

ADOLFO SCHLOSSER. BURLANDO LAS TRAMPAS

Rafael García Alonso*

1. *Dificultades en el análisis de la poética de Schlosser*

1.1. Schlosser y los movimientos artísticos contemporáneos

Conviene empezar recordando que, además de esculturas, Schlosser ha realizado «acciones» e «instalaciones» –para abreviar todo ello lo designaremos como «escultura»–, y que ha publicado unos pocos y breves textos, algunos de ellos en colaboración con el escritor chileno Patricio Bulnes. Esta pluralidad de comportamientos no puede dejar de remitir a los cambios que, especialmente tras la figura de August Rodin, ha experimentado la escultura. No es este, desde luego, el lugar sino para detenerse tangencialmente en ellos. Principalmente, porque siendo Schlosser contemporáneo nuestro resulta, sin embargo, difícil adscribirlo a ningún movimiento. No tanto por la casi evidente inexac-

* A la isla de Tenerife, con nostalgia. A quienes me apoyaron en aquellos días: Marisa Bajo, Manuel Bettencourt, Maite Guijarro y Agustín Gómez Rosa.

Con mi agradecimiento también a J. Arturo Rodríguez Núñez, Delfín Rodríguez, Carlos Piera y Patricio Bulnes. A las galerías «Ginkgo», «Buades», «Helga de Alvear» y «Luis Adelantado». Al «Instituto Valenciano de Arte Moderno» y al «Centro Galego de Arte Contemporáneo».

titud, y su personal rechazo, de las resbaladizas etiquetas que se le han adjudicado: periferia del conceptual, postminimalismo, land art, arte póvera... Sino, sobre todo, porque compartiendo su obra plástica diversos rasgos de la escultura contemporánea rechaza otros. De acuerdo con ella, Schlosser no realiza estatuas, elimina el pedestal excepto en algunas obras de pequeño formato, y disminuye masas y volúmenes dando entrada al vacío. En pocas ocasiones esculpe o talla e incorpora materiales no clásicos como ramas de árboles, paja o barro. Realiza también, como he dicho, acciones e instalaciones con su característica provisionalidad y vinculación con el espacio en el que se efectúan. Por otra parte, desde sus primeras exposiciones, y en su propio comportamiento personal, es fácil entrever rasgos típicos del rechazo de la «institución/arte».

Sin embargo, frente a la persecución de arreferencialidad por parte de algunos de los movimientos citados, si las obras de Schlosser llevan título es porque están llenas de alusiones. Más que decir muestran; lejos, pues, de aquélla frase de Frank Stella según la cual «lo que se ve, es lo que se ve». Frente al predominio minimalista y conceptual de la idea, la obra de Schlosser tiene un carácter marcadamente manual, recuperando así la dimensión de la habilidad formadora del artista como individuo concreto que ha de efectuar personalmente el trabajo. Frente al descentramiento nietzscheano de la obra de arte, en él son importantes los conceptos de centro y simetría. Lo cual, a su vez, está ligado a la síntesis que realiza entre lo geométrico y lo orgánico (la abstracción y la *Einfühlung*, por citar a Wilhelm Worringer) hasta conseguir, seguramente sin pretenderlo, la belleza. Las obras de Schlosser, en efecto, han evolucionado –con las matizaciones que haré más adelante– hacia universos orgánicos cerrados sobre sí mismos. Por último, son poco modernas en el sentido de que no aspiran tanto a la «actualidad» como a la atemporalidad histórica, pues el tiempo que privilegian es el cósmico de los ciclos diarios o estacionales. Lo cual, sin embargo, liga la obra de Schlosser a cierto arcaísmo o primitivismo muy frecuente, como es sabido, en el arte del siglo XX.

Rafael García Alonso (1956) es profesor de Sociología del arte y la literatura en la facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *Ensayo sobre literatura filosófica* (1995) y *El naufrago ilusionado. La estética de José Ortega y Gasset* (1997).

1.2. El tema de Schlosser

Un segundo tipo de dificultades a la hora de encuadrar la poética de Schlosser tiene que ver con su reticencia a hablar sobre su propia obra. Los textos a los que antes me refería son más literarios que programáticos. Las pocas declaraciones públicas que ha realizado son claramente coherentes entre sí pero parecen arrancadas con sacacorchos en ocasiones –como la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas– en las que por cortesía no ha tenido más remedio que decir algo. Su colaboración a la hora de realizar catálogos ha sido más bien escasa.

Independientemente de su talento personal –menos huraño de lo que pueden dar a entender estos hechos– la parquedad de la que hablamos tiene que ver con su concepción de la escultura, pues ésta, ha dicho, es «el arte mudo de mostrar, de expresar con cosas, la palabra no vale»¹. Siendo Schlosser austríaco, es casi inevitable que tal frase nos recuerde, ya lo insinué antes, la distinción wittgensteiniana entre decir y mostrar. Pero, sin detenernos en ella, recordemos también que en 1807 Friedrich Schelling afirmaba que el arte figurativo como poesía muda debe expresar «pensamientos del espíritu, conceptos cuyo origen es el alma, pero no por el lenguaje, sino con la silenciosa naturaleza, por medio de (... formas; de...) obras sensibles independientes del lenguaje»². El arte figurativo, continuaba, se sitúa así como vínculo activo «entre el alma y la naturaleza, y sólo puede concebirse en el medio viviente entre ambas» (ídem). Me parece que la concepción del arte de Schlosser está muy vinculada a esta tradición romántica: la obra de arte como ente casi vivo entre un artista que reflexiona acerca de una naturaleza concebida como organismo viviente. Precisamente porque la obra de arte es concebida como resultado de una necesidad expresiva, queda concebida como resultado de una búsqueda cuyo resultado –la obra– precisamente en la resistencia del artista a confiarnos, a decirnos, sus claves y, por tanto, a clausurarla, deja abierta su capacidad de mostrar, de sugerir su sentido. Pues el que la aproximación a la obra no sea unívoca no implica que sea arbitraria. Al menos en dos ocasiones, Schlosser ha hablado del sentido de la obra. Así en el catálogo de «Primera Nieve», 1989, señalaba la imposibilidad de «alcanzar una correcta comprensión “del sentido de la obra”»³, sin tener en cuenta tanto el

¹ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

² Schelling, F. W. J., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, Buenos Aires, Aguilar, 1954, p. 29.

³ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

texto por él escrito como la instalación efectuada en el Teatro Campoamor de Oviedo. Pero el sentido no se dice, se muestra.

Y también se busca. Es altamente revelador, a este respecto, que Schlosser haya practicado distintos medios expresivos –pintura, poesía, teatro, escultura–. Pero, sobre todo, hay que insistir en que su obra es una búsqueda debido a lo escabroso de la investigación que se plantea. A saber, con sus palabras, «el lugar que ocupa el hombre en el mundo, entre la naturaleza»⁴. Una investigación que él realiza desde el arte, donde éste aparece –como veíamos en Schelling– como vínculo activo entre dos entidades vivientes, el alma y la naturaleza. Expresión metafórica de esa búsqueda es el decidido internarse de Schlosser en los montes de Bustarviejo para volver a su taller con algo allí encontrado. Búsqueda, también, porque en esa relación entre artista, obra y naturaleza, «no se sabe ni tampoco se siente nada seguro. Sólo los picos del alrededor quedan ya iluminados»⁵, tal como escribe en 1989.

2. *El arte es una técnica*

La tríada a investigar es, pues, la formada por el hombre, la naturaleza y el arte. ¿Qué concepción tiene Schlosser de esa relación? Para contestar a esa pregunta encontramos una pista singular en el análisis –aquí inevitablemente muy reducido– de la relación entre Schlosser y Bulnes, así como del círculo que en 1977 se articulaba en torno a la Galería Buades, entre cuyos artistas figuraban Eva Lootz y Navarro Baldeweg. En diciembre de ese año algunos de ellos editaron el único número de la revista «Humo». Para aquella ocasión Bulnes tradujo un texto de Michel Serres en el que se hace un análisis de la tríada citada. Además, escribía un artículo en el que se refería a Serres y en el que comentaba también la película «Nanouk el esquimal» de Flaherty. En mi opinión, todo ello está en perfecta sintonía, ya por entonces y desde entonces, con la obra de Schlosser.

Serres realizaba una distinción entre la máquina clásica y la máquina industrial. Así el velero, como ejemplo de la primera, se limitaría a vehicular en forma de movimiento la energía del viento. La intervención de la vela sería mínima, el viento pasa a su través siendo

⁴ *Lápiz*, n.º 92, marzo-abril, 1993.

⁵ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

recogido momentáneamente por ella. Por el contrario, la máquina industrial, del que el motor valdría como ejemplo, encapsula y administra la energía que encuentra fuera de sí. Tal distinción recoge, desde luego, aspectos del texto de Martin Heidegger, «La pregunta por la técnica» (1953). En él se considera la técnica moderna, la fabricación artesanal y las formas superiores del arte como formas de poíesis, de producción, en cada uno de los cuales la realidad se desoculta de forma diferente. Toda poíesis es un hacer-venir aquello que está oculto. La naturaleza lleva en sí misma la posibilidad de esa producción, mientras que las producciones artificiales necesitan del ser humano. La artesanía, el arte y la técnica modernas son téjnes desocultadoras que al producir hacen patentes los entes, los desocultan. Con ello quedan ligadas al conocimiento. Por lo que nos interesa ahora, Heidegger considera que el desocultar que impera en la técnica moderna, por ejemplo en una central energética frente a un molino, es un «provocar (Herausfordern) que le exige a la naturaleza suministrar energía que como tal puede ser extraída y almacenada». A juicio de Heidegger aunque la técnica moderna sea una forma de des-ocultar, es también una im-posición (Gestell) en la que «se oculta el desocultar en cuanto tal». Tal como puede verse en el arrinconamiento de lo que Serres denominaba máquina clásica por la máquina industrial. Se ocultan así formas más antiguas del desocultar como las artesanales. Pero además, según Heidegger, en el mundo moderno la naturaleza se convierte en medio, «ser para» (um zu)⁶. Nuestra relación con ella se convierte así necesariamente en una relación de dominio.

Si Heidegger tiene razón, bajo la conversión de la naturaleza en instrumento no cabe, tal como afirma Schlosser, la consideración de la naturaleza «como algo viviente y creador»⁷. Es decir, su consideración al modo de Schelling, quien decía que «sólo para el investigador entusiasmado [la naturaleza] es la fuerza originaria del mundo, santa, eterna, creadora, que produce de sí misma todas las cosas de un modo activo»⁸. Lo cual, obviamente, excluye una relación de dominio y pide, más bien, una respetuosa relación de compenetración entre hombre y naturaleza. A este respecto —y dejando a un lado la exaltación de Schelling— la pregunta decisiva sería si el arte en general puede ser vínculo adecuado en

⁶ Heidegger, M., «La pregunta por la técnica», en *Anthropos*, Barcelona, Suplementos, n.º 14, 1989, pp. 9, 14.

⁷ Schelling, *op. cit.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

la compenetración entre el hombre y la naturaleza. Pero por lo que concierne a nuestro trabajo no deberíamos olvidar plantearnos si la obra de Schlosser tiene en cuenta ese tipo de cuestiones. Si la respuesta a la cuestión más general fuera afirmativa la naturaleza no estaría condenada a ser medio («ser para»), sino que la obra artística nos ayudaría a comprenderla en su mera presencia. En su mero estar allí⁹. Dicho de otro modo, la obra artística ayudaría a desocultar formas de ténje sojuzgadas por la técnica moderna; así como una vinculación compenetrada entre hombre, arte y naturaleza. Respeto, no dominio. O tal como lo expresaría Bulnes, pertenencia, no jerarquía.

¿Hay algún modelo para conseguir esa relación?

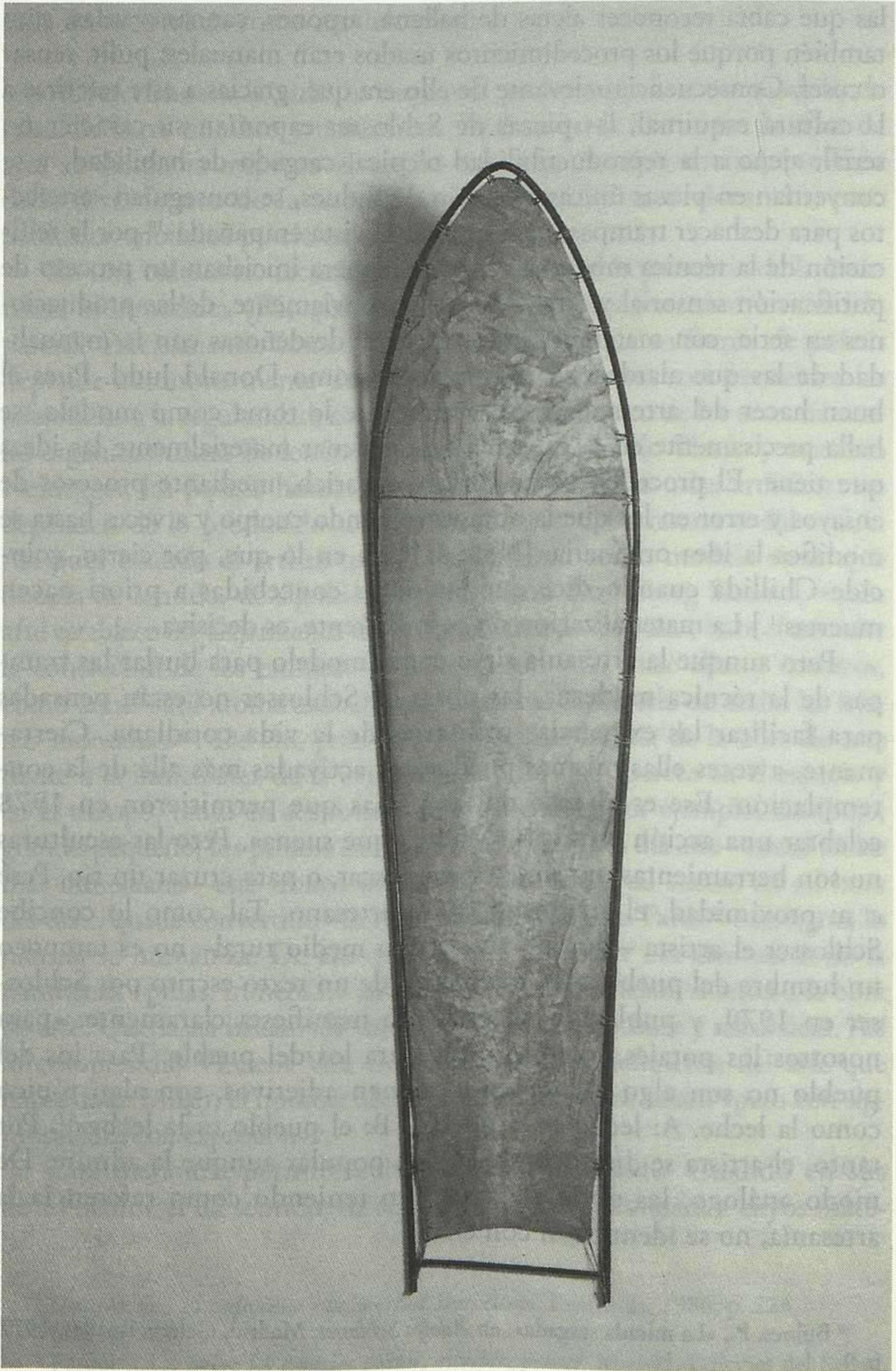
3. *La artesanía y la naturaleza como modelos parciales*

3.1. La artesanía como modelo parcial

Ahora bien, respetar algo, en este caso la naturaleza, no exige dejar de actuar sobre ese algo. En la búsqueda de una forma de acción compenetrada con la naturaleza uno de los modelos que al menos Bulnes y Schlosser consideraron fue el de la relación que con ella mantiene el hombre en la cultura esquimal. Tuvieron en cuenta el reportaje ya citado de Flaherty. En éste, la interacción entre hombre y naturaleza se concretaba en las artesanías propias de la cultura esquimal (vestimentas, útiles domésticos o de trabajo, vivienda...). Las cuales usan respetuosamente las materias naturales activando, multiplicando en provecho humano, decía Bulnes, sus posibilidades y energías. El iglú, por ejemplo, es una forma de compenetración del hombre con el hielo. Y al agua, la tierra, el fuego, y el aire, a la naturaleza entera, los esquimales le estaban agradecidos tal como se reflejaba en un fotograma incluido en «Humo» en el que un esquimal en pie inclinaba su cabeza hacia el suelo.

Por otra parte, conviene recordar que durante algún tiempo, y antes de instalarse en España, Schlosser había formado parte de la tripulación de barcos que faenaban en Islandia. La exposición que a comienzos de 1977 realizó Schlosser testimonia, sin lugar a dudas, ese influjo de las artesanías esquimales. No sólo porque en ella se presentaran piezas —que en el catálogo correspondiente fueron fotografiadas por Eva Lootz— en

⁹ Schelling, *op. cit.*, p. 9.



Trineo, 1976. Piel de cabra y varilla de hierro, 165 x 45 cm.

las que cabía reconocer aletas de ballena, arpones, canoas o velas, sino también porque los procedimientos usados eran manuales: pulir, tensar o coser. Consecuencia relevante de ello era que, gracias a este referirse a la cultura esquimal, las piezas de Schlosser exponían su carácter no serial, ajeno a la reproductibilidad técnica, cargado de habilidad, y se convertían en piezas únicas. A juicio de Bulnes, se conseguían «artefactos para deshacer trampas, para limpiar la vista empañada»¹⁰ por la reificación de la técnica moderna. De esta manera iniciaban un proceso de purificación sensorial y vital. Muy lejos, obviamente, de las producciones en serie, con materiales industriales, y desdeñosas con la manualidad de las que alardeaban minimalistas como Donald Judd. Pues el buen hacer del artesano, y del artista que le toma como modelo, se halla precisamente en la capacidad de plasmar materialmente las ideas que tiene. El proceder, como diría Gombrich, mediante procesos de ensayos y error en los que la obra va tomando cuerpo y a veces hasta se modifica la idea originaria. [Nota 1: Algo en lo que, por cierto, coincide Chillida cuando dice que las obras concebidas a priori nacen muertas¹¹.] La materialización no es indiferente, es decisiva.

Pero aunque la artesanía sirva como modelo para burlar las trampas de la técnica moderna, las obras de Schlosser no están pensadas para facilitar las exigencias utilitarias de la vida cotidiana. Ciertamente, a veces ellas mismas puedan ser activadas más allá de la contemplación. Ese es el caso de las piezas que permitieron en 1978 celebrar una acción musical, «Madera que suena». Pero las esculturas no son herramientas: no sirven para pescar, o para cruzar un río. Pese a su proximidad, el artista no es un artesano. Tal como lo concibe Schlosser el artista –aunque viva en un medio rural– no es tampoco un hombre del pueblo. Un fragmento de un texto escrito por Schlosser en 1979, y publicado en 1987, lo manifiesta claramente: «para nosotros los potajes no son lo que para los del pueblo. Para los del pueblo no son algo milagroso ni tienen adjetivos, son algo tópico como la leche. A: leche es el pueblo. B: el pueblo es la leche»¹². Por tanto, el artista se distancia de la vida popular aunque la admire. De modo análogo, las obras de arte, aun teniendo como referencia la artesanía, no se identifican con ella.

¹⁰ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 9.

¹¹ Ugarte, L., *Chillida: dudas y preguntas*, Donostia, Erein, 1995, p. 105.

¹² *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

3.2. La naturaleza como modelo parcial

Al referirnos a la cultura esquimal ya hemos visto un modelo de relación entre hombre y naturaleza. Acabamos de ver cómo la obra de arte se distancia respecto al objeto artesano. Análogamente, también debe distanciarse de la naturaleza. Artesanía y naturaleza son, para Schlosser, modelos parciales.

En una cultura no tecnológicamente industrial la presencia de la naturaleza es inmediata. ¿Por qué para el artista no puede ser sino un modelo parcial? Precisamente, como decíamos antes, porque su forma de poíesis depende autónomamente de sí misma. En Schlosser son frecuentes las referencias a la regularidad, simetría y centralidad tanto de los seres naturales orgánicos como de los inorgánicos. Pero, como vio Platón y recuerda Heidegger, las poíesis humanas, como las artesanales o las artísticas, no dependen de lo producido sino del productor, del artesano o del artista. Así pues cuando el artista toma la naturaleza como modelo tiene que dotarla de sentido, de significado pues, como dice Georg Simmel, «todo arte establece un alejamiento de la inmediatez de las cosas, hace retroceder la concreción de los estímulos y extiende un velo entre ellos y nosotros, como aquel sutil aroma azulado que envuelve como tela de araña las lejanas montañas»¹³. De ahí, prosigue, «la peculiar lejanía de la obra de arte frente a la inmediatez de la experiencia»¹⁴. Lo que aparece en el espacio y en el tiempo, tanto en sus formas más generales –por ejemplo, alto/bajo, grande/pequeño, los puntos cardinales, las estaciones del año– como en las más inmediatas –este tronco de abedul, esta seta–, tal suceso en tal hora del día... queda convertido –lo ha explicado José Luis Pardo¹⁵– en signo, lo natural se humaniza. De ahí que cuando Schlosser usa elementos de la naturaleza –piñas, troncos...– adquieran una significación interna a la obra de arte. Queda así instaurada una distancia entre hombre y naturaleza. Así lo comprendió Vincent Van Gogh cuando a la definición del arte que había dado Millet, el hombre añadido a la naturaleza, aclaró «pero con significación, con expresión»¹⁶.

Esta distancia permite evitar un malentendido. Cuando en sus obras Schlosser da sentido, da significado a esa naturaleza a cuyos mate-

¹³ Simmel, G., *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1986, p. 224.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ Pardo, J. L., *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1991, p. 58.

¹⁶ Bulnes, P., «Producir para ser producido», en *Humo*, p. 4.

riales ha recurrido no lo hace para reintegrarse ilusoriamente a ella, sino para hablar a los hombres. Dicho de otro modo, precisamente porque en la obra de Schlosser se comprende la distancia existente entre hombre y naturaleza no hay en ella anhelo de fusión con ella.

4. *Artista y naturaleza. La doble exteriorización*

Pero aproximémonos más a la compenetración existente en la obra de Schlosser entre artista y naturaleza. Se trata de una doble exteriorización.

De un lado, Schlosser ha declarado que el arte es algo íntimo y que en el momento de la creación el artista tiene incluso que olvidarse del arte «para que surja lo que uno lleva dentro»¹⁷. Fue precisamente esa necesidad interior de expresión, por decirlo con Wassily Kandinsky, la que ha impulsado a Schlosser a practicar distintos medios expresivos: pintura, literatura, escultura... Ahora bien, esa exteriorización se da pudorosamente. Schlosser se expresa pero no se exhibe. Instala su obra casi a escondidas, y la muestra mientras él desaparece discretamente.

De otro, decía anteriormente (#1.2) que la obra de Schlosser podía ser entendida como la reflexión de un artista que considera a la naturaleza como organismo viviente y no (#2) como medio. De ahí que la mirada con la que la interroga no sea superficial, sino cálida y penetrante. Schlosser pretende exteriorizar la forma interior. Él mismo lo ejemplificaba así: «si miras una palmera en el viento, ves cómo las hojas se mueven rítmicamente, la forma está dentro; lo que no me gustaría es hacerlo al revés, usar [la palmera] como material»¹⁸. Así que la compenetración que intenta Schlosser sería: hallar y explicitar la forma interior de la naturaleza, dotándola de significado y expresándose a sí mismo. Al recoger la noción de forma interior nos recuerda una tradición presente en Miguel Angel Buonarroti, los románticos alemanes y, ya en nuestro tiempo, continuada por el artista del land art, Robert Smithson. Cabe así citar que Schlosser dice, según Bulnes, que cuando mira el tronco ve las yemas escondidas¹⁹. [Nota 2: Smithson escribe:

¹⁷ *Egin*, 1-10-1991.

¹⁸ *Diario 16*, Madrid, 17-10-1996.

¹⁹ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 2.

«cuando miraba el sitio, éste reverberaba en los horizontes sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que la luz móvil hacía que todo el paisaje pareciera estar temblando»²⁰.]

Pero justamente porque existe esa forma interior ésta, según Schlosser, no es significativa. Así, respecto a algunos materiales por él empleados, ha llegado incluso a decir que «la madera y el barro tienen un significado aún mayor que la obra de arte»²¹. Se trata, como vimos, de seres vinculados con la vida: «con un material puedes hacerlo todo, pero con un árbol tienes que respetar lo que hay en él»²². Ahora bien, debido a la distancia entre naturaleza y obra de arte a la que ya me he referido, la significación de la obra de arte es distinta a la de la naturaleza. Entraña, podríamos decir, una significación transformadora, transfiguradora. En la que la regularidad, la energía, el ser mismo de la naturaleza queda modificado.

Aquí existe un peligro. Pues, como acabamos de ver, mientras que el pudor caracterizaba la exteriorización del artista, el respeto debe presidir la exteriorización de la naturaleza. ¿No podría ocurrir que en la dotación de significado con que Schlosser dota a la naturaleza la violenta? Este temor aparece con claridad en un texto de 1982 titulado «El parásito» en el que Schlosser y Bulnes señalaban que cuando una idea se posa sobre un árbol «no lo arquea: lo tuerce, lo arranca»²³. Una violencia cuya intensidad es patente aun cuando veremos otras formas de contacto. Pero que no puede dejar de relacionarse con los arbolitos arrancados, aunque estén secos, de raíz a copa que figuran en obras de Schlosser.

Sin duda dice mucho de la lucidez de Schlosser el que se plantee tal cuestión. Pero no olvidemos que se busca la compenetración del doble proceso de exteriorización que he explicado. El significado interno de la naturaleza queda transformado mediante la obra de arte. Pues la cuestión no reside tanto en mostrar el significado interno de tales o cuales aspectos de la naturaleza como en realizar una producción —una poíesis— humana en la que: 1.º La naturaleza no sea convertida en medio. 2.º Se muestre simbólicamente la posibilidad de una técnica en simbiosis con el producir de la naturaleza. 3.º Se muestre una producción

²⁰ Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 67.

²¹ *El País*, Madrid, 27-1-1996.

²² *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

²³ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 5.

artística compenetrada, y por ello respetuosa, con el proceder de la naturaleza pero conscientemente distinta de ella.

Si eso se logra –como a mí me parece que ocurre en la obra de Schlosser– se cumpliría la concepción del artista defendida por Simmel: «el artista es sólo aquel que consume este acto conformador del mirar y del sentir con tal pureza y fuerza que absorbe en sí plenamente la materia natural dada y la crea de nuevo como a partir de sí»²⁴. En tal caso, se cumpliría la doble exteriorización perseguida por Schlosser.

A mi juicio la compenetración, desde una óptica humana, de naturaleza y cultura presente en la obra de Schlosser halla su mejor demostración no en el hecho obvio de ser realizada por un hombre, sino en ser hecha con humor.

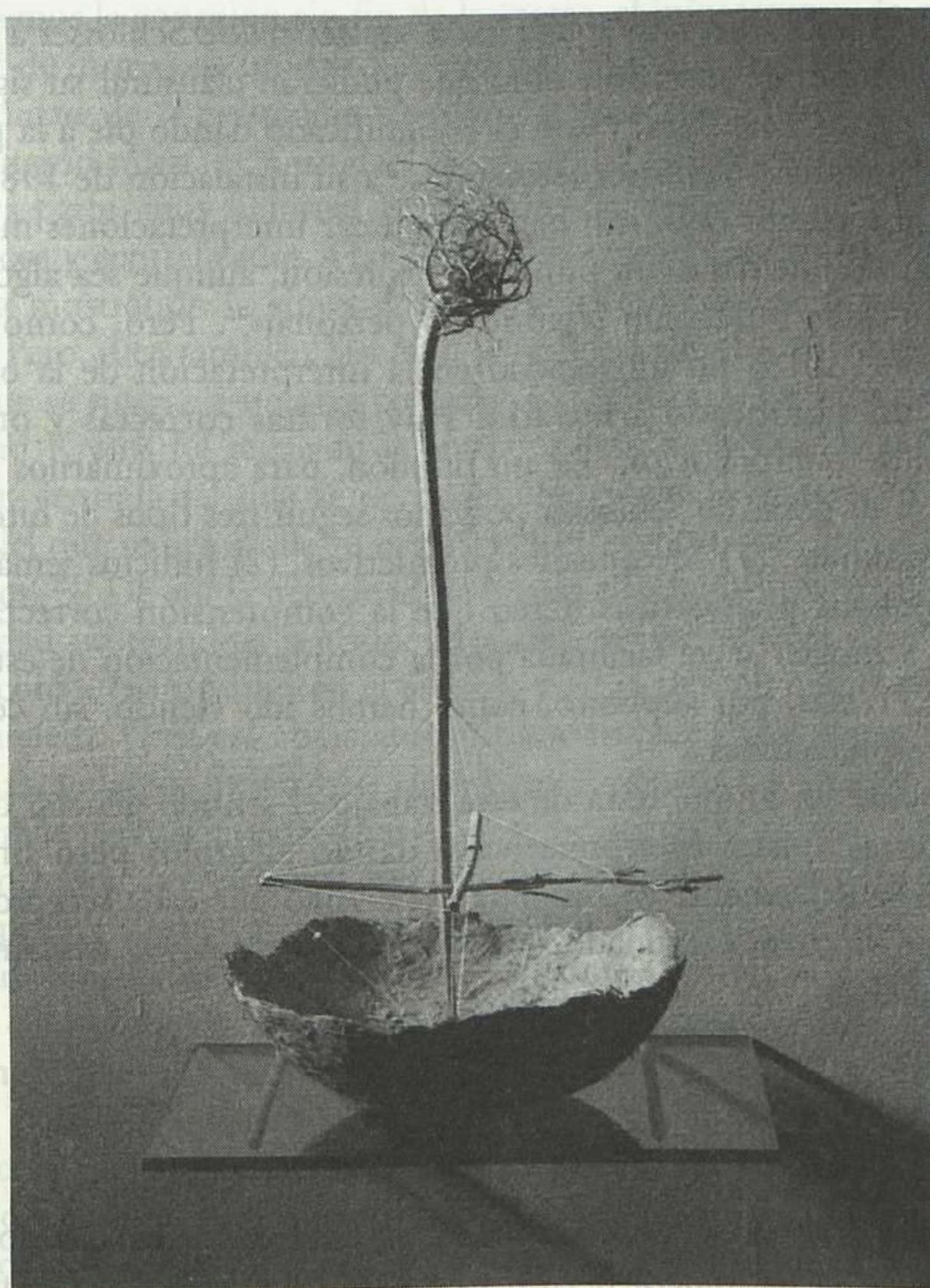
5. *Humor y ambigüedad*

Para analizar la distancia entre naturaleza y cultura en una obra tan connotativamente orientada hacia la primera como la de Schlosser me parece oportuno recordar algunas precisiones de Lévi-Strauss. Éste ha dicho que el arte tiene siempre carácter de signo y que, por ello, se halla «siempre a medias entre el lenguaje y el objeto»²⁵. De ahí el absurdo de una imitación artística –el mapa a escala real que aparece en un cuento de Borges por ejemplo– que pretendiera confundirse con su referente. En ese estar a medio camino los signos artísticos se convierten en significantes flotantes. Metafóricos, ambiguos. Aluden a un referente de manera sesgada, como diría quizá Bulnes. De ahí también la desviación, y con ella su capacidad de sugerencia, respecto al significado lingüístico/pragmático habitual. Y junto a ello, en Schlosser, el componente humorístico –aparte de otros– que puede haber, por ejemplo, en un «ajedrez de setas» (1987).

Significado flotante, humor, potencia simbólica; en suma, una cierta pero sugerente indefinición, son palpables con especial claridad en estados o momentos en los que el sujeto no pretende o no puede delimitar estrictamente la realidad: en la experiencia estética, en el sueño, en el duermevela, a veces en la infancia... Peter Handke cuenta: «La nube brillaba tan blanca sobre la colina oscura, transformada ésta en una superficie plana, que en la primera ojeada vi, sin querer, en el cielo, el hueso de calamar. De repente comprendí que las metáforas

²⁴ Simmel, G., *op. cit.*, p. 186.

²⁵ Lévi-Strauss, C, *Arte, lenguaje, etnología, Entrevistas con G. Charbonnier*, México, 1979, p. 97.



Velero, 1987. Barco y ramas, 45 x 15 x 15 cm.
Colección Juan Antonio Puerta.

nacieron de engaños e ilusiones de los sentidos»²⁶. Y Schlosser recuerda ese momento en el que el niño ve una rama y dice que es un pez²⁷. En sus obras, el significante flotante adopta a menudo, como insistiré más adelante, la forma de mezcla de ámbitos. Barcos cuyos palos mayores se asientan en esferas de barro, setas como figuras de ajedrez, por poner un par de ejemplos sin detenernos en ellos.

²⁶ Handke, P., *Carta breve para un largo adiós*, Madrid, Alianza, 1976, p. 60.

²⁷ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 1.

Todo es coherente con la ya citada resistencia de Schlosser a ofrecer interpretaciones de su propia obra que pudieran clausurar su significación. El significante flota, y con él el significado dando pie a la pluralidad interpretativa. Schlosser refiriéndose a su instalación de 1989 en el teatro Campoamor dijo: «no hay que buscar interpretaciones misteriosas, un árbol muerto es un punto de expresión, aunque sea algo triste; cada uno debe buscar un significado personal»²⁸. Pero, como vimos también (#1.2), la no univocidad en la interpretación de la obra no implica un significado arbitrario. Hay formas correctas y otras no correctas de interpretación. En mi opinión, para aproximarnos correctamente a las obras de Schlosser podemos seguir tres tipos de hitos a los que denominaré: (1) Mecanismos productivos, (2) Indicios semánticos, (3) Propuestas pragmáticas. Creo que la comprensión correcta de la obra de Schlosser se ve facilitada por la complementación de estos tres aspectos. Y ello, por supuesto, como hemos ido viendo, sin cercenar otras interpretaciones.

Analizaré en lo que resta de este trabajo el sentido general de cada una de estas «pistas interpretativas», dando ejemplos pero sin detenerme exhaustivamente en ninguna obra. Algo que cada receptor debe hacer por su cuenta, ayudado, todo lo más, y si no voy descaminado, por mi análisis.

6. *Hitos interpretativos. Mecanismos productivos*

La obra artística de Schlosser se ofrece como signo vinculador entre el hombre y la naturaleza (#1.2). El artista toma a ésta como modelo pero al significarla instaura una oscilación, flotante, entre cercanía y lejanía (#3.2). Intenta expresarse tanto a sí mismo como a la forma interior de la naturaleza pero transfigurándola (#4). En 1996, Schlosser declaró que, aunque le interesó la obra de artistas como Richard Long, ahora prefería «hacer objetos cerrados en sí mismos»²⁹. En realidad su preferencia por universos orgánicos es, como ya señalé (#1.1), una constante en su obra. Cabe una explicación para ello. Dejando aparte ahora sus «acciones», la escultura de Schlosser tiene como referente inmediato la naturaleza. Ahora bien, según Simmel, «por naturaleza

²⁸ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

²⁹ *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial (...) la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo»³⁰. En los seres naturales es, por otra parte, muy habitual la organización fisiológica en torno a ejes simétricos y centralizados. Hay fotos, por ejemplo, en las que Schlosser bromea mostrando la simetría bilateral en un tomate partido por la mitad. Pero, dice también Simmel, la realidad «fluye a partir del oscuro seno que se sustrae a nuestra conciencia»³¹. [Nota 3: En sentido similar Rosalind Krauss ha señalado la «importancia simbólica de un espacio interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como hacen los anillos concéntricos»³²]. De ahí la necesidad de ir más allá de su mera regularidad y causalidad otorgándole sentido. Para ello, según Simmel, el arte exige poner coto a la infinitud en el espacio y en el tiempo que es propia de la naturaleza. Crea así obras autosuficientemente delimitadas, rítmicamente articuladas, finitas. Así sucede en el género del paisaje. Pero de forma más general puede decirse, siempre según el mismo autor, que «para introducir en las cosas idea, sentido, armonía, se las debe configurar en primer lugar simétricamente, nivelar las partes del todo entre sí, ordenarlas regularmente en torno a un punto central. El poder conformador del hombre frente a la arbitrariedad y confusión de la configuración meramente natural se hace sensible con esto de la forma más rápida, más visible y más inmediata»³³. Pues «la simetría significa en lo estético la dependencia del elemento aislado de su interacción con todos los otros, pero al mismo tiempo la cerrazón del círculo así caracterizado»³⁴. Se logra así equilibrio interno, y armonía de las partes respecto a un centro unitario. [Nota 4: El impulso primero a la simetría, dice Simmel, puede ser más tarde contrarrestado por otro hacia la asimetría.] El catálogo «Primera Nieve» nos da un claro ejemplo de esta configuración artística de la naturaleza a partir de sus propias características. En la primera página aparecían una serie de fotos realizadas por Javier Campano en las que podían verse aspectos de un bosque donde

³⁰ Simmel, G., *op. cit.*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, p. 205.

³² Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 59.

³³ Simmel, G., *op. cit.*, p. 217.

³⁴ *Ibid.*, p. 221.

se amontonaban troncos caídos. Pero estas trece fotos quedaban ordenadas en una estructura, frecuente en los organismos naturales, de simetría bilateral. El desorden, la infinitud, quedaban delimitados.

La fascinación de Schlosser ante la regularidad de la naturaleza es palmaria. En un poema escrito en 1985 leemos: «a la izquierda del sol poniente surge la tenue curva de la luna, que en los días sucesivos a la misma hora irá aumentando, elevándose cada vez más hacia el Sur. El 27 de noviembre a la hora del ocaso aparecerá la luna llena al Este, detrás de las montañas ya oscurecidas»³⁵. Una naturaleza cíclica, cotidiana y eterna, próxima y cósmica. En ella se interna Schlosser impregnándose de su ser y a partir de ella la recrea desde sí mismo (#4). A su obra cabe aplicarle la categoría simmeliana de paisaje. «Una visión cerrada en sí experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente»³⁶. Cercanía y lejanía; aura dirá más tarde Walter Benjamin.

Por todo ello no puede extrañar la confluencia de algunas estructuras características en la escultura de Schlosser. Hilando con las explicaciones de Simmel, la relación entre simetría y centro es la más evidente. En 1982 Schlosser realizaba un dibujo para el catálogo «El parásito» al que antes hemos aludido. «Un parásito necesita de un cuerpo para desarrollar su propia forma»³⁷, escribía junto a Bulnes. Se trataba de la corporalización de una idea en un ente que parece encontrarse a medio camino entre la tierra y el cielo; entre el pelaje del animal que parasita y las estrellas a las que parecen elevarse sus ojos. La verticalidad del dibujo, el desplazamiento de su centro dinámico, por decirlo con Rudolph Arnheim, a la parte superior —ahora sí en el centro geométrico del óvalo allí plasmado; la línea rabiforme de la parte inferior: todo ello expresa una unión transespacial de aliento sagrado: la conexión entre lo subterráneo, lo terrestre y lo celeste.

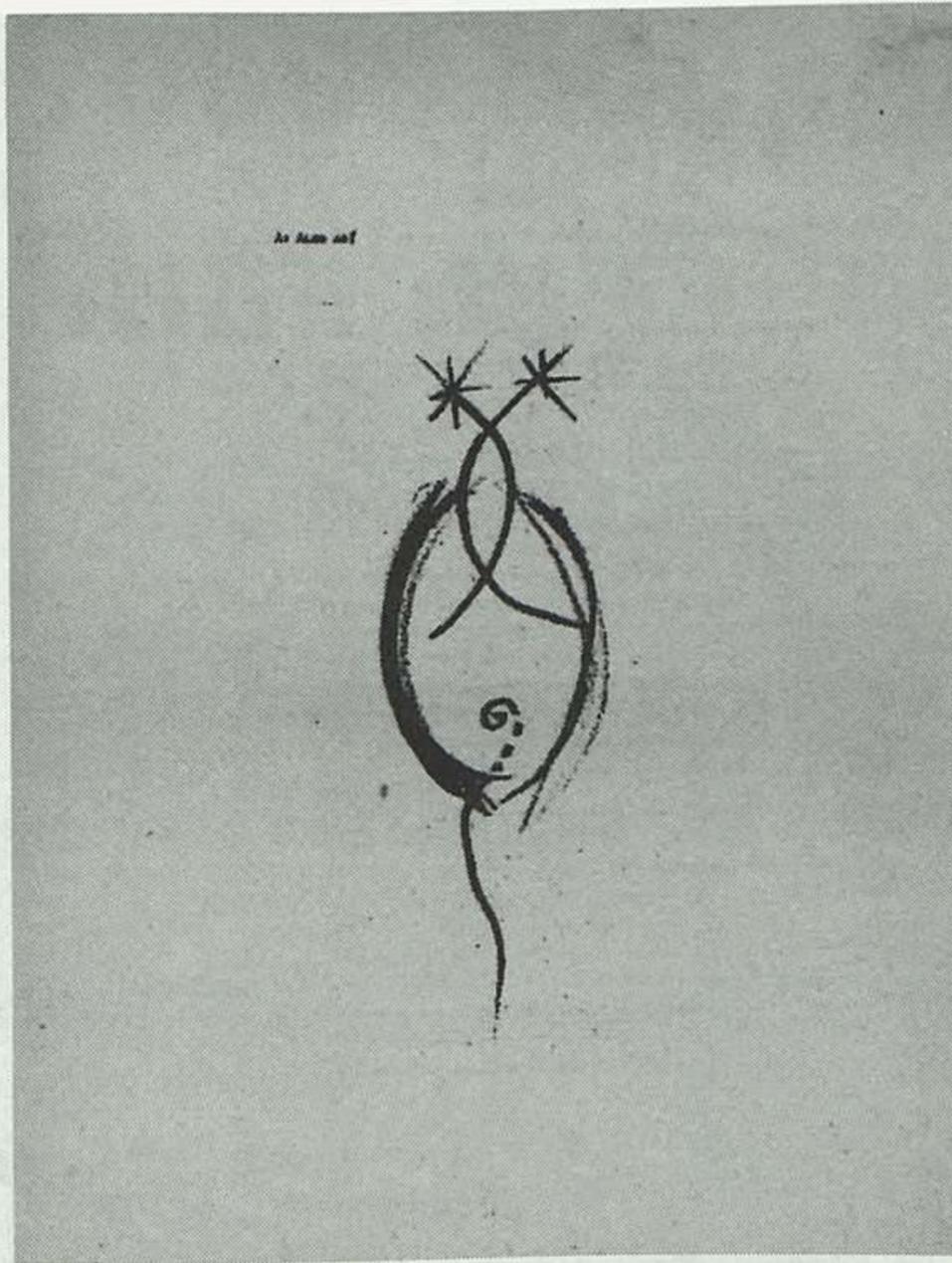
Se trata de una composición simétrica en torno a un eje bilateral, en cuya parte inferior existe un centro perceptual referido a una espiral desde la que parte la línea que nos lleva hacia abajo.

Las simetrías bilaterales aparecen en muchas piezas de Schlosser. Por ejemplo, una hoja, una vela o un falo de lona y piedra que figuraron en la exposición de comienzos del año 1977 en la galería Buades. En la

³⁵ *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

³⁶ Simmel, G., *op. cit.*, p. 176.

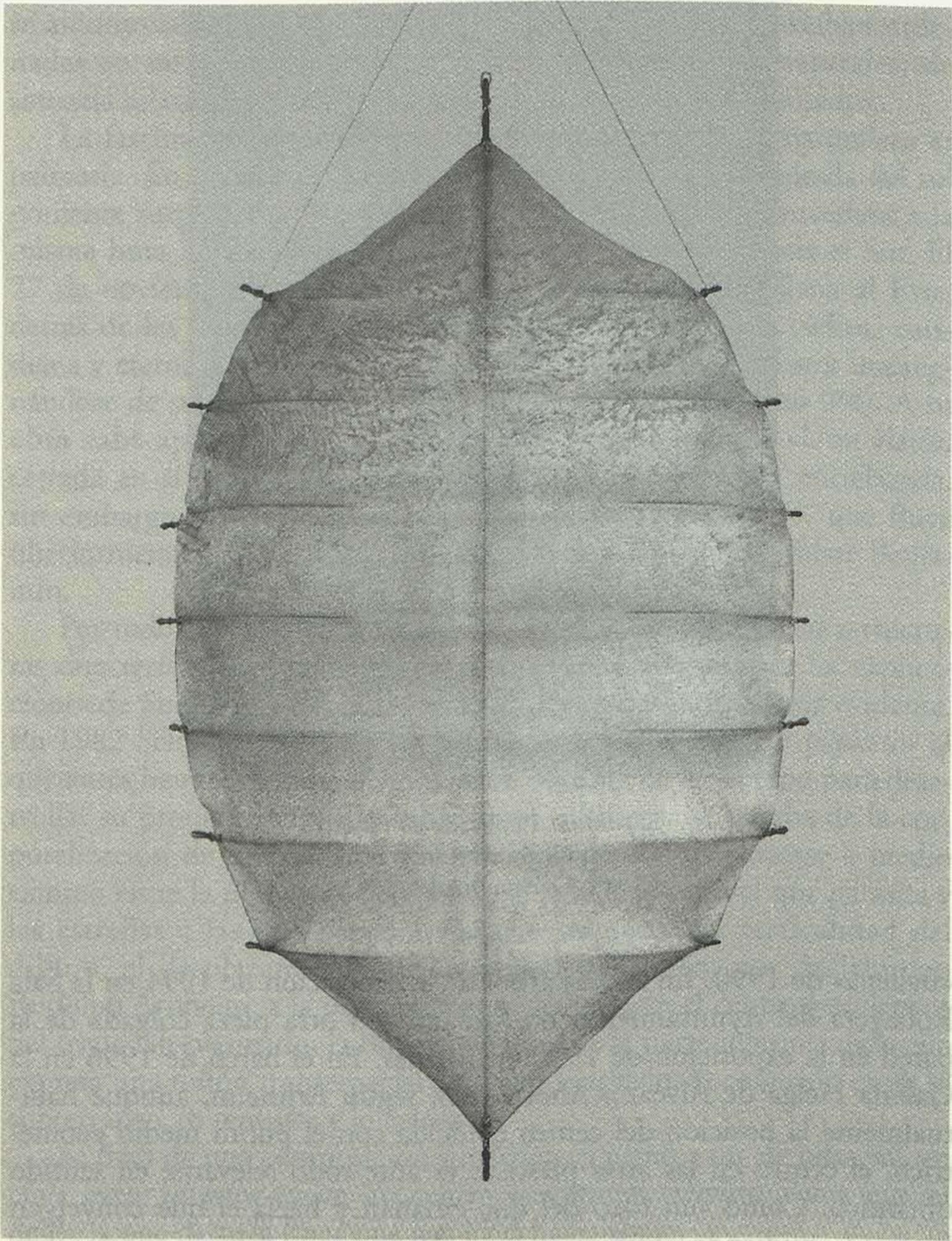
³⁷ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 3.



El parásito. Publicado con motivo de la exposición de Adolfo Schlosser en la Galería Buades, 1982.

«Ballena» de 1990. En la casa árbol de la exposición de 1994 en la Sala Robayera del Ayuntamiento de Miengo. En otra pieza colgada de la pared en la exposición de 1990 en Buades. En el barco de 1996 en la Galería Helga de Alvear... Ahora bien, según Arnheim, aunque habitualmente la posición del centro coincida con el punto medio geométrico, el centro en las artes plásticas es ante todo relevante en sentido dinámico. Como «un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas (...pudiendo...) ubicarse en cualquier parte del espacio visual»³⁸. En todo campo visual hay, además, varios centros –incluido el del espectador– que compiten y se equilibran entre sí. Arnheim indica, además, por lo que aquí nos interesa, que «la simetría, en particular, crea centralidad, y en virtud de ella el centro se prolonga hasta donde

³⁸ Arnheim, E., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 16.



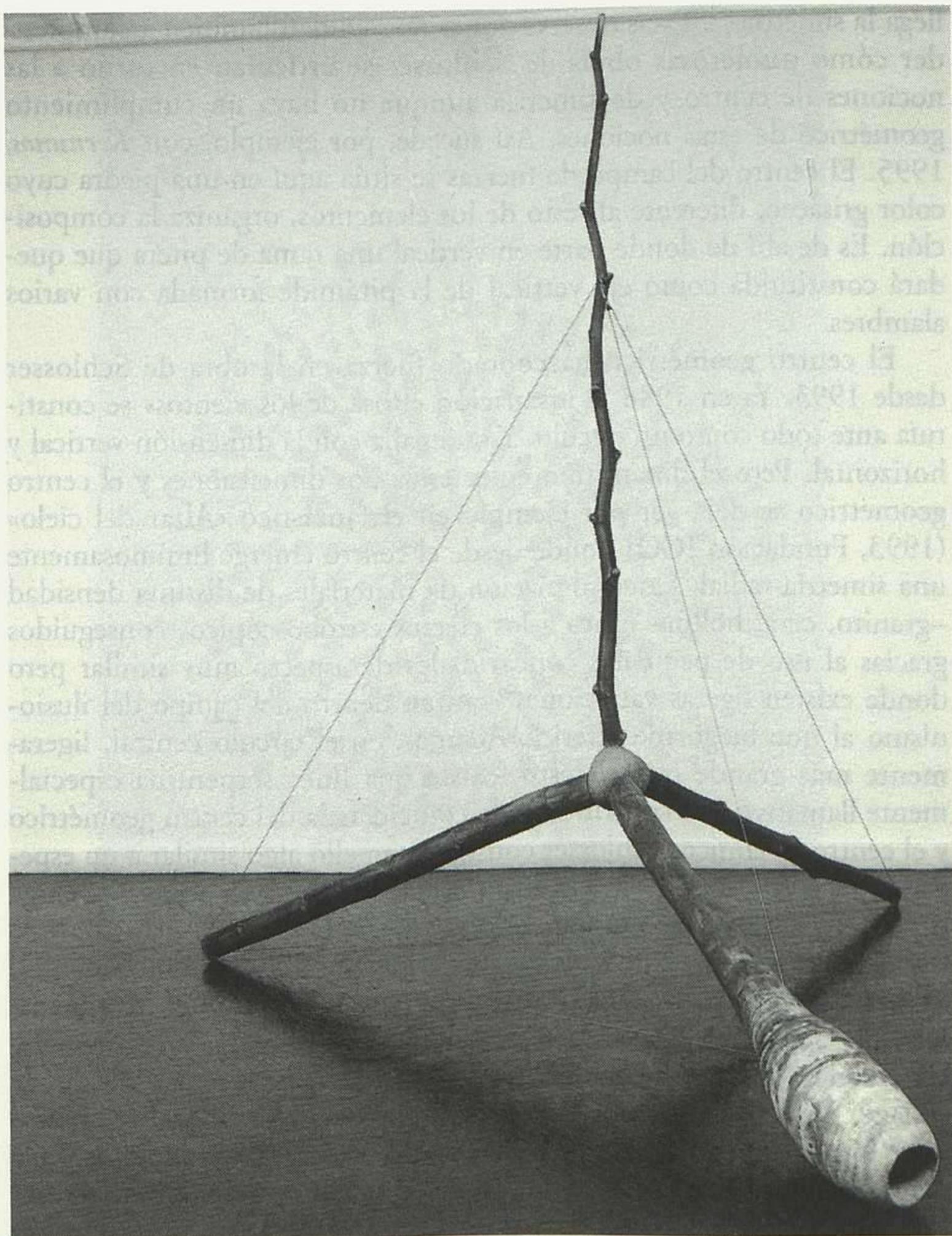
Sin título, 1976. Piel de cabra y varilla de hierro, 90 x 70 cm.

Colección particular.

* *Sillabon*. Madrid, Abril y Bienes editores, 1987.

** Simmel, G., *op. cit.*, p. 176.

*** Bulnes, P., y Schmidt, J., *op. cit.*, Madrid, Alianza, 1984, p. 176.



Kernunos, 1995. Pitera, piedra y alambre, 180 x 180 x 220 cm.
Colección del artista.

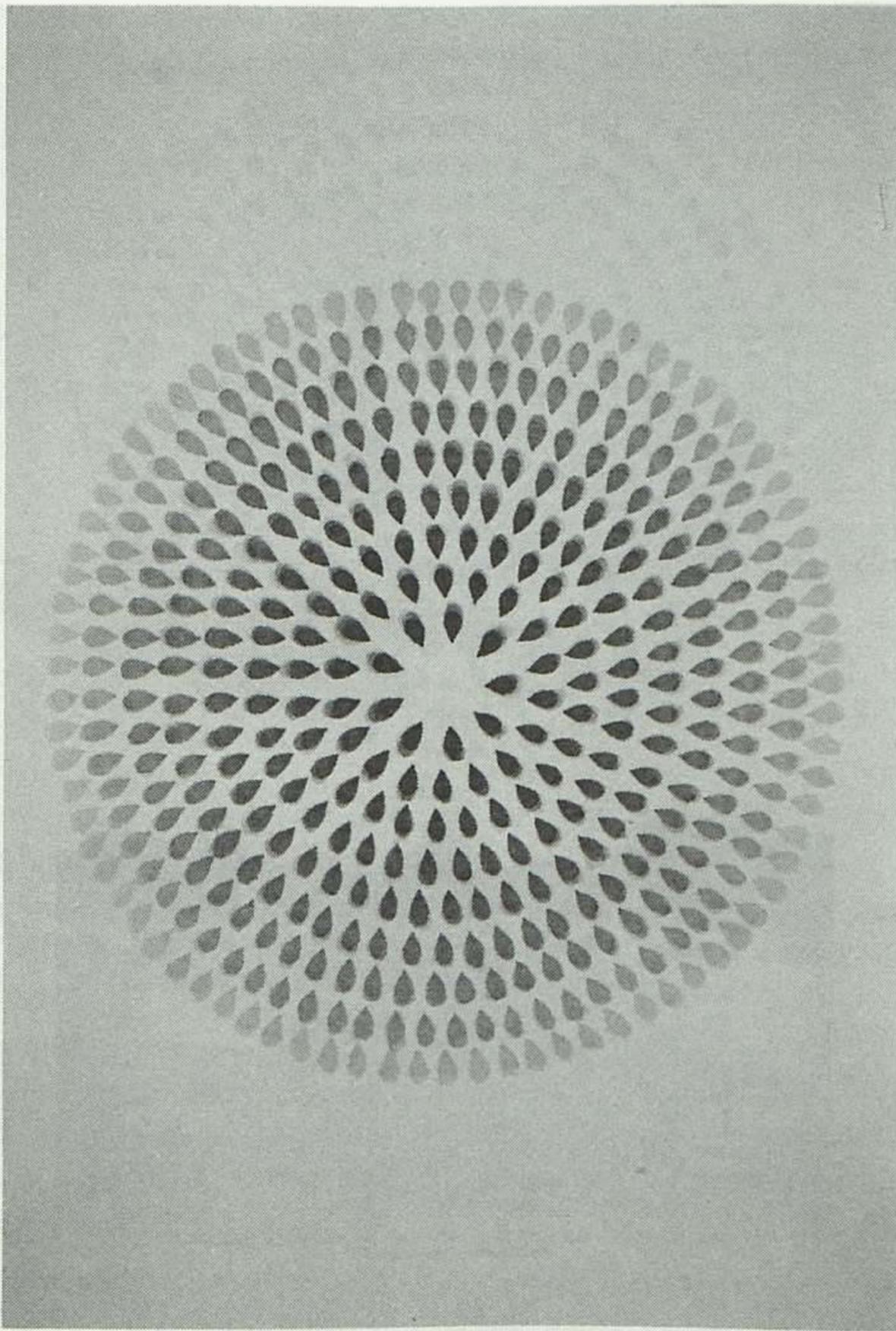
llega la simetría»³⁹. Estas observaciones nos ayudan también a comprender cómo numerosas obras de Schlosser se articulan en torno a las nociones de centro y de simetría aunque no haya un cumplimiento geométrico de estas nociones. Así sucede, por ejemplo, con *Kernunos*, 1995. El centro del campo de fuerzas se sitúa aquí en una piedra cuyo color grisáceo, diferente al resto de los elementos, organiza la composición. Es de ahí de donde parte en vertical una rama de pitera que quedará constituida como eje vertical de la pirámide formada con varios alambres.

El centro geométrico ha cobrado fuerza en la obra de Schlosser desde 1993. Ya en 1988 la instalación «Rosa de los vientos» se constituía ante todo como un círculo. Y se jugaba con la dimensión vertical y horizontal. Pero el dinamismo entre estas dos dimensiones y el centro geométrico se deja ver por ejemplo en el fantástico «Altar del cielo» (1993, Fundación ICO) donde desde el centro emerge luminosamente una simetría radial. La combinación de materiales de distinta densidad —granito, cera, hollín— junto a los efectos estroboscópicos conseguidos gracias al uso de pequeñas concavidades de aspecto muy similar pero donde existen ligeras variaciones⁴⁰ entran dentro del campo del ilusionismo al que luego me referiré. Además, en el círculo central, ligeramente más grande que el resto, existe una línea serpentina especialmente llamativa que contribuye a la coincidencia del centro geométrico y el centro dinámico. Schlosser consigue con ello algo similar a un espejismo. El juego alrededor del centro, siempre con una importante carga simbólica, aparece en numerosas obras («Centro» y «El cielo sobre la tierra» en la Galería Luis Adelantado, 1994 y 1995, respectivamente), «Tinta china». Pero me detendré un momento en el dibujo para la instalación «El centro de la tierra», presentado por primera vez en la Galería Buades en 1993. Se trata de una pieza compuesta a modo de collage. En la parte inferior —que define el espacio horizontal— se reproduce fotográficamente una plaza circular de Pekín. En la superior —que define el espacio vertical— hay un dibujo a grafito con una fuerte estructura radial. Sin entrar en una interpretación detallada de esta obra ayuda a su comprensión la hipótesis de Arnheim según la cual «nuestra visión del mundo se basa en la interacción de dos sistemas espaciales. A uno de estos sistemas se le puede llamar cósmico, al otro local»⁴¹. La

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Arnheim, E., *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1989, p. 475.

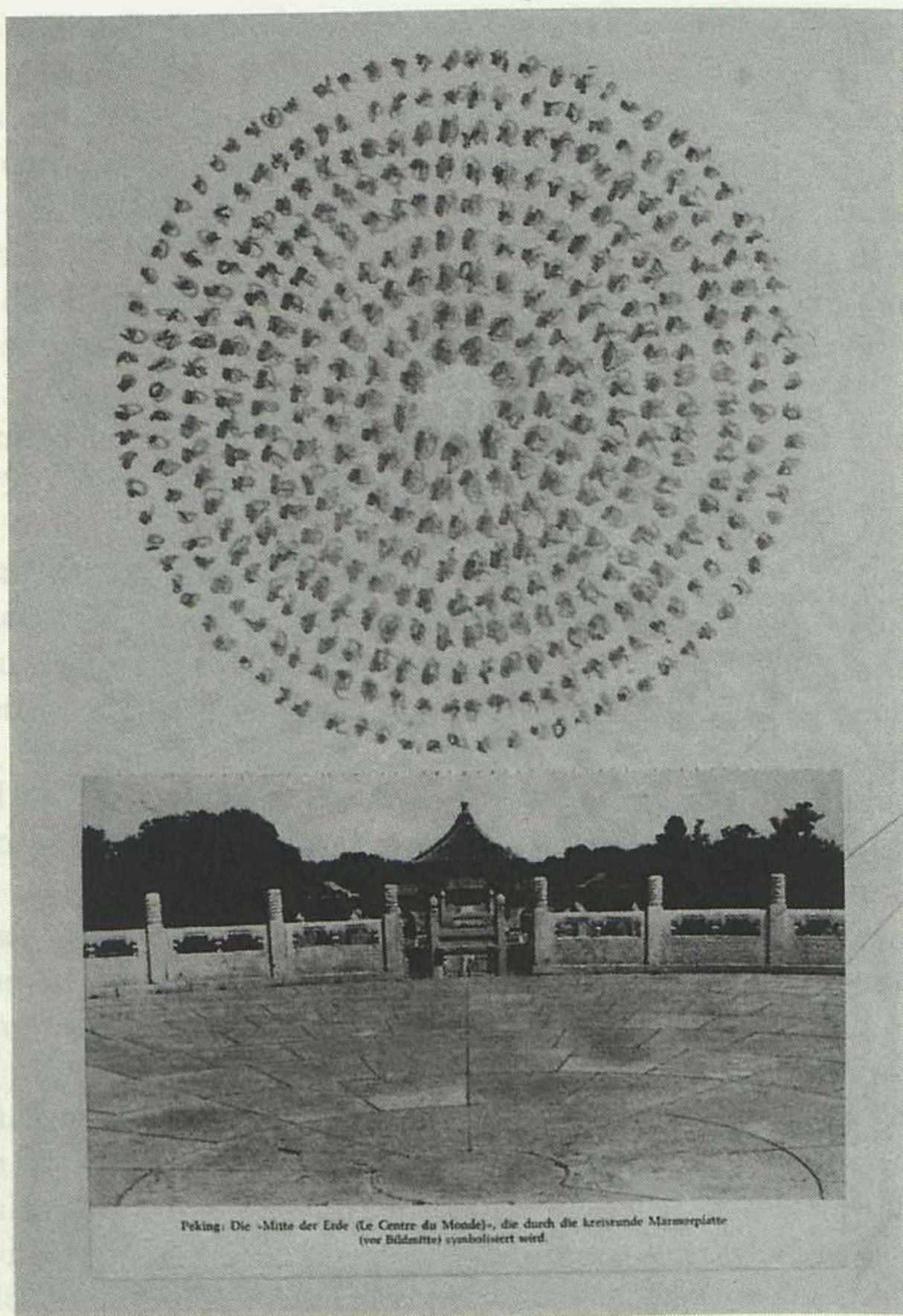
⁴¹ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 9.



Altar del cielo, 1994. Dibujo. Tinta china sobre papel, 69,5 x 98,5 cm. Colecciones ICO, Madrid.

combinación, señala este autor, entre el sistema de la cuadrícula cartesiana y el sistema concéntrico permite definir el punto de referencia de todas las distancias, así como el cruce de las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha, «indispensables en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad»⁴². El juego explí-

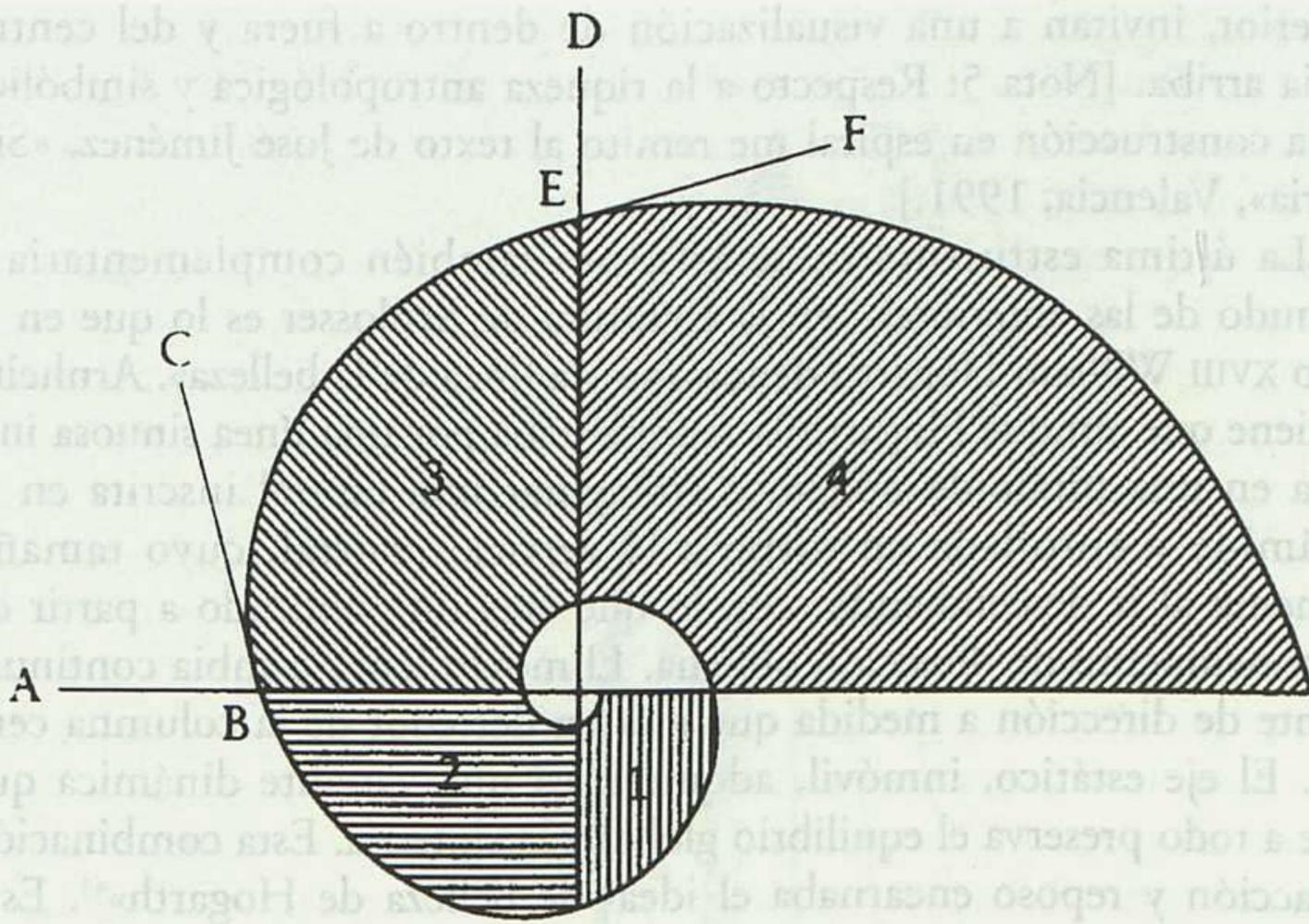
⁴² *Ibid.*, p. 11.



El centro de la tierra, 1994. Fotografía y grafito sobre papel,
38 x 27,5 cm. Colección del artista.

cito de Schlosser con estas referencias, así como la mayor claridad de la parte superior respecto a la inferior, son lo que provoca que la visión pase de lo horizontal a lo vertical, de lo terreno a lo cósmico.

Otra estructura característica –no necesariamente contradictoria con las de centro y simetría– existente en la escultura de Schlosser es la espiral. Pues, como han reconocido los biólogos T. A. McMahon y J. Tyler Bonner, existen animales, como numerosos moluscos cefalópo-



Espiral equiangular (*arriba*). Los ángulos resultantes de la intersección de cualquier línea radial con una línea tangente a la espiral son iguales. Así, el ángulo *ABC* es igual al *DEF*. Las cámaras numeradas 1, 2, 3 y 4 tienen exactamente la misma forma.

dos, en los que se da la isometría en espiral, la cual constituye una forma de regularidad. La morfología de la concha de estos animales responde a lo que René Descartes en 1638 denominó «espiral equiangular». En esta estructura el ángulo formado por una tangente a la espiral y cualquier línea radial trazada desde el centro es constante (por ejemplo, el ángulo *ABC* es igual al ángulo *DEF*).

Pues bien, Schlosser ha empleado la espiral tanto en figuras situadas en ejes verticales (Galería Buades, 1990; Barco, 1988), como ejes horizontales: «Don Genaro» (Sala Robayera, 1995), «Espiral» (Sala Robayera, 1995). El núcleo de la espiral oscila en cada una de las composiciones, las cuales suelen ser gráciles y elegantes. Esta estructura aparece en una ocasión confeccionando un cuadrado, expuesto en la exposición *Stilleben* (Galería Abril y Buades, 1987), en el que varias fotos rectangulares conforman una espiral. En ellas hay diversos momentos del día, desde la oscuridad previa al amanecer hasta la puesta de sol, en distintos puntos del espacio. La centrada composición y sobre todo el fulgor del sol en el ocaso, que aparece en la parte

superior, invitan a una visualización de dentro a fuera y del centro hacia arriba. [Nota 5: Respecto a la riqueza antropológica y simbólica de la construcción en espiral me remito al texto de José Jiménez, «Sin patria», Valencia, 1991.]

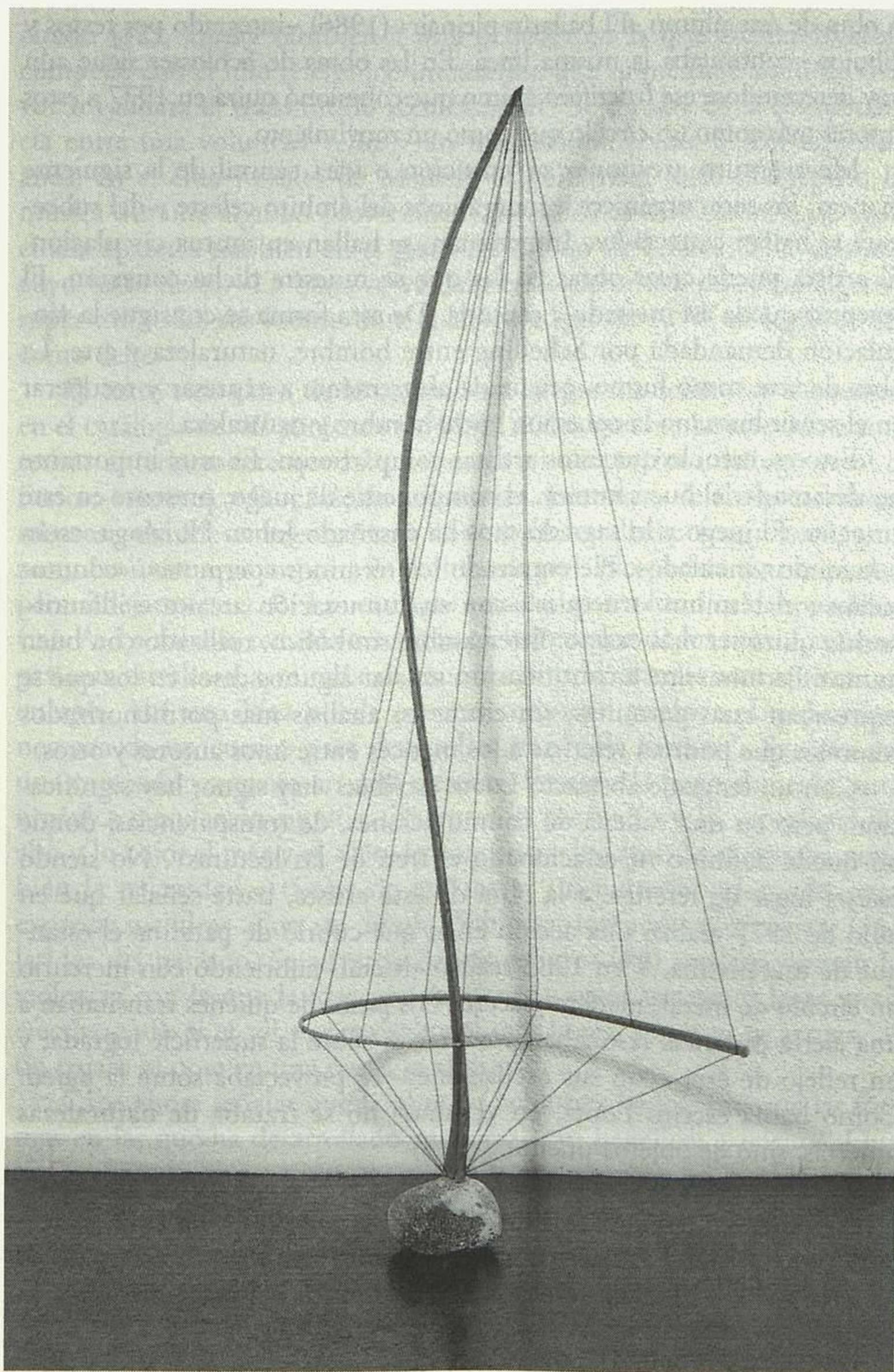
La última estructura característica –también complementaria a menudo de las anteriores– en la escultura de Schlosser es lo que en el siglo XVIII William Hogarth denominó «la línea de la belleza». Arnheim sostiene que aunque Hogarth la representaba por una línea sinuosa inscrita en una pirámide podemos «imaginar una espiral inscrita en la pirámide y enrollada en torno a la vertical central, cuyo tamaño aumenta al ir descendiendo, con lo que crea un crescendo a partir de un movimiento de dirección oblicua. El movimiento cambia continuamente de dirección a medida que gira en derredor de la columna central. El eje estático, inmóvil, adquiere así una variante dinámica que pese a todo preserva el equilibrio global y la simetría. Esta combinación de acción y reposo encarnaba el ideal de belleza de Hogarth»⁴³. Esta estructura está presente en la pieza «Escorbuto» que he citado anteriormente. Es muy frecuente en Schlosser. Por ejemplo, «Sin título» (1986), «Casa» (1990). Es la base además en torno a la cual se articulan los numerosos «veleros» –casi un género en Schlosser–, que ha realizado este artista. Por ejemplo, «Velero» donde la luz mediterránea de Moraira (Alicante) ha conseguido ser transplantada a esta composición.

7. *Hitos interpretativos. Indicios semánticos*

7.1. Las permutas entre el microcosmos y el macrocosmos

En los aspectos semánticos de la poética de Schlosser éste no se encuentra sólo. En el ya referido número de «Humo», Bulnes escribía sobre Schlosser mientras que éste se mantenía en silencio. Aparecían también, entre otros, textos de Lootz y Navarro. Había clarísimamente un aspecto común referido a la tríada hombre, naturaleza y arte al que podemos mentar como permutas o conmutaciones entre lo microcósmico y lo macrocósmico. Lo que conté (#6) del dibujo que simbolizaba «el parásito» (1982) se halla claramente en esa dirección. El texto que figuraba en ese catálogo estaba firmado por Schlosser y Bulnes. Cuatro años más tarde en

⁴³ *Ibid.*, p. 91.



Velero, 1995. Palmera, cobre y piedra, 200 x 80 x 43 cm. Colección Fundació MACBA. Museu d' Art Contemporani, Barcelona.

la obra de éste último «El bailarín pleinair» (1986) –integrado por textos y dibujos– continuaba la misma línea. En las obras de Schlosser sigue aún hoy detectándose ese fructífero ánimo que cohesionó quizá en 1977 a estos autores más como un círculo que como un movimiento.

Me aventuro a exponer su intuición o idea central de la siguiente manera: los seres orgánicos e inorgánicos del ámbito celeste y del subceleste se hallan conectados. Interactúan, se hallan en mutua circulación. El artista puede crear obras en las que se muestre dicha conexión. El receptor queda así invitado a captarla. De esta forma se consigue la vinculación demandada por Schelling entre hombre, naturaleza y arte. La obra de arte como humo, orientada alegremente a expresar y recuperar en el sentir humano la conexión entre hombre y naturaleza.

Esto es, creo, lo que estos artistas compartieron. Es muy importante no desatender el buen humor, el componente de juego, presente en este empeño. El juego y lo sagrado, nos ha enseñado Johan Huizinga, están a menudo vinculados. He empleado los términos «permuta», «conmutación»; el término «trueque» –con su connotación arcaica e infantil– podría quizá ser más exacto. Intercambio simbólico, realizado con buen humor. Permítaseme a continuación señalar algunos casos en los que se expresaban estas permutas, sin entrar en análisis más pormenorizados como los que podrían referirse a los matices entre unos autores y otros.

Con un lenguaje abstracto Lootz escribía: «hay signo, hay significación, pero en una cadena de conmutaciones, de transparencias, donde no queda definido ni estacionado el tren de las lecturas⁴⁴. No siendo este el lugar de referirse a la obra de esta artista, baste señalar que en julio de 1977 realizó una acción en la que cubrió de parafina el estanque de una piscina. Y en 1983 realizó «Metal» cubriendo con mercurio un círculo de metal, madera y acero. Los pasos de quienes transitaban a una cierta distancia resonaban y actuaban sobre la superficie lograda; y un reflejo de ésta –con sus oscilaciones– se proyectaba sobre la pared. Como había escrito Lootz, en «Humo» no se trataba de naturalezas muertas, sino de objetos-puente.

Por su parte, Juan Navarro Baldeweg en un texto de la misma revista ponía en cuestión la «ilusión de la autonomía. La forma es afectada por múltiples contactos a través de los caminos internos de su materialidad»⁴⁵. En clara afinidad con el espíritu del texto de Serres ya

⁴⁴ Lootz, E., «Pienso en una superficie...», en *Humo*, p. 17.

⁴⁵ Navarro Baldeweg, «El agua...», en *Humo*, p. 34.

citado (#2), aludía también a una película en la que Buster Keaton competía con el hilo telefónico intentando que su mensaje dado de viva voz invalidara el transmitido técnicamente. Se trataba de la competencia entre una voluntad veloz y un mecanismo. [Nota 6: Por aquellos años, en el cine Rosales de Madrid, el guitarrista Jordi Soler puso la música durante algunas proyecciones de películas de Keaton. La pugna citada aparecía también en el gesto del dibujo de Bulnes «El ayudaluz» cuyo texto decía: «La brasa se va cubriendo de ceniza mientras alguien sopla con todas sus fuerzas ante la lámpara que da 40 W en lugar de 60 como debe»⁴⁶.]

El texto más claro de la conexión a la que me refiero se encuentra en el catálogo de «El parásito» (1982). La idea que me he atrevido a sintetizar anteriormente quedaba expuesta en un precioso diálogo –real o ficticio– entre A y B –¿Adolfo y Bulnes?–. Entresaco de él algunos fragmentos: «A: Me encuentro con una piedra estallada: fragmentos, trozos... Lo único que importa es darles una piel. No podría usar la piedra para reflejarme (...). B: Las «arrugas estrelladas» en los ojos del pescador (...). A: La mirada tensada arruga la piel alrededor de los ojos. Las arrugas son estrella. La mirada se mueve, pero la estrella está quieta: es cuerpo. Ahí una idea puede posarse como un parásito. Un parásito necesita de un cuerpo para desarrollar su propia forma»⁴⁷. Se daba así una conexión «mar-ojo-arrugas-estrella». Frente a la fragmentación, una orgánica circulación significativa entre lo profundo y lo superficial, lo alto y lo bajo, el mar y el cielo, lo concreto y lo ideal. Se expresaba también la necesidad artística de encontrar un material adecuado para expresar sus ideas. Con un dibujo, Schlosser intentaba corporeizar (#6) la idea del parásito. Se advertía de sus peligros (#4) contraponiendo la violencia con la que la idea podría actuar a otros contactos leves, pero efectivos: «B: si el sol se posa sobre el ojo, la piel se tensa, se arruga. Si un pájaro se posa en una rama, la arquea»⁴⁸.

Cabe ahora señalar que la obra de Schlosser ha logrado que las formas en las que ha desarrollado sus ideas sean benéficos parásitos. Que haya escapado a la acción parasitaria y que su obra sea simbiótica, lo testimonia la levedad de sus creaciones, el que puedan responder incluso al leve soplo de un espectador. La invitación que nos hacen a pasar despaciosamente ante ellas, la emoción y, a veces, la sonrisa que

⁴⁶ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 36.

⁴⁷ Bulnes, P., y Schlosser, A., *El parásito*, Madrid, Galería Buades, 1982, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

suscitan. La resonancia, el intercambio simbólico citado, nos engloba también a nosotros. Valgan dos ejemplos: «Sin título» (1986), «Casa» (1990).

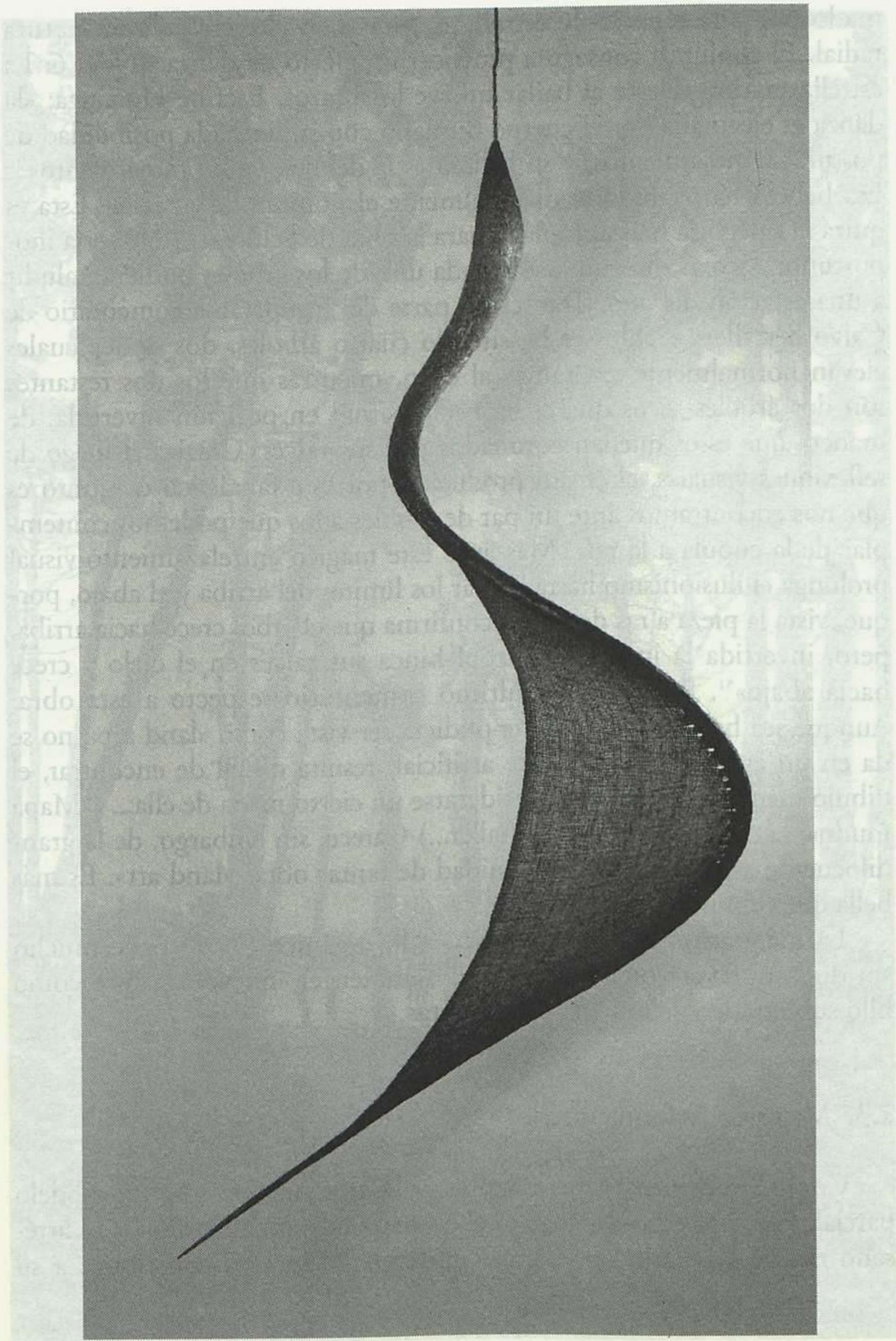
7.2. Los puntos cardinales

Como ya hemos visto (#6), la interacción en nuestra visión del mundo de, según Arnheim, dos sistemas espaciales es claramente aplicable a Schlosser. Sus obras están aquí, pero lo que nos muestran es la conexión entre el aquí y el allí, entre lo inmediato y lo lejano, entre lo local y lo cósmico.

Una de las razones por las que Schlosser lo logra con una potencia tan estremecedora es el conectar su obra con dimensiones esenciales y eternas de la naturaleza. Que aluden al estar y al orientarse del hombre en el mundo. El número cuatro hace ver la imbricación de lo humano y lo cósmico, de lo particular y lo universal. Schlosser emplea los cuatro elementos clásicos: tierra, agua, fuego y aire. Los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste. Las cuatro estaciones del año: primavera, verano, otoño, invierno. Las cuatro edades del hombre: niñez, juventud, madurez, vejez. Cuatro referencias que aluden al número cuatro. Cuatro puntos de orientación en la existencia. Cotidianos, sencillos. El que se den junto a configuraciones simétricas, circulares, centrales, cabe las dimensiones del arriba y el abajo, de la luz y la oscuridad, contribuye a que nos hablen íntimamente. A que se dirigan a nuestra médula espinal. Pues nosotros, en pie, con las piernas juntas, colocando los brazos en paralelo al suelo, también nos convertimos en una cruz de cuatro brazos. Si en esa posición abrimos la pierna se crea una estructura radial con cinco puntas. Por eso de un funámbulo ha podido escribir Bulnes: «al estirar los brazos tensa el este y el oeste que están sueltos»⁴⁹. Los conecta, pues.

Una de las obras más comentadas de Schlosser hace referencia explícitamente a ello. «Rosa de los vientos», realizada en 1988 en los alrededores del Palacio de la Magdalena (1988). Un auténtico milagro. Consistía en cuatro árboles, siendo revelador que en un dibujo preparatorio el sistema local formado por los cuatro árboles fuera encabezado por una representación de los puntos cardinales. Cada uno de éstos estaba for-

⁴⁹ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 36.



Sin título, 1986. Arpillera, adobe y mezcla de cera, holín y resina,
160 x 60 x 60 cm. Colección Arte Contemporáneo, Madrid.

mado por una especie de estrella de mar (¡en el cielo!) de estructura radial. El conjunto conseguía provocar un efecto de danza. [Nota 6: La estrella marino-celeste al bailar mueve los brazos. Escribe Huizinga: «la danza es ejecutada por el cuerpo humano con su limitada posibilidad de posturas y movimientos, y su belleza es la del cuerpo en movimiento»⁵⁰. Esa belleza ha recibido tradicionalmente el nombre de «gracia». Ésta es quizá la categoría más apropiada para la obra de Schlosser.] No sería inoportuno, además, preguntarse si cada uno de los árboles pudieran aludir a una estación del año. Transcribo parte del insuperable comentario de Calvo Serraller: «Schlosser ha situado cuatro árboles, dos de los cuales elevan normalmente sus ramas al cielo, mientras que los dos restantes son dos árboles secos que él ha hecho situar en posición invertida, de manera que éstos quedan coronados por sus raíces. Gracias al juego de reflexiones visuales, el efecto producido por este fantástico conjunto es que nos encontramos ante un par de árboles a los que podemos contemplar de la cúpula a la raíz. Más aún: este mágico entrelazamiento visual prolonga el ilusionismo hasta borrar los límites del arriba y el abajo, porque, vista la pieza a ras de tierra, confirma que el árbol crece hacia arriba, pero, invertida la imagen, el árbol hinca sus raíces en el cielo y crece hacia abajo»⁵¹. [Nota 7: Un último comentario respecto a esta obra: Aunque sea bastante indiferente pudiera ser vista como «land art»: no se da en un espacio estrictamente artificial, resulta difícil de encontrar, el dibujo mencionado podría considerarse un cierto mapa de ella... («Mapa mudo», la denomina Calvo Serraller...) Carece, sin embargo, de la grandilocuente aspiración a la sublimidad de tantas obras «land art». Es más bella que sublime.]

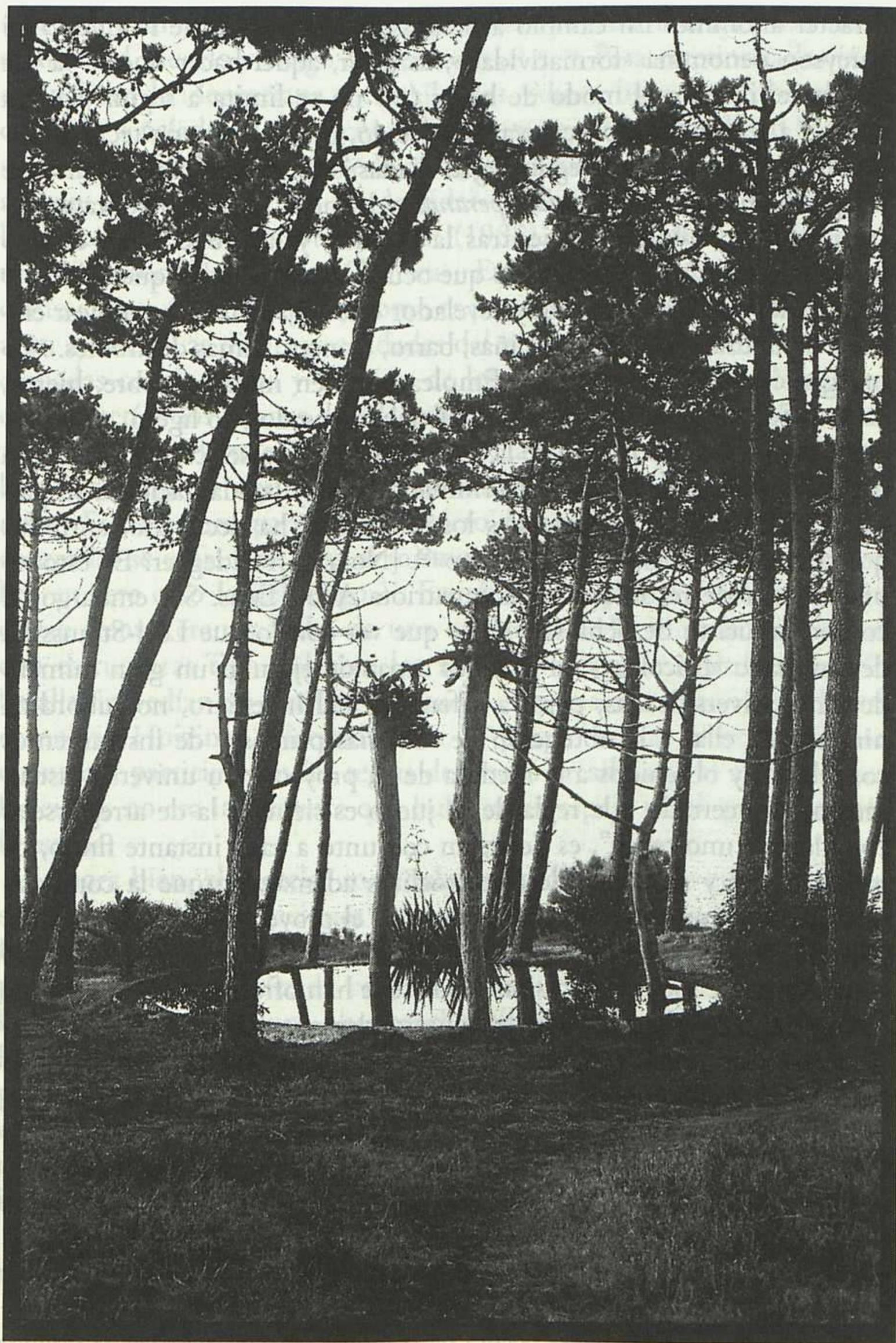
La integración de lo geométrico y lo orgánico (#1.1) tiene mucho sin duda que ver con los números. También el «nueve» aparece como hilo subterráneo de muchas de sus obras.

7.3. Materiales y forma interior

Como vimos (#3.1), para Schlosser la artesanía era sólo un modelo parcial. Hay una razón más para ello que puede añadirse ahora. El artesano tiende a repetir las técnicas que hereda, lo cual contribuye a su

⁵⁰ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 196.

⁵¹ Calvo Serraller, Fco., «Mapa mudo», en *Catálogo Steinbruch. Instal·lació. Adolfo Schlosser*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988.



La rosa de los vientos, 1988. Material Fotográfico. Colección Javier Campano.

carácter anónimo. En cambio a Schlosser cabría aplicarle lo que Luigi Pareyson denomina «formatividad», es decir, aquel hacer que «a la vez que hace, inventa el modo de hacer (...) no se limita a seguir algo ya dado o a seguir un proyecto ya establecido, o a aplicar una técnica dispuesta de antemano o a seguir reglas fijadas, sino que en el transcurso de la operación inventa el *modus operandi* y define la regla de la obra mientras la hace, la concibe mientras la ejecuta, y la proyecta en el acto mismo de realizarla»⁵². Esto es lo que ocurre con el empleo que Schlosser hace de los materiales. Es muy revelador que no se limite a emplear elementos naturales orgánicos –piñas, barro, troncos, ramas de árboles...– o inorgánicos –piedras, paja...–. Emplea también metales, cobre, hierro, acero... Se mezcla lo natural y lo artificial; lo pesado y lo ligero.

Un aspecto importante de la conexión de Schlosser con la naturaleza deriva de su estancia en un determinado lugar y la adaptación a su paisaje y elementos. Los materiales los selecciona, ha declarado, entre los que tiene simplemente «más a mano»⁵³. [Nota 7: ¿Heidegger? En esto no puede dejar de recordar a su compatriota Adolf Loos. Sin embargo, el comportamiento de Schlosser tiene que ver con lo que Lévi-Strauss ha denominado «bricoleur», el cual «es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir, un conjunto a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores»⁵⁴]. Schlosser ha instalado su taller fundamentalmente en Bustarviejo, pero ha trabajado también en otros lugares, donde los elementos naturales son distintos. Cada cambio de ubicación ha implicado, pues, una búsqueda del significado interno (#) del nuevo paisaje (#6) y de los nuevos materiales naturales. Estas cosas, ha dicho, al contrario que las artificiales, «significan algo por sí

⁵² Maderuelo, J., «Una nueva poética de la forma», en *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1994, p. 37.

⁵³ *Diario Vasco*, 1-10-1991.

⁵⁴ Lévi-Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1964, p. 36.

solas. Una rama de árbol es una rama, lleva ya en sí una idea. Las ideas están en el mundo y tengo que encontrarlas»⁵⁵. Para exteriorizarlas (#4) o, en línea heideggeriana, desocultarlas. Ahora bien, el problema es, como ha señalado Pardo, «¿cómo hacer emerger la profundidad hasta la superficie sin que todo se desbarate y se autoconsume, pero, también, sin que todo se congele y pierda vida?»⁵⁶. Un caso «literal» de este problema es la instalación «Steinbruch» (1988). Como indicaba el título, el material procedía de una «Cantera». En aquella ocasión Schlosser, tal como cuenta Olga Spiegel, y como es patente, explicó que hacía alusión a un ajedrez. Las distintas calidades del granito empleado estarían relacionadas con la forma y función de los distintos elementos: las piezas cúbicas serían los peones, las alargadas, de diferentes tamaños, jerarquizándose, el rey, la reina... En definitiva, la forma interior de la naturaleza se exterioriza significándola humanamente (#3.2). Schlosser aclaraba: «Es como una parte de un tablero de ajedrez en el que dos fuerzas contrarias se enfrentan pero al mismo tiempo se hallan unidas por una ley, en este caso la del juego»⁵⁷. En efecto, las piezas grandes, que se daban frente, eran mitades de una misma roca. La vinculación formal con estructuras tipo dolmen, los focos circulares que iluminaban la batalla, impedían no vincular este juego con una dimensión sagrada, tal como vio Huizinga. Naturalmente, el propio visitar la exposición se exponía a participar en las reglas del juego creado por el artista, entre las cuales no era indiferente que hubiera un espejo en el que se repetía la escena.

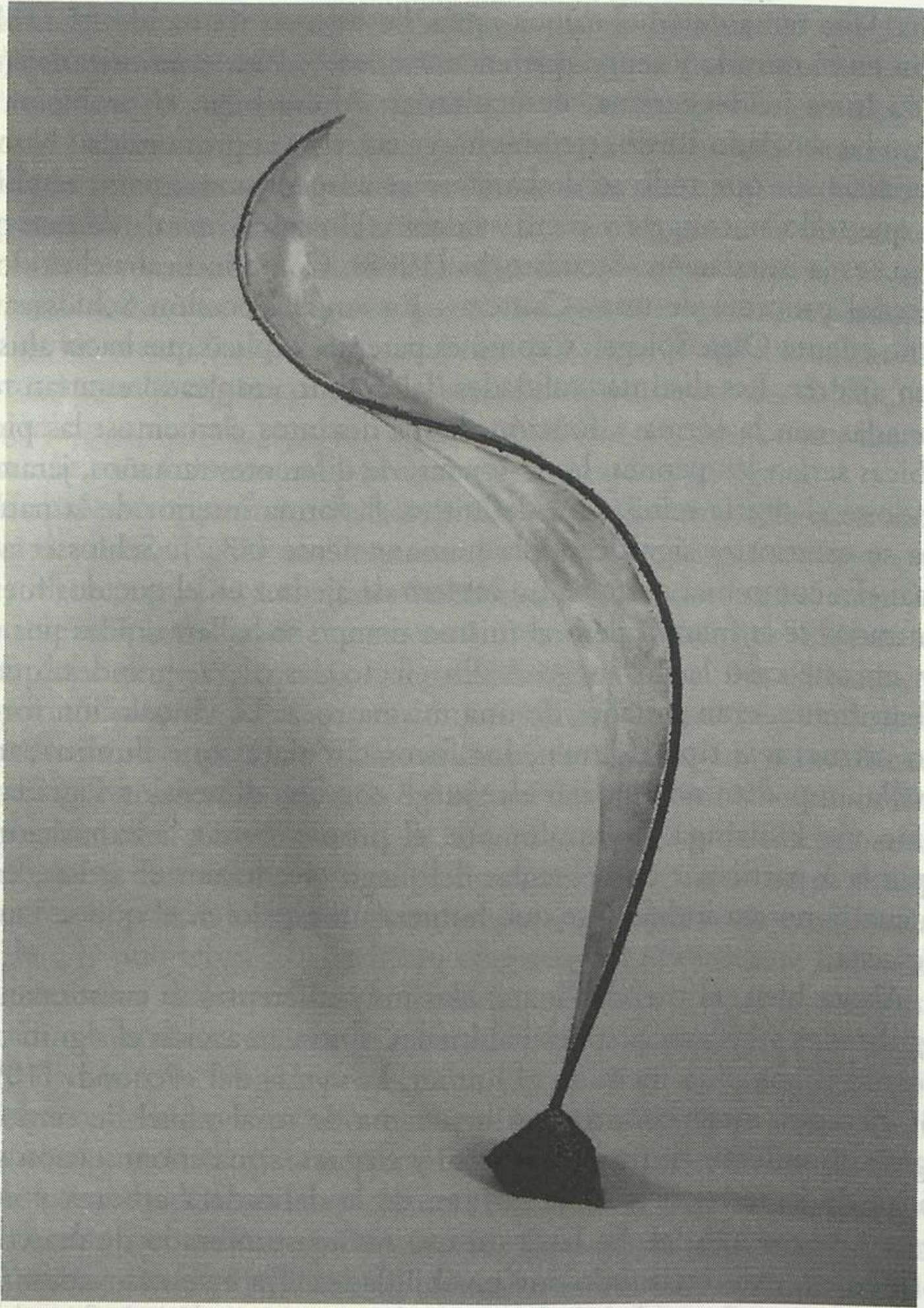
Ahora bien, al mezclar materiales muy diferentes se cuestionan los significados y las asociaciones habituales. Entra en acción el significante flotante y, con él, a menudo el humor. La «vela» del «Pequod» (1990), por ejemplo, está realizada con una rama de rosal y piel de cerdo. Se logra así también, en una obra grácil y elegante, una conmutación simbólica de lo terrestre y lo marítimo, de la delicadeza arbórea y de lo pesado de ese animal. Se hace un uso no acostumbrado de materiales cotidianos, exteriorizando sus posibilidades. En este caso además se alude a lo que Serres había denominado «máquina clásica» frente a las industriales (#2).

Mezcla, integración. Oposición, por tanto, a la unidimensionalidad tendencial que late a veces en el arte póvera, o en el minimal. Sea de un

⁵⁵ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.

⁵⁶ Pardo, J. L., *op. cit.*, p. 56.

⁵⁷ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.



Pequod, 1930. Piedra, rosal y piel de cerdo. 200 x 22 x 22 cm.
Museo de Bellas Artes de Álava. Diputación Foral de Álava,
Vitoria-Gasteiz.

retorno a la naturaleza que pretendiera ilusoriamente renunciar a las técnicas adquiridas. Sea de un uso exclusivo de materiales industriales.

Con esa forma de mezclar materiales Schlosser logra esa invención del *modus operandi* que leíamos en la cita de Pareyson. Pero, sobre todo, conviene resaltar que el «aire de familia» de algunas formas del proceder de Schlosser –el estiramiento por ejemplo de las pieles, el trenzado de fibras naturales y metales...– se convierte en una cierta técnica que cabe dominar, que podría seguramente ser enseñada a algún aprendiz. Son, pues, un saber técnico. Pero, aunque las obras recurran a mecanismos productivos (#6), materiales y técnicas «artesanales» similares, cada una de ellas es «única». Aspirando, decía Bulnes, en «La mirada sesgada» (catálogo de comienzos de 1977), a provocar la sorpresa de aquello que se ve por primera vez o que se halla muy lejano (el Amazonas, aclaraba, en el caso del escultor). De esa manera se separan de la serialidad industrial.

Por último, y también al hilo del texto de Pareyson, es esencial en Schlosser la recuperación de la habilidad manual (#3.1). Frente a la altiva afirmación de Dan Flavin: («resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (...) reivindicó el arte como pensamiento»⁵⁸) en 1988 señalaba su necesidad de trabajar con las manos ya que así se logra «el contacto directo con las cosas»⁵⁹. Precisamente esa declaración la hacía al tiempo que lamentaba la disminución de esa intervención física y personal en las grandes instalaciones que ha realizado –Steinbruch, por ejemplo, en 1988– ya que en ellas se veía obligado a recurrir a ayudantes o a especialistas a los que daba instrucciones.

7.4. Dualidades

Una razón más para desvincular a Schlosser del minimalismo se hace evidente ante la imposibilidad de hacerle partícipe del propósito de Judd: «Nada de ilusiones, nada de alusiones»⁶⁰. El propósito general de Schlosser de estudiar la tríada hombre, naturaleza, arte; la aspiración de su obra a ser significativa y simbólica contribuye a que ésta sea rica

⁵⁸ Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 80.

⁵⁹ *La Vanguardia*, Barcelona, 27-10-1988.

⁶⁰ Cfr. Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 86.

en alusiones e ilusiones. Pero aunque haya representación, no hay una mimesis duplicativa de la realidad. Lo impide la acentuación de lo flotante de los signos, así como de la mezcla de ámbitos (#5). La cual se da tanto en el ámbito productivo –sintáctico, si se quiere– como en el alusivo –semántico–. Aun cuando, naturalmente, los dos estén imbricados. Pues, como escribió el escultor Julio González para aclarar su expresión «dibujar en el espacio», lo que se quiere hacer inseparable es el cuerpo y el espíritu⁶¹. Esa es la imbricación esencial.

Cuando me referí a los «mecanismos productivos» hablé de la dualidad cercanía/lejanía. En el apartado anterior hemos visto la mezcla de lo natural y lo artificial. En realidad toda la obra de Schlosser está plagada de dualidades entre cuyos polos se oscila y que pueden ser añadidas a las estructuras de formación del centro, la simetría, la espiral, o la línea de la belleza (#6). Si las incluyo entre los «indicios semánticos» es por comodidad y porque quiero aludir a algunos textos del escultor. Deseando evitar la prolijidad mencionaré y ejemplificaré a veces brevemente algunas de estas dualidades –han aparecido varias–, pasando luego más pormenorizadamente a algún caso: Dentro / fuera; ascenso (montaña) / descenso (valle); leve / pesado; oriental (como la caña de bambú) / occidental (como el hilo de nylon); pequeño (piña) / grande (palmera); vertical / horizontal; urbano / cósmico; (materias en) tensión / (materias en) distensión; verano / invierno; tierra / mar; visible / invisible; tierra / cielo (como en «La rosa de los vientos»); tierra / agua; seco / húmedo; arriba / abajo; colgado / sobre el suelo; al derecho / al revés (respecto a una imagen en el espejo).

Podrían seguramente encontrarse otras. Una vía «semántica» que dejo para otra ocasión es la de la relación de la obra de Schlosser con la mística zen –por la que ha declarado su interés, al contrario que por el misticismo tipo Beuys⁶²– o con la práctica del «I ching». Sólo un apunte al respecto. La dualidad visible / invisible en su forma presente / oculto es obvia en este poema del escultor: «De un tallo de raíz jugoso, reptando debajo de la arena, brota de vez en cuando una diminuta hoja de cardo. Una brizna de yerba hunde en la arena su extensa red de raíces»⁶³. Como lo es breve / extenso. Pero lo que interesa destacar es

⁶¹ Cfr. Calvo Serraller, Fco., «Pequeño formato para una verdad histórica», en *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, Madrid, Instituto de Crédito Oficial, 1994, p. 20.

⁶² *Diario 16*, Madrid, 17-1-1996.

⁶³ *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.

que los dos polos son en realidad una continuidad. Ahora bien, esa forma de considerar las cosas, en continua alusión a elementos naturales, es propia del «I ching».

Por otra parte, aunque en la obra de Schlosser hay piezas «sin título», casi todas lo llevan. A veces remiten a un significado más o menos mítico: «Fata Morgana», «Pequod», «Ballena» o «Moby Dick»... Sin embargo, también aquí flota el significado, así Schlosser ha dicho que no le gusta la literatura de Herman Melville⁶⁴.

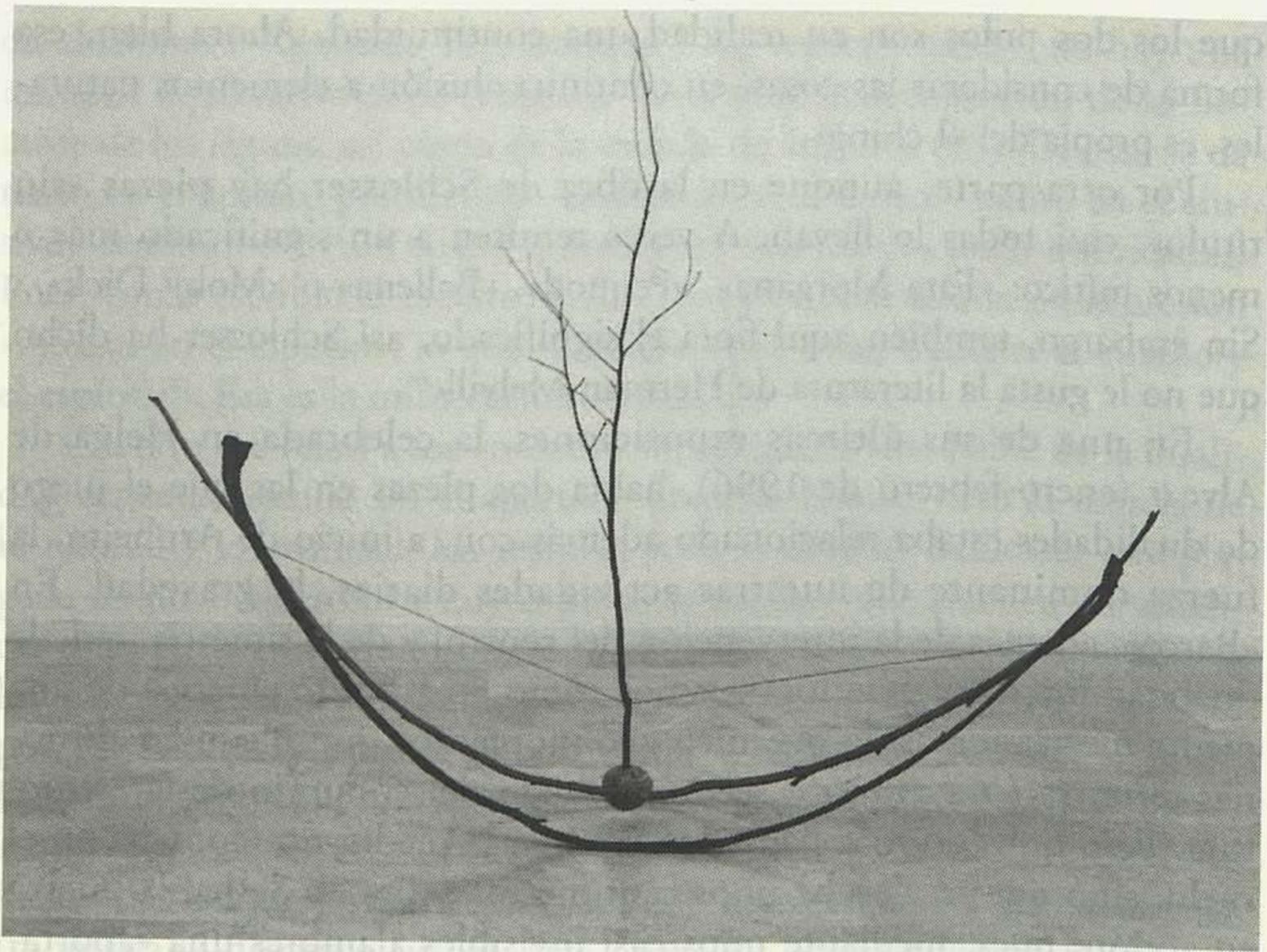
En una de sus últimas exposiciones, la celebrada en Helga de Alvear (enero-febrero de 1996), había dos piezas en las que el juego de dualidades estaba relacionado además con, a juicio de Arnheim, la fuerza dominante de nuestras actividades diarias, la gravedad. En «Barco», además de la intervención del centro, y de la simetría, o de la dualidad interior / exterior, veíamos cómo un arbolito emergía de una piedra mezclando así lo orgánico y lo inorgánico, junto con las alusiones terrestre / marítimo o seco / húmedo del conjunto de la estructura. Pero quizá lo más llamativo era que la piedra no reposaba en el suelo, sino que se elevaba unos centímetros sobre él. Se había puesto en acción, pues, mediante unos casi invisibles alambres una «aportación especial de energía»⁶⁵, como dice Arnheim, para vencer la gravedad. Quedaba así un hueco entre la piedra y su apoyo usual, el suelo. Lo cual quedaba potenciado puesto que el suelo del «barco» se separaba de la pesada tierra al remitir a su oscilar sobre «agua». De hecho, el elemento «tierra» se sostenía ahora sobre el «aire». De forma similar a un texto y a un dibujo de Bulnes en el que vemos cómo el pie del bailarín *pleinair* «pisa el aire como si éste fuera un taburete»⁶⁶. Téngase también en cuenta que, según Arnheim, «la dimensión vertical puede ser considerada el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal es el reino de la actividad»⁶⁷. Lo cual, teniendo en cuenta también que, según este mismo autor, la parte superior tiene mayor peso visual, invita a una lectura de abajo a arriba y de lo horizontal a lo vertical. De la atracción por lo bajo al impulso hacia lo alto. Pues, como dijo Hegel refiriéndose a la escultura antropomórfica, el estar de pie es un querer y el alzarse sobre el suelo «guarda conexión con la voluntad y por consiguiente con lo espiritual e

⁶⁴ *Egin*, 1-10-1991.

⁶⁵ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 23.

⁶⁶ Bulnes, P., *El bailarín pleinair*, Madrid, Galería Buades, 1986, p. 41.

⁶⁷ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.



Chung Fu, 1995. Abedul, alambre de acero y piedra, 200 x 200 x 50 cm.
Colección particular.

interno»⁶⁸. En definitiva, de la dimensión cotidiana activa y sujeta a la gravedad, a la dimensión contemplativa y menos corporalizada. Del sistema espacial local al cósmico. Este sentido de elevación puede encontrar apoyo en el siguiente fragmento de un texto de Schlosser: «NADIE HA PEDIDO EL ESCRITO SOBRE LAS HOJAS CAÍDAS / Pongámoslas a hombros del aire»⁶⁹. Las ligeras hojas, cargadas de intención significativa y desatendidas, colocadas cuidadosamente sobre el aún más ligero aire.

Muchas de las consideraciones que acabo de hacer valen, y por ello las obviaré, para la otra pieza a la que me refería, «La palmera». Cuelga del techo y no toca el suelo. Se ofrece al espectador como un ser animal alado con una estructura que, según el ángulo de visión, puede parecer laberíntica, aunque este efecto queda suavizado por su configuración simétrica. La obra puede llegar a provocar también un cierto aspecto

⁶⁸ Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, 1989, p. 539.

⁶⁹ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve», Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

amenazador (algo así como el de la araña en su red). A ello contribuye probablemente su gran tamaño, así como las alas que en la parte superior se abren y avanzan hacia adelante. Y también el no cumplimiento, o el cumplimiento inverso, de la observación de Arnheim según la cual «un elemento de la parte superior de un esquema transmite más peso visual que otro de la parte inferior y por tanto debe ser menor si se quiere que equilibre otro elemento correspondiente de debajo»⁷⁰. Por el contrario, su despegarse del suelo y la movilidad de la pieza transmiten un sentimiento de ligereza. No tanto por no tocar el suelo, sino porque posee lo que Arnheim ha denominado «centro de anclaje propio»⁷¹. La pieza atrae, nos anima a sumergirnos en su estructura interna. Hay una razón estructural para ello. En su escrito, «La nueva visión», el escultor Moholy-Nagy señalaba que «mientras que la escultura estática, que descansa sobre una base, ocupa una cierta posición con respecto a su ambiente, y tiene asimismo relaciones de dirección con el suelo –horizontal, vertical, oblicua– la escultura equilibrada teóricamente sólo contiene relaciones de material y volumen dentro de su propio sistema»⁷². Es la fuerte interrelación y complejidad de los elementos de esta pieza de Schlosser la que, al contrario que en el minimalismo, nos anima a sumergirnos en ella. De ahí que, si nos aproximamos más a la pieza, la cual se halla alejada de la pared, libre de ésta, el efecto –el que yo sentí, al menos– es ambiguo: amenazante pero atractiva gracia.

Nótese la diferencia del efecto que provocaba en aquellas mismas fechas «Palmera de pared», expuesta en Gingko. ¿Por qué? Continuando con la misma alusión, la araña, más pequeña, estaba sujeta a la pared, sus movimientos ya no eran libres e imprevisibles. Se convertía en animal doméstico.

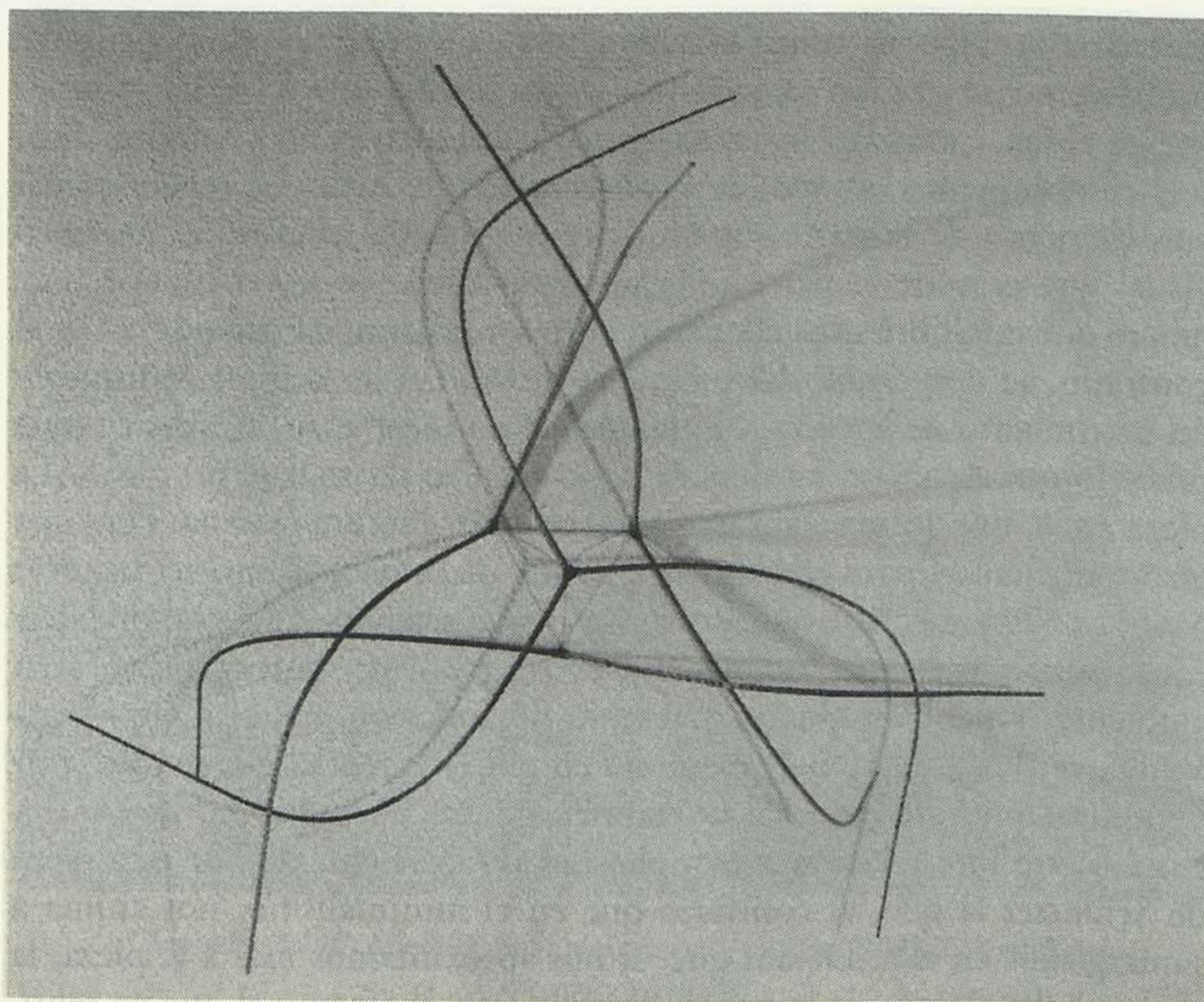
7.5. Ilusiones

Schlosser ha usado el espejo para jugar con ilusiones ópticas. Podría considerarse otro recurso productivo (#6) en el que las connotaciones simbólicas son enormes. Así lo veíamos anteriormente cuando leíamos (#7.2) el comentario de Calvo Serraller a «La rosa de los vientos». Veíamos también (#7.2) como en «Steinbruch» (1988) un espejo reproducía una com-

⁷⁰ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁷² Moholy-Nagy, *La nueva visión*, Buenos Aires, p. 85.



Palmera pared, 1995. Palmera, cuerda y cobre, 140 x 140 x 60 cm.
Colección del artista.

posición alusiva al juego del ajedrez. En esta obra, las dos piezas logradas mediante el corte longitudinal de un fragmento rocoso se daban frente. Los dos reyes enfrentados, por ejemplo, habían surgido de un mismo fragmento. Desde algunos metros de distancia un espejo plano reproducía la batalla. Dos piezas de 1990 tituladas «Ajedrez», una grande y otra pequeña, así como la instalación de 1991 «Fata Morgana», compuesta por una palmera y un espejo, introducen una interesante variación sobre esa estructura. En estos casos se parte también del corte longitudinal de un elemento natural –palmera, madera de ciprés–, pero una de las partes se elimina de la composición.

Umberto Eco ha escrito que, siendo las prótesis aparatos que sustituyen un órgano que falta, el espejo «es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no lo podría alcanzar (...) con la misma fuerza y evidencia»⁷³. Por eso, el espejo como

⁷³ Eco, U., *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988, p. 18.

prótesis se convierte en un canal que permite el paso de información. Esto es, efectivamente, lo que ocurre cuando Schlosser usa bien sea un espejo plano –como en «Fata Morgana», o en el «Ajedrez» grande– o una superficie plana de cobre que actúa como tal –como en el «Ajedrez» pequeño. El espectador, gracias al espejo, ve el tronco por los dos lados. Colocado de frente a la composición ve la parte exterior del tronco, mientras que en el espejo que se halla detrás de ella ve el reflejo de la parte interior del mismo tronco. Pero es en ese momento cuando surge el espejismo pues la impresión que se tiene es la de estar viendo las dos partes de un mismo tronco dividido longitudinalmente. Ahora bien, el engaño es doble: en primer lugar, porque lo que propiamente vemos es una imagen real y otra virtual. En segundo lugar, porque la recomposición imaginaria de la unidad del tronco –la que hacemos mentalmente al juntar la imagen real y la virtual– es también falsa puesto que no se juntan las dos mitades divididas de la rama o el tronco (una fue eliminada de la composición), sino que la mitad real se reúne virtualmente consigo misma. Ni siquiera especularmente hay una recuperación de la unidad perdida.

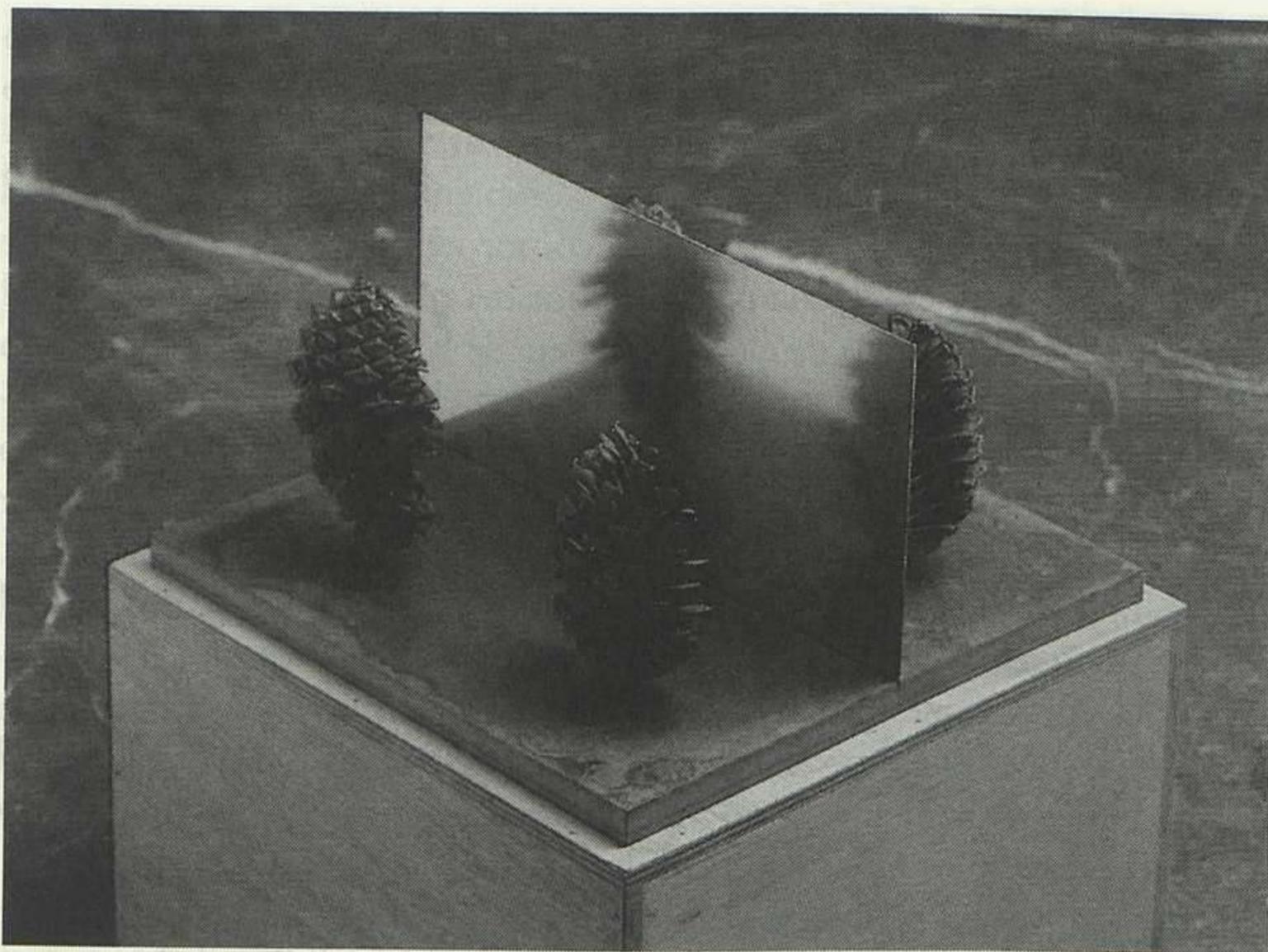
En otro caso, en la pieza de pequeño formato que lleva también por título «Fata Morgana» (1991), se acentúa esa imposibilidad de recuperación de la unidad. Aquí divide las dos mitades de dos piñas partidas longitudinalmente y, puestas frente a frente, son separadas mediante un panel translúcido. En éste se produce la reflexión de la luz dando lugar a un efecto especular. Pero su misión es más separar físicamente las mitades escindidas que reunir las virtualmente.

Todas estas obras nos hacen ver que Schlosser está jugando con las dualidades completud / incompletud y realidad / ilusión. ¿Nos invitan a interpretar que es la combinación e integración de cada uno de los polos de esas dualidades lo que constituye el ser? Quizá, pero sin aventurarme a contestar esa cuestión me parece necesario señalar que el término «juego» es, sin duda, esencial para comprender estas composiciones así como un aspecto relevante de la obra de Schlosser. En el ajedrez se ejemplifican claramente las características que Huizinga señaló como propias del juego: acción libre ejecutada «como si» en un determinado espacio y durante un determinado tiempo, sujeta a reglas, propensa al misterio, sentida como «fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad (...) de las normas de la razón, el deber y de la verdad»⁷⁴. Este autor ha señalado también que

⁷³ Lenz, E., «Pienso en una superficie», en *Homo*, p. 17.

⁷⁴ Nietzsche, F., «El drama musical griego» (1870), en *El nacimiento de la tragedia*.

⁷⁴ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 188.



Fata Morgana, 1991. Múltiple. Piñas de pino y alpaca, 35 x 35 x 18 cm.
Colección del artista.

todo lo que es examen y concurso público «procede de las formas arcaicas de prueba mediante una habilidad a demostrar»⁷⁵. Este aspecto es decisivo para entender este tipo de obras de Schlosser así como su correcta interpretación. En mi opinión, la interpretación simbólica de las obras de ajedrez abre un amplio abanico de posibilidades: por ejemplo, Francisco Jarauta en el catálogo de la exposición «Fata Morgana» veía esa pieza como alegoría de una cultura dividida. Por el contrario, tal interpretación sería discutible si es cierto, como piensa Eco, que los espejos no producen signos ni establecen nunca relaciones entre tipos universales, sino sólo entre especímenes particulares⁷⁶.

Parece más claro que, dentro de la recuperación parcial de la artesanía realizada por Schosser (#3.1), la habilidad que el artista demuestra en estas obras es la de provocar espejismos, ilusiones y alusiones. Fascinación, sorpresa, diversión, misterio. Lo que confirmaría que el arte se

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Eco, U., *op. cit.*, p. 76.

preocupa más, tal como dice Gombrich, por los «cómos» que por los «qués»; que tiene frente a la palabra, afirma Francastel, carácter inmediatamente operatorio⁷⁷. Todo ello puede sintetizarse, sin necesidad de añadir nada más, en «Centro» (1993).

8. *Hitos interpretativos. Propuestas pragmáticas*

La última forma de aproximación que quiero considerar obliga a poner en relación la obra artística con aspectos colindantes, pero no por ello secundarios, a ella. Se trata de derivaciones pragmáticas que agruparé en tres subapartados.

La primera derivación consiste en la modificación de la relación hombre-naturaleza-técnica. Para ello me remito a lo escrito anteriormente (#2 y #3). Heidegger ha escrito que cuando el hombre «persigue la naturaleza como región de su representar, ya está reclamado por un modo de desocultamiento que lo provoca a abordar la naturaleza como objeto de investigación»⁷⁸. Ahora bien, como hemos ido viendo (#4, #7.3), en el proceder de Schlosser la ténne sería un modo de desocultar no dominador, sino respetuoso con la naturaleza.

La segunda derivación consiste en el intento de enriquecer la vida humana. En conexión con el aspecto anterior, búsqueda de la integración entre el cuerpo y el espíritu (#7.4) desarrollando sus potencialidades. Siendo la obra de Schlosser artística, necesariamente tiene que ver con el desarrollo de la sensibilidad a través de una configuración espacial. En este sentido, me parece que lo que Lootz describiera en «Humo» como su propia intención es aplicable a Schlosser: «espacio sensibilizado y sensibilizante»⁷⁹. Pero no reducido a lo sensorial, sino animando a oponerse a la fragmentación de la vida humana. Resulta por ello oportuno recordar lo que escribiera Friedrich Nietzsche en «El drama musical griego» (1870): nosotros no podemos «ya gozar como hombres enteros; estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente»⁸⁰.

⁷⁷ Francastel, P., *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1984, p. 25.

⁷⁸ Heidegger, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁹ Lootz, E., «Pienso en una superficie...», en *Humo*, p. 17.

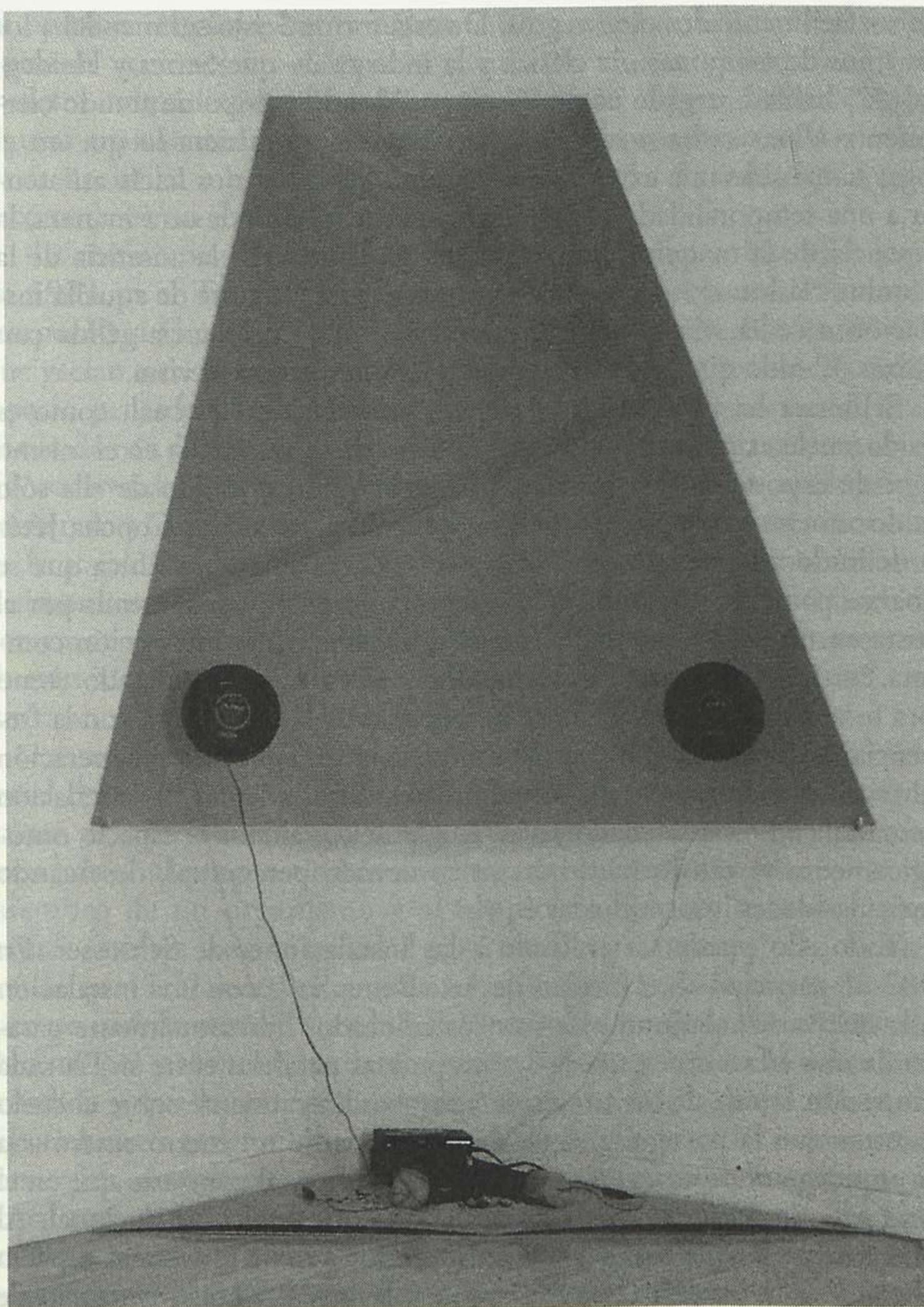
⁸⁰ Nietzsche, F., «El drama musical griego» (1870), en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1977, p. 198.

Frente a ello, los ejemplos más llamativos de Schlosser son sus «acciones». En «Madera que suena» (1978), y «Concierto» (1979), las piezas construidas por él fueron empleadas para ejecutar música. En «Vuelo con escultura» (1977), el artista se servía de una de ellas para intentar vencer durante un breve tiempo la fuerza de la gravedad. Por aquellos años la labor de Schlosser fue sintetizada por Bulnes como «trabajo con la percepción»⁸¹. Una obra que tendemos a encasillar dentro de las «artes visuales», pero que se dirige con frecuencia –en lo que se refiere a la dimensión sensorial– también al oído y, a veces, a la corporalidad en su conjunto. Así, en unos dibujos de 1978 para la instalación «Tinaja» aparecía la fotografía de un horno de cerámica. Junto a ella dos dibujos, uno alzado y otro en planta. Desde el centro de la boca de la «tinaja» debería colgar hasta llegar a la mitad de la altura de su interior una pieza grande en forma de espiral que podía recordar bien algún gasterópodo, el cuerno de una cabra, o una esponja marina. En comparación con esta última las paredes de la tinaja podían recordar la pared de una esponja con su cámara vibrátil, sus poros inhalantes y sus coanocitos. En el catálogo «Stilleben» –literalmente «vida tranquila»– de 1987 la presencia del mar, la costa y las estructuras en espiral era constante. En uno de los poemas incluidos –y no olvidemos que un poema pide ser recitado en voz alta más que simplemente leído– podían leerse entre otros versos: «Muschell voll untergehender Sonne / Artauschende Wellenränder» (Un sol poniente lleno de moluscos / Crestas de olas en movimiento)⁸². Ahora bien, «Muschel» tiene entre otras acepciones «concha» y «pabellón auricular». Y nadie ignora la fuerte presencia del sonido cuando nos hallamos en el mar o en la orilla de una costa cualquiera. Quizá –y ya que el propio Schlosser nos anima a ello– podríamos interpretar que también aquella esponja / tinaja querría vibrar y sonar; que también ella (#7.4) querría vencer la gravedad. Que también ella nos haría retornar imaginariamente a un pasado ancestral y milenarrio. Como el de tantos dibujos de Schlosser.

En la exposición celebrada en 1990 en la Galería Buades había también numerosas referencias marinas. En una esquina se hallaba la instalación «Casa del fuego» (Arca, 31), cuyos materiales eran vidrio, cobre, madera quemada y un equipo de sonido en el que se reproducía el crepitar de las maderas que ahora se incluían. Los dos altavoces podían

⁸¹ Bulnes, P., «La mirada sesgada», en *Adolfo Schlosser*, Madrid, Galería Buades, 1977, p. 4.

⁸² *Stilleben*, Madrid, Abril y Buades editores, 1987.



Casa de fuego, 1990. Cristal, cobre, troncos, quemados, ceniza y equipo de sonido.
Colección del artista.

¹⁰ Anheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 26.

¹¹ Maderuelo, J., *El espacio urbano*, Madrid, Alianza, 1984, p. 203.

¹² Summel, G., *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1981, p. 203.

¹³ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

evocar fácilmente dos ojos negros. De esta forma Schlosser mezclaba los dos tipos de máquinas –la clásica y la industrial– que Serres y Heidegger (#2) habían juzgado como incompatibles. El equipo de sonido ciertamente almacenaba y repetía cuantas veces se quisiera lo que en el hogar había sido una experiencia singular. Schlosser nos hacía así atender a una temporalidad –el crepitar– ausente. Dicho de otra manera, la presencia de la máquina industrial nos hacía advertir la ausencia de la máquina clásica: el fuego estaba ya ausente, y el visitante de aquella instalación accedía, visual y auditivamente, a una experiencia gélida con cenizas. El oído quedaba además acentuado respecto a la vista.

Schlosser ha frecuentado el género «instalación», el cual, como es sabido, suele exigir que la obra que se muestra sea realizada en el mismo lugar de exposición a la permanencia temporal, quedando de ella sólo los documentos que puedan haberse obtenido. La artista Concha Jérez ha definido así este género: «una instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total»⁸³. La recuperación de la unicidad de la obra junto con la frecuencia de formatos grandes tiene mucho que ver con la recuperación del «aquí y ahora» del aura benjaminiana. Pero, además, la instalación pretende, como ha señalado Javier Maderuelo, «alterar el espacio ontológicamente y transformarlo en su contenido perceptual, destacando particularidades insospechadas en él»⁸⁴.

Todo ello puede ser aplicado a las instalaciones de Schlosser. En 1987-88 participó en el Centro de Arte Reina Sofía con una instalación en la que varios conjuntos de troncos colocados horizontalmente pasaban de una sala a otra a través de tres puertas paralelas entre sí. En cada agrupación la raíz de un tronco se apoyaba directamente sobre el suelo mientras que la parte alta se alzaba algo más de un metro sustentada por un juego de troncos y ramas. Como era claro, al contrario que en el «land art», la naturaleza había sido llevada al espacio institucional. Al contrario de lo que estamos acostumbrados a vivir, no era el espacio urbano el que invadía el natural, sino a la inversa. Lo provocativo de aquella instalación consistía en que el paso de una sala a otra se veía dificultado. De nuevo, Arnheim nos ayuda a comprender la razón. En

⁸³ Maderuelo, J., *El espacio raptado. Interferencia entre arquitectura y escultura*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 208.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 203.

su opinión «el plano horizontal es la dimensión de la mayor parte de nuestras acciones en el espacio (... de ahí que se produzca...) una molesta contradicción entre la verticalidad del espectador y la de las figuras representadas en el suelo. Además lo próximo de la relación física no invita a una contemplación distanciada. La situación resulta incómoda en un sentido puramente óptico⁸⁵.

Lo mismo ocurría en la instalación «Primera nieve», que tuvo lugar en 1989 en el Teatro Campoamor de Oviedo. Como en la anterior, tampoco aquí los árboles conservaban su posición vertical habitual, sino que yacían secos y horizontales obstaculizando el tránsito a través de un espacio pensado para ser transitado por hombres en posición vertical. Por lo demás, lo agreste de aquella instalación contrastaba con un espacio construido con materiales «nobles», y que constituye un lugar de encuentro y ostentación cultural por parte de las capas más instruidas de la sociedad ovetense. En un espacio monumental se instalaba un antimonumento. Schlosser, sin darle más importancia, añadió también por entonces que siendo el árbol un eucalipto podía interpretarse en alusión al problema existente en «Asturias con estos árboles»⁸⁶, no autóctonos y criticados desde los sectores ecologistas.

La tercera derivación consiste en la relación con la organización social del arte. En su «Sociología», Simmel afirma que la socialización coloca al individuo en una doble situación; «la de estar en ella comprendido y al propio tiempo encontrarse enfrente de ella; la de ser miembro de un organismo y al propio tiempo un todo orgánico cerrado, un ser para la sociedad y un ser para sí mismo»⁸⁷. La lucidez con la que Schlosser comprende esta dualidad se hizo especialmente patente cuando en 1991 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Declaró por entonces que la concesión del tal galardón le había sorprendido y que le animaba a seguir trabajando. Pocos meses más tarde dijo con cierta resignación: «tenía que huir del juego social en que se ha convertido el arte, transformación lógica si tenemos en cuenta que la actual sociedad no deja otra alternativa. Es triste que cada vez sea más un show, cuando el arte es más íntimo que todo eso»⁸⁸. Y efectivamente lo que parece caracterizar su actitud respecto al sistema social del arte consiste en un distanciamiento burlón. Por otra parte, en 1989 se mos-

⁸⁵ Arnheim, R., *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1984, p. 26.

⁸⁶ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

⁸⁷ Simmel, G., *Sociología*, Madrid, Revista de Occidente, 1977, p. 51.

⁸⁸ *Deia*, 1-10-1991, p. 49.

traba reticente a dar una opinión sobre el arte «que quizá podría ser una invención de los críticos»⁸⁹. Y en un cuento de ese mismo año los señores de la Academia se veían burlados y empapados⁹⁰.

Como ya dije al principio (#1.2) este tipo de buscado aislamiento constituye un obstáculo para aproximarse al autor y a su obra. Pero quizá esa huida ayuda también a preservar a ambos. Su aislamiento, su mutismo, su desdén ante la tentación, en la que tantos artistas han sucumbido, de convertirse en estrella de los medios de comunicación, contribuyen por el contrario a que su obra se desarrolle con altas dosis de libertad.

Además, y como espero que se haya manifestado claramente a lo largo de este escrito, es muy importante la relación de Schlosser con las galerías. Algo que merecería una investigación más detallada y en la que ahora renuncio a profundizar. Hemos visto (#2 y #3) cómo a finales de los años setenta el círculo en torno a la galería Buades tuvo gran importancia en su poética. Por otra parte, vista (#7) la relevancia del humor, del juego, y de la noción de lo sagrado en su obra, cabe citar de nuevo a Huizinga cuando señala que culto y juego requieren un «espacio cerrado, separado del ambiente cotidiano»⁹¹. El aislamiento de Schlosser en Bustarviejo contribuye a reforzar una imagen de él como un artista a punto de convertirse en un cierto sacerdote. Numerosos críticos han tendido a lanzar esta imagen probablemente con la referencia de Beuys en la mente. Se trata, en mi opinión, de una idea exagerada aunque explicable precisamente por la dificultad de contactar con él, lo cual ha fomentado la impresión de que todo encuentro con él había de convertirse necesariamente en una especie de peregrinación ritual. ¿Necesita Schlosser de la adoración que a veces, según Huizinga⁹², tienden a buscar los artistas a los que se sitúa por encima de la masa? La ironía y el humor que aparecen en sus obras sin mermar la seriedad de sus planteamientos me hacen pensar que no. Por otra parte, según cuenta Calvo Serraller, en 1996 rechazó con enfado que a él se le considerara como «creador» y que a los demás se les negara tal condición. «Creadores somos todos», dijo, y él, en todo caso, sólo es artista⁹³. Por lo demás, la respuesta a esa cuestión no es demasiado relevante. En lo que sí que me

⁸⁹ *Diario* [¿de Oviedo? no identificado], 1989.

⁹⁰ Adolfo Schlosser, «Primera Nieve» Oviedo, Centro Cultural Campoamor, 1989.

⁹¹ Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 33.

⁹² *Ibid.*, p. 239.

⁹³ *El País*, 21-1-1996.

parece que Huizinga nos da, en ese mismo texto, una pista es cuando señala que el círculo en el que pueda participar el artista puede constituir una «comunidad de juego»⁹⁴. Eso es lo que ocurrió probablemente en ocasión de la redacción del único ejemplar de «Humo» ya citado.

Las diversas galerías con las que ha trabajado Schlosser –y confesando el carácter ficticio-literario de lo que voy a escribir– pueden todo lo más haber sido los hogares de este artista como monje giróvago. En su diccionario ideológico, Julio Casares dice que los monjes tienden a vivir fuera de las poblaciones y define así «giróvago»: «Vagabundo / Dícese del monje que vagaba de uno en otro monasterio»⁹⁵. Pero Schlosser ni pertenece a ninguna comunidad religiosa en sentido estricto o figurado, ni ha abandonado su taller de Bustarviejo aunque haya vivido y trabajado en otros lugares. Es, por otra parte, al parecer, un solitario con buenos amigos. Entre ello, su obra de arte como humo; como vínculo entre hombre, arte y naturaleza.

⁹⁴ Huizinga, J., *op. cit.*, p. 239.

⁹⁵ Casares, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 421.



Valeriano Bozal, *El gusto*.

La balsa de la Medusa, n.º 94. 176 págs., I.S.B.N.: 84-7774-594-3.

Índice: Prólogo a la presente edición. Introducción. 1. Autonomía. 1. Gustos los ha habido siempre. 2. El gusto ilustrado. 3. Autonomía del arte. 2. «Facultad». 1. Las cualidades estéticas. 2. La «facultad» del gusto. 3. La «imaginación transcendental». 3. Placer. 1. El agrado de los juicios. 2. El placer del conocimiento. 3. El libre juego de las facultades. 4. Representaciones. 1. Representación e interpretación. 2. Intersubjetividad de la representación. 3. Nota para una cartografía del gusto. 5. Categorías. 1. Formas de mirar. 2. Positivo y negativo. 3. Nota sobre los antecedentes de lo patético. Bibliografía. Índice de nombres.

PRISTINA ARMY GARRISON SW, SERBIA

PRE STRIKE



ANTES. La imagen, tomada por un satélite de EE UU, muestra el cuartel del Ejército serbio en Pristina, la capital de Kosovo.

PRISTINA ARMY GARRISON SW, SERBIA

POSTSTRIKE



DESPUÉS. En esta foto se muestra el estado del mismo cuartel el domingo, instantes después de recibir el impacto de un misil