch zu schreiben, das du herausgeben möchtest und das deine so immense und fantastische künstlerische Arbeit der letzten dreißig Jahre zusammenfasst.

Es ist nicht das erste Mal, dass ich mich dafür entscheide, einen Text über das Werk eines Künstlers in Briefform zu verfassen. Ich bitte dich mir nachzusehen, dass ich mir diese Freiheit erlaube. Ich fühle mich in diesem Medium sicherer und es ermöglicht mir, die Nähe, die Wärme und den Respekt für eine Freundschaft beizubehalten, die aus der geteilten Leidenschaft für die Kunst und all ihren möglichen Aktionsformen entstanden ist.

Ich glaube, du kennst mich gut und weißt, dass ich meine Texte seit ein paar Jahren aus einer Perspektive heraus verfasse, bei der es mir darum geht, die Aspekte der menschlichen Seite zu zeigen, die ich als aufschlussreich empfinde und die ich mit den Künstlern, mit denen ich in all diesen Jahren das Glück hatte Projekte zu entwickeln, entdecken oder teilen konnte.

Das retrospektive Buch mit einer vollständigen Sammlung von Texten, Bildern und Projekten, das du vorbereitest, wird ohne Zweifel ein wunderbares, erhellendes Werkzeug für den enormen Umfang deiner Arbeit darstellen. Es ist ein Werk, das emotional mit einem sehr wesentlichen Teil deiner Zeit und deines Lebens verbunden ist – der Geografie der Kanarischen Inseln. Wie du in deiner künstlerischen Autobiografie in diesem Buch schilderst, geht es um die Zeitspanne zwischen deinem ersten Besuch auf der Insel im Jahr 1981 bis zur Gegenwart. Es geht um ein künstlerisches Projekt, das

sich in einer kontinuierlichen Beziehung mit der Inselgruppe befindet, einem „Ort der Orte“, der für deine persönliche, emotionale Kartographie fundamental ist. In einem der Abschnitte deines, nach meiner Meinung unumgänglichen, autobiographischen Textes, sprichst du darüber, dass es einen Moment gibt, in dem du dich wirklich von einer Art „Kanarischen Virus“ infiziert fühlst.

Was zu Beginn der 1980er Jahre als eine Initiatoreise begonnen hat, entwickelte sich mit der Zeit zu einem globalen Projekt, in dem Kunst und Leben zusammenfließen, und in dem einer so besonderen wie tiefgehenden, notwendigen und vervollständigenden Reflexion über die Insel Ausdruck verliehen wird. Es begann als Tour eines hervorstechenden deutschen Kunststudenten in den letzten Studienjahren, eines jungen Künstlers, der mit einer anderen Art die ländlichen und städtischen Gebiete der Insel fotografiert und betrachtet. Der zugrunde liegende unbewusst inselhafte Zustand dieses jungen Studenten, der aus der großen „Insel-Stadt“ und Metropole Berlin kam, begann in diesen frühen Jahren durch seine ersten Begegnungen mit dieser äußerst merkwürdigen und fantastischen, durch den kanarischen Inselmenschen veränderten Geografie, zu blühen.

Beeinflusst durch verschiedene Lehren und Diskurse nahm die Entwicklung dieses singulären und kohärenten Werkes des jungen Künstlers aus Mitteleuropa, der in der so schönen wie verblüffenden „konstruierten Landschaft“ des „Garten der Hesperiden“ ankam, ihren Anfang. Es ist ein Werk, das eine erstaunliche Skala aufweist und von einer vielseitigen, interdisziplinären Perspektive ausgeht, in der die ephemere Aktion in die Landschaft integriert wird, um mit der Zeit subtil und poetisch zu verschwinden und nur als fotografisches Dokument fortzubestehen.

Zu Beginn der 1980er Jahre warst du, lieber Eberhard, Gründungsmitglied der Künstlergruppe „Material und Wirkung e. V.“ in Berlin und ich habe keinen Zweifel daran, dass du einen fundamentalen Einfluss bei der Niederschrift des Manifestes gehabt hast. Selten habe ich die Möglichkeit gehabt, ein künstlerisches Manifest zu lesen, dass sich so klar und stimmig in einer künstlerischen Arbeit materialisiert. Es sind jugendliche Überzeugungen von enormer Reife, die sich innerhalb eines Drehbuches, das eine so feste wie offene Argumentationslinie beibehält, Schritt für Schritt entwickeln und transformieren.

Nachdem ich die ersten Seiten gelesen hatte, kam ich nicht umher, die zahlreichen Abbildungen von deinen Projekten, die du mir seit nunmehr 20 Jahren durch Publikationen, CDs oder seit neuerem durch deine Webseite zukommen lässt, nochmals durchzusehen.

Die Gründungsschrift oder das Manifest deiner Gruppe las sich so:

*„Materialien und deren Wirkung werden nach emotionalen, funktionalen, intuitiven, diskursiven, zufälligen und kulturellen Gesichtspunkten und Handlungsweisen untersucht. Ergebnisse, Untersuchungs- und Zustandsformen, Prozesse, Produkte und Situationen werden zur Anschauung gebracht und diese Tatsachen dokumentiert. Unter Materialien sind alle Dinge, Stoffe, Lebewesen, Zusammenhänge, Systeme und Strukturen im natürlichen, künstlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, sozialen, und kulturellen Raum zu verstehen. Unter Wirkung werden alle Verstandes-, Wahrnehmungs- und Erlebnisqualitäten verstanden, die von den Materialien ausgehen oder auf diese hinführen.“*

Ich möchte den Leser dieses retrospektiven Buches und den zukünftigen Besucher Deiner Ausstellungen oder Deiner Interventionen „in situ“, dazu einladen, dieses Manifest wie eine Visitenkarte in der Brieftasche oder

Hosentasche dabei zu haben, um die Arbeit zuerst frei wahrzunehmen und danach diese grundlegenden Absätze zu lesen und das Werk damit neu zu betrachten. Es wird sich lohnen.

In der Gründungsschrift gibt es eine Reihe von Überlegungen mit denen ich mich enorm identifiziere und ich glaube, dass es diese Überlegungen sind, die mir, im ersten Moment vielleicht unbewusst, geholfen haben, mich mit deiner Arbeitsweise zu identifizieren. Ich meine damit das Zusammentreffen der „emotionalen und rationalen“, der „intuitiven und diskursiven“ Bereiche und deine ständige Bereitschaft jedes beliebigen Material zu nutzen, etwas das meiner Meinung nach ein grundlegender Wesenszug des zeitgenössischen Künstlers ist.

Ich finde es sehr interessant und bemerkenswert wie deine Entwicklung als Maler niemals vernachlässigt wird, sondern wie sie sich durch den Gebrauch unterschiedlichster Materialien und Bildträger weiterentwickelt. Ich beziehe mich dabei darauf, dass du beispielsweise einen Motorroller als „Leinwand“ im Dialog mit den farbigen Fassaden der Häuser der Insel nutzt, Teppichreste und andere auf den Geröllhalden der Insel vorgefundene Materialien wiederverwendest, Windsurfsegel nutzt oder verlassene Gebäude oder Regensammelflächen wie Las Eras auf Lanzarote bemalst und damit hervorhebst.

Du „malst“ in einer Landschaft mit einer sehr besonderen Geografie und Architektur. Es ist eine kontemplative Aktion, ästhetisch und kritisch zugleich, in einer natürlichen Geografie, die in einer Zeit der grausamsten spekulativen Entwicklung, fortbesteht. Diese spekulativen Prozesse haben in vielen Fällen das Ende des ländlichen Lebens verursacht und einer unkontrollierten und räuberischen Bebauung des Gebietes Platz gemacht. So wurde eine neue Landschaft generiert, in

der die Bauwerke von einst nicht mehr genutzt und somit vernachlässigt wurden und der Weg frei gegeben wurde für eine neue Landschaft, die in rasender Schnelle und auf unverständliche Weise durch die neuen Gebäude und die Trümmer auf verlassenen Bauplätzen besetzt wird.

An diesem Punkt in meinem Brief möchte ich dem verehrten Leser dieser Seiten erneut nahe legen, deine künstlerische Autobiografie zu lesen. Für eine wirkliche Annäherung an den Kontext, in dem sich deine Arbeiten befinden, ist diese Lektüre fundamental und unumgänglich. Es ist ein sehr erhellender Text, in dem du die Schlüssel deines modus operandi aufzeigst, die mentale, diskursive und emotionale Struktur, die all deiner Arbeit zugrunde liegt.

Ich habe großen Respekt vor derartigen Schriften in denen der Autor, in diesem Fall ein bildender Künstler, einen wichtigen Teil seines Lebens, der untrennbar mit den kreativen Prozessen verbunden ist, in einer nicht einfachen Innenschau und im Rückblick zusammenfasst und darlegt.

Vor etwa anderthalb Jahren war ich Kurator der Retrospektive des mexikanischen Künstlers Guillermo Gómez-Peña im Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas. Zu diesem Anlass gaben wir ein umfassendes Buch über seine Arbeit heraus, das ich immer wieder gerne hervorhebe und dessen Lektüre ich allen sehr empfehle, die in sein kreatives Universum eindringen wollen, in seine künstlerische Autobiografie, und in deinem Fall ist es genau dasselbe, lieber Eberhard. Nicht ohne Grund habe ich seit Jahren die Idee eine Reihe von Publikationen ins Leben zu rufen, die sich auf dieser Linie der Selbstzeugnisse bewegen und die folgenden Titel haben könnte: „Textimonios. Autobiografische Schriften von Künstlern“.

Wenn ich einige der bereichernden Aspekte deiner Ar-

beit, oder besser gesagt deiner Arbeitsweise, herausstellen müsste, würde ich den Vergleich mit einem Schriftsteller, der einen subtilen und treffenden Gebrauch von der Sprache macht, heranziehen, einem Schriftsteller mit einem enormen Geschick für die Akzente, etwas, das auch in dem Bereich der Musik zu finden ist.

Es ist ohne Zweifel nicht einfach, die Akzente zu setzen, da wir wissen, dass sie, falsch gesetzt, Dissonanzen hervorbringen, die die Sinne verletzen. Das ist weit entfernt von deiner Arbeit in der Landschaft, die eine sehr positive Rekategorisierung der alltäglichen, architektonischen und strukturellen Elemente oder Objekte in den Gebieten, in denen Du intervenierst, hervorbringt. Du setzt also Akzente, wie ein Schriftsteller der neuen Orte enthüllt, neue „topoi“, an denen die Meisten, die diese Räume täglich oder gelegentlich durchqueren, sonst unbeachtet vorübergehen würden.

Seitdem ich Anfang der 1990er Jahre das erste Mal die Möglichkeit hatte, deine Arbeit bei unserem ersten Treffen im Dokumentationszentrum des bereits genannten Centro Atlántico de Arte Moderno, wo ich zehn Jahre lang gearbeitet habe, kennenzulernen, konnte ich mich mit deiner Arbeit sehr identifizieren und fühlte mich ihr sehr nahe.

Während wir uns unterhielten und die Bilder Deiner Projekte in den Katalogen ansahen, erweckten diese Interventionen auf den Bauwerken und in der Landschaft ein Gefühl von vertrauter Sensibilität in mir, ohne dass ich zuerst wusste, warum. Danach wurde mir klar, dass es die Art war, wie du die Objekte, die Bauwerke und die Landschaft hervorhebst und akzentuiertest. Mit der Zeit hat das Betrachten deiner Arbeiten meine Erinnerungen aktiviert und mich in Gedanken in die selbstgewählte Einsamkeit meines Kinderzimmers zurückbefördert. Erinnerungen wurden wach an die Stunden der Stille, die ich genoss und in denen ich

an den Hausaufgaben für den nächsten Tag arbeitete, ganz gleich ob Natur- oder Sozialwissenschaften, Zeichnen oder Geschichte, ich sehe mich wie ich mit Filz- oder Buntstiften die Buchstaben oder Bilder, die meistens auf schwarzem Tonpapier aufgebracht waren, nachzeichne. Diese kleinen Poster, die in der Aula der Schule aufgehängt wurden, waren ohne diese Umrandung, ohne diesen letzten Akzent auf dem was ich her vorheben wollte, nicht wirklich vollendet. Ich genoss diese Tätigkeit sehr, eine neue Realität öffnete sich vor meinen Augen.

Jetzt wo ich den letzten Absatz noch einmal lese, möchte ich als kleinen Exkurs darauf zu sprechen kommen, dass sich einige manchmal fragen, wie ich es wagen kann, in einem Text über einen Künstler über mein eigenes Leben zu reden. Ich denke ehrlich gesagt, dass das künstlerische Werk, das imstande ist unsere Erinnerung, unser Gedächtnis zu aktivieren, oder uns in den Bereich unserer Gefühlswelten zu bringen, Gegenstand einer näheren, wärmeren Schreibweise sein kann, die auch Projektion und Komplizenschaft ermöglicht.

An diesem Punkt, geschätzter Eberhard, möchte ich darüber reden, wie wir nach so vielen Jahren der Treffen und des Informationsaustausches die Möglichkeit hatten, im Jahr 2009 zusammenzuarbeiten. Es war im Kontext der zweiten Biennale der Kanaren, wo ich dich dazu einlud, einer der neun nationalen und internationalen Künstler des Projektes „Coexistencias“ zu sein, das ich bei dieser Veranstaltung, einer Biennale auf den Kanaren über Kunst, Architektur und Landschaft, kuratierte durfte. Als ich begann dieses Projekt zu erarbeiten, war mir von Anfang an klar, dass du teilnehmen musstest. Wenn es auf den Kanaren einen Künstler gibt, der diese drei Gebiete zu einem essentiellen und fundamentalen Teil seiner Arbeit gemacht hat, dann bist du es.

Als Du die Einladung annahmst hoffte ich, das muss

ich zugeben, dass der Vorschlag den du mir unterbreiteten würdest, sich im Rahmen deiner „Akzente“ auf den verlassenen Bauwerken in der Landschaft abspielen würde, und so war es dann auch. Du erzähltest mir ohne lange zu überlegen, dass du auf der Autofahrt von Las Palmas nach Puerto de Agaete, die du vor kurzem gemacht hastest, um die Fähre von Gran Canaria zurück nach Teneriffa zu nehmen, zwei verlassene Gebäude gesehen hastest, auf denen du gerne intervenieren würdest. Die Ausstellung „Coexistencias“ wäre eine ausgezeichnete Möglichkeit, um das zu realisieren.

Diese Ruinen waren und sind nahe an der Zone, die man auf der Insel Gran Canaria als Bañaderos kennt, und um sicherzugehen, wo genau sie sich befanden, schicktest du mir Fotos oder Screenshots von Google Earth mit der exakten Lokalisierung, inklusive der geografischen Koordinaten. Da ich in Santander im Norden von Spanien lebe und in dem Moment keine Reise nach Las Palmas geplant hatte, habe ich einen guten Freund, den Geografen Siani Tavio\* gefragt, ob er die Ruinen, die auf diesem Bild von Google Earth zu sehen waren, aufsuchen könnte, um die Eigentümer ausfindig zu machen und sie um Erlaubnis zu bitten, da die Intervention sich im Rahmen eines Projektes befand, der Biennale, die von der öffentlichen Institution der kanarischen Regierung initiiert war.

Siani Tavío fand die Ruinen und schickte mir Fotos, die ich sofort an dich weiterleitete und auf denen du draufhin die Gebäude ausmachen konntest, auf denen du intervenieren wolltest. Nachdem wir die Erlaubnis hatten, war der nächste Schritt, die Intervention auf diesen Ruinen zu planen, denn, das muss gesagt werden, sie waren und sind sehr groß, weshalb es keine einfache Aufgabe zu sein schien. Deshalb bat ich einen anderen guten Freund, den Künstler und Fotografen Rafael Hierro, Dich zu begleiten und Dir bei der Intervention

zu assistieren und den Arbeitsprozess auf den Ruinen auch fotografisch zu dokumentieren.

Ich erinnere mich wie ihr beide mir erzählt habt, wie schwer es für dich war auf diesen Konstruktionen zu intervenieren, ihr gesamtes Profil mit einer breiten Linie zu umrahmen, die auf lange Sicht erkennbar war. Wer denkt, der Künstler sei in diesem Fall nichts anderes als ein bloßer Gestalter von Projekten, irrt sich, denn nichts ist weiter von der Realität entfernt. Ich möchte in diesem Brief erwähnen, wie die physische Realisierung jeder Intervention für Eberhard Bosslet ein fundamentaler Teil des Prozesses ist. Einmal mehr müssen wir feststellen, dass der junge Maler den Künstler, der interveniert und diese anderen möglichen Landschaften akzentuiert, nie verlassen hat. Die Zufriedenheit nach der realisierten Arbeit, das Waschen der Hände, die nach Stunden intensiver Arbeit auf einer hohen Leiter unter der kanarischen Sonne, voll von Farbe sind, war etwas, auf das du nie verzichten wolltest und konntest.

Bei dem Großteil deiner Arbeiten ist das Handwerkliche, die Hand des Künstlers und Handwerkers, unverzichtbar, wie auch bei dieser unvergesslichen Intervention, die du „Reformacion VIII“ nanntest, deutlich wurde. (S. 196-203)

Ich möchte diesen Brief nicht beenden ohne alle, die dein Buch lesen oder die Möglichkeit haben, deine Arbeiten zu erleben, daran zu erinnern, dass hinter diesen Fotografien, Installationen, Objekten und vor allem Interventionen ein Künstler steckt, der neue Formen schafft, um die Kunst und die Landschaft zu verstehen, jemand, der uns Menschen der Kanaren erlaubt hat Objekte, Bauwerke und Orte auf eine andere Weise zu betrachten, sodass sie jetzt nicht mehr anonym sind, sondern mit uns kommunizieren und reden können. Ich hoffe, dass wir bald wieder die Möglichkeit haben

werden, uns zu treffen und wieder ein Projekt miteinander zu teilen. Ich wünsche Dir viel Erfolg und schicke Dir eine kräftige Umarmung,

Orlando Britto Jinorio  
Santander, 9. Oktober 2013

*Ich möchte diese Möglichkeit nutzen, um mich bei Siani Tavío und Rafael Hierro für die gute Zusammenarbeit während des Arbeitsprozesses der genannten Intervention „Reformación VIII“ zu bedanken. Diese und andere Danksagungen, die meinen Katalogtext für die „II Bienal de Canarias“ begleiteten, wurden damals nicht publiziert.*

Übersetzung Javier Krawietz Rodríguez

## Eberhard Bosslet: an einem Ort, die Zeit

### I

Nicht nur bei *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe auch in "Isla: cofre mítico" von Eugenio Granell oder in den *demandas* (Bittbriefen) von Francisco Fernández de Lugo, um sich auf die Suche nach San Borondón zu machen, trägt die Insel als Gegenpol zum Festland eine große Symbolkraft. Sie befindet sich auf der Rückseite des Festlandes, auf der anderen Seite der Träume, auf der anderen Seite des gedachten Universums. Die Suche nach ihr ist eine doppelte Suche: nach dem Gebiet, das sich versteckt und in der Mitte des Nichts entdeckt werden muss und, einmal gefunden, nach dem Schatz, der in den Gedanken der Menschen auf jeder Insel verborgen ist. Wie Frank Lestringant (in "Pensar por las islas") schrieb, besteht "zwischen dem tatsächlich erlebten Raum einer Generation und der geschriebenen Spur ihrer Träume ein geheimes Einverständnis". Auf die Insel, als Gegensatz zum Festland angewandt, wird dieses Einverständnis zwischen Traum und Realität zum Verlangen. Die Insel gibt immer ein Versprechen, sie ist der Sitz des Wunderbaren und der Ort auf den das Wunderbare projiziert wird. Nicht ohne Grund erachte Lorenzo Cáceres seine "isla de promisión" auf den Kanaren, einer Inselgruppe.

Die Insel ist neues und verlorenes Gebiet zugleich. Der Reisende findet die Insel durch Zufall und würde wahrscheinlich nicht wieder zu ihr zurückfinden, wenn er sie einmal verlässt. Und jede seiner Bewegungen von dem Zeitpunkt an an dem er die Insel betritt bis er sie wieder verlässt, sind Gründerbewegungen. („*Manchmal landet man durch Zufall auf einer Insel, aber wenn man sich dort niederlässt, tut man es aus einer Notwendigkeit heraus. Die Schiffbrüchigen überdauern das Unwetter aus dem sie gekommen sind, einige Schäden sind irreparabel. Die Rückkehr ist nicht weniger schwierig als das Ankommen*“, schrieb Predrag Matve-

jevic in *Islas mediterráneas*.)

Trotz allem ist während des Unwetters in Lorand Gaspards *Diario de Patmos* in den Gedanken des Seemanns und der Schiffbrüchigen immer die Hoffnung vorhanden auf der Spitze einer Welle, die Umrisse oder das Licht einer Insel zu erahnen. Alles was nach der Entdeckung kommt, das weiß sowohl der Seemann als auch der Kapitän, wird neu sein. Alles wird man zum ersten Mal sehen. In Verbindung mit der Insel gibt es einen Traum von einer adamitischen Natur: wer eine Insel entdeckt, erlangt die Pflicht sie zu benennen, sie auszusprechen, von ihrer Existenz zu berichten (bei der Rückkehr auf das Festland) und er bekommt auch das Recht, ihr Geheimnis zu entlocken. Wie wir sehen werden, ist die Idee, die Dinge neu zu benennen in den Insel-Arbeiten von Eberhard Bosslet, die ständig auf der Suche nach neuen Bedeutungen für die Spuren und Narben der Insel sind, sehr präsent.

Des Weiteren wissen wir, dass man die Inseln lesen kann. Angebracht auf der Lineatur des Horizontes sind die Inseln über das Meer verteilte Zeichen, irdische Konstellationen wie Sterne, Zeichen einer Sprache der Natur, die die Interpretation derer antreibt, die sie von außen betrachten. Kein Charakteristikum beschreibt die Geografie der Inseln besser als der Gegensatz Innen/Außnen: alles ist innen oder außen, abgesehen vom Ufer. Im adamitischen Traum erinnern die Inseln an den Menschen selbst: sanft, rau, süß, verlassen, verschwenderisch, verdammt. In dem Moment in dem wir sie benennen, definieren wir uns selbst. Auf sie projizieren wir unsere Erwartungen, unseren unersättlichen Durst danach Durst zu haben. Der Gestrandete, der Abenteurer oder der Poet (und Bosslet ist Teil der symbolischen Welt des Reisenden) transformiert bei seinem Kontakt mit der Insel das Neue in eine andere Neuartigkeit und seine Abreise leitet nicht eine andere Epoche ein, sondern hält die Kontinuität des Mysteriums weiter am Leben. Deshalb ist die Ankunft auf einer Insel immer

ein Akt der Gewalt, so wie die Enthüllung eines Geheimnisses oder das Aufdecken einer Erkenntnis. Etwas wurde erzwungen, auch wenn es nur der Prozess der Erwartung des Bevorstehenden ist.

Die Kette der Widersprüche, die die Symbolkraft der Insel ausmacht, Paradies und Hölle, Rettung und Verbannung, Erneuerung und Monotonie, Begegnung und Verlust, findet ihr Korrelat auch in der Richtung des Blickes. Es gibt denjenigen, der auf die Insel schaut und denjenigen, der von ihr herabsieht. Es gibt die Lesart der Insel auf der Lineatur des Horizontes und es gibt die Lesart des Horizontes als leere Lineatur.

Trotz dieser ontologischen Unterschiede ist die Sprache über die Inseln immer eine Gründungssprache, eine Sprache des Anfangs, eine Sprache des Begehrens. Man könnte sagen, dass die Insel keine Fremden kennt, da die Inseln Orte des Anfangs darstellen.

### II

Um Eberhard Bosslet als wahren Repräsentanten eines Robinson auf der Insel auszumachen, genügten einige Gespräche mit ihm und die Auseinandersetzung mit seinen Werken auf den Kanaren. Er ist im Besitz einer Ausdrucksform jenseits der Insel und ihres Gebietes. Das Werk von Eberhard Bosslet ist das eines adamitischen Besuchers, der alles zum ersten Mal wahrnimmt und nicht die Geschichte oder die Vergangenheit oder den Verfall konstruieren kann. Denn die Insel befindet sich, wie bereits erwähnt, auf der Rückseite der Zeit, in der Zeit des Anfangs, der Gründung. Niemand gehört zu der Insel und die Insel gehört niemandem. Im Werk von Eberhard Bosslet stehen die Ruinen nicht für den Verfall, sondern für das Fortleben, sogar für den Ort des Ursprungs. Es wäre ein Fehler seinen Werken auf der Insel eine romantische Lesart zuzuschreiben. Hier gibt es keine Verherrlichung der Vergangenheit, sondern die Fortführung des Beginns. Es geht nicht darum Geschichte zu schreiben, sondern das Gebiet zu

beschreiben. Es gibt keine Legende, alles ist Geografie. Deshalb bereitet es mir keine Schwierigkeiten in Bosslet den Schiffbrüchigen Robinson wiederzuerkennen, der all seine Kräfte, all seine Energie aufbringt, um zu betrachten, um ein erstes Mal zu sehen, um zu versuchen, die Sprache der Gründer und der Gründung hervorzubringen. Die Inseln sind nicht unbewohnt, sondern Ort des Zusammentreffens der schöpferischen Kräfte des Menschen und der schöpferischen Kraft der Natur. Man muss sich Bosslet nicht als jemanden mit einer hellseherischen Berufung vorstellen. Es reicht aus ihn auf seinem Fortbewegungsmittel zu sehen – einem Esel, einem Pferd, einer Vespa, das spielt hier keine Rolle – das neue Gebiet durchmessend, auf der Suche nach einem Sinn des Blickes, nach dem was er fähig ist, zu sehen. Bosslet beschreibt das neue Gebiet, um zu entdecken, dass das Lavafeld und das Fenster, die Narbe und die Ruine auf der Insel nichts anderes sind als geologische Formen, Produkte der Steine und der Sonne, geologische Formen der Zeit. Es ist die Umwandlung der Zeit in Geografie. Bosslet ist der Fremde, der García Cabrera recht gibt – an einem Ort: die Zeit.

Eberhard Bosslet hat Anfang der 1980er Jahre damit begonnen auf den Kanaren zu arbeiten. Dies tat er mit kreativen Mitteln und künstlerischen Strategien, die den Schwerpunkt darauf legen, die Landschaft der Insel zu verstehen und zu interpretieren. Diese Tatsache muss in jedweder kritischen Annäherung an sein Werk beachtet werden, sei es Fotografie, Interventionen in der Landschaft oder die Reinterpretation der Ruinen – obwohl hier das Konzept der Ruine, wie wir sehen werden, auf eine besondere Weise behandelt werden muss. Es ist nicht eine Suche nach einer Verherrlichung des Gebietes und seiner Zeichen, wie es Roberto Cabot oder Longobardi gemacht haben, um Beispiele von Künstlerbesuchern sehr unterschiedlicher Art aufzuführen. Es ist auch keine formale Mimesis, die diese Zeichen in einem mythologischen oder metaphysischen Sinn

reinterpretiert, wie man in den ebenso interessanten Werken von Salvo oder Craige Hordsfield interpretieren könnte. Sondern nach all seinen Aufenthalten auf der Insel nimmt Bosslet eine tiefgehende Interpretation, eine wahrhaftige Enthüllung der Zeichen der Insel vor, sogar wenn er sie dafür forcieren muss, umstürzen muss oder in gewissem Sinne sie aus einer neuen semantischen oder anthropologischen Perspektive heraus neu initiieren muss. Bosslet ist deshalb kein Fremder auf der Insel, sondern ein wahrer Eroberer. Er ist nicht hier um zu betrachten, sondern um zu verstehen. Aus diesem Grund haben all seine Arbeiten auf der Insel, die auf den Zeichen der Landschaft beruhen, die Ausübung einer Gewalt und einer Transformation gemein. Diese Idee ist eine der Grundvoraussetzungen um die hermeneutische Herangehensweise von Bosslets Arbeiten auf den Kanaren zu verstehen. Denn sie ist es, die ihm erlaubt Entscheidungen zu treffen, die die Pragmatik (der Prozess der Intervention, die transformatorische Aktion, die physische Arbeit) und die Metaphysik verbinden – die Kreation einer neuen Sprache und von dem, was noch nicht gesagt wurde, aber was dennoch da war, latent, auf der Oberfläche der Dinge: eine Form der Verbalisierung, die den Betrachter dazu bringt zu akzeptieren, dass nach dem Aufenthalt des Eroberers Bosslet die Dinge nicht mehr das sind was sie waren.

Diese Ausrichtung steht im Widerspruch zu den gewohnten Strömungen, mit denen die Kunst die Existenz der Inseln behandelt hat. Bosslet kommt auf die Insel um seinen Schatz zu finden, der nichts anderes ist als ein distanziertes, ironisches, anthropologisches Verständnis des Ortes. Der Blick von Bosslet ist nicht bewundernd, sondern scharf und zerschneidend. Er ist nicht zur Kontemplation auf die Insel gekommen und er akzeptiert nicht die Charakterisierung des Gebietes als bloßen *locus amoenus*. Von der Sichtweise seiner künstlerischen Sprache und dem *telos* seiner Arbeit aus betrachtet, ist Bosslet ein Prädator (ein Raubtier

der Sinne, um es richtig zu verstehen), jemand der sich nicht mit Schmeicheleien aufhält, sondern der sich darum bemüht, seine Beute aufzuspüren. Bosslet will verstehen. Und dieser bestimmende Faktor, der Wunsch zu verstehen, entsteht weil er in seinem Raubtiergeist nichts von den Inseln versteht. Er versteht nicht was geschehen ist, er kann sich das Ziel der Arbeit der Titanen (der Barbaren mit ihren Mauersteinen und Seilen, dem Metall und dem Rauch) nicht vorstellen, aber auch nicht die Arbeit der Giganten (der Vulkane, des Ozeans, des Windes, die auch essentielle Akteure der Transformation der Landschaft sind). Er fordert also den Schatz, er fordert, dass die Insel einhält und einlöst, was sie bei seiner Ankunft versprach: einen Sinn für ihre Geografie und ihre Zeitlichkeit. Seine Suche zwingt ihn dazu, die Sprachen, in denen sich die Insel ausdrückt, zu unterwandern. Seine Arbeit wird deshalb zu einer Übung der Resemantisierung. Von einem adamitischen Traum eingenommen, der als Überlagerung der Zeichen konzipiert ist, erwartet Bosslet, dass aus dem Kontrast zwischen den verschiedenen Zeichen im Nachhinein eine würdige Interpretation eines heuristischen Vorganges entsteht.

Die Entstehung eines kreativen Diskurses für die Inseln kann nicht von kulturalistischer Natur sein. Strenge nommen weiß man so wenig über das geschaffene Objekt, wie über die Berge oder die Dünen, ausgenommen ihres Daseins. Diese Abwesenheit von wiedererkennbaren Zeichen vereint mit dem Wunsch sie zu benennen (ihnen Sinn zu verleihen) erweckt einen primären adamitischen Traum.

Ein Bild, dass diese Anfangssituation gut erklärt, wäre das eines Menschen, der ohne astronomische Kenntnisse den nächtlichen Himmel betrachtet. Die Anhäufung von Sternen, Galaxien, Planeten, Reflektionen und Schatten scheint ihm zu sagen: „Hier hast Du die Buchstaben, bilde daraus deine Sprache“. Ausgehend von dieser Perspektive ist es möglich Eberhard

Bosslets Werk auf den Kanaren in drei verschiedene Gruppen zu unterteilen, die auf der Suche nach dieser *Zeit an dem Ort* sind, was den Wunsch darstellt, dem Gebiet eine Bedeutung zuzusprechen: die Interpretation einer Geografie der Vergangenheit (Werke über die Ruinen wie *Begleiterscheinungen* und *Reformationen*) die Interpretation des Ortes der Gegenwart (Werke über die mobile Geografie im Kontrast zu der unbeweglichen: (*Mobilien & Immobilien, Vacation Comfort*), und die Rekonstruktion eines Raumes der Zukunft (*Schrott & Sonne, EinRaumHaus, Falsches Wasser oder Sonnen Wind*).

### III

Von einer symbolischen Perspektive aus betrachtet bedeutet die Ruine immer totes Leben, Ausschöpfung, Zerstörung. Eine Ruine ist das was aufgehört hat zu sein, was die Relation zur Gegenwart ignoriert, was seinen ursprünglichen Sinn oder sogar jegliche Bedeutung verloren hat. Dennoch erkennen wir in der Ruine die Spur von etwas Vergangenem, den Überrest, das Zeichen einer Epoche und es ist durchaus möglich, dass diese Eigenschaft uns erlaubt, durch eine richtige Begründung und eine aktuelle Verbindung, die Überreste wieder in Beziehung zur Gegenwart zu bringen.

Die Charakterisierung eines Überrestes als Ruine ist nicht von der historischen Zeit abhängig, die Ruinosität wird nicht durch den Lauf der Zeit verursacht, sondern durch einen kritischen Willen, der von der Aktualität, der Gegenwart, der heutigen Sprache abhängt. Die mehr als zwei Jahrtausende, die zwischen uns und dem Römischen Circus oder dem Tempel von Sunion liegen verhindern nicht, dass diese Gebäude sich in den aktuellen Kanon eingefunden haben. Auf der anderen Seite befinden sich in der Umgegend jeder westlichen Stadt Gebiete mit Ruinen, die oftmals keine zwanzig Jahre alt sind und sich schon in Geisterstädte verwandelt haben. Die Gültigkeit oder das Verfallsdatum der

Ruine wird von der Funktion, die sie in der Gegenwart hat, bestimmt. Dieser Prozess der Resemantisierung der Ruine, die neue Möglichkeit der Sinngebung, ist der ambitionierteste Zug von Bosslets Interventionen auf den Ruinen während seiner Spaziergänge auf den Inseln.

Wie in jedem Gebiet, das der Unbeständigkeit des Glücks und der ausbeutenden Ökonomie unterworfen ist, breiten sich die Ruinen auf den Kanaren, bedingt durch die besondere Natur der ökonomischen und sozialen Entwicklungen auf den Inseln, aus. Die unbewohnten Gebäude, verlassen und sinnlos, sind zu ihrer eigenen Narbe in der Landschaft geworden. Das Inventar der Ruinen auf den Kanaren ist lang: Häuser, die mit der Einstellung der landwirtschaftlichen Arbeit verlassen wurden, vor Jahrzehnten vergessene Geräteschuppen, Mauerbegrenzungen von Fincas, alte gemauerte Reklamegestelle an den Autobahnen, die durch Änderungen in der Gesetzgebung nicht mehr genutzt werden dürfen, verlassene Gewächshäuser, alte Fabriken in denen landwirtschaftliche Produkte hergestellt wurden (Zuckerfabriken, Mühlen, Kalköfen, Ziegelöfen), Wassertunnel und trockene Brunnenschächte, Verpackungsmaschinen von Bananen oder Tomaten bis zu Sanatorien und Leprosorien, deren Existenz vom Bestehen der Krankheiten abhing. Außerdem existieren nun die schon lange von Dichtern erdachten Ruinen von Hotels, nur zur Hälfte gebauten touristischen Konstruktionen und enorme Leerstellen.

Seit mehr als dreißig Jahren arbeitet Eberhard Bosslet mit diesen Orten, die auf den Inseln nicht wie eine historische Gegebenheit, sondern wie ein geografischer Unfall wahrgenommen werden. In Interventionen wie *Bauzeichnung El Guincho* (1983), *Große Ecke* (La Restinga, 1983) oder *Strassenbekanntschaften* (Autopista del Sur, Tenerife, 1984) ist das Verfahren, nicht jedoch das Ergebnis, das gleiche. Er markiert die Außenkanten

der Ruinen, mit denen sie sich zu der Umgebung in Relation setzen oder sich integrieren, mit Farbe. Das verlassene Objekt wird so durch einen Kreationsprozess isoliert und von dem Gebiet, das es einzunehmen droht, unabhängig gemacht. Bosslet braucht diese Trennung um zu begreifen, um diese Objekte in die historische Zeit zu integrieren und gleichzeitig einen enigmatischen und validen ästhetischen Diskurs zu konstruieren, der die Gebäude und die Objekte in eine geheimnisvolle Erscheinung verwandelt. Es handelt sich daher um eine Arbeit mit einer großen Waghalsigkeit, die anstrebt mit der Wahrnehmung der Insellandschaft zu brechen und die vorherigen adamitischen Handlungen zu deplatzieren. Die Linien, die die Formen der Objekte umgrenzen, generieren für diese Objekte eine neue Art auf sich aufmerksam zu machen. Bosslet gibt der Ruine eine neue Bedeutung, er trennt sie von der Geografie und er räumt ihr durch seine Aktion einen Platz im historischen Prozess ein. Auch wenn die Wahrnehmung der Arbeit durch den zufälligen Betrachter unmotiviert und unbeabsichtigt ist, macht das Objekt nach der realisierten Intervention ganz von alleine auf sich aufmerksam. Es wird ein Element der Landschaft und zugleich zum Element seiner selbst. Es wird zum Kunstwerk und wirft die Frage nach der Möglichkeit der Narbe als *locus amoenus* auf. Diese Reflexion situiert Bosslets Interventionen auf dem Gebiet des Ursprungs des kreativen Schaffens, da es sich wie in der Höhlenmalerei um eine Interpretation der Wirklichkeit und nicht um eine Kreation von virtuellen Realitäten handelt. Es ist eine Arbeit, die den Linien des Präexistenten folgt, aber die dem Realen eine neue Bedeutung verleiht. Bosslet sägt Allusionen, er kreiert ein neues Gebiet auf der Insel, und nimmt von ihr zugleich die nötigen Elemente um seine eigene Sprache zu konstruieren.

Dieses letzte Charakteristikum sieht man deutlich in der Serie der Arbeiten (*Trauma, Spätlese, Auslese, etc.*) in denen Bosslet auf den Werbeflächen, die nach dem

Verbot dieser Art von Werbung nicht mehr benutzt wurden, interveniert. In diesen Interventionen ordnet Bosslet die Trümmer, die von den alten Reklametafeln übrig geblieben sind neu und wendet ihre farbige Seite nach oben. Auf diese Art generiert er einen ironischen opus tesellatum in dem der Prozess der Konstruktion und Rekonstruktion in eine Endlosschleife einzutreten scheint, in deren Inneren sich Signifikant und Signifikat konstant überlagern. Dieser Wille das Chaos zu ordnen, gehört zu dem Prozess des Widerstandes gegen die Tendenz die Insellandschaft dem historischen Prozess zu entziehen und all das als geografische Unfälle zu deklarieren, was nicht Teil des Systems ist und dazu bestimmt ist, Teil einer neuen Kategorie des Malpaís zu werden: Exkreszenzen der gestaltgebenden Prozesse, die das Gebiet hervorbringen. Dennoch darf man deshalb nicht annehmen, dass es in diesen Arbeiten von Bosslet eine soziale oder ökologische Anklage gibt, sondern etwas wie Bewunderung für diese inexistenten Orte, die leicht isoliert sind und neue symbolische Kategorien enthüllen. In gewisser Hinsicht scheint es, als handele es sich um luzide und spielerische Versuche die Objekte zu resemantisieren, etwas das weder die enorme Waghalsigkeit des Werkes noch die Tatsache, dass das Spiel mit den Problemen der Sprache zu spielen das große Spiel ist, verstecken kann.

An dieser Stelle müssen die *Begleiterscheinungen* erwähnt werden, in denen Bosslet die Fassaden von leerstehenden Häusern reinterpretiert indem er virtuelle architektonische Elemente integriert (Türen und Fenster aus schwarzer Farbe, die neue Perspektiven mit den bereits vorhandenen generieren). Dies ist einer der Höhepunkte von Bosslets Arbeit auf den Kanaren, da diese Art der Intervention mit der großen malerischen Tradition der Insel in einen Dialog tritt und durch die Art, den architektonischen Raum mit malerischen Mitteln neu zu definieren, dem durch die Arbeiten von José Jorge Oramas, Luis Palmero oder Ángel Padrón

entstandenen Diskurs etwas Neues hinzufügt. Es ist bekannt, dass die Tradition dieser Malerei die architektonischen Zeichen als definierende Elemente nutzt, um die Farben und sogar das Licht der Inselgruppe zu gestalten und neu zu interpretieren. Ausgehend von den Bildern der Klippen von Las Palmas de Gran Canaria von José Jorge Oramas hat man ein visuelles Konzept der Malerei der Insel konstruiert, das so klar definierte Stilrichtungen wie den Minimalismus (im Fall von Palmero) oder die meditative oder symbolische Malerei (im Fall von Ángel Padrón) berührt. Diese Serie von Eberhard Bosslet erweitert und verstärkt diese Strömungen, weil die Objekte diese Malerei nähren und durch die Intervention selbst zur Malerei werden. Die Malerei interpretiert die Landschaft neu, um sie in einer Zeit zu verorten, um über die bloße geografische Interpretation hinauszugehen.

In all diesen Arbeiten setzt Bosslet sich mit dem Konzept der Ruine auseinander und versucht ihre historische Rettung, er versucht ihre Vergangenheit zu aktivieren. Er holt die Ruine in die Gegenwart, verleiht ihr eine neue Bedeutung und reduziert damit die Anzahl der Narben auf der Oberfläche des Gebietes. Eberhard Bosslet postuliert mit diesen Interventionen eine Art der *geheilten Landschaft* oder der *erlösten Landschaft*. Er holt aus der fernen Zeit der Ruine ein neues Zeichen, ein neues Wort, ein neues Symbol und einen neuen Prozess hervor. Alles dient dazu, eine neue Art der Beschreibung des Gebietes zu finden. So wird das Ausgraben des Schatzes eingeleitet, der nichts weiter ist als eine neue Bedeutung. (S. 76-217)

#### IV

Dem kubanischen Schriftsteller, Maler und Essayisten Severo Sarduy verdanken wir eine der erhelltendsten Reflexionen über die revolutionäre, subversive Matrix des gesamten barocken Diskurses. Angenommen dass die barocke Weltanschauung eine reale Bedrohung

für das vollendete Seiende von Parmenides, das von dem größten Teil der westlichen Tradition akzeptiert wird, bedeutet, verwandelt sich die barocke Weltanschauung für Sarduy in ein geeignetes Werkzeug für die komplette Revision der Archetypen, die das abendländische Wissen aufrechterhalten. Die Transformation des humanistischen Kreises in die barocke Ellipse bringt für den Autor von *De donde son los cantantes* die Revision von allen Kategorien des Wissens und die Übernahme eines physischen Universums mit Korrelat im symbolischen Universum, das sich nicht unbedingt im Gleichgewicht befindet, mit sich. Die Entstehung des doppelten Zentrums der Ellipse durchdringt, nach Sarduy, das gesamte menschliche Wissen, von der keplerschen Astronomie bis zur Symbolik von Góngora, der aus dem literarischen Korrelat der geometrischen Figur der Ellipse eine Waffe zur Potenzierung des Blickes macht: *“Der barocke Diskurs, der die didaktischen Voraussetzungen des Aristotelismus respektiert, reproduziert durch das Auslösen des momentanen Glühens des Objektes, durch sein Funkensprühen vor den Augen, durch sein plötzliches Entfernen aus der Opazität, durch sein Herausreißen aus seiner komplementären, dunklen Nacht, eine Praxis der Schärfung des Blickes.”* Diese absolute Neuschöpfung der Realität von der Sprache ausgehend, bis zu dem Punkt ihre repräsentative Funktion zu verneinen, birgt ein enormes subversives Potential. Die Sprache ist fähig, die Wirklichkeit zu repräsentieren, insofern sie fähig ist, jede beliebige Wirklichkeit zu repräsentieren und auch das zu repräsentieren, was nicht real ist. Im Barock wird zum ersten Mal in der abendländischen Tradition die Behauptung aufgestellt, dass alles alles sein kann, dass alles in allem sein kann, dass alles von allem repräsentiert werden kann (denken wir z. B. an die Rekonstruktionen von Arcimboldo oder an die maßlosen Beschreibungen von Quevedo). Diese Freiheit, die nicht mehr die eindeutigen Konzepte der Renaissance oder des Klassizismus benötigt, ist es, die der Avantgarde

das Wiederlesen der Werke des Barock ermöglicht, die sogar die Behauptung aufstellt, dass nicht nur alles Gedachte real ist, sondern auch, dass die kreative Imagination, die Realität beeinflussen, transformieren und sie sogar durchsetzen kann. Die Behauptung von Sarduy ist kategorisch: „*Der Barock metaphorisiert in seiner pendelnden Bewegung, in seinem Niedergang, in seiner beizeiten schrillen malerischen Sprache, bunt und chaotisch, die Anfechtung des Logozentrismus, der bis dahin aus der Ferne und der Autorität heraus alles strukturierte. Der Barock lehnt jede Auferlegung ab und metaphorisiert die umstrittene Ordnung, den gerichteten Gott und das übertretene Gesetz.*“

Auf diesem Konzept des Barock als Subversion basiert Góngoras, insbesondere des Góngoras der langen Gedichte, von *Polifemo* und *Soledades*, Bildungswerkzeug des Blickes. Seitdem ich die Serie *Mobilien und Immobilien* von Eberhard Bosslet zum ersten Mal gesehen habe, bringe ich sein Werk mit dem visuellen System der Metamorphose in Verbindung, das wie eine echte Maschine funktioniert und die *Soledades* von Góngora strukturiert. Bekannterweise schildert das Gedicht die Ankunft eines Schiffbrüchigen auf einer Insel. Als erstes bietet die Insel Rettung und in den darauffolgenden Szenen treten die Bewunderung und die Dankbarkeit für die Schönheit des Ortes hinzu. Der Verirrte trifft im weiteren Verlauf auf die Inselbewohner, die dabei sind ein Festessen und eine Hochzeit zu feiern. An der Handlung interessiert uns insbesondere der Beginn: der Blick des Schiffbrüchigen auf die Insel ist eine Erklärung des Prinzips der barocken Transformation von der Sarduy sprach: Alles Gesehene, das einmal durch das Sieb der Sprache gegangen ist, ist das was war und vieles mehr: Eingeleitet durch die Bildhaftigkeit und die etwaige Übereinstimmung der Bilder transformiert der Geist des Lesers die Realität, bis zu dem Punkt, dass aus ihr eine andere gemacht wird.

Auf genau diese Art verwandelt sich Bosslet in der Serie *Mobilien & Immobilien* (1982) in eine Art Schiffbrüchigen, in den Beobachter, der auf der Insel mit Argusaugen in den Formen, in denen die Bewohner die Fassaden ihrer Häuser bemalen, eine mentale Formel für die Farbbeziehungen entdeckt. Der Prozess beginnt damit, dass von diesen Fassaden Fotos gemacht werden, mit dem Instrument-Werkzeug, das ihm zu sehen erlaubt, das nichts anderes ist als das Fahrzeug, das der Schiffbrüchige auf seinen kynegetisch-visuellen Touren auf der Insel verwendet. So erkennt er in einem ersten Schritt den chromatischen Wert der Fassaden, die Fähigkeit der Insulaner einen „Farbenprozess“ zu konstruieren, um aus ihren Gebäuden, ihren eigenen Häusern ein malerisches Territorium zu machen. Die Einbindung der Vespa auf den Fotos ist eine Art der Verbindung mit der Gegenwart durch ein Objekt. Dieser Punkt ist fundamental um zu verstehen wie aus dieser Arbeit eine Weltanschauung entsteht. In einem zweiten Schritt verinnerlicht der Schiffbrüchige vor einigen Fassaden einen neuen Sinn für die Farbe: er passt seinen Blick der Art des Sehens auf der Insel an. Dieses Vorgehen ist keine Tarnung, sondern repräsentiert die Übernahme einer Sprache. Der Motorroller, der denjenigen repräsentiert der in Bewegung ist, den Schiffbrüchigen, den transformierenden Transformierten, beginnt die Farben der Fassaden anzunehmen. Wie ein Chamäleon nimmt es die Chromatik der Gegenwart an. Drittens ist es der Schiffbrüchige selbst, der die Realität um ihn herum transformiert: seine Anwesenheit dringt in die Realität ein. Die Metapher erhebt sich und hält die Landschaft in einem der möglichen Bilder der Gegenwart fest. (S.22-29)

Es ist wahrscheinlich diese Serie Bosslets, die das Phänomen der Transformation des Blickes in Verbindung mit der Insellandschaft von allen seinen Arbeiten am besten repräsentiert. Während in seinen Arbeiten über die Ruinen einen Wunsch nach der Rettung des Ge-

bites vorhanden ist, gibt es in diesen Arbeiten über die Gegenwart etwas wie eine Rettung durch den Blick, durch die Transformation der Realität, ausgehend von der Lösung und der Umwandlung eines Problems der Sprache. Es wird nicht der Ort in Zeit transformiert, sondern die Zeit in Sprache.

Die dritte Achse von Bosslets Arbeiten, die hier analysiert wird, beschäftigt sich mit der Zukunft des Gebietes. Der größte Unterschied zu den früheren Arbeiten, die sich mit der Vergangenheit (den Ruinen) und der Gegenwart (dem Blick) auseinandersetzen, ist das künstlerische Ausgangsmedium ein anderes. Während die Intervention dazu gedient hatte, die Wege der Ruinen und des Blickes abzuschreiten, ist das verwendete Werkzeug in der Untersuchung, die die Zukunft betreffen, die Fotografie. Die Serien *Vacation Comfort* (1984), *Schrott & Sonne* (seit 1982), *Falsches Wasser* (seit 2003) oder *EinRaumHaus* (seit 2006) blicken in die Zukunft, ungewollte „works in progress“: Zeichen innerhalb der Zeit, die ihre eigene Transformation erwarten. Hier ist die kreative Sprache viel subtiler, eine pure Deixis. Es ist dieser Vorgang des Zeigens, der es möglich macht, das Bild der Objekte in die Zukunft zu überführen wie Bausteine in einer gemeinsamen Geschichte und nicht wie pure geografische Zeichen.

In *Vacation Comfort*, treffen wir auf eine anonyme Tour, ohne Blick, in der die Widersprüche der touristischen Entwicklung auf der Insel gezeigt werden. Diese Serie ist sehr nahe an einigen aktuellen Arbeiten von Fotografen wie Augusto Alves da Silva oder Miguel Rio Branco (die auch mit den Inseln gearbeitet haben) und nimmt die Rolle eines Vorreiters an. Hier besteht die Intention, die Sprache auf den kleinen Bereich, der zwischen dem Außergewöhnlichen und dem Gemeinplatz liegt, zurückzuführen. Das bedeutet, dass eine Reflexion über die Erfahrung der kommerziellen Sprache und die Erfahrung der künstlerischen Sprache

gesucht wird. Deshalb ist diese Serie nicht auf der Suche nach Schönheit und sie tendiert ironischerweise zur Dokumentation: Baukonstruktionen, Körper in der Sonne, ordinäres Ambiente, Dreck, Überladung. (S. 32-35)

*Schrott & Sonne* ist weitaus mehr als ein Gegenstück zu den Interventionen *Strassenbekanntschaften*. Hier ist die Suche nach der Loslösung des Werkes vom Gebiet und die Verneinung der Geografie nicht vorhanden, sondern es handelt sich im Gegensatz dazu, weit entfernt von einer umweltbewussten Annäherung, um eine pure und wahrhaftige bildhauerische Entdeckung. Hier gibt es keine interpretierte Ruine, sondern die Annahme der verbindenden Kapazität der Zeit, die fähig ist ihre Spuren als zufällig kreative Sprache zu rekonstruieren. Am Straßenrand vorgefundene Fahrzeuge, auf unbebauten Flächen, ungenutzten Landstreifen, verlassen und jeder Funktionalität beraubt, sind der Kraft der Sonne ausgesetzt und transformieren ihre Realität in enigmatische Zeichen einer wahren Zeit, die weder den Menschen noch der Geschichte entkommt und die Zukunft humanisiert. (S. 40-51)

Etwas ähnliches passiert in *Falsches Wasser*. In dieser Serie wirkt die Abwesenheit des Sinns als ein verstärkendes Element der Eigenschaft der Objekte, sich in eine Sprache und ästhetischen Code zu verwandeln. Die weit entfernt von ihrem Ort verlassenen oder im Landesinneren verankerten Boote werden vielleicht zu Symbolen der Verwurzelung. Das ist es auch, was von Odysseus verlangt wird, um die Götter zu beschwichtigen. Die definitive Eroberung geschieht, wenn die Ruder vergraben werden. Es ist der letzte Obolus, der vom Schiffbrüchigen verlangt wird, um sich wieder in sein Gebiet einzugliedern. (S. 54-63)

Und zu guter Letzt gibt es das EinRaumHaus, die Hütte des Eremiten, inmitten der Einöde. Der Ort des

Robinson. Die bewohnte Ruine, die aufhört Ruine zu sein und sich in Gegenwart verwandelt. Sich ständig in Bewegung befindliche Skulptur: die Schatten auf der Fassade, die Bewegung der Sonne, die langsam verfallende Mauer. Hier erreicht das Gleichgewicht zwischen der Bewegung der Zeit und der architektonischen Statik eine Art des absoluten Nullpunktes. Ort des Rückzugs und der Askese. Das Zentrum von dem aus sich eine neue Sprache verbreitet. Bosslet betrachtet das Volumen des Hauses und sammelt den Schatz ein. Er hat einen Ort außerhalb der Zeit gefunden. (S. 66-73)

Alejandro Krawietz Rodríguez 2013

Übersetzung Anne Levke Vorbeck

## Eberhard Bosslet - sein Wirken und sein Vermächtnis auf den Kanaren

Seit den ersten Jahren, in denen die „Kanarischen Inseln“ in die westliche Gemeinschaft und Kultur aufgenommen wurden, haben sich viele europäische Reisende mit dieser Inselgruppe beschäftigt, auf der Suche nach einer Reihe von Elementen wie Landschaft, Völkerkunde, Kultur und besonders des Klimas, das für sie, in Anbetracht ihrer kontinentalen Herkunft, neu war. Und sie irrten sich nicht, wie auch viele andere Besucher sich nicht irrten mit ihren kulturellen und künstlerischen Aussagen in den vergangenen fünf Jahrhunderten, in denen sie auf einer der sieben Inseln der „Islas Canarias“ ankamen. Wir sprechen von einer vergangenen historischen Zeit seit dem 25. Juli 1496. Nach der zweiten Schlacht von Acentejo, in der heutigen Gemeinde La Matanza, war Teneriffa endgültig erobert und als letzte der freien Kanareninseln der Krone Kastiliens unterworfen. Das bedeutete beim so genannten „Frieden von Realejos“ den Untergang der Urbevölkerung den Guanchen. Beachten Sie bitte das obige Datum, es belegt, dass dieses Ereignis **nach** der Ankunft von C. Columbus auf einem neuen Kontinent, am 12. Oktober 1492, dem offiziellen Datum der Entdeckung Amerikas und der Beginn einer neuen historischen Zeit, stattgefunden hat.

Die Mehrheit der heutigen Besucher kommen, vor allem seit Mitte des 20. Jahrhunderts wegen des Klimas auf die Inseln, welche zwischen  $27^{\circ} 38' 16''$  und  $29^{\circ} 24' 40''$  nördlicher Breite und  $13^{\circ} 19' 54''$  y  $18^{\circ} 09' 38''$  westlicher Länge liegen. Diese Koordinaten bringen den Inseln ein subtropisches ozeanisches Klima und mit wenig mehr als 4 Grad vom Wendekreises des Krebses entfernt, warme Temperaturen im Winter - im Gegensatz zu den starken Temperatur-Rückgängen in Europa - und moderate Temperaturen im Sommer. Durch den ausgleichenden milden Einflusses des Ozeans und den

Winden „Alisos“, die außerdem den horizontalen Regen bringen, der das Überleben und die Vegetation auf den Kanaren sichert. Die mittlere Jahrestemperatur auf den Inseln beträgt  $22.05^{\circ}$  und die Temperatur des Wassers schwankt zwischen  $17.9^{\circ}\text{C}$  ( $64.22^{\circ}\text{F}$ ) im Winter (Januar) und  $26.2^{\circ}\text{C}$  ( $79.16^{\circ}\text{F}$ ) im Sommer (August), abhängig zum grossen Teil von einer Strömung im Atlantik, der sogenannten „Corriente Canaria“.

Aber wir wollen über bestimmte europäische Besucher mit kulturellem Profil reden, die sich mehr als für unser Klima, auch die gab es, für unsere Landschaften, unsere Berge und Bewohner mit ihren Gewohnheiten interessierten. Zur gleichen Zeit begannen diese Besucher, bepackt bis ins XVIII Jahrhundert mit ihren Zeichenblocks, ihren Bleistiften und ab Mitte des XIX Jahrhunderts auch mit ihren Kameras, auf den Kanaren eine Quelle bemerkenswerter Eingebungen für ihre künstlerischen Schöpfungen zu finden. Am Anfang und über lange Jahre, machten sie Aufzeichnungen über das Gebiet, um sie später in ihr Heimatland mitzunehmen und mittels Bildern und Bücher der Wissenschaft und dem kulturell interessierten europäischen Publikum zur Kenntnis zu bringen. Etwas später, ab der Einführung der Fotografie im XIX Jahrhundert, machten diese Besucher unzählige Momentaufnahmen, die sie ebenfalls mitnahmen nach England, Deutschland oder Frankreich. Dieser Umstand hat dazu geführt, dass die heutigen Wissenschaftler, wenn sie die Kanaren wie vor zwei Jahrhunderten kennen lernen möchten, die Bibliotheken und Archive in London, Paris und Berlin aufsuchen müssen. In ihnen werden die graphischen Beispiele und Unterlagen, die seinerzeit von den europäischen Besuchern als Ergebnis ihrer Neugier über das, was sie hier vorfanden, mitgebracht wurden, aufbewahrt. Sowohl was die Landschaft als auch die Tätigkeiten seiner Bewohner betrifft.

Unter allen europäischen Besuchern mit dem schon er-

wähnten wissenschaftlichen und kulturellen Profil, lassen sie uns zwei erwähnen: 1. den Preussen **Alexander von Humboldt** (Berlin, 14.September 1769 – 6. Mai 1859), der am 19. Juni 1799 mit der Korvette „Pizarro“ im Hafen von Santa Cruz anlegte, zusammen mit dem französischen Botaniker Aimé Bonpland. Humboldt hatte ein spezielles Interesse für den Hafen von Orotava und die Besteigung des Pico del Teide gezeigt.

Am Vormittag des 21. Juni begann er den Aufstieg auf den 3.718 Meter hohen Teide, begleitet von dem Botaniker Bonpland, von dem französischen Vizekonsul Louis Le Gros, vom Sekretär des französischen Konsulats, Lalande und dem englischen Gärtner des vor einigen Jahren (1788)<sup>1</sup> angelegten „Botanischen Gartens“. Der Aufenthalt von Humboldt auf Teneriffa war ohne Zweifel nur von kurzer Dauer, jedoch seine Anwesenheit auf der Insel, die Beobachtungen, die er machte, die Analysen der Materialien und Pflanzen, die er sammelte und die späteren Aufzeichnungen über seinen Besuch, waren von enormer Bedeutung, die bis in die heutige Zeit reicht. Heute haben nur wenig Reisende keine Kenntnis von der Reise Humboldts, zumal sie mit dessen Eindrücken und Kommentaren übereinstimmen.

Den anderen Reisenden, den wir unter vielen, die wir aufzählen könnten, erwähnen möchten, ist der Naturalist **Sabin Berthelot** (Marseille: 4. April 1794 – Santa Cruz de Tenerife: November 1880), dem wir das Buch *L'Histoire Naturelle des Iles Canaries* zu verdanken haben, das zwischen 1836 und 1850 in Zusammenarbeit mit dem englischen Botaniker Philip Barker Webb veröffentlicht wurde. Dieses Konversationslexikon stellte sich die Aufgabe, alle Veröffentlichungen über die Menschenkunde, den Ablauf der Unterwerfung, die

<sup>1</sup> PUIG-SAMPER, Miguel Ángel, Sandra Rebok, Nicolás González Lemus e Isidoro Sánchez García (2009), *Alexander von Humboldt en la Península Ibérica y en Canarias*, Madrid: Ediciones Doce Calles.

Geographie, die Geologie, die Tier- und die Pflanzenkunde der Inseln zu sammeln. Zu dem hervorragenden Beitrag Berthelots zur besseren Kenntnis der Inseln in Europa, besonders wegen ihrer Kulturgeschichte, möchten wir uns mit einem Zeichner beschäftigen, der ihn auf die Inseln begleitete. Dies ist **J.J. Williams**, unsere neue Persönlichkeit der europäischen Kultur, dessen mehr als 60 Zeichnungen durch A. St. Aulaire den Druckereien übergeben wurden, um sie der erwähnten Kulturgeschichte beizufügen, unter dem Titel: *Miscellanées Canariennes* und im *Atlas*<sup>2</sup> veröffentlicht. Williams übergab diese Zeichnungen ausserdem, als Zeugnisse der Inseln, einem anderen Engländer, Alfred Siston (Lowestoft, 3. Februar 1793 – Puerto de la Cruz, 3. April 1861), der uns viele Bilder von der Landschaft, der Architektur und den Menschen, die im XIX Jahrhundert Kanaren bewohnten, hinterließ.

Die Künstler, genau so wie ihre europäischen Kollegen der Wissenschaft und der Literatur, nähern sich einem neuen Territorium mit einem bestimmten Forscherdrang. Sie durchstreifen mit Nachdruck den neuen Ort, sie achten auf alle Dinge, auf die Vegetation, auf das Terrain, machen sich graphische und schriftliche Notizen. Man zeigt auch Interesse für die Menschen, die dieses Land bewohnen und ihre Gewohnheiten, obwohl der direkte Kontakt wenig ausgeprägt war und das nicht nur wegen der Sprache. Gewöhnlich produziert man diese Art der Erkenntnisse aus der Position einer vermeintlichen und dominanten überlegenen höheren Kultur oder Gesellschaft. Und deswegen ist es nur natürlich, mit Informationen zu arbeiten, die sie auf dem neuen Gebiet vorgefunden haben, um diesen

2 RUIZ PACHECO, Mila: „El rastro del enigmático dibujante J.J. Williams“ en José M. Oliver Fraile y Alberto Relancio Menéndez, Edidores, *El descubrimiento científico de las Islas Canarias* (2007), Tenerife: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.

kreativen Strom mitzunehmen in ihre üblichen Wohnorte. In anderen Fällen gab es das Anliegen das neue Gebiet zu verändern, einschließlich einer Art von Missionierung seiner Bewohner mit dem Ziel, sie auf einen höheren kulturellen, sozialen und religiösen Stand zu bringen, auf dem sich die Besucher schon befanden. Die Künstler unter den europäischen Besuchern sind es zum großen Teil gewesen, die den größten Vorteil durch ihre Besuche, ihre Aufenthalte und ihren endgültigen Wohnort auf diesen Inseln hatten. **Bruno Brandt** - Bruno Hugo Albin Georg Brandt- (Berlin, 15. Juni 1893 – La Palma 1. Juli 1962) war durch seine Schwester Gerti über die Inseln unterrichtet worden. 1923 machte er die erste Reise und war von der Landschaft Gran Canarias und besonders von La Palma so ange-tan, daß er beschloss, sie zu wiederholen.<sup>3</sup> Das tat er auch, bis er sich ab den fünfziger Jahren im Ort Breña Baja (La Palma) endgültig niederließ. Die Anwesenheit von Bruno Brandt auf den Kanaren und sein maleirisches Wirken rief als Ergebnis eine tiefe Reaktion bei den Künstler auf der Insel hervor, besonders unter den Aquarell-Malern. Brandt, mit seiner experimentalen Technik, überraschte diese Aquarell-Maler, die weiterhin einer konservativen Linie folgten.

In der zweiten Hälfte des XX Jahrhunderts hat sich eine größere Gruppe, in internationalen Kreisen bekannter fremder Künstler, mit den Kanaren beschäftigt und auch dort gearbeitet, wie die Fälle Johannes Brus, Hermann de Vries, Hamish Fulton, John Hendrix, Axel Hütte, Jürgen Klauke, Otto Mühl, A-R. Penck, Albert Oehlen, Arnulf Rainer, Thomas Ruff, Gerhard Richter, Rob Scholte, Ernesto Tatafiori, und Wolfgang Tillmans zeigen. **Vicki Penfold** (Krakau, Polen, 8. Januar 1918 – Puerto de la Cruz, Tenerife, 2. Februar 1913) brachte für die Kunst auf den Kanaren ihre bereichernde Lehr-

3 (3) GARCÍA ACOSTA, Luz D. y Carlos E. Pinto: *Bruno Brandt 1893- 1962* (!984), Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias.

zeit mit einem der großen Vorkämpfer europäische Kunst, dem österreichischen Expressionisten Oskar Kokoschka, ein. **Stipo Pranyko** (Jajce, Bosnien, 1930) landete mit dem Schiff auf den Kanaren, um die Ruhe und die Heimat, die man ihm in der unruhigen Region des Balkans genommen hatte, wieder zu finden. Er ließ sich in Lanzarote nieder, wo er von 1990 bis 2012 wohnte, und durchwanderte nicht nur die Gegend, sondern verewigte sich als Teil der Landschaft, in Form einer besonders modernen Katakomben und eines vulkanischen Heiligtums. **Ernesto Tatafiore** (Marigliano, Neapel, 1943) befasste sich im Frühling 1982 näher mit Teneriffa, hervorgerufen durch die Zusammenarbeit der Galerien Lucio Amelio in Neapel, und Leyendecker, auf Teneriffa. Leyendecker hatte 1979 in Santa Cruz de Tenerife seine Tätigkeiten aufgenommen, und 1982 seine internationale Karriere gestartet, um sich in die bedeutendste Kunsthalle der Kanarischen Inseln zu entwickeln. Dies war im selben Jahr, in dem zum ersten Mal die zeitgenössische Kunst-Messe ARCO, in Madrid, stattfand. In ihr war Leyendecker (Angel Luis de la Cruz) vertreten um sich als eine der Gründungs-Galerien zu präsentieren und sofort eine der angesehensten Galerien der Messe zu werden. Dieses „*eine Stunde weniger*“, wie man zu Beginn der Nachrichtensendungen auf dem Festland sagt, half Leyendecker auch bei den Titeln einiger Ausstellungsvorschläge, übertragen auf die Möglichkeit, die Vorschläge der Transvanguardia auf den Kanaren ein Jahr früher als in Madrid zu zeigen. Die künstlerische Richtung, in welcher Tatafiore eingebunden war, begründete eine große Aufmerksamkeit unter den Künstlern der Inseln. Ein Thema, das besonders die Arbeit Tatafiores und **Nino Longobardis** (Neapel, 1953), interessierte, war ihre Sicht über die Landschaft, weit weg von den üblichen Stereotypen, ein Bild heiterer Ungezwungenheit zeigend (Tatafiore malte eine Ansicht des *Teides* mit einer jungen Frau im Vordergrund). Der Gebrauch vieler Grautöne (*Ein Erdbeben am Königshof*, 1982, Lon-

gobardi), geben eine exakte und traurige Landschaft wieder. Diese Grautöne wurden auch von dem ausgezeichneten deutschen Neoexpressionisten Anselm Kiefer festgestellt und übernommen. Das Erscheinen der Transvanguardisten auf Teneriffa wurde ergänzt durch die Anwesenheit des Theoretikers und Kunst-Kritikers Achille Bonito Oliva, der im Jahr 1983 in der Fakultät „Schöne Künste“ (Bellas Artes) anwesend war.<sup>4</sup>

**Jiri Georg Dokoupil** (Krnov, Tschechien, 3. Juni 1954) brachte seit seiner Ankunft im Jahre 1995 einen wirklichen Wechsel für das künstlerische Ambiente Teneriffas, mit einer gewaltigen Fülle, die er als Mitglied der deutschen neoxpressionistischen Gruppe „Mühlheimer Freiheit“ zusammen mit Adamski, Bömmels, Dahn, Kever und Naschberger, sammelte. Seine zur selben Zeit diskutierte Arbeit sowie seine theoretische Ansprache über Postmoderneität erreichte vor allem die zukünftigen jungen Künstler, die in der Fakultät „Schöne Künste“ der Universität La Laguna ausgebildet wurden. Kehren wir, nach diesen Erkenntnissen zurück zu unserer Hauptfigur, einem Künstler, der zunächst auch aus Europa zu Besuch kam, um diese Inseln zu durchstreifen, seinen vorübergehenden Wohnort auf einer der Inseln –Teneriffa - einzurichten, wo er die Landschaft in sich aufnehmen, seine Energien aufladen und seine Studien erweitern konnte, was ihm erlaubte, neue Arbeiten auszuführen und zu produzieren. Eberhard Bosslet (Speyer, Rheinland-Pfalz, Deutschland, 8. Juli 1953), der im Jahr 2013 seinen 60. Geburtstag feierte, scheint den richtigen Moment gefunden zu haben, um Bilanz seines weiten künstlerischen Weges, im vorliegenden Fall seiner „Obras en España“ 1982 – 2012, zu ziehen.

Eberhard kam im Oktober 1982 auf die Kanaren, nach Teneriffa. Er selbst hat diesen Moment beschrieben:

4 FEO RODRÍGUEZ, Noemi María: La presencia de la Transvanguardia italiana en Canarias en la década de los ochenta, Actas de las IV Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica, Tegueste 2011.

„Zu diesem Zeitpunkt hatte ich das Hauptstudium im Fachgebiet der Malerei an der Hochschule der Künste Berlin (heute UdK Universität der Künste Berlin) bereits abgeschlossen und befand mich im postgraduierten Meisterschülerstudium. Motiviert durch Berichte von Kommilitonen, die ein Jahr zuvor als Gäste Ihres Berliner Professors auf Gran Canaria weilten, beabsichtigte ich, mehrere Monate auf den mir bis dahin völlig unbekannten Kanarischen Inseln zu verbringen. Ich wollte den kalten deutschen Winter aussparen und eine Pause von der Kunst einlegen und hatte vor, mein Verhältnis zur Kunst und insbesondere zur Malerei vom Typ „colorfield painting“ grundsätzlich durch Abstandgewinnung zu überprüfen. Im selben Jahr war ich initiatives Gründungsmitglied der sich in Berlin formierenden Künstlergruppe „Material und Wirkung e.V.“ Mit der von mir formulierten Niederschrift zur inhaltlichen bzw. methodischen Ausrichtung, war bereits ein grundsätzlicher Zweifel an traditionellen Kunstmotiven und Verfahrensweisen etabliert.“

Eberhard hatte seine Studien in der schon genannten Universität zwischen 1975 und 1982 realisiert und seit Anfang des 8. Jahrzehnts hat seine künstlerische Laufbahn mit Ausstellungen und Interventionen im öffentlichen Raum, Kunsthallen und Kunstgalerien begonnen. Halten wir einen Moment inne, um einige Aspekte aufzuzeigen, die von der Kunst in der zweiten Hälfte der Siebziger und Anfang der Achtziger durchlaufen wurden. Genau als Eberhard sein Studium abgeschlossen hatte, begann sein erster Aufenthalt auf den Kanaren. Die Documenta in Kassel, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfindet, hat sich von Ausstellung zu Ausstellung in den Mittelpunkt als neuer Fokus der Referenz der neuen Kunst gestellt. In ihrer 5. Edition im Jahr 1972, geleitet von Harold Szeemann, präsentierte sie eines der bedeutendsten Beispiele, die man über die Konzept-Kunst realisiert hat. Im Gegensatz zeigte man einen neuen künstlerischen Trend an,

den Hyperrealismus und die Konzept-Kunst entstanden in New York und an der Westküste der USA, als eine Reaktion auf den abstrakten Expressionismus. Während der Zeiten, in denen der Künstler **Christo Javacheff** (Bulgarien, 1935) die monumentale temporäre Mauer „Running Fence“ schuf, die in der kleinen Stadt Petaluma (Kalifornien) begann, um 40 km in den Pazifischen Ozean zu reichen um sich in das größte Bild der Welt zu verwandeln, war es augenfällig, dass die Kunst in diesem letzten Viertel des Jahrhunderts die Absicht hatte, sich in das tägliche Leben zu integrieren. Der Eklektizismus und das Ende der Avantgarde zeigten Anzeichen vom Ende des 20. Jahrhunderts - Konzept-Kunst, Hyperrealismus, Land Art und Transvanguardismus, geprägt von bedeutenden Künstlern, wie **Francis Bacon** (Dublin, 1909- Madrid, 1992) und **Joseph Beuys** (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986)<sup>5</sup>. Die 7. Ausstellung der Documenta in Kassel 1982, diesmal unter der Leitung von Rudi Fuchs, präsentierte sich als beredter Zeuge des Umsturzes, erzeugt von der neuen aktuellen Malerei. Obwohl das zentrale Thema der Dialog zwischen der Kunst und dem täglichen Leben ist, möchte die Ausstellung ein Spiegelbild der Zeit sein. Vom ersten Moment seines Aufenthaltes auf Teneriffa an benutzte Eberhard einen Motorroller Vespa, um beweglich zu sein und das Inselinnere zu erkunden, einschließlich auch solcher Orte, die nicht oft von den Einheimischen aufgesucht wurden. Er machte im ersten Moment das, was alle Besucher zu tun pflegen: spazieren gehen, die Landschaft bewundern, außerdem viele Dinge notieren und zu fotografieren, um Alternativen und neue Ergebnisse für seine künstlerische Arbeit zu finden. Bis hierher präsentierte er nichts Neues im Verhältnis zu vielen anderen europäischen Besuchern und Künstlern, die auf die Kanaren kamen. Trotzdem ging Eberhard einen Schritt weiter und be-

5 SALVAT, Juan, Rita Arola, Pilar Bonet y Francesc Espluga (1993), *El arte del siglo XX 1960. 1979 y El arte del siglo XX 1980, 1989*, Navarro: Salvat Editores.

gann, in das Umfeld einzugreifen, ohne es im Material sehr zu verändern. Das Ergebnis war meist mit großer Fernwirkung aber ohne es zu verschönern. Eberhard widmete sich vor allem dem Auffinden einer Reihe von Materialien und Objekten, die unbeachtet in der Landschaft lagen. Reste von Baumaterialien bis zu verlassenen Autos an unvermuteten Orten. Von da an gibt es seine photographische Serie „Schrott & Sonne“, die er 1982 begann und bis heute fortsetzt. In einigen Fällen vereinigte er herumliegendes Baumaterial und gab ihm eine andere Form oder eine neue Bestimmung als die ursprüngliche, wobei die Eingriffe immer mit den ästhetischen und kompositorischen Kriterien spielten. „Abraum“ (1982 – 1986). Danach fotografierte oder filmte er alles, um sich als Urheber auszuweisen, ohne die Absicht, die Orte in der Zukunft nochmals zu besuchen. In anderen Fällen markierte er Bodenflächen, oder zeichnete Umrisse und Materialgrenzen von Gebäuden, Ruinen und Mauern nach. Er bemalte Pflanzen und Felsen mit weißer und bunter Wandfarbe, um als Endergebnis Fotografien zu erhalten - die Foto-Serie: „Mobilien & Immobilien“ (1982). Später entschied er sich für das Konturieren von verlassenen Bauwerken im freien Feld, mit weißer Wandfarbe oder Kalk, um die Umrisse dieser Ruinen zu markieren, Eingriffe, die er anfangs „Bauzeichnung“, später „Reformierungen“ nannte (1983 – 2009). In anderen Fällen wurde die Intervention an verlassenen Häusern mittels schwarz aufgemalter geometrischer Streifen hergestellt um Türen und Fenster zu simulieren, die im Resultat nicht weit weg lagen von den suprematistischen Ansätzen **Kazimir Maléwitsch** (Kiev, 1878 – Leningrad, 1935). Diese Eingriffe nennt Bosslet „Begleiterscheinungen“ (1987 – 2012). In dem ganzen Prozess kann man nicht nur eine künstlerische Option, sondern auch eine soziale Aktion, eine Verpflichtung, einschließlich eines Protestes sehen, obwohl der Künstler sie nie direkt bei einem offiziellen Anlass als Anschuldigung einbrachte, noch bei Umweltgruppen, Diskussionsforen oder Na-

torschützern vorbrachte. Bei seinen Eingriffen an verlassenen Materialien und Objekten der betreffenden Gegend war die Absicht Aufmerksamkeit zu erwecken inhaltlich selbstverständlich eingeschlossen. Die Überlegungen, die der Künstler über seinen Aufenthalt auf der Insel angestellt hatte und besonders das Durchstreifen und das Auffinden von Resten, Ruinen und Baustellen, und die Zusammenfassung seines kreativen Prozesses, lassen wenig Zweifel über das, was wir besprochen hatten: „*Stimuliert durch die allgegenwärtigen Bautätigkeiten, die da reichten vom privaten Anbau am alten Haus im dörflichen Umfeld, Totalabriß alter einstöckiger Häuser aus verputztem Naturstein oder den moderneren Zementblöcken, bis hin zu Apartmentneubauten im kleinen und großen Stil. Überall ist bis heute das Thema Bauen und Wohnen auf den Kanaren sehr präsent. Präsenter als ich es je vorher erlebt hatte und dies obwohl ich aus einer Architektenfamilie stamme (...) Schleichend aber Stück für Stück, wurde mir bei all meinen Fahrten und Unternehmungen bewußt, dass Haus und Wohnen, Unterwegssein und Zuhause ankommen, fundamentale Sachverhalte sind. (...) Über Jahrzehnte konnte man leere ländliche Anwesen finden, aber auch Skelette aus Beton und Stahlträgern, neue Gebäude, verwandelt in Ruinen durch den Konkurs der Investoren. (...) Mit einem ausgeprägten Interesse, von Zuneigungen bis Abneigung, begegnete ich all diesen Entwicklungen, die mich wenige Monate nach meiner ersten Ankunft auf Teneriffa und für viele Jahre mit künstlerischen Impulsen, Fragestellungen und interventionistischen Untersuchungen beschäftigten.*“.<sup>6</sup> Es ist möglich, dass diese gesamte Botschaften seiner Reflexionen nicht nur wegen seines künstlerischen Charakters, die Ursache ist, warum man seine Kunst nicht offen auf den Kanarischen Inseln diskutiert hat und dass seine Arbeit nicht hinreichend bekannt wurde, wie dies in Deutschland der Fall ist.

Auf den Kanaren verfügen wir über einige Beispiele

von Tätigkeiten oder künstlerischen Eingriffen in die Stadt- und Naturräume. Die ersten gewählten Beispiele würdigen Néstor de la Torre und César Manrique. Trotz der Differenzen, die es zwischen den beiden Künstlern aus zwei verschiedenen Generationen gibt, hatten sowohl der eine wie der andere die Absicht, mit den Maßnahmen oder Eingriffen die Umgebung zu verschönern oder ihr ein besseres Aussehen zu geben, für alle, die sie nutzen wollten.

Während ich dieses schrieb, erinnerte ich mich wieder, dass Eberhard mir folgendes sagte: „*Der Vergleich sollte darin bestehen wie sie (die Künstler) mit der Wechselwirkung zwischen den touristisch-ökonomischen Veränderungen in urbanen und ländlichen Regionen auf den Kanarischen Inseln umgehen und wie sich diese Beobachtungen im Werk des Künstlers niederschlagen - oder auch nicht. Oder es gibt eben keinen Zusammenhang und die Künstler idealisieren die Sicht auf Landschaft, Architektur, Urbanes und Natur.*“. (...) „*Der Textes könnte ein prinzipieller Vergleich .../... zwischen meinem Umgang mit der Landschaft und der zeitgenössischen kanarischen Kultur sein ... / ... und der romantisch-idealistischen Sicht der meisten anderen Künstler*“ **Néstor Martín -Fernández de la Torre** (Las Palmas, 7. Februar 1887 – 6. Februar 1938) ging verschiedene Projekte auf der Insel Gran Canaria im Jahr 1937 an, mit der Absicht, den Touristen ein moderneres Bild der Inseln zu bieten, den Grundsätzen einer damals zeitgenössischen malerischen und architektonischen Bewegung, dem Modernismus, folgte Nestor. Die eigenen Worte dieses Künstlers zusammengefasst vom Tourismus Büro von Las Palmas, lassen uns seine Philosophie klar erkennen: „*Zum Erreichen eines umfangreicheren Programms*

6 BOSSLET, Eberhard (1981 – 2011), *Bosslet en las Islas Canarias* – die Kommentare des Künstlers die zwischen Anführungszeichen stehen, gehören zu den Überlegungen die Eberhard über sein Werk auf den Kanaren anstelle.

diente die permanente Ausstellung von kanarischen Produkten im Doramas Park (...) Zusammen mit der Ausstellung erstellte man das monumentale Pueblo Canario. (...) In diesem Projekt erscheint auch der Wiederaufbau des historischen Hotels Santa Catalina (...) das wesentlich dazu beitrug große touristische Initiativen auszulösen (...) / Nach Ausführung dieser Projekte hätten wir schon die authentischen Produkte und Schöpfungen des Landes<sup>7</sup>. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und nachdem Spanien und die Kanaren einen traumatischen Bürgerkrieg durchlebten, zwischen den Jahren 1936 und 1939 mit dem späteren Exil der Republikaner, den Verlierern in diesem Kampf, kam der Tourismus zurück, und damit die Haupteinnahmen für die wirtschaftliche Erholung. Auch ein neuer Künstler trat auf den Plan; **César Manrique** (Arrecife, Lanzarote, 24. April 1919 – Tahiche, 25. September 1992). Er entwickelte sich zur entscheidenden Figur, um die besser gestellten Touristen anzusprechen und ein erneuertes Bild der Kanaren anzubieten, in diesem Fall besonders der Insel Lanzarote. Bei César können wir Elemente, die uns an Néstor erinnern, finden, vor allem bei seinen Anfängen. Aber es ist wahr, dass César weiter geht und sogar ein völlig neues Element nicht nur auf den Inseln einführt, sondern die Verwirklichung einer totalen Einbeziehung von Kunst und Natur, oder auch die Kunst in die Natur zu bringen, oder anders gesagt, Handeln und Eingreifen in die Natur, um sie in Kunst zu verwandeln.<sup>8</sup> Seine Fragestellungen hatten

7 ALMEIDA CABRERA, Pedro (1991), *Néstor Martín Fernández de la Torre*, Biblioteca de Artistas Canarios 3, Teneriffa: Viceconserjería de Cultura y Deportes Del Gobierno de Canarias.

8 „Dass sie im Künstler eine Verwicklung der Ideen produzierte: die Kunst ist Teil der Welt die sie umgibt, die Kunst für Manrique ist offen für das Leben“, Paco Galante; „Zunächst müsste man sich fragen nach der Bedeutung der Kategorie Leben bei Césars Arbeit, „Das Wort Leben ist ein Synonym für die schöpferische Natur (natura naturans)“, in GALANTE, Francisco y Fernando Castro (1992), *Manrique. Arte y Naturaleza*, Madrid: Conserjería de Industria y Gobierno de Canarias.

ein breites internationales Echo gefunden, besonders in Deutschland, wo er für seine ökologische Haltung anerkannt und ausgezeichnet wurde. Aber er hat auch Kritik geerntet für seine Art, aktiv zu werden, denn man bemängelte, dass eine Art vereinheitlichte volkstümliche Architektur entstehen könnte. Ein Thema, das nicht gerade typisch für die Inseln ist, besonders nicht für die westlich gelegenen. Einerseits in der Natur tätig zu werden, um sie zu verändern und mit Sicherheit zu verbessern und in einen respektierten Ort zu verwandeln, andererseits aber auch in eine Touristenattraktion umzubauen.<sup>9</sup>

Zahlreich sind die Beispiele dieser Tätigkeiten auf diesem Gebiet, ausgeführt von César: sein Haus Taro de Tahiche, über Lava und vulkanischen Blasen, 1968, nach der Rückkehr aus New York, der Aussichtspunkt del Rio, 1973, den Kaktus – Garten, 1976 bis 1990, den künstlichen See Costa Martianez, Puerto de la Cruz, Teneriffa, 1969 bis 1977. Ein Beispiel unter den kanarischen Künstler, näher an Eberhard, haben wir neueren Datums in **Pedro Garthel** – Pedro Luis García Hernández – ( Puerto de la Cruz, 26. August 1952 – La Guancha, 6. Dezember 2005), mit künstlerischen Aktionen und Performances, in Video-Kunst und Ton-Kunst, aber auch wie Eberhard in der Fotografie, in Malerei und in Installationen. Pedro wurde eingeladen auf der Documenta 8 in Kassel (1987) seine Arbeit zu präsentieren, wo er seine Performance und eine Multi-media-Show mit dem Titel „*Dedicado a la Memoria*“

9 Eberhard besuchte die Insel César Manriques, Lanzarote, zum ersten Mal im Jahr 1982. Nicht nur die Schönheit rief seine sofortige Aufmerksamkeit hervor, sondern auch die Anpassung der Häuser und Innenhöfe an die Trockenheit um so viel wie möglich Regenwasser aufzufangen, da es an Quellen und Brunnen fehlt. In Lanzarote hat Eberhard die erste Möglichkeit bekommen eine Arbeit innerhalb eines Ausstellungsprogramms auf den Kanaren auszuführen: Intervention „Begleiterscheinung XI - Era II“ im September 2008, Barranco de Tegoyo – Tías, 20° 57' 54.00'' N – 13° 40' 37,67'' W, organisiert von Luis Villalba, von El Taller de Arte in der Gemeinde Tías.

zeigte. Zufälle des Lebens oder nicht, an derselben Ausstellung der Documenta in Kassel nahm der Künstler Eberhard Bosslet, die Hauptfigur dieses Textes, teil.<sup>10</sup> Außerdem erwähne ich eine andere Präsentation des Jahres 2004, die Pedro Garthel im Institut De Estudios Hispánicos de Canarias, in Puerto de la Cruz, durch eine Ausstellung und Performance durchführte, mit dem bezeichnenden Titel „PARAIS.O.S.“ Diese spielt mit dem Widerspruch zwischen Paradies und den Initiaien s.o.s. (Hilfe), eine Anspielung auf ein aggressives Vorgehen gegen Palmen, die einen Weg der Touristenstadt im Norden Teneriffas verschönerten.<sup>11</sup> Ebenso können wir einen weiteren Künstler nennen, der sich auszeichnet durch eine kritische Auslegung angesichts der heiklen Spuren, welche die touristische Entwicklung hinterlässt, **Néstor Torrens** (La Orotava, 1954). Torrens, Verfasser von herausragender, nicht unumstrittener polemischer Installationen – *Alfombra para Pecadoras, Círculo Familiar, Policultivo Intensivo, Seducción y Ecosistema* – hat sich unnachgiebig gezeigt gegenüber dem Verbrauch von Landschaft: „El Paisaje Canario ha sido Manchacado“.<sup>12</sup> **Juan Gopar** (Arrecife, Lanzarote, 1958) begann seinen Weg in die Kunst Ende der siebziger Jahre, auf Teneriffa. Sich annähernd an die intensive Tätigkeit der Galerie Sala Conca, in La Laguna und eine größere Gruppe von jungen Künstlern, die unter dem Namen *Generation 70* bekannt wurde. Juan wählte schnell einen persönlichen Weg, indem er auf seine Heimat-Insel zurückkehrte um gleichzeitig seinen beruflichen Horizont nach Madrid und andere Punkte in Europa zu erweitern. Er hat einen

10 Eberhard Bosslet montierte 1985 im Espacio „P“ in Madrid, das von Pedro Garthel begründet und zwischen 1981 und 1997 geleitet wurde, ein große Struktur die zu der Reihe von Installationen gehörte die er erstmalig dort realisierte und weiterentwickelte und die „Unterstützende Maßnahmen“ genannt wurden. Aus diesen entstanden dann auch die autonomen Skulpturen die er „Modulare Strukturen“ nennt.

intensiven künstlerischen Weg verwirklicht, von der Konzept-Kunst, wie „*Invitación a Beuys que Tome Té en la Barca de mi Padre*“, mit konzeptualistischer Ge- sinnung, von der Abstraktion zum Minimalismus weiterzugehen („*Escenario para Azul*“, mit dem Atlantik als Arbeitsthema), um andere Facetten des Kreativen, wie Malerei, wie Skulpturen mit Abfällen und auch in Poesie und Essays zu realisieren. Das Ergebnis dieses neuen Eindringens in die Kunst war zum Beispiel 1986 „*Instalación para una Fortaleza del Hambre*“, um schon in den neunziger Jahren, eine persönliche Ansicht des Minimalismus, die er als Essentialismus bezeichnete, zu erreichen (Ausstellung „*Estancia Insular*“, 1992, „*Estancia*“, 1994, „*Sujeto Desnaturalizado*“, 2006).

Eberhard Bosslet hat die Insel bereist, ist in sie eingedrungen, nicht nur in die Geographie und hat nicht nur wie ein normaler Tourist oder ein Ausflügler neugierig diese oder jenen Einzelheit bemerkt, sondern die für seine Kultur und den üblichen Lebensraum auffälligen Merkmale beachtet. Eberhard hat sich auf das Territorium und die Landschaft Teneriffas eingelassen, hat sie beobachtet, studiert, und sie zusammengestellt für sein eigenes künstlerisches Wirken. Gleichzeitig hat Eberhard die Gegensätze, die auf insularem Gebiet mit einer Küstenzone, in welcher Tag für Tag neue Bauten für den europäischen Tourismus entstanden, also auch im Inselinneren, wo ebenfalls Tag für Tag einfache, aber herrliche traditionelle Bauten, die direkt von ihren Bewohnern gebaut worden waren, verschwanden, zur Kenntnis genommen. Wir machen keine Vergleiche, nicht nur mit anderen fremden Künstlern, die auf die Kanaren gekommen sind, auch nicht, wie sie der Landschaft gegenüberstanden, und nicht, wie die eigenen Künstler der Inseln alles interpretiert haben.

Eberhard beabsichtigte nicht, eine Manifestation zur Verteidigung einer bestimmten kanarischen Landschaft oder Architektur aufzustellen, auch hat er sich nicht vor einen klaren ökologisch Inhalt gestellt. Eberhard hat

die touristische Entwicklung und die kanarische Öko- nomie zum Inhalt und Herz seines Werkes gemacht. Neben seinem künstlerischen Schaffen zeigt sich seine Hingabe und seine kritische Lesart, fühlt er sich doch als Teil des Inselgebietes, in dem er die letzten dreißig Jahre zeitweise gelebt hat.

Celestino Celso Hernandez 2013  
Übersetzung Dunia Faust

11 OHLENSCHLÄGER, Karin, José Díaz Cullás, Abraham San Pa- dre, Gloria Picazo, Llorenz Barber, Miguel Àlvarez- Fernández, Vic- tor del Río, Nekane Aramburu und Fernando Castro Borrego (2011), Pedro Garthel. Retrospectiva, Barcelona: Gobierno de Canarias, CAAM und TEA.

12 „Der Tourismus ist hier, hat unserer Entwicklung gedient, aber man hat ihn sehr schlecht aufgebaut“. (...) „Wenn man auf Qualität und guten Geschmack achtet, nutzt man die Flächen und die Archi- tektur der Inseln“. (...) „Mir gefallen Manriques Arbeiten nicht, weil es zu einer künstlichen Landschaft führt“. Erklärungen von Néstor Torrens in Lagenda, von Teneriffa, veröffentlicht in der No. 47 vom April 2005, pp. 62 und 63.

## Interventionen

Die Interventionen von Eberhard Bosslet erfordern einen Sinn für die Reise, das Durchstöbern oder die fortlaufende Bewegung des unermüdlichen Ergründers und den Eifer des Sammlers, mit dem die Reste einer nicht weit zurückliegenden Vergangenheit in ihrer noch aufrechterhaltenen, altersschwachen Präsenz ausfindig gemacht werden.

Was beansprucht er? - Die Zeit anzuhalten und dasjenige aus der Vergangenheit zu lösen, was jedwede Bedeutung verloren hat, um es nochmals im Gedächtnis festzumachen, oder einfach sich vom Mysterium des Ortes und den spekulativen Möglichkeiten, die er mitbringt, faszinieren zu lassen, oder vielleicht vom labyrinthischen Netz einer in völliger Auflösung begriffenen architektonischen Struktur eingefangen zu werden?

Die Ruine, auf die sich schon die Romantiker wegen ihres Maßes an trefflicher Größe festlegten, wird, gemildert von der Patina der Zeit, in bestimmten Bereichen der zeitgenössischen Kunst noch einmal wiedergewonnen, manchmal mit dem Gefühl der Nostalgie und zur Abwehr einer vergessenen Mediterranität und des klassischen Denkens, aber sehr häufig in einer alltäglichen, urbanen, industrialisierten, entwürdigenden Realität verankert: indem Archäologie der Gegenwart betrieben wird, Kunst mittels materieller Spuren, architektonischer Reste, welche in der gegenwärtigen Ausgedientheit einer raschen Geringschätzung anheimgefallen sind.

Bosslet sucht diese architektonischen Reste, die in Wirklichkeit nicht von architektonischer Bedeutung sind und es niemals waren. Vielleicht interessieren sie ihn gerade aufgrund dieser Mittelmäßigkeit. Es sind anonyme Bauwerke, die bereits verstummen, ohne indes jemals etwas Wichtiges mitzuteilen gehabt zu haben. Mit seinen Interventionen offenbart Bosslet, welches die sensiblen Punkte des Gebäudes waren: ein Fenster,

eine Tür, eine Treppe, der Schatten eines imaginären Daches aus krummlinigen Dachziegeln, der Grat zweier Mauern, die zusammenlaufen..., um die grundlegende Struktur hervorzuheben und gleichzeitig auf der inneren räumlichen Distribution zu bestehen. Abermals behauptet sich die architektonische Struktur; Bosslet gibt ihr, indem er sie analysiert, die Möglichkeit zurück, eine betrachtenswerte und empfindliche Form zu sein, so wie er selbst dadurch die Möglichkeit erhält, über die sozialen, vielleicht wirtschaftlichen oder gar kulturellen Verwicklungen, die ihr in der Vergangenheit Leben verliehen, zu spekulieren.

Wir könnten also von einer Art verborginem Anliegen sprechen, eine neue Art Monument für die Stadt zu errichten, abseits von der Bildhauerkunst, die Denkmal und in ihren eigenen Fundamenten verwurzelt ist. Gordon Matta-Clark initiierte schon mit seinen geometrischen Perforationen von Wänden, Böden und Decken eines großen ruinösen Gebäudes in Brüssel, was durch Offenlegung der inneren Struktur Innen- und Außenraum zusammenfließen ließ, diesen monumentalistischen Weg, ebenso wie es Luc Deleu jetzt tut, ein belgischer Künstler, für den das urbane Monument sich beim vollständig städtischen und konstruktiven Element angefangen, dem Container, definiert, mit dem es ihm gelingen wird, triumphale Bögen zu errichten.

Auch Eberhard Bosslet verteidigt diesen Geist des neuen Monuments schon bei den Trümmern der Stadt selbst: die in Barcelona 1984 verwirklichten Interventionen suggerieren dieses Anliegen: eine Gruppe kleiner Wohnungen, die seinerzeit bei den umstrittenen Arbeiten am Tunnel, der den Berg des Tibidabo durchqueren sollte, nützlich waren, die Spur einer intuierten Treppe an einer Mauer, wo man noch die Reste des ehemals anhaftenden Hauses beobachten kann, und die Ruinen eines Industriegebäudes nahe am Meer, alle durch Bosslets Intervention in ferne Gedenkstätten al-

ter Zeiten verwandelt, eingerahmt von den Resten der möglichen industriellen Sphingen.

Gloria Picazo 1985

Katalog der Fundación Miró, Barcelona, 1985

Übersetzung Andrea Mesecke

*What are the roots that clutch, what branches grow Out  
of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief  
And the dry stone no sound of water.“  
(T. S. Elliot, „The waste land“)*

Unsere Kultur sammelt und lagert Zeichen und Objekte im Vertrauen, dass sie irgendwann in der Zukunft in angemessener Weise ausgestellt werden. Was jedoch bleibt, ist all jenes, was nicht dazu auserwählt wurde, all das, was weder durch Beseitigungsmaßnahmen noch durch Ersatzobjekte unterdrückt werden konnte, und genau dieses, aus welchem Grund auch immer, beginnt seinen höchstpersönlichen Kampf gegen die Zeit, und verbleibt mit absoluter Gegenwartsberufung an dem Ort, an dem es von menschlicher Hand platziert wurde.

In dieser Zeit des Widerstandes verändert sich sein Aussehen willkürlich, schnell oder langsam, aber stets unvorhersehbar.

Städtisches Material, von spärlicher und mittlerweile nutzloser organischer Herkunft, dazu bestimmt, Widerstand zu leisten, was nur vor dem Hintergrund der gegenwärtigen städtischen Kultur zu erklären ist, jener Kultur, die all die Dinge unaufhaltsam verbraucht und verschlingt, welche irgendwann einmal geplant, erfunden, berechnet, konstruiert, einer Funktion zugewiesen, benutzt und verlassen, aber noch nicht entfernt wurden.

Das gesamte Repertoire steht griffbereit zur Verfügung, der Asphalt, die Wand, Gullideckel, Farreste, die Fahrbahnmarkierung, der zurückgelassene Abfall an einem Strand, Mauerteile, herabgefallene Ziegelsteine, kurz: all das, was seit seiner Entstehung an jenem Ort

existiert, unbeweglich und was allmählich vom Zahn der Zeit aufgebraucht wird.

Materialien, die eines Tages neu waren und die einzig durch die Hand eines Künstlers oder eines Dichters wieder zum Leben erweckt werden können. Dinge, die nur einen Blick erhaschen möchten und die eine sensible und zeitgemäße Behandlung benötigen, sind gefangen in einer extrem städtischen Umgebung. Eberhard Bosslet hat es sich zur Aufgabe gemacht, aus unserer gegenwärtigen Kultur, die im Wesentlichen fragmentiert ist, bestimmte Fragmente herauszunehmen.

Allein der Künstler ist in der Lage, ein neues und innovatives Gedicht zu erschaffen, aus Abfallprodukten anderer Gedichte. Dies stellt den Ausgangspunkt dar für die Verfolgung der Fährten, für das Herumstochern in den Spuren, für den Wiederaufbau der Ruinen, für das Schaffen einer neuen Ordnung, ohne eine Verschiebung, für die Neuerschaffung zur Ausstellung, wie wenn es sich um einen Spiegel handelte, ein Spiegelbild dessen, was uns umgibt. Es geht nicht darum, Abfälle zu verherrlichen, sondern um die Anerkennung einer gebrauchten und fragmentierten Realität. Das Auge beobachtet und wählt aus, die Hand zeigt und gibt Befehle.

Und die Symbole? Ist eine symbolische Deutung möglich, oder ist dies noch verfrüht?

Man muss sich der Zeit zuwenden, denn es handelt sich stets um Arbeiten der Gegenwart, die wieder einmal ihrer fortwährenden Vergänglichkeit überlassen werden. Gibt es andere Interpretationsmöglichkeiten? Es kann doch nur die Identifizierung mit der urbanen Kultur sein, die Zeichen des Gebrauchs, einer Konstruktion, eines schon überholten Zweckes. Es geschieht sehr oft, dass unsere beschränkte Sicht der Welt, die Ergebnis des Pragmatismus ist, Dinge ignoriert, deren Vorhandensein durch keine anerkannte Argumentation gerechtfertigt werden könnte.

Wir akzeptieren die Unbegründetheit der künstlerischen Arbeit im Namen der Kultur. Dennoch lehnen wir für gewöhnlich Situationen ab, die praktisch keine Funktion haben, vielleicht deswegen, weil wir nicht ein einziges ästhetisches Element ausmachen können.

Aber die Künstler versorgen uns mit diesen alt hergebrachten Visionen und bringen uns dem real Existierenden näher, aber wir sind noch nicht in dieser Welt voller sensibler und positiver Werte angekommen. Die Ruinen und Abfälle verschwinden jedoch nicht einfach, sie bilden einen Teil dieses weiten Territoriums der behutsamen Annäherung. Vielleicht lassen sie uns an die Widerstandsfähigkeit der Materie denken, an ihren Überstehenswillen, den Willen, sich nicht so einfach auslöschen zu lassen.

Wir könnten auch an die Unordnung und die Trägheit der Menschen denken. Sind wir wirklich so unachtsam oder haben wir nicht tief in unserem Innersten einfach keine Lust, unsere eigenen Abfälle zu entsorgen? Diese Bauruinen, die Zeuge der mühsamen Arbeit zu ihrer Errichtung waren, und die nun, da sie zerfallen, die Spuren des menschlichen Schaffens einfach verwischen. Wenn wir immer noch an den Fortschritt als Motor unserer Zivilisation glauben, ist die Dynamik des Zerfalls absolut logisch und auch notwendig. Wenn sie nicht beseitigt werden, zeigen sie eine große Widerstandskraft gegenüber der Vergänglichkeit, sie bleiben an ihrem Platz und stören uns zuweilen, nicht nur wegen ihrer Nutzlosigkeit, sondern vielmehr deswegen, weil sie vielleicht Zeuge unserer Präsenz waren, und weil sie als Abfall eine bestimmte Aufgabe wahrnehmen; sie provozieren eine Reflexion und machen eine Archäologie möglich, nämlich die der Gegenwart.

Teresa Camps Miró 1985  
Katalog der Fundación Miró, Barcelona, 1985  
Übersetzung Andrea Mesecke

## **Curriculum Vitae**

### **EBERHARD BOSSLER**

Nacido en 1953 en Speyer, Renania-Palatinado, Alemania. Vive en Berlin y Dresden.  
Desde 1997 es profesor de escultura y conceptos espaciales en la Facultad de Bellas Artes de Dresden.

Born in 1953 in Speyer, Rhineland-Palatinate, Germany. Lives in Berlin and Dresden.  
Since 1997 Professor of sculpture and spatial concepts in the Faculty of Fine Arts in Dresden.

Geboren 1953 in Speyer, Rheinland-Pfalz, Deutschland. Lebt in Berlin und Dresden.  
Seit 1997 Professor für Skulptur und Raumkonzepte an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

#### **Exposiciones individuales (selección)**

Solo exhibitions (selection)  
Einzelausstellungen (Auswahl)

desde 1981 Intervenciones en el espacio público.  
Since 1981 Interventions in public space  
Seit 1981 Interventionen im öffentlichen Raum

1985 Intervenciones/Interventionen, Fundación Miró, Barcelona; Espacio „P“, Madrid, Centre de Lectura, Reus, ES (catálogo)  
1986 Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, D (catálogo)  
1987 Heidelberger Kunstverein, (catálogo)  
1988 John Gibson Gallery, New York, USA.  
1989 Neue Nationalgalerie Berlin, D, (catálogo)  
1990 John Gibson Gallery, New York, USA  
1993 Kunsthall Rotterdam, NL (catálogo)

1994 Öffentliche Ordnung, Hans-Purrmann-Preis, Kunstverein Speyer, D (catálogo)  
1995 Interventionen II, VERBAU, Sprengel Museum Hannover, D (catálogo)  
1995 PLANEN, Kunstverein Heilbronn, D (catálogo)  
1998 Fundamental wie Bilateral, Kunsthalle Mannheim, D (CD-ROM)  
2000 Trabanten, Galerie Bochynek, Düsseldorf, D John Gibson Gallery, NY, USA  
2002 Analoge Scheiben, Galerie Bochynek Düsseldorf, D  
2004 Künstlerhaus Bregenz, Palais Thurn und Taxis, A  
2006 Galerie der Stadt Backnang, D (catálogo)  
2007 Stadtgalerie Saarbrücken, D (catálogo)  
2009 Additive, Kunstverein Ingolstadt, D (CD-ROM con booklet en softbox)  
2010 Stump Stools, Humboldt-Universität Berlin, Thaer-Saal, Berlin, D  
2011 Stump Stools, Lichthof im Albertinum Dresden, Dresden, D  
2012 Dingsda, Saarlandmuseum Saarbrücken, Katalog, D, (catálogo)  
2013 Heimleuchten Trier, Kunstverein Trier – Junge Kunst, D, (DVD-ROM)

#### **Exposiciones colectivas (selección)**

Group Exhibitions (selection)  
Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

1987 documenta 8, Kassel, D (catálogo)  
1987 Bremer Kunstpreis 1987, Kunsthalle Bremen, D (catálogo)  
1988 Spaces 88, Museo d‘arte contemporanea Prato, I (catálogo)  
1989 D&S Ausstellung, Hamburger Kunstverein D (catálogo)

1991 EUROCARD, John Gibson Gallery, New York, USA. (catálogo)  
1992 Kunst werk / Art works, Foundation, Stedelijk Museum Amsterdam, NL (catálogo)  
Humpty Dumty's Kaleidoscope, Museum of contemporary Art, Sydney, AUS (catálogo)  
1993 Eberhard Bosslet & Lawrence Gipe, Düsseldorfer Kunstverein, D (catálogo)  
1998 Material & Wirkung, Bosslet, Klotz, Sattel, Kunsthaus Dresden, D (catálogo)  
1999 Areale Kunst im Industriellen Sektor, Brück/Linthe, D (catálogo)  
2000 Kabinett der Zeichnung, Kunstverein Düsseldorf, D, (catálogo)  
2001 Skulpturenuf Remagen, Regenfänger, D  
2002 unexpected selection from the Martin Z. Margulies collection,  
The Art Museum Miami, USA (catálogo)  
2004 Worldwatchers, Kunsthaus Dresden,  
Städtische Galerie für Gegenwartskunst, D  
2007 1 plus aus Dresden, Schloss Waldhausen/ Mainz, D  
2008 Ostrale 08, Zentrum für zeitgenössische Kunst, Dresden, D  
2009 2. Bienal de Canarias, Arte, Arquitectura y Paisaje, La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, ES  
„berufen“, Hochschule für Bildende Künste Dresden, D  
Ostrale 09, Ausstellung internationaler zeitgenössischer Künste Dresden, D  
Lanzarote Now, El Taller de Arte, Tias, Lanzarote, ES  
2010 1. Biennale für Internationale Lichtkunst Ruhr, D (catálogo)  
Kunstmuseum Mühlheim, Liebhaberstücke, D

- 2011 Universum, Temporärer Kuntraum Harkort, Leipzig, D (catálogo)  
 Kunst in der Villa Körbling, Speyer, D  
 The End of the Dream, MicaMoca, Berlin, D
- 2012 Participar, El Matadero, Goethe-Institut Madrid, ES  
 2nd Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, Ekaterinburg, RUS

#### **Obras en el espacio público**

Works in public space  
 Werke im öffentlichen Raum

permanentemente desde/ permanently since /

dauerhaft seit

- 1981 Interventionen im öffentlichen Raum  
 2000 Gesamtgestaltung des U-Bahnhof, Duisburg-Meiderich, „Auf dem Damm“, D  
 2001 Turmskulptur „Regenfänger“, Yachthafen Oberwinter/Remagen am Rhein, Skulpturenuf Remagen, Arp Museum - Bahnhof Rolandseck, D  
 2008 Inselwachstum, TU Chemnitz, Institut für Physik und Reinraum, D

#### **Internet**

[www.bosslet.de](http://www.bosslet.de)  
[www.bosslet.com](http://www.bosslet.com)  
[www.artnews.info/eberhardbosslet/](http://www.artnews.info/eberhardbosslet/)

ES

Bosslet estudió pintura en la Hochschule der Künste Berlin (Academia de las Artes de Berlín de 1975 a 1982.

Desde 1997 es profesor de escultura y conceptos espaciales en la Facultad de Bellas Artes de Dresden.

A finales de los años 70 comenzó a trabajar con instalaciones, y esculturas, decantándose por obras tridimensionales. La obra de Eberhard Bosslet abarca disciplinas tan variadas como la pintura, la escultura, la instalación, la intervención y la fotografía. Desde comienzos de los años 80 empezó a interesarse por la arquitectura de interiores y, al mismo tiempo, por el concepto de intervención del espacio al aire libre. Esto ha permitido a Bosslet desarrollar obras plásticas de forma muy original, en torno a la construcción y la vivienda, tanto en exterior como interior, espacios privados y públicos, todo lo cual ha contribuido a cimentar su reputación artística a nivel internacional.

E

Bosslet studied painting at the Academy of Arts Berlin from 1975 until 1982. Since 1997 he is professor of sculpture and spatial concepts at the Academy of Fine Arts in Dresden.

At the end of the 70s he turned to three-dimensional works such as sculpture and installations. The range of work by Eberhard Bosslet includes painting, sculpture, installation, intervention and photography. With his interventions in the architectural interior and exterior space he updated in the 80s the concept of intervention. Bosslet three-dimensional work focuses on very different ways with the conditions of building and living, with outdoor and indoor, private and public spaces.

D

Bosslet studierte Malerei an der Hochschule der Künste Berlin von 1975 bis 1982.

Seit 1997 Professor für Skulptur und Raumkonzepte an der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

Ende der 70er Jahre wandte er sich in Installationen und mit Skulpturen verstärkt dem Dreidimensionalen zu. Das Spektrum der Arbeiten von Eberhard Bosslet umfasst Malerei, Skulptur, Installation, Intervention und Fotografie. Seit Anfang der 80er Jahre aktualisierte er mit seinen Eingriffen in den architektonischen Innen- und Außenraum den Begriff der Intervention. Bosslets dreidimensionales Werk beschäftigt sich auf ganz unterschiedliche Weise mit den Bedingungen des Bauens und des Wohnens, mit Außen und Innen, privaten und öffentlichen Räumen.

## Bibliografia

selección / Selection / Auswahl

### EBERHARD BOSSLER

Bosslet en Wikipedia:  
Español  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Eberhard\\_Bosslet](http://es.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Bosslet)  
English  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Eberhard\\_Bosslet](http://en.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Bosslet)  
Deutsch  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Eberhard\\_Bosslet](http://de.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Bosslet)

D - German  
ES - Español  
F - Français  
GB - English  
I - Italian  
NL- Nederlands/Dutch

1980 D- Kurzbeschreibung der Installation im Forum aktueller Kunst, 1980  
1980 D- Ohff, Heinz: Das Environment als Einrichtung, Der Tagesspiegel, 7.3.1980,  
1980 GB- Description of the installation at the Forum aktueller Kunst, 1980  
1981 D- Kaps, Andreas: Kein Mumpitz Eberhard Bosslet in der Galerie „Mopeds“, Der Tagesspiegel, 7.7.1981  
1981 D- Siano, Wolfgang: Situation II, Katalog der Galerie Wittenbrink, Regensburg, 1981.  
1984 NL- De Clercq, Lode: Material & Wirkung, Interventions in de stadt, Catalog Ruimte Morguen, 1984  
1985 D- Fiedler-Bender, Gisela: Eberhard Bosslet Inszenierte Fotografie, Katalog der

- 1985 D- Pfalzgalerie, Kaiserslautern 1985.  
Kerber, Bernhard: Eberhard Bosslet Inszenierte Fotografie, Katalog der Pfalzgalerie, Kaiserslautern 1985.  
1985 D- Picazo Gloria: Eberhard Bosslet Intervenciones/Interventionen, Katalog der Fundación Miró, Barcelona 1985.  
Camps Miro, Teresa: Eberhard Bosslet, Intervenciones, Catalogo de la Fundación Miró, Barcelona, 1985  
1985 ES- Picazo, Gloria: Intervenciones, Catalogo de la Fundación Miró, Barcelona, 1985  
1986 D- Stecker, Raimund: Eberhard Bosslet, Katalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, Duisburg 1986.  
Bee, Andreas: Subtile Querschläger, Communale, Nov. 1987  
1987 D- Bergmann, Barbara: STAD(T)ART, Katalog S.58, Gütersloh, 1997  
1987 D- Gercke, Hans: Eberhard Bosslet, Katalog des Heidelberger Kunstvereins, Heidelberg  
1987 D- GH: Material aus dem Alltag, Weser Kurier, 29.9.1987  
1987 D- Karpf, Barbara: Eberhard Bosslet, Ketchup Magazin, Nov. 1987  
1987 D- Messler, Norbert : Eberhard Bosslet, Katalog des Heidelberger Kunstvereins, Heidelberg 1987.  
1987 D- Puvogel, Renate: Das Kunstwerk 4-5 XL, S. 152-154, Sep. 1987  
1987 D- Stecker, Raimund: Das „Imaginäre Museum der Gegenwart XIII“, Eberhard Bosslet „Unterstützende Maßnahme“, in: Das Kunstwerk 6, 1987, S. 41-43.  
1987 D- Stecker, Raimund: documenta 8, Katalog, Verlag Weber & Weidemeyer GmbH & Co. KG, Kassel 1987.  
1987 D- Stecker, Raimund: Eberhard Bosslet, Katalog des Heidelberger Kunstvereins,
- Heidelberg 1987.  
1987 D- Strauss, Thomas: Bremer Kunsthalle, Katalog der Kunsthalle Bremen, Bremen  
1987 GB- Gercke, Hans: Eberhard Bosslet, Catalog of the Heidelberger Kunstvereins, Heidelberg 1987.  
1987 GB- Messler, Norbert : Eberhard Bosslet, catalog of the Heidelberger Kunstvereins, Heidelberg 1987.  
1987 GB- Stecker, Raimund: Eberhard Bosslet, catalog of the Heidelberger Kunstvereins, Heidelberg 1987.  
1988 D- Horn, Gabriele: Analogien zur Wirklichkeit, Städt. Galerie Schloß Oberhausen, Katalog, Biennale an der Ruhr`88, S. 16-24, 1988  
1988 GB- Day, Peter: Canadian Art, Magazine, Spring 1988, P.33/35  
1988 GB- Day, Peter: Spaces 88, Catalog of the Museo d'Arte Contemporanea Prato, Italien 1988.  
1988 GB- Deckter, Joshua: Eberhard Bosslet at John Gibson Gallery, in: Arts Magazine, Dez. 1988, S. 106.  
1988 GB- Mays, John Bentley: Bosslet's hart-hat approached deeply humane, The Globe And Mail, 1.4.1988  
1988 GB- NN, Eberhard Bosslet Mercer Union, in Parallelogramme April/May 1988, S. 61/62  
1988 GB- Ottmann, Klaus: European Sculpture made in U.S.A., John Gibson Gallery, in: Flash Art, Sommer 1988.  
1988 GB- Rubinstein, Meyer Raphael: Eberhard Bosslet at John Gibson Gallery, in: Flash Art, 1988, S. 136.  
1988 GB- Smith, Roberta: A Penchant for the Past, The New York Times. 16.9.1988,  
1988 GB- Weinstein, Matthew A.: Eberhard Bosslet, John Gibson Gallery, in: Artforum,

- Dez.1988, S. 121/122.
- 1988 GB- Wulffen, Thomas: Material & Effect - A view from the ninetiens, Material & Wirkung, Catalog Kunsthaus Dresden, 6/1998
- 1988 I- Day, Peter: Spaces 88, Katalog des Museo d'Arte Contemporanea Prato, Italien 1988.
- 1988 GB- Cameron, Dan: European Sculpture made in U.S.A., Catalog der John. Gibson Gallery, New York, USA 1988.
- 1989 D- Babias, Marius: Wein, aber sauren, Zitty Magazin, S 39, Sep. 1989
- 1989 D- Glanz, Alexandra: Kunst als Baustelle, Der Tagesspiegel, 21.3.1989
- 1989 D- Puvogel, Renate: Spazi ,88, in Kunstforum International, Bd.99, März/April 1989, S.289-291.
- 1989 D- Schmitz, Britta: Eberhard Bosslet, Katalog der Neuen Nationalgalerie Berlin, 1989.
- 1989 D- Stepken, Angelika: Eberhard Bosslet, Nationalgalerie Berlin, in: Kunstforum International, Bd. 101, Juni 1989, S. 366/367.
- 1989 D- Stepken, Angelika: Notizen, Aktivierung, Katalog Material & Wirkung, Kunsthaus Dresden, Jul. 1998
- 1989 D- Weber, Karl: Hamburg Projekt 1989, Katalog der Kulturbörde Hamburg, 1989.
- 1989 F- Abertazzi, Liliana; Architectures, Catalog Gallery Urban, page 10/11, Paris 1989
- 1989 GB- Allman, Kevin; Industrial Culture, Los Angeles Times, 17.12.1989
- 1989 GB- Donohue, Maelena, Bosslet at Bornstein, Santa Monica, Los Angeles Times, 8.12.1989
- 1989 GB- Nieuwenhuyzen, Martijn van: Eberhard Bosslet, Barbara Farber Gallery Amsterdam in: Flash Art, Mai/Juni 1989 S. 125.
- 1990 D- Bischoff, Ulrich: Zeitgenössische Kunst in der HZN, Katalog des Siemens Kultur Programm, KUNSTprojekt 1, München
- 1990 D- Bochynek, Martin: Eberhard Bosslet, Mitteilungen aus dem Baubewegewerbe, in: Artis, April 1990, S. 36-39.
- 1990 D- Stecker, Raimund: „Kunst ist die geistige Umwertung der Materie“, in Das Kunstwerk, 4 XLIII Dez., 1990, S. 3 u. 27.
- 1990 F- Philippon, Sylvie: L'art serial selon Eberhard Bosslet, in: Kanal Magazine Nr. 8, Juni 1990.
- 1990 GB- Collins & Milazzo: Trans-Europe Express, Catalog John Gibson Gallery, New York, 1990
- 1990 GB- Kandel, Susan: L.A. in Review, Eberhard Bosslet, Karl Bornstein Gallery, in: Arts Magazine, März 1990, S. 126.
- 1990 GB- Pagel, David: Eberhard Bosslet, Karl Bornstein Gallery, in: Artscribe, März/April 1990 S. 82.
- 1991 D- Bosslet, STATMENT, Material & Wirkung e.V., Berlin 1981,
- 1991 D- HM: Stall als Stil, Deutsches Baublatt, S. 48, Nr. 170 Dez. 1991,
- 1991 GB- Day, Peter; in The Collection 1988-90, Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato 1991, S.58/59.
- 1991 GB- Lynn, Elwyn: Psychic maps of the new Berlin, The Australian, 24.10.1992
- 1991 GB- Mahoney, Robert: Eberhard Bosslet, John Gibson Gallery, in Arts Magazin, 1/1991.
- 1992 D- Bosslet, Eberhard: Eberhard Bosslet, Prospekt installierter Werke, Katalog, Material & Wirkung e.V. 1992,
- 1992 D- Hrs.: Eine plastische Situation, Beton Magazin, Nr. 2/92 S. 64, 1992
- 1992 D- Schweinebraden, Jürgen: in Avantgarde Reflex Ost-West, Katalog, Altes Rathaus
- Potsdam 1992, Seite 28-31.
- 1992 F- Jouannais, Jean-Yves: Eberhard Bosslet, Galerie Gilles Peyroulet, in: ART PRESS Nr. 165, Januar 1992
- 1992 GB- Hammacher van den Brande, Renilde: in Kunst werkt/Art works, Catalog of the Peter Stuyvesant Foundation, Amsterdam 1992, p. 50/51.
- 1992 GB- Murphy, Bernice: in Humpty Dumpty's Kaleidoscope, A New Generation of German Artists, Catalog des Museum of Contemporary Art, Sydney 1992, p 17,34,58/59.
- 1993 D- Becker, Jochen: Die Schlacke der Industriegesellschaft, Die Tageszeitung, 30.11. 1993
- 1993 D- Bochynek, Martin / Behrens: Technik und Kunst, in Marabo, Nr.12, Dez 93, S.52/54.
- 1993 D- Bochynek, Martin: Eberhard Bosslet, Katalog der Kunsthalle Rotterdam 1993.
- 1993 D- Herchenröder, Christian: Kontrastprogramm im Düsseldorfer Kunstverein, Handelsblatt, 25.11.1993
- 1993 D- Stecker, Raimund: Eberhard Bosslet & Lawrence Gipe, Katalog des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Nov. 1993.
- 1993 GB- Bonino, Flaminia: Eberhard Bosslet, Sala 1 Rom, in Next Estate, Okt.1993.
- 1993 GB- Carboni, Massimo: Eberhard Bosslet, Sala 1 Rome, in Artforum Nov.1993, S. 117.
- 1993 GB- Turner, Jonathan: Eberhard Bosslet, Sala 1 Rome, in Art News, Okt.1993.
- 1993 I- Scudero,Domenico: Eberhard Bosslet, Catalog der Edizione Sala Uno, Rom 1993.
- 1993 I- Torelli Landdini, Enrica: Eberhard Bosslet, Sala 1, in Tema Celeste, Herbst 93, Nr. 42/43.
- 1993 I- Zanazzo, Alberto: Eberhard Bosslet, Sala 1

- Roma, in Flash Art Italy, Okt. 93, S. 112/113.
- 1993 NL- Bochynek, Martin: Eberhard Bosslet, Katalog der Kunsthalle Rotterdam 1993.
- 1994 D- Bochynek, Martin: Neue Möbel für die Villa, Katalog der Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, S. 34/35 u. 42/43, 1994.
- 1994 D- Nierhoff, Wout: Eberhard Bosslet, Öffentliche Ordnung, in Kunstforum International, Bd.128, 1994, S.406.
- 1994 D- Puvogel, Renate: E. Bosslet & L. Gipe, in Kunstforum International, Bd.125, 1994, S.333/334.
- 1994 D- Püttmann, Natalie: Rede zur Ausstellung Eberhard Bosslet „Öffentliche Ordnung“, Purmann-Preisträger der Stadt Speyer
- 1994 D- Püttmann, Natalie: Öffentliche Ordnung, Katalog des Kunstvereins Speyer, Sommer 1994.
- 1994 GB- de Oliveira, Nicolas: Installation art, Buch im Verlag Thames and Hudson Ltd. London, S.147.
- 1995 D- Berg, Ronald: Balance verborgener Kräfte, Bosslet im Podewill, Der Tagesspiegel, 28.11.95
- 1995 D- Bochynek, Martin: Eberhard Bosslet - Malerei, Katalog PLANEN des Heilbronner Kunstvereins 1995.
- 1995 D- Meyer-Büser, Susanne: Eberhard Bosslet, Interventionen II, Katalog des Sprengel Museums Hannover, 1995.
- 1995 D- Seifermann, Ellen: Emanzipierte Zwitter, Katalog PLANEN des Heilbronner Kunstvereins 1995.
- 1995 D- Sommer, Andreas: Drang zur Baustelle, Heilbronner Stimme, 10.10.1995
- 1996 D- Bertram, Ursula: CL III Storage Area GE 62 E Oberolmerwald, Katalog S.
- 1996 D- 18-21, Mai 1996 Brock, Barzon: Dialoge/Diyaloglar, The lost idea of the order of things, Katalog S.33 u.41, Magazin zur Ausstellung in Istanbul, S.8
- 1996 D- Leitmeyer, Wolfgang: Historisches Museum der Pfalz, Katalog Mysterium Wein, Speyer 1996, Katalog S. 306/307,
- 1996 D- Madra, Beral: Dialoge/Diyaloglar The lost idea of the order of things, Katalog S.33 u.41, Magazin zur Ausstellung in Istanbul, S.8
- 1996 D- Theewen, Gerhard: Dialoge/Diyaloglar The lost idea of the order of things, Katalog S.33 u.41, Magazin zur Ausstellung in Istanbul, S.8
- 1997 D- Schiessl, Ulrich: Rede zur Ausstellung im Oktogon & Bibliothek der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 6/1997
- 1998 D- Altmann, Susanne: Und das Wort ward Tat, Dresdner Kulturmagazin, S. 18, Sep. 1998
- 1998 D- Christofori, Ralf: Das Werk verrätself die Lösung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.4.1998
- 1998 D- Janecke, Christian: Zeitgenössische Bezüge zu Material und Wirkung, Katalog Material & Wirkung, Kunsthause Dresden, Jul 1998
- 1998 D- Kronjäger, Jochen, REDE zur Eröffnung der Ausstellung Eberhard Bosslet, Fundermental wie Bilateral, Kunsthalle Mannheim 1998
- 1998 D- Kronjäger, Jochen: INTERVIEW mit Eberhard Bosslet in Vorbereitung der Ausstellung Fundamental wie Bilateral in der Kunsthalle Mannheim, 1998
- 1998 D- Kunde, Harald: Dreisprung durchs Barockgemäuer, Katalog Material & Wirkung, Kunsthause Dresden, Jul.
- 1998 D- 1998 Schmid, Erik: Weniger ist anders, Mayer Stadtmagazin, April, 1998
- 1998 D- Wulffen, Thomas: Ein Rückblick aus den Neunzigern, Material & Wirkung, Katalog Kunsthause Dresden, Juni 1998
- 1998 GB- Janecke, Christian: Contemporary References to Material and Effect, Catalog Material & Effect, Kunsthause Dresden, Jul 1998
- 1998 GB- Kunde, Harald: Triple assault on baroque masonry, Catalog Material & Effects, Kunsthause Dresden, Jun. 1998
- 1998 GB- Leffingwell, Edward: Eberhard Bosslet at John Gibson Gallery, in: Art in America, July 2001, p 97/98
- 1998 GB- Stepken, Angelika: Notes, Activation, Material & Wirkung, Catalog Kunsthause Dresden, June 1998
- 1999 D- Janecke, Christian, Gespräche in Dresden, CD-ROM - Werkarchiv Bosslet, 1999,
- 2000 D- Bosslet Archiv, Bosslet-Archiv (Elektronische Ressource) (CD-ROM) works, essays, reviews 1979-
- 1999; Werksverzeichnis von 1979 bis 1999 / Visitore Version.- Kunsthalle Mannheim
- 2000 D- Drühl, Sven: Trabanten, Marabo Magazin, April 2000
- 2000 D- Herzogenrath, Wulf: Katalog der Kunsthalle Bremen, Times are changing,
- 2000 D- Hrs.: Kabinett der Zeichnung, Kunstmfonds e.V., Katalog S.42/43, 2000
- 2000 D- Kriebel, Svenja: Grundlagen I, Dreidimensionale Werke, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Katalog, S. 40/41, 2000
- 2001 D- Bosslet-Archiv (Elektronische Ressource) (CD-ROM for PC) works, essays, reviews, 1979-2001; Werksverzeichnis von 1979 bis 2001 /

- Hrsg. Atelierbegegnung e.V. 2., erg.  
u. überarb. Ausg.; Gallery Version.  
Dresden, 2001
- 2002 D- Drihl, Sven: Analoge Scheiben, Kunst  
Bulletin, März 2002
- 2003 D - Drihl, Sven, Kunstforum International  
Band 164 März-Mai 2003, Seite 222-233
- 2004 D- Schmid, Florian, Okkupanten, www.artnet.  
de/magazine/reviews/ 21.12.04
- 2005 D- Anders, Carola; Tsagaki Dominiki,  
Interview Restaurierung, 16.05.2005
- 2005 D- Findeisen, Ralf, Manöver Intervention - Ein  
Portrait, www.artnet.de/magazine, Nov
- 2006 D- Uthemann, Ernest W., Work Groups,  
Stadtgalerie Saarbrücken/ Backnang 2006
- 2006 D- Bosslet-Archiv (Elektronische Ressource)  
(CD-ROM for PC) works, essays, reviews,  
1979-2006; Werksverzeichnis von  
1979 bis 2006 / Hrsg. Stadtgalerie  
Backnang und Saarbrücken. , erg. u.  
überarb. Ausg.; Gallery Version. Dresden,
- 2007 D- Bosslet/Paeslack Interview in Katalog  
Dresdens Junge Dinger, 1997-2007, Extra-  
Verlag Berlin, 2007
- 2008 D- Hochschule für Bildende Künste Dresden,  
Revision, S. 33-40, Juli 2008
- 2009 D - Kreim, Isabella, Interview im booklet zum  
CD-ROM Bosslet Archiv, 1979-  
2009, Kunstverein Ingolstadt, 2009
- 2009 D- Bosslet-Archiv (Elektronische Ressource)  
(CD-ROM for PC) works, essays, reviews,  
1979-2009; Werksverzeichnis von 1979  
bis 2009 / Hrsg. Kunstverein Ingolstadt  
e.V. , erg. u. überarb. Ausg.; Gallery  
Version. Dresden, 2009
- 2009 D- Lorenz, Daniela im Interview mit Eberhard  
Bosslet, HfBK Dresden, 1.7.2009
- 2009 D- Janecke, Christian; Mobilien und  
Immobilien, CD-ROM Bosslet Archiv,
- 1979-2009, Kunstverein Ingolstadt, 2009
- 2009 ES- Pino Monterrey Yanes, Coexistencias:  
latitudes y longitudes de Eberhard Bosslet,  
<http://arteyterritorio.blogspot.de/>
- 2010 D- Schütze, Irene: Geschmackvoll,  
geschmacklos und jenseits des  
Geschmacks, Kadmos Verlag, 2010
- 2012 D- Gisbourne, Marc; Zwischen Wahrnehmung  
und Zeichen , Katalog, Dingsda, Saarland.  
Museum, Saarbrücken 2012
- 2012 D- Grewenig, Meinrad Maria, Dingsda,  
Katalog, Dingsda, Saarland.Museum,  
Saarbrücken 2012
- 2012 D- Findeisen, Ralph; Schrott und Sonne,  
Katalog, Dingsda, Saarland.Museum,  
Saarbrücken 2012
- 2012 D- Schütze, Irene: Visuelle Indifferenz,  
Katalog, Dingsda, Saarland.Museum,  
Saarbrücken 2012
- 2013 D- Bosslet-Archiv (Elektronische Ressource)  
(CD-ROM for PC) works, essays, reviews,  
1979-2012;Werksverzeichnis von 1979 bis  
2012 / Hrsg. Kunstverein Trier e.V. , erg. u.  
überarb. Ausg.; Gallery Version. Dresden,
- 2013 D- Schmid, Karlheinz, Lindinger & Schmid,  
Kunstjahrbuch, S. 124/125, Okt. 2013
- 2013 D- Schmid, Karlheinz: Kunstzeitung, April  
2013, S 15, 2013
- 2013 D- Bosslet, Eberhard: Polemik - Leute, lässt  
es bleiben, hört auf! Fangt endlich an!,  
[www.cynal.de](http://www.cynal.de)



# Eberhard Bosslet

Desarrollo de la obra desde 1979 – cronológicamente

Artistic development since 1979 – chronologically

Werkentwicklung seit 1979 – chronologisch

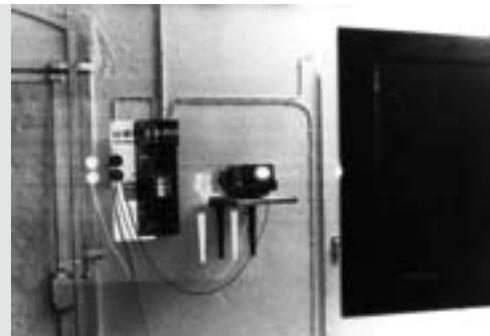
*Los obras que figuran en cursiva son obras realizadas durante estancias en España o cuyo impulso inicial nace allí.*

*Artworks listed in italics are works made while living in Spain, or that got their emergence pulse from there.*

*Kursiv geschrieben sind Werkgruppen die während temporärer Aufenthalten in Spanien/Kanarische Inseln entwickelt wurden oder ihren Impuls von dort erfahren haben.*

1979

- Obras autoreferenciales, utilizando palabra escrita, en pintura, fotografía, murales y carteles.
- Instalaciones específicas para interiores con murales y carteles.



desde 1979

- obras con luz eléctrica y/o control eléctrico
- Instalaciones con luces de neón y proyecciones.



1979

- Self-referential works with texts; paintings, photography, murals, plates.
- Site-specific interior works with murals and plates.

1979

- selbstreferenzielle Werke mit Wort und Schrift in Malerei, Fotografie, Wandzeichnungen, Schilder.
- Situative Arbeiten im Innenraum mit Wandzeichnungen und Schildern.

since 1979

- Works using electric lights and/or electric controls. Installations with Neon Light and projections.

seit 1979

- Werke mit elektrischem Licht und / oder elektrischer Steuerung. Installationen mit Neon-Licht und Projektionen.

1998-2001

- „Raumstationen“ (Estaciones espaciales), esculturas colgantes, luminosas o móviles, en su mayor parte creadas mediante la combinación de lámparas de los años 50 y 70.



1998-2001

- „Raumstationen“ (Space Labs) Glowing or mobile sculptures suspended from the ceiling, mainly composed of various lighting elements for the home interior dating from the 1950's to the 70's.

desde 2006

- instalaciones en interior con elementos de iluminación urbana de navidad.



since 2006

- Installations with public christmas lights in the interior.

1998-2001

- „Raumstationen“, Von der Decke hängend, leuchtende oder sich bewegende Skulpturen, meist aus einer Kombination von Wohnraumleuchten der 50er-70er Jahre hergestellt.

1980

- Tableros de madera pintados de colores, apilados en formas variables.



1980

- Wooden panels varnished in different colours, arranged in variable layers.

1980

- farbig lackierte Holztafeln in variabler Schichtung.



desde 1980

- Pintura: vidrio roto parcialmente pintado, metacrilato, vidrio con orificios redondos y vías de PVC blando. Obras en espacios interiores y exteriores, tanto para espacios específicos como obras autónomas.



since 1980

- paintings: partly coloured panes of broken glass, Perspex, panes of glass with round holes and low-density polyethylene tracks on the front and back. Site-specific works and installations as well as autonomous works.

seit 1980 -

- Malerei - teilweise lackierte Bruchglas-scheiben, Acrylglas, Glasscheiben mit runden Löchern und Weich-PVC Bahnen im Innen und Außenraum., situative instal-lierte wie auch autonome Werke.



2000

- Instalación permanente en un espacio público: Estación de metro „Auf dem Damm“, Duisburg Meiderich 2000, Alemania.



2000

- Permanent site-specific installation in a public space: entire design of the underground station „Auf dem Damm“ Duisburg Meiderich, Germany

2000

- Permanente Arbeit im öffentlichen Raum: U-Bahnhof, „Auf dem Damm“ Duisburg Meiderich, Deutschland



1982

- „Mobilien & Immobilien“ (Móvil e inmóviles) Serie de fotos escenificadas, con una moto pintada y fachadas de casas de colores. Tenerife/Islas Canarias.



1982

- „Mobilien & Immobilien“ (Movable and Immovable): staged photo series featuring a painted motor-scooter and multicoloured façades, Tenerife/Canary Islands.

1982

- „Mobilien & Immobilien“ inszenierte Fotoreihe mit einem bemalten Motorroller und farbigen Hausfassaden. Tenerifa/Kanarische Inseln.

- „Mobilier“ (Mobiliario) Serie de fotos de un interior escenificado y pintado.



- „Mobilier“ (Furniture): Photo-series of a staged and painted interior.

- „Mobilier“ Fotoreihe eines inszenierten und bemalten Interieurs.



desde 1982

- Serie de fotos en color titulada „Schrott & Sonne“ (Chatarra y sol), de coches abandonados en los paisajes de las Islas Canarias, España.



since 1982

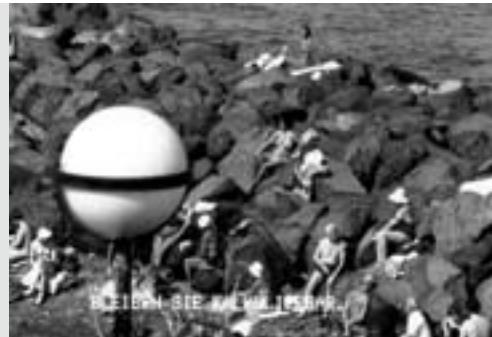
- Photo-series entitled „Schrott & Sonne“ (Scrap Metal and Sun) featuring abandoned, wrecked cars in the landscapes of the Canary Islands, Spain.

seit 1982

- mit „Schrott & Sonne“ betitelte Farbfotoreihe verlassener Autowracks in den Landschaften der Kanarischen Inseln, Spanien.

1983

- Series de fotos en blanco y negro „City- und Vacation Comfort“ (Confort en la ciudad, Confort en las vacaciones) de espacios urbanos y turísticos, con texto superpuesto impreso.



1983

- B&W photo-series „City Comfort and Vacation Comfort“ with superimposed texts in urban and tourist settings.

1983

- S/W Fotoreihen „City Comfort und Vacation Comfort“ einbelichtetem Text im urbanen und touristischen Raum.



1983/84

- „Stand der Dinge“ (Estado de las cosas) serie de fotos de un interior escenificado y pintado.

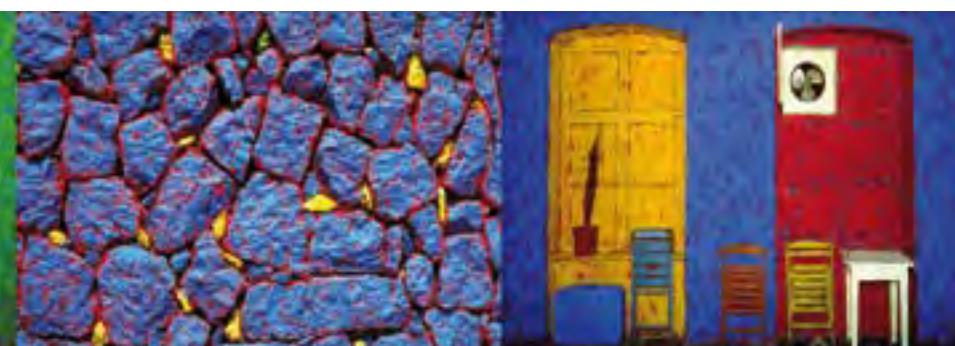
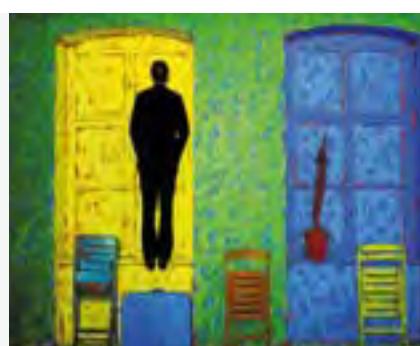


1983/84

- “Stand der Dinge” (Status Quo): Photo-series of a staged and painted interior.

1983/84

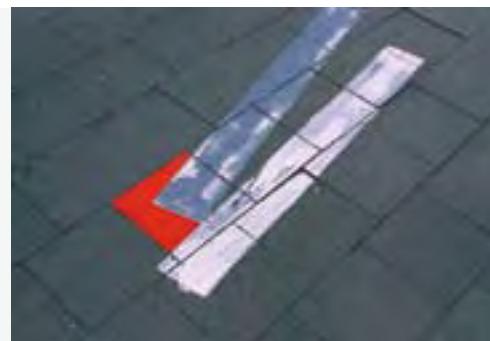
- „Stand der Dinge“ Fotoreihe eines inszenierten und bemalten Interieurs.



## Intervenciones en espacios públicos - desde 1983

desde 1983

- Pintura en el suelo - Marcas en hormigón y asfalto - Intervenciones en lugares específicos - „Pistas de aterrizaje de ovnis“ en Alcogidas, Lanzarote.



1983

- Obras con basura y escombros en el lugar en que fueron depositados.



## Interventions in public spaces - since 1983

since 1983

- Floor painting - markings on concrete and asphalt - site-specific interventions - „UFO Runways“ to Alcogidas in Lanzarote.



1983

- Works with waste and rubble at the place of disposal.

## Interventionen im öffentlichen Raum - seit 1983

seit 1983

- Bodenbilder – Markierungsarbeiten auf Beton- und Asphaltflächen - ortsspezifische Interventionen - „Ufo Runways“ an Alcogidas auf Lanzarote.

desde 1983

- Trabajos sobre ruinas llamados „Reformierungen und Begleiterscheinungen“ (Reformas y Concomitancias); estabilización y desestabilización de la percepción de la situación en que se encuentran edificios de viviendas y construcciones industriales mediante pintura lineal o plana.



since 1983

- works with ruins: so-called Reformierungen und Begleiterscheinungen (Reformations and Side Effects), stabilising and destabilising the perception of industrial buildings and housing by means of linear or laminar painting.

seit 1983

- Arbeiten an Ruinen: sog. „Bauzeichnungen, Reformierungen und Begleiterscheinungen“ hierbei Transformation der Gegebenheiten an Industrie- und Wohngebäuden durch lineare oder flächige Malerei.

desde 1985

- Instalaciones con objetos y equipamiento del ramo de la construcción en espacios interiores llamadas „Unterstützende Maßnahmen“ (Medidas de apoyo). Estas instalaciones se puede realizar ad hoc tomando prestado el equipo necesario.



since 1985

- interior works using items pertaining to the building industry: so-called „Unterstützende Maßnahmen“ (Supporting Measures), thus rearranging the spaces concerned; apparent stabilisation and destabilisation of the building material and the space itself by building in structural bodies. These installations can be made ad hoc with borrowed equipment system.

seit 1985

- Arbeiten mit Ausrüstungsgegenständen des Baugewerbes im Innenraum: sog. „Unterstützende Maßnahmen“ hierbei Raumneuordnung, scheinbare Stabilisierung und Destabilisierung der Bausubstanz durch den Einbau konstruktiver Gebilde. Diese Installationen werden auf der Grundlage eines Bauplans anlassbezogen mit geliehener Systemausrüstung realisiert.

- Obras con objetos y equipamiento del ramo de la construcción en espacios interiores, llamadas „Modulare Strukturen“ (Estructuras modulares). Esculturas hechas con elementos de encofrado del ramo de la construcción. Estas esculturas se basan en una lista de materiales y un plano y pueden realizarse ad hoc tomando prestado el equipo necesario.

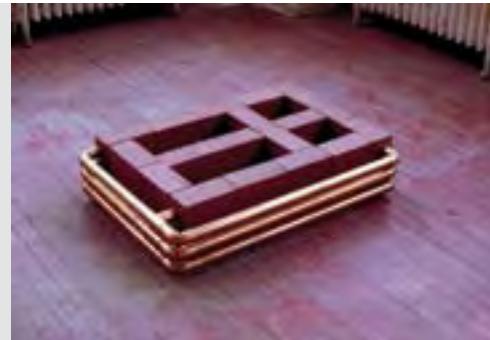


- „Modulare Strukturen“ (Modular Structures): free-standing sculptures made with formwork elements from the building industry. Based on a parts list these sculptures can be made ad hoc with rented equipment system.

- Arbeiten mit Ausrüstungsgegenständen des Baugewerbes im Innenraum: sog. „Modulare Strukturen“ sind autonome, freistehende Großskulpturen im Innenraum, die aus Schalungselementen des Baugewerbes auf Grundlage eines Bauplans anlassbezogen mit geliehener Systemausrüstung realisiert werden.

1986

- „Basements“ (Sótanos) esculturas bajas con apariencia de plano de planta hechas de bloques de hormigón, ladrillos y tubos de cobre.



1986

- „Basements“: low, floor plan-like sculptures with concrete blocks or bricks and copper tubes.

1987-89

- Esculturas de ficheros, madera y fleje de acero: el nuevo orden de los componentes se mantiene gracias a la tracción y presión entre los elementos.



1987-89

- Sculptures made from filing cabinets, wood and steel strapping.

1986

- „Basements“ niedere, grundrissartige Skulpturen aus Beton- und Ziegelsteinen mit Kupferrohr.

1985-88

Pintura „Grundriss & Versorgungssystem Bilder“ (Cuadros de planta y sistema de alimentación): a cada conjunto de formas se le asigna un color y un material propio. El “soporte del cuadro” es un componente esencial y visible del mismo, y su importancia es equivalente a los demás



1985-88

- Paintings „Grundriss und Versorgungssystem Bilder“ (Floorplan & Supplygrid ): each form is allocated a colour and a paint material; the „ground“ is an essential, visible component and equally important as form, colour and paint material.

1985-88

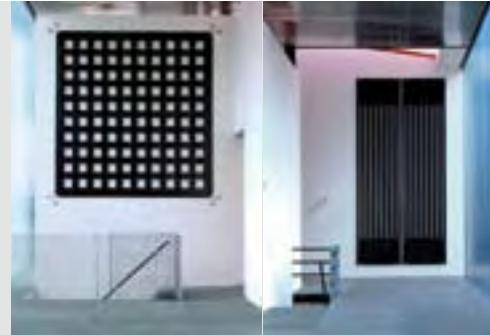
- Malerei „Grundriss & Versorgungssystem Bilder“: jedem Formenkomplex ist eine Farbe und ein Farbmateriale zugeordnet, der „Bildträger“ ist wesentlicher, sichtbarer Bestandteil und den Formen, Farben, Farbmaterien gleichwertig.

elementos del cuadro: forma, color y material de pintura.



desde 1989

- „Wandbehänge und Schürzen“ (Tapestries y delantales) hechos de tejidos industriales en los que se intenta evitar la existencia de un „soporte del cuadro“ mediante el cosido conjunto de formas, colores y materiales. Las fijaciones a la pared son de diferentes tipos y formas y desempeñan simultáneamente una función visual y de soporte.

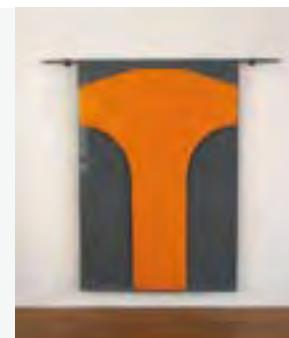


since 1989

- „Wandbehänge und Schürzen“ (Tapestries & Aprons) made with industrial textiles in which a single „ground“ is avoided by sewing together colour-form-material complexes. Wall fixtures, varying in type and form, have a supporting and visual function.

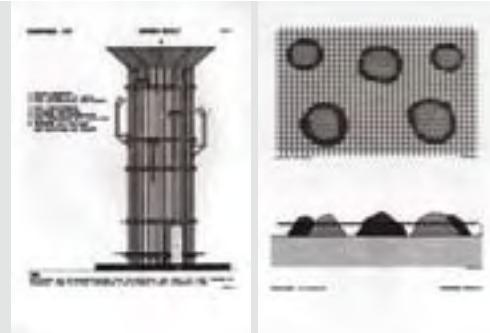
seit 1989

- „Wandbehänge und Schürzen“ aus Industrietextilien in denen der „Bildträger“ durch ein nebeneinander vernäht sein der Farb-Form-Material Komplexe vermieden wird. Wandbefestigungen in Art und Form verschieden übernehmen tragende und visuelle Funktion.



1989-1997

- Dibujos de proyectos de esculturas e instalaciones, generados por ordenador con un programa fundamentado en píxeles e impresos con una impresora de 24 agujas.



1989-1997

- Project drawings of planned sculptures and installations generated with a pixel computer program and printed with a 24-dot matrix printer.

1989-1997

- Projektzeichnungen geplanter Skulpturen und Installationen, mit einem pixel Programm am Computer generiert und mit einem 24 Nadeldrucker ausgedruckt.

desde 1989

- „Pneumatische Installationen“ (Instalaciones neumáticas) Instalaciones con elevador de accionamiento hidráulico o neumático en espacios interiores y exteriores: construcciones a base de objetos de uso doméstico e industrial.



since 1989

- Pneumatische Installationen (Pneumatic Installation): installed indoor and outdoor works with hydraulically or pneumatically driven lifting devices; constructed with industrial and domestic objects.

seit 1989

- „Pneumatische Installationen“ installierte Werke mit hydraulisch oder pneumatisch betriebenem Hebezeug im Innen- und Außenraum: Konstruktionen aus Gegenständen des industriellen und häuslichen Bedarfs.



1990-1997

- „Pneumatische Skulpturen“ (Esculturas neumáticas) Obras aisladas con elevador de accionamiento hidráulico o neumático en interiores: construcciones a base de objetos de uso doméstico o industrial.



1990-1997

- Interior free-standing works Pneumatische Skulpturen (Pneumatic Sculpture) with hydraulically or pneumatically driven lifting devices; constructed with industrial and domestic objects.

1990-1997

- „Pneumatische Skulpturen“ Freistehende Werke mit hydraulisch oder pneumatisch betriebenem Hebezeug im Innenraum: Konstruktionen aus Gegenständen des industriellen und häuslichen Bedarfs.

1993-98

- „Bilaterale Beziehungen“ (Relaciones bilaterales)  
- „Screens“ (Pantallas): superficies de rejilla de goma o poliuretano montadas a ambos lados de una pared. Unas barras de anclaje se introducen en las perforaciones hechas en la pared, los muelles de compresión helicoidales y las tuercas de anclaje



1993-98

- Bilaterale Beziehungen (Bilateral relations)  
Screens: rubber or polyurethane grids mounted on walls on both sides. Rods inserted into holes bored in the walls, helical compression springs and anchor nuts have both aesthetic and functional purposes.

1993-98

- „Bilaterale Beziehungen“  
- „Screens“ beidseitig einer Wand montierte Gitterflächen aus Gummi oder Polyurethan. Ankerstäbe in Wanddurchbohrungen eingeführt, Schraubendruckfedern und Ankermuttern haben eine visuelle Funktion und halten die Teile zusammen.

tienen una función visual y mantienen juntas las partes.

- „Gloriolen“ (Aureolas) relieves de aluminio fundido montados a ambos lados de una pared que se fijan unos con otros mediante barras de anclaje, tuercas de anclaje, muelles helicoidales y una perforación que atraviesa la pared de lado a lado.



- Gloriolen (Glorioles): cast aluminium reliefs mounted on walls on both sides and fastened by means of tie rods, anchor nuts, helical springs and holes bored into the walls.

- „Gloriolen“ beidseitig einer Wand montierte Gussreliefs die mittels Ankerstab, Ankermuttern, Schraubenfedern und einer Wanddurchbohrung beidseitig der Wand zueinander gehalten werden.

*desde 1995*

*„Barrieren“ (Barreras) construidas in situ, en su mayoría, a la altura de la rodilla. Son construcciones que parecen fundamentos de hormigón y armaduras de acero y se colocan en el espacio bloqueando el paso.*



*since 1995*

*- Barriren (Barriers): mainly knee-high, foundation-like constructions of concrete and reinforcing steel made on-site and fitted into the exhibition space like barricades.*

*seit 1995*

*- „Barriren“ vor Ort erstellte, überwiegend kniehohe, fundamentartige Konstruktionen aus Beton und Stahl-Armierung sind sperrnd in den Raum eingepasst.*

**2000 - 2003**

*- „Analoge Scheiben“ (Discos analógicos) Pintura: las camas elásticas se usan como soporte de cuadros y constituyen un componente esencial del efecto estético general. El soporte del cuadro, las formas, el material de la pintura y el color son diferentes y se encuentran, en*



*su mayor parte, apilados unos encima de los otros.*



**2000 - 2003**

*- Analog Scheiben (Analog Discs), painting: Trampolines acting as „ground“ are visible and constructive elements of the whole. Varying ground, form, material and colour - mainly layered.*

**2000 – 2003**

*- „Analoge Scheiben“ Malerei: Trampoline als Bildträger sind sichtbarer und konstruktiver Bestandteil der Gesamtwirkung. Bildträger, Farbform, Farbmaterial und Farbwirkung sind unterschieden und liegen meist übereinander geschichtet.*



desde 2001

- Esculturas biomorfas y geomorfas. „Hockerarchipel“ (Archipiélago de taburetes), „Inselwachstum“ (Crecimiento de islas), y „stump stools“ (taburetes de tocón) son grupos de esculturas de plástico de fibra de vidrio a base de formas orgánicas conocidas.



since 2001

- Bio- and Geomorphic sculptures „Stool Archipelago“, „Island of Growth“, „stump stools“ are groups of sculptures made of fibreglass plastic on the basis of known organic forms.

seit 2001

- „Bio- und Geomorphe Skulpturen „Hockerarchipel“, „Inselwachstum“, und „Stump Stools“ sind Skulpturengruppe aus Glasfaserkunststoff auf der Basis bekannter organischer Formen.



desde 2003

- Serie de fotos en color titulada „Falsches Wasser“ (Agua falsa) de barcos y barcas en tierra, en paisajes y espacios urbanos y rurales de las Islas Canarias, España.



since 2003

- Colour photo series entitled Falsches Wasser (Fake Water) featuring ships and boats on land in town or countryside settings on the Canary Islands, Spain.

seit 2003

- „Falsches Wasser“ betitelte Farbfotoreihe an Land befindlicher Schiffe und Boote im Stadt- und Landschaftsraum der Kanarischen Inseln, Spanien.

desde 2006

- Serie de fotos en color titulada „EinRaumHaus“ (CasaDeUnaHabitación) de pequeñas construcciones en paisajes de las Islas Canarias, España.



since 2006

- „EinRaumHaus“ (OneRoomHouse) colour photo series of small buildings in the landscape of the Canary Islands, Spain.

seit 2006

- „EinRaumHaus“ betitelte Farbfotoreihe von kleinen Bauwerken im Landschaftsraum der Kanarischen Inseln, Spanien.

desde 2006

Esculturas instantánea - Las esculturas se realizan en el espacio público, y consisten en unidades industriales, tales como carros y vallas, que en contra de su uso convencional se conectan a las mega-estructuras.



desde 2008

- *Intervenciones en las Eras (zonas de recogida de agua de lluvia) de Lanzarote.* Pertenecen a la serie de pinturas sobre el suelo (desde 1983) y pueden observarse a través de Google Earth.



since 2006

Instant Sculptures - The sculptures are made in public space, consisting of industrial units such as trolleys and fences, which contrary to its conventional use are connected to mega-structures.

seit 2006

- Wagenkreise - Instant Sculptures - Skulpturen im öffentlichen Raum, bestehend aus industriell gefertigten Einheiten die entgegen ihrer konventionellen Nutzung zu Megastrukturen verbunden sind.



desde 2008

- *Intervenciones en las Eras (zonas de recogida de agua de lluvia) de Lanzarote.* Pertenecen a la serie de pinturas sobre el suelo (desde 1983) y pueden observarse a través de Google Earth.



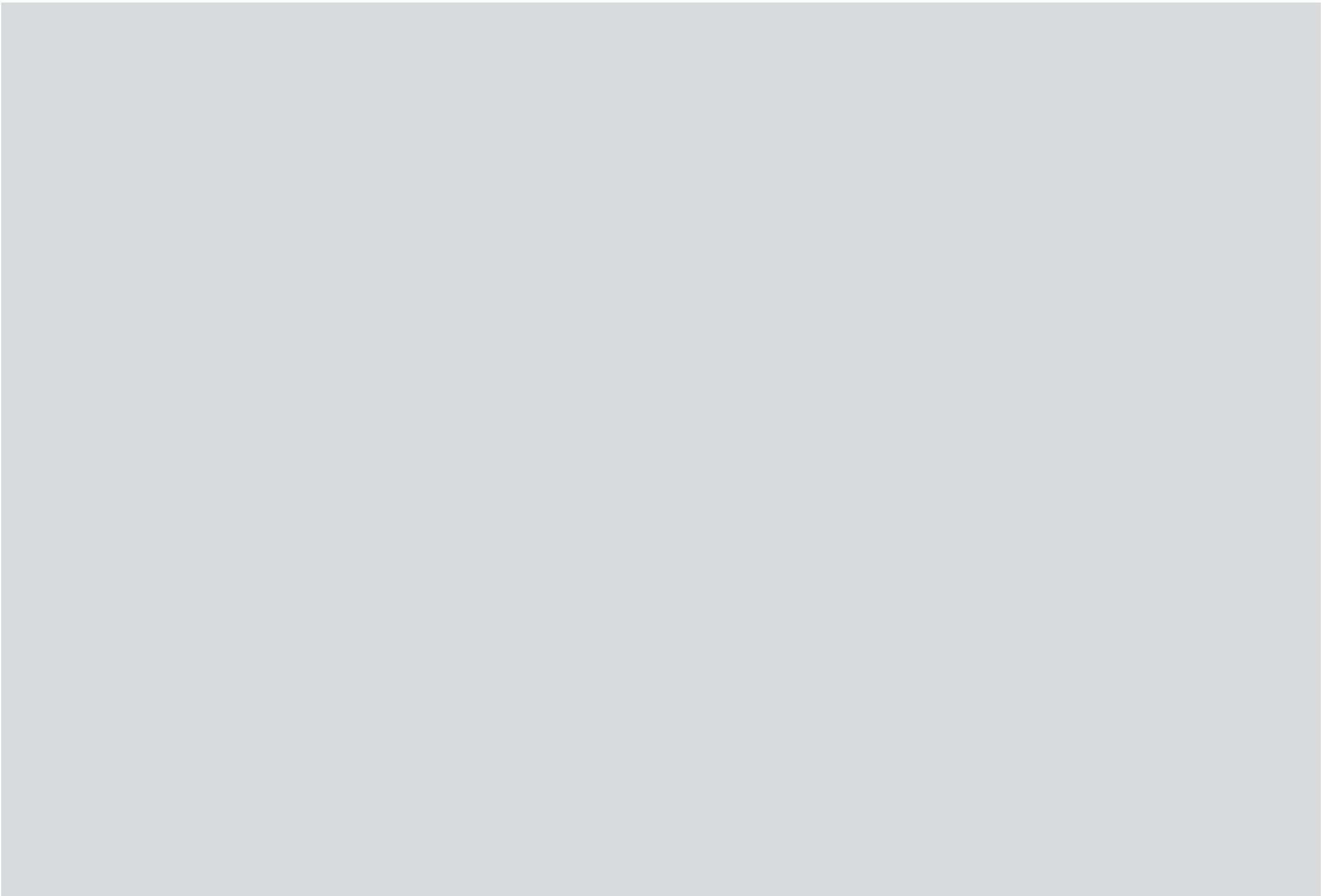
since 2008

- *Interventions to rain collecting areas on Lanzarote - belonging to the row of ground paintings (since 1983) can also be seen via Google Earth.*

seit 2008

- zu der Reihe der Bodenbilder (seit 1983) gehörende Interventionen an Regensammelflächen auf Lanzarote. Diese können auch via Google Earth gesehen werden.





**Pie de Imprenta  
Imprint  
Impressum**

**Editorial/Publisher/ Herausgeber**  
Material & Wirkung e. V., Berlin

extra-Verlag, Berlin  
[www.extra-verlag.de](http://www.extra-verlag.de)

**extraVERLAG**

Este libro se publica con motivo de la exposición „Eberhard Bosslet - Chisme-Heavy Duty“ en TEA - Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, España. 16/05/2014 – 12/10/2014

This book is published in conjunction with the exhibition „Eberhard Bosslet - Chisme-Heavy Duty“ in TEA - Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Canary Islands, Spain. 05/16/2014 – 10/12/2014

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung „Eberhard Bosslet – Chisme-Heavy Duty“ im TEA - Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Kanarische Inseln, Spanien. 16.5.2014 – 12.10.2014

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie. Los datos bibliográficos están disponibles en la dirección de Internet [www.dnb.de](http://www.dnb.de).

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at [www.dnb.de](http://www.dnb.de)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

**Copyright:** Todos los derechos, incluyendo los derechos de reproducción, distribución y traducción, son reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida en cualquier forma sin el permiso por escrito del editor, o procesar mediante sistemas electrónicos, duplicado o distribuido.

© 2014 Los autores de sus textos o imágenes  
© Fotografías de Eberhard Bosslet - VG Bild Kunst Bonn, Alemania

**Copyright:** All rights, especially the right of reproduction and distribution as well as translation, are reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrobic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the editor.

© 2014 The Authors for their texts and photographies,  
© Photographies by Eberhard Bosslet - VG Bildkunst Bonn, Germany

**Urheberrecht:** Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der

Übersetzung, bleiben vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2014 Die Autoren für ihre Texte oder Fotos  
© Fotografien von Eberhard Bosslet - VG Bildkunst Bonn, Deutschland

**Autoren/Authors/Autores**

Eberhard Bosslet  
Ralph Findeisen  
Celestino Celso Hernández  
Christian Janecke  
Orlando Britto Jinorio  
Alejandro Krawietz Rodríguez  
Teresa Camps Miró  
Gloria Picazo

**Diseño Gráfico/Graphic Design**

Eberhard Bosslet

**Fotografía/Photography/Fotografie**

Werner Klotz	Seite	14
Udo Idelberger	Seite	22
Stefan Dietrich	Seite	79
Rafa Hierro	Seite	84
Nilgün Bosslet	Seite	100/245
Wendy Coude	Seite	158
Eberhard Bosslet	- todos los demás/all others/alle anderen	

**Traducción/Translation/Übersetzung**

Eberhard Bosslet  
Javier Krawietz Rodríguez  
Anne Levke Vorbeck  
Andrea Mesecke  
Dunia Faust  
R. Greg Haughton



**Lektor/Lector/Lector**

Lawrence Gipe  
Cristina Lemus  
Nicole F. Loeser  
Javier Krawietz Rodríguez  
Peter K. Koch  
Ursula Sax  
Nilgün Bosslet

**Preimpresión e Impresión/Prepress and Printing/**

**Prepress und Druck**

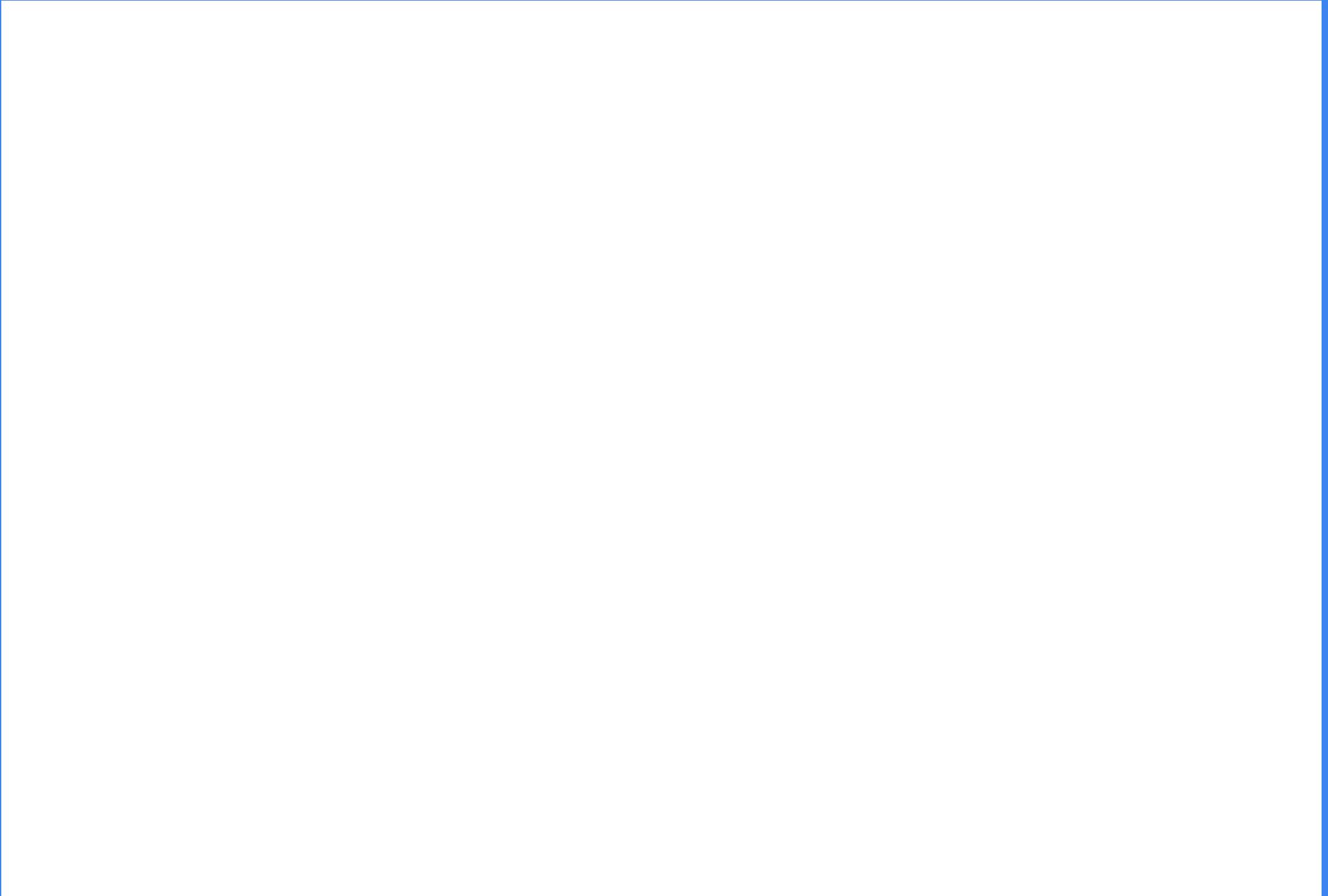
Druckhaus AJSP, Vilnius, LT  
Arctic Volume 1,12 ; 170g/m<sup>2</sup>  
Cover single side cardboard Arktika 300g/m<sup>2</sup>

**Créditos y derechos de autor/Credits and copy-  
rights/Danksagung und Urheberechte**

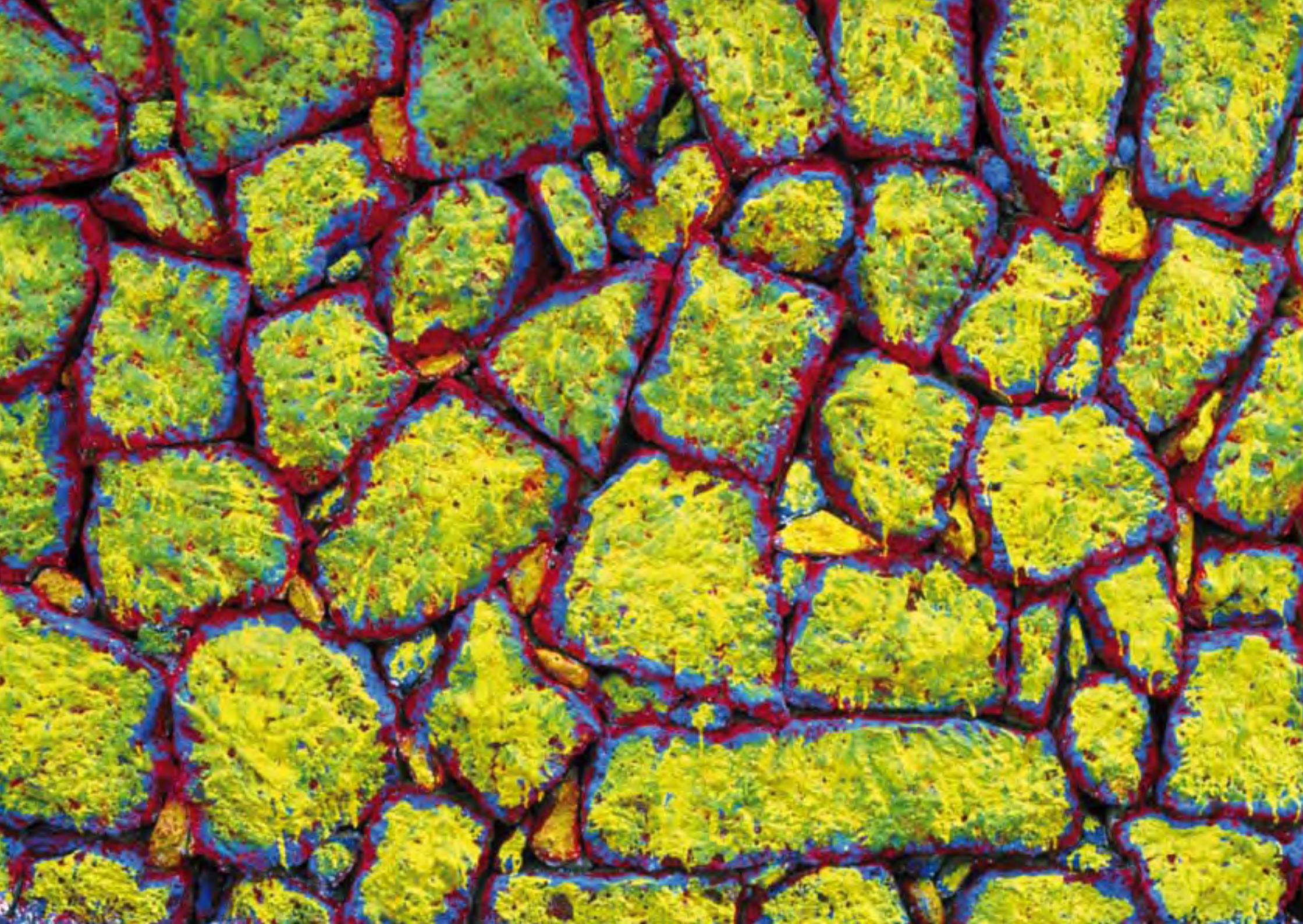
© Die Autoren für ihre Texte oder Fotos  
© Fotografien von Eberhard Bosslet - VG Bildkunst  
Bonn, Deutschland  
WHITECONCEPTS, by Nicole F. Loeser, Berlin

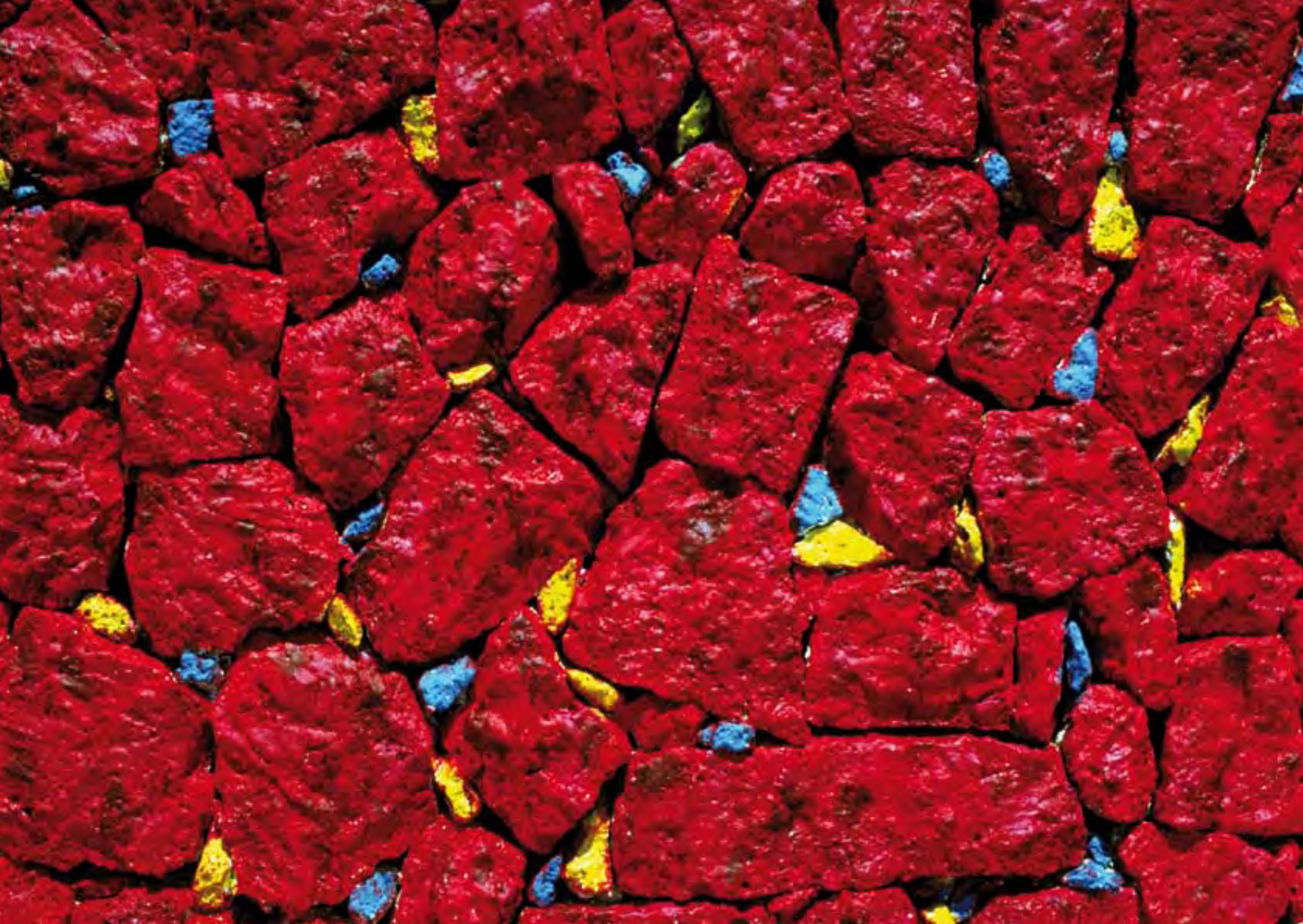
[www.bosslet.de](http://www.bosslet.de)  
[www.bosslet.com](http://www.bosslet.com)  
ISBN 978-3-938370-55-1













Detail  
Detail  
1983

Pintura sobre muro  
Paint on stonewall  
Farbe auf Steinwand

**extra**VERLAG

[www.extraverlag.de](http://www.extraverlag.de)

ISBN 978-3-938370-55-1