

Cambio de tornas

Lynne Cooke

«Fundamentalmente, mis obras poseen casi siempre la naturaleza de una propuesta; existen primero en forma de maquetas, y luego se construyen (o no)». Thomas Schütte (1987)

La más conocida de las obras tempranas de Thomas Schütte, *Große Mauer* (Gran pared), se instaló por primera vez en 1977 en el vestíbulo de la Academia de Arte de Düsseldorf, donde Schütte era entonces estudiante. El joven artista alemán tardó unos nueve meses en completar una obra formada por unos 1.200 «ladrillos» pintados. Aunque en un principio se inscribió en la clase de orientación impartida por Fritz Schwegler, en 1975 Schütte decidió cambiarse a la clase de pintura de Gerhard Richter. El contacto con la exploración incisiva de las convenciones y protocolos de la pintura por parte del nuevo profesor se complementó con una serie de conferencias organizadas por el historiador del arte Benjamin Buchloh sobre las diversas críticas a las que había sido sometida la pintura por los seguidores de Richter (sobre todo, Daniel Buren, Niele Toroni y el joven Blinky Palermo). Dado que el curso de Buchloh cubría el ámbito de lo que después se conocería como crítica institucional, Schütte obtuvo en este momento formativo de su carrera una visión amplia de los discursos que ponían en entredicho la pintura de vanguardia. Ese proceso se vio ampliado por la visita a unas exposiciones innovadoras en Renania y el norte de Alemania que destacaron los gestos radicales de esos artistas.¹

La respuesta de Schütte a ese legado múltiple fue a la vez informada, estratégica y poco convencional.² Para explorar el territorio abierto por la pintura que superaba los límites de la obra de arte autónoma, tuvo a mano muchos modelos: los dibujos y las pinturas de pared que Palermo y otros habían realizado a lo largo de la década anterior en una diversidad de emplazamientos (espacios artísticos habituales o ubicaciones auxiliares); los extravagantes formatos no convencionales que Palermo había adoptado para crear objetos pintados, que abarcaban desde pequeñas formas nebulosas hasta un ubicuo triángulo azul (una especie de motivo característico que Palermo instaló en los estudios y residencias de los artistas que admiraba); y, en no

1. Tras visitar la *documenta 5* de 1972, que contenía obras de Sol LeWitt, Palermo y Buren entre otros, Schütte, que tenía entonces 18 años, decidió dedicarse al arte. En 1973, el Städtisches Museum de Mönchengladbach presentó *Eine Malerei-Ausstellung mit Malern, die die Malerei in Frage stellen könnten* (Una exposición de pintores que podrían poner en cuestión la pintura). Contenía obras de un grupo internacional de nueve artistas; además de Palermo, Buren y Toroni, incluía a Alan Charlton, Agnes Martin, Brice Marden y Robert Ryman. Por otra parte, la galería Konrad Fischer de Düsseldorf, donde Schütte realizó prácticas durante un verano a mediados de la década de 1970, presentó la obra de Ryman junto con la de sus colegas alemanes.

2. Centrada en los debates contemporáneos en torno

a la problemática de la práctica pictórica y a las formas nacientes de crítica institucional, la formación inicial de Schütte no distaba mucho de la que podía recibir en ese momento un estudiante del CalArts de Los Ángeles o del Nova Scotia College of Art and Design de Halifax (Canadá). En realidad, Schütte sostiene que su generación de artistas europeos y norteamericanos fue poco común porque compartían valores estéticos e ídolos artísticos procedentes de contextos culturales muy diferentes. La comparación de su estética y su práctica con las de Mike Kelley, Robert Gober y Juan Muñoz da peso a esa afirmación. Sin embargo, los términos en que se enfrentó a las cuestiones socio-culturales relacionadas con la historia, la memoria colectiva y el espacio público fueron específicos de su contexto alemán nativo.

menor medida, las prácticas de Toroni y Buren (que sustituyó en la academia a Richter cuando éste fue a dar clases durante casi un año al Nova Scotia College of Art and Design de Halifax), que comprendían cuestiones referentes a la decoración. Conjugando la lógica de sus precursores Schütte empezó a experimentar en direcciones imprevistas con diseños para papel pintado y, luego, en *Rote Girlande* (Guirnalda roja, 1977), creó una serie de frisos ornamentales que podían colgarse en lugares no convencionales y también más ortodoxos, empezando por el despacho del comisario Kasper König en Colonia. En comparación con sus predecesores, Schütte abordó las nociones de decoración, especificidad del lugar y temporalidad (y, más específicamente, de transitoriedad) de forma perversa, en la medida en que recurrió a artefactos portátiles de apariencia autónoma. Tanto *Lager* (Almacén, 1978) como *Ringe* (Anillas, 1977-1990), cruciales entre el grupo de obras flexibles y permutables que concibió en esa época, pueden ser integradas en un lugar determinado, luego desmontadas y almacenadas hasta que son necesarias en otro lugar.

ill. p. 80

ill. p. 8 / p. 66

Mientras profundizaba en los distintos legados de sus mentores, Schütte también siguió de cerca las tendencias contemporáneas de la escenografía y, en particular, la obra de Karl Kneidl, cuya clase dedicada al diseño teatral tenía lugar fuera de la escuela de arte, en el mismo edificio en que Richter impartía su seminario semanal. Schütte visitó con frecuencia el apartamento de Kneidl; allí observó con atención los procedimientos conceptuales y metodológicos de los estudiantes, incluidas las formas de trabajar con maquetas de escala 1:20 (una proporción poco habitual que más tarde adoptaría en su propia obra), y asistió con ellos a producciones teatrales de vanguardia. Podría decirse que *Große Mauer* es la culminación de las obras producidas durante esos años en la academia en la medida en que integra el lugar en la pieza al utilizar la pared como soporte y como componente integral de ésta, al tiempo que aborda cuestiones vigentes en la corriente dominante de la pintura. Al combinar dos tradiciones diferentes (la figurativa y la abstracta), cada uno de sus elementos es a la vez un pequeño objeto ilusionista y una pintura no objetiva ejecutada mediante un lenguaje gestual.³ Situada entre la pintura, la decoración, la arquitectura y el diseño, puede ser leída no sólo como una obra relacionada con el lugar, sino también como una maqueta creada a escala 1:1. Este aspecto fue el que resultó más profético, porque el siguiente paso importante de Schütte nació de un encargo de König, que estaba entonces organizando *Westkunst*, una exposición a gran escala del arte de posguerra.

El encargo de König empujó a Schütte a trascender lo estrictamente decorativo para adentrarse en el ámbito de lo funcional: diseñar una tribuna o mirador desde el cual los visitantes pudieran tener una vista panorámica de los grandes espacios de la Köln Messe, donde se montaría la exposición. Al final, cuando por motivos económicos se detuvo la ejecución de su propuesta, Schütte decidió instalar como con-

3. Antes de embarcarse en ese conjunto de obras, Schütte había fotografiado muchos edificios de ladrillo, que eran un rasgo distintivo del entorno arquitectónico de Düsseldorf. Entre los numerosos

estudios y obras relacionados, se encuentran varias pinturas pequeñas de superficies de ladrillo, incluidas de ladrillos verde claro, y varias obras en otros colores.

tribución al proyecto tres maquetas arquitectónicas, tituladas colectivamente *Westkunst Modelle 1:20* (Maquetas para la *Westkunst 1:20*, 1980). Cada una se presentó en una mesa, dispuestas como los ganadores de los tres primeros puestos de una competición. Esas sencillas mesas, convencionales en su forma y de fácil fabricación, poseían una ventaja adicional: a diferencia de los pedestales, no transformaban en escultura los objetos a los que servían de soporte. Su condición de artefacto y su carácter especulativo quedaban así señalados con claridad, es decir, eran modelos en un sentido doble: como diseños de estructuras que debían construirse a una escala mayor y como dispositivos para explorar problemas conceptuales. Ese *modus operandi* se basaba en la suspensión, o el aplazamiento: la propuesta se superpone a la factibilidad. Si bien esa experiencia proporcionó un poderoso impulso a su creciente interés por la arquitectura, Schütte recibió el respaldo adicional de una nueva generación de jóvenes escultores procedentes sobre todo de Renania. Entre ellos, algunos (como Ludger Gerdes), que estaban versados en el discurso arquitectónico más moderno, buscaron un lenguaje constructivo capaz de responder a cuestiones sociopolíticas y culturales en el entorno edificado.⁴

ill. p. 86

El cautivador *Teatro del mundo* de Aldo Rossi, llevado hasta su destino a través de la laguna de Venecia con gran aparato mediático, se convirtió en lo más destacado de la Bienal de Venecia de 1980. Con su singular encanto poético, esa pequeña estructura temporal llamó de inmediato la atención de la prensa especializada en arquitectura y, también, de la prensa cultural de todo el mundo. A lo largo de la década de 1980, Schütte realizaría una serie de obras en un lenguaje que comparte el sobrio vocabulario volumétrico del arquitecto italiano.⁵ Las maquetas arquitectónicas de Schütte, compuestas de formas sencillas y a veces estereométricas, incluyen casas y estudios para artistas, un museo, laberínticos sótanos de edificios arrasados e incluso un hotel para pájaros. Carentes de adornos y rectilíneas, sus maquetas escultóricas están despojadas, como los diseños de Rossi, de ornamentación y detalles de época, aunque conservan indicios de lo autóctono. La mayoría está hecha de contrachapado, un material barato y de fácil manipulación, pero carente

4. Gerdes escribió más tarde un texto sobre el uso por parte de Schütte de maquetas (Ludger Gerdes, «Zum Modell bei Thomas Schütte», en *Von hier aus*, [cat. exp.], Düsseldorf, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, y Colonia, DuMont Buchverlag, 1984). También resulta relevante la prolongada amistad de Schütte con Thomas Struth, que abandonó la pintura en un punto inicial de su carrera para entrar en el estudio establecido por Bernd y Hilla Becher en la Academia de Arte de Düsseldorf. Schütte era muy consciente de sus enseñanzas e intereses, incluido su estudio e investigación en profundidad de las tipologías de edificios. Para Schütte y sus colegas, la primera muestra importante que consolidó un *ethos* de grupo se presentó en la galería Konrad Fischer de Düsseldorf en 1983. Los participantes fueron: Schütte, Gerdes, Reinhard Mucha, Harald

Klingelhöller, Wolfgang Luy. Entre las muestras posteriores desarrolladas sobre esta estética compartida se encontró *Raumbilder: Cinco escultores alemanes en Madrid*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987. Los participantes de dicha muestra fueron: Schütte, Mucha, Luy, Bogomir Ecker y Albert Hein.

5. Schütte ha comentado en varias ocasiones sus razones para regresar a la tipología de las maquetas. «Usé una maqueta porque... es muy accesible a toda una diversidad de lecturas», ha declarado. «Puedes imaginarla como un prototipo de algo más grande, o como algo visto desde el punto de vista del niño; puedes verla como un teatro público... Son formas de imaginar las situaciones». *Possible Worlds: Sculpture from Europe* [cat. exp.], Londres, Institute of Contemporary Art y Serpentine Gallery, 1990, p. 70.

de gran pedigrí en la historia del arte [fig. 2]. Si bien varias (como el búnker de hormigón *Gloria in memoria* para Sonsbeek, Arnhem, en 1986 y el pabellón de helados, *Eis*, (Helado, 1987), concebido para la *documenta 8*) se realizaron en realidad como estructuras utilitarias, o quizá mejor como caprichos, la mayoría no fue concebida con la intención de ser habitable. Citando el cementerio de San Cataldo en Módena, Schütte ha declarado que admira algunos de los diseños de Rossi; sin embargo, considera que su obra difiere rotundamente en espíritu de la del italiano. Llena de recuerdos infantiles colectivos, la característica arquitectura de Rossi parece envuelta en el silencio y la intemporalidad, mientras que el espíritu más sombrío de Schütte raya en lo melancólico o en algo aun más oscuro. No obstante, puesto que generó un cambio radical en el discurso arquitectónico, la cautivadora visión de Rossi proporciona una iluminadora perspectiva con la que estudiar el idiosincrásico enfoque a la función y la forma de las maquetas del joven artista alemán.⁶

Las raíces de la práctica de Rossi surgen de la modernidad italiana de los años de entreguerras; sobre todo, de la arquitectura de Giuseppe Terragni. En la conformación de su estética también influyó el impacto del despojado clasicismo de Adolf Loos y un *ethos* poético impregnado de la pintura onírica de Giorgio De Chirico. Esa improbable amalgama dio lugar a un lenguaje en el que los edificios son sencillos en la forma, pero complejos en el contenido. A un tiempo universales e íntimos, atrevidos y comunes, parecen originales más que una simple novedad: colosales en escala y de tono lúdico, su carácter elemental participa de una poética inquietante. Combinando «los esquemas tipológicos de la arquitectura moderna con sus equivalentes antiguos y autóctonos» según sostiene Kurt Foster, Rossi «dilucida los primeros conceptos verdaderamente normativos que descien la modernidad».⁷ En consecuencia, su obra puede ser comparada con la innovadora contribución del arquitecto dieciochesco alemán Karl Friedrich Schinkel. Dotado de una fértil imaginación, Schinkel produjo diseños para una amplia gama de influyentes tipos de edificios y un plan maestro para Múnich, así como diseños mobiliarios y teatrales. En 1980, durante su estancia en la capital bávara para la preparación de su primera muestra importante en la galería Rüdiger Schöttle, Schütte se sintió fascinado por la amplitud y el alcance de la contribución de Schinkel, por sus diseños para tipologías arquitectónicas básicas y por su compromiso con el tejido urbano en general. Junto con el arquitecto barroco François de Cuvilliés, Schinkel se convertiría en una de las luminarias del creciente panteón del escultor;⁸ sin embargo, es Rossi (cuya obra, en muchos aspectos, recupera para la modernidad tardía los elementos esenciales de la mirada de Schinkel), quien resulta en última instancia más relevante para contextualizar las incursiones de Schütte en el ámbito de la arquitectura.

6. En 1984, la exposición de dos personas, *Thomas Schütte y Aldo Rossi*, se llevó a cabo en la Galerie Johnen y Schöttle, Colonia, donde *Große Mauer* de Schütte (1977) se yuxtapone con algunos de los muebles de Rossi (una idea concebida por Rüdiger Schöttle). Schütte también vio el *Teatro del Mondo*

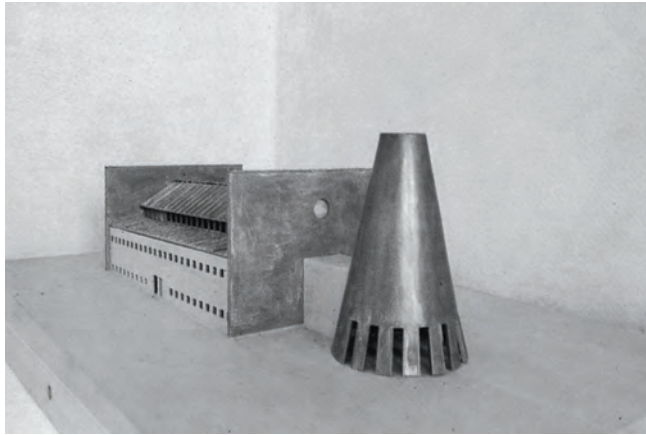
de Rossi en Venecia en 1980.

7. Kurt Foster, reseña del premio Pritzker, <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1990/essay.html>, consultado el 15 de noviembre del 2009.

8. Comunicación personal, septiembre del 2009.



[fig. 1]
Aldo Rossi, *Teatro del mondo* (*Teatro del mundo*), Venecia, Italia, 1980



[fig. 2]
The Theatre (*El teatro*) (maqueta), [s.f.]

[fig. 3]
Karl Friedrich Schinkel, *Nuevo pabellón*
Palacio Charlottenburg, Berlín, 1824-1825





[fig. 4]
Giorgio De Chirico, *L'angoscia della partenza* (La ansiedad de la partida), 1913-1914

[fig. 5]
Paolo Portoghesi, *Torre Astrusa*, 1985

[fig. 6]
Claes Oldenburg, *Trowel (Paleta)*, 1971



Thomas Schütte
Belgian Blues (Melancolía belga), 1990

A principios de la década de 1960, Italia, cuna de muchos de los grandes teóricos e historiadores de la arquitectura de la posguerra, se convirtió en escenario de un debate innovador. En la década de 1980, cuando la disciplina adquirió durante un breve período un tono radical, la cultura del diseño llegó a identificarse con una cultura de oposición. En cambio, tanto en Estados Unidos como Gran Bretaña, el posmodernismo fue a menudo revisionista, por no decir reaccionario, en su apropiación oportunista de las referencias historicistas. En Alemania, donde también predominaba la dimensión historicista, se consideró perfecto para un nuevo compromiso productivo con un pasado fracturado y denigrado. A lo largo de la década, el vocabulario despojado e innovador de Rossi no sólo creó una fuerte discontinuidad con el pasado histórico, sino también un claro divorcio con respecto a los movimientos modernos anteriores como la Bauhaus y De Stijl que habían florecido en Europa septentrional. A medida que creció la incidencia de los medios de comunicación de masas en todos los frentes culturales, el diseño italiano cayó bajo el influjo de lenguajes pop, que combinó con tradiciones autóctonas. Es lo que se refleja con claridad en *The Banal Object*, otra crucial exposición de la Bienal de Venecia de 1980, que estuvo dominada por una sorprendente gama de artefactos domésticos. Un sentido lúdico de la «imagen» no tardaría en infiltrarse en la obra de muchos de los diseñadores que aparecieron entonces bajo el nombre de Memphis.⁹ El tono polémico del diseño italiano de esa década, con sus formas inaccesibles a las tradiciones utilitarias modernas, adoptó la fuerza expresiva de una arquitectura *parlante* que recordaba la aparecida en la Alemania de la Ilustración, con Schinkel y otros, y en Francia, con los más conocidos Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux.

9. Resulta también relevante en este tema la polémica planteada por Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown en su muy influyente *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado*

de la forma arquitectónica (1972; Barcelona, Gustavo Gili, 1978), que intrigó a Schütte en ese momento.

Thomas Schütte
Dreiakter (Tres actos), 1982



Con su sutil capacidad para escuchar las declaraciones culturales importantes –y para las manifestaciones más vitales y polémicas del *Zeitgeist*–, no cabe duda de que Schütte no sólo era consciente de esa naciente revolución estilística, sino que se mostraba deseoso de moldearla para sus propios fines. Dicha revolución influye con claridad en la serie de obras sobre mesa realizadas durante la década de 1980 y después de ella, pero también sostiene la un tanto anómala *Belgian Blues* (Melancolía belga, 1990) y, sobre todo, la serie de propuestas para monumentos que toman como tema aparente frutas o verduras. Por ejemplo, la muy memorable, *Kartoffeln* (Patatas, 1991), rinde homenaje a ese nutritivo alimento básico; mientras que *Kirschensäule* (Columna de cerezas, 1987), realizada a escala monumental, está dedicada a dicha fruta veraniega. Aunque en esas obras resuena el tenor lacónico e insistentemente prosaico de buena parte del diseño de Memphis, también son relevantes, por supuesto, los paralelismos con la historia del arte y, de manera muy obvia, con la escultura de Claes Oldenburg. En comparación con el enérgico mutismo de Memphis, las piezas de Schütte parecen locuaces; en contraste con el risueño optimismo estadounidense, su mordaz ingenio ridiculiza un contexto social en deuda con el consumo excesivo y la política del bienestar. A la inversa, *Melonely* (1986), con su vocabulario permutable de sencillas formas en cuña, pulsa una cuerda muy diferente. En su juego crítico con el legado de la escultura minimalista, reintroduce el contexto referencial (en concreto, las alusiones al mundo cotidiano) allí donde aquella abrazaba la abstracción geométrica como medio para generar un encuentro con una base fenomenológica. No obstante, el radical cambio de escala convierte el tema común en cómicamente absurdo. En un nuevo giro, el juego de palabras del título añade una queja irónica y quizá incluso burlona: «Me lonely» («Yo solitario»). Esa inesperada nota subjetiva también aparece en el conjunto de 14 delicadas acuarelas que anuncian el abundante filón gráfico que se convertiría luego en central para la práctica del escultor: el dibujo, un modo de pensar visualmente, es para él un lenguaje *diarístico*. *Melonely* no deja de ser una obra singular

ill. p. 19

ill. p. 130

ill. p. 131

ill. pp. 126–129



Thomas Schütte
Dreiakter (Tres actos), 1982

en la producción de Schütte porque sus alusiones a los sueños y deseos personales del artista la colocan al margen de sus otras piezas ambientales de galería: *Piazza Uno* (Plaza Uno, 1986) y *Piazza Due* (Plaza Dos, 1986), así como *Dreiakter* (Tres actos, 1982), por ejemplo, contienen implicaciones más sociopolíticas. Composta de tres columnas severas y descomunales colocadas contra una pared pintada de rojo sangre, *Piazza Due* (que quizá sería mejor describir como una repetición sarcástica de De Chirico) se alza amenazadora en el espacio de la galería, donde el edificio que parece un *palazzo* de *Piazza Uno* arroja unas sombras tenebrosas, tanto pintadas como reales. Unas minúsculas figuras de madera se agrupan como para conjurar la amenaza de desplazamiento generada por ese entorno retóricamente hostil: un lugar de intercambio comunitario ha sido transformado en otro lleno de inquietud y desorientadora incomodidad. ill. pp. 22 / 23

En la República Federal de Alemania, los intensos debates sobre el ámbito público que surgían de un nuevo examen de la asolada historia e identidad del país fueron un elemento crucial de la vida intelectual a partir de la década de 1960. El influyente libro de Jürgen Habermas *Historia y crítica de la opinión pública* (1962) ofreció un análisis fundamentado en términos históricos de la viabilidad y las limitaciones de la democracia en Alemania Occidental tras 1946. Habermas sostenía que la democracia dependía de la creación de un espacio que existía entre el ámbito del Estado y la esfera pública de sus ciudadanos.¹⁰ En semejante espacio, la discusión abierta de los asuntos políticos y culturales regularía la opinión pública en una época en que ésta se convertía cada vez menos en el producto de un debate racional y se hallaba cada vez más sometida a los dictados de los medios de comunicación, la publicidad y otras formas de representación concebidas para manipularla.

10. Véase Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, trad. Antoni Domènech, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.



Thomas Schütte
Piazza Uno (Plaza Uno), 1986

ill. pp. 134-137

Diez años más tarde, tras el importante cambio cultural y social y las grandes protestas estudiantiles, Oskar Negt y Alexander Kluge ofrecieron una visión muy diferente en el texto seminal «Esfera pública y experiencia».¹¹ Lejos de marginar la cultura popular como había hecho Habermas, Negt y Kluge ofrecieron una concepción del espacio público que tenía en cuenta las cuestiones de la producción y el consumo, así como de la comunicación. A lo largo de la década de 1970, el gobierno conservador de Kohl intentó enfrentarse a la agitación social subrayando la identidad nacional y proporcionando un paliativo para los problemas sociales y psicológicos por medio del vehículo de las instituciones culturales. Con creciente urgencia, la derecha exigió el establecimiento de una cultura administrada nacionalmente, lo cual sólo podía llevarse a cabo suprimiendo por completo las culturas minoritarias y de masas. El papel otorgado a la cultura, en consecuencia, debía ser compensatorio: ofrecer símbolos de identificación. Como la función y el propósito de su trabajo profesional se convirtió en objeto de discusión, los intelectuales y los artistas se encontraron combatiendo el impulso dominante hacia una definición conformista y *mejoralista* de cultura general. Por consiguiente, el lugar del espacio público adquirió gran importancia en el imaginario cultural y la vida cotidiana. En *Piazza Uno* y *Piazza Due*, como en *Wo ist Hitlers Grab?* (¿Dónde está la tumba de Hitler?, 1991), concebida cinco años más tarde, en un momento en que la sociedad y los medios de comunicación de Alemania Occidental estaban inmersos en un acalorado debate sobre el papel de los memoriales y las víctimas del Holocausto, Schütte encaró esa compleja situación de una forma oblicua y a veces incluso elíptica, nunca ilustrativa ni didáctica. En contraste con los pintores de la generación anterior, como

11. Véase Oskar Negt y Alexander Kluge, «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», trad. Lilia Frieiro, en Paloma Blanco *et al.* (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y*

acción directa, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Estoy en deuda, para esta visión, con el artículo de Peter Uwe Hohendahl «Recasting the Public Sphere», *October*, 73, verano 1995, pp. 27-54.



Thomas Schütte
Piazza Due (Plaza Dos), 1986

Anselm Kiefer y Markus Lüpertz, que en la estela de Joseph Beuys abordaban las cuestiones sociales por medio del mito, la leyenda y los emblemas en términos grandiosos y retóricos, Schütte adoptó el enfoque opuesto: la pequeña escala, lo íntimo, lo modesto y lo banal se convertirían en características clave de un vocabulario desarmante en su sencillez, pero cargado.

«Me gusta la pequeña escala de la maqueta porque tienes todo el mundo en una habitación o encima de una mesa»,¹² ha afirmado Schütte con frecuencia. Como se ve en las instalaciones a gran escala, como *Piazza Uno* y *Piazza Due*, a menudo transformaría la galería en un espacio de ensayo, un lugar para una representación improvisada, provisional. Las formas arquitectónicas y los pequeños maniqués baratos y de fabricación rápida podían desplegarse para crear un entorno teatral, un mundo tan diferenciado como el de las superficies adyacentes de las mesas. Al llegar a un lugar –ya fuera la galería Phillip Nelson de Lyon, donde creó *The Laundry* (La lavandería) en 1989, o la galería de Jean Bernier en Atenas, donde creó *Two Blue Boats* (Dos barcos azules) en 1987–, Schütte trataría de entrada la galería como un laboratorio o un estudio, concibiendo y luego fabricando las obras *in situ*. Una vez abierta al público, la galería se convertía en un escenario al que era atraído el pequeño público informado que contemplaba sus representaciones. Motivado de forma un poco oportunista por consideraciones conceptuales pero también prácticas, ese uso de la galería como entorno teatral otorgaba una nueva dimensión a la noción de maqueta. Dado que el resultado era considerado como una suerte de ensayo teatral, lo indeterminado y lo lúdico se priorizaban por encima de lo fijado y lo codificado: en las ocasiones posteriores en que se reinstalaba la obra (en el caso en que eso ocurriera), era posible configurarla de modo muy diferente.¹³

ill. p. 24

12. *Thomas Schütte*, Londres, Phaidon, 1998, p. 25.

13. «Si esas obras se relacionan con la arquitectura es sólo porque son grandes formas, necesitan esa

escala para trabajar. Son como un escenario, y el espectador se convierte en parte del decorado, algo que me gusta porque no me veo haciendo



Thomas Schütte
The Laundry (La lavandería), 1989

ill. pp. 96-97

Entre las más recientes de la larga serie de maquetas arquitectónicas se encuentran una gasolinera, un hotel para pájaros y casas para terroristas. Con sus suelos en voladizo hechos de láminas de plexiglás de tonos brillantes, esas elegantes estructuras están diseñadas para lo fugaz, lo nómada y lo marginal. Con un tenor emocional diferente de las anteriores estructuras volumétricas autónomas y cerradas, parecen porosas y atractivas. De modo opuesto, Schütte ha sido capaz hace poco de construir por primera vez una casa individual a tamaño natural. Ubicada en un ondulado paisaje del oeste de Francia, esa estructura revestida de acero tiene un ventanal en forma de pantalla de cine en una fachada y, en otra, una ventana grande y redonda. Reclinado en una tumbona fabricada según un diseño hecho por Schütte unos años antes, el visitante puede contemplar la verde escena rural enmarcada por esas generosas aperturas. Sin embargo, vista desde lejos, la escala de esa compacta forma cúbica suntuosamente encaramada en su emplazamiento resulta muy ambigua: a primera vista, parece como una enorme cámara olvidada por algún excursionista despistado. Sólo cuando estamos cerca nos damos cuenta de su verdadera proporción. Encargada por un mecenas privado, la sencilla estructura compacta es un refugio ideal para la contemplación y la relajación: si bien invita al refugio solitario, sigue estando tanto en el reino de la representación como en el de la realidad; se trata de una plasmación metafórica de la visión de Schütte de lo acorde con quienes cuentan con los recursos necesarios para consumir en el plano más elevado: un estilo de vida regido por la modestia, la tranquilidad y una elegante sencillez.

En la década de 1970, Schütte pudo instalar con frecuencia sus obras en apartamentos privados, en casas de amigos y colegas. Citando al filósofo Peter Sloterdijk, Christine Mehring sostiene que tales ámbitos privilegian un tipo de estructura social

piezas individuales esparcidas por un gran espacio. Veo toda una sala en cada pieza, con el espectador como un actor en el escenario». Iwona Blazwick y Andrea Schlieker, *Possible*

Worlds: Sculpture from Europe, op cit., p. 70, Londres, Institute of Contemporary Art y Serpentine Gallery, 1990, p. 72.

basado en las comunidades a pequeña escala de grupos unidos y con ideas afines.¹⁴ En la década de 1980, a medida que las maquetas arquitectónicas de Schütte abordaban cada vez más aspectos del espacio público, la visión social que encarnaban resultaba mucho menos integrada, cohesiva y solidaria. El espacio público de *Piazza Uno* y *Piazza Due*, por ejemplo, es un terreno opresivo y autoritario; mientras que las zonas residenciales son independientes, pero introvertidas. De modo literal y metafórico, las superficies de las mesas constituyen una *tabula rasa*, una especie de no lugar –lo contrario de un escenario ideal o utópico– donde la sociabilidad es imaginada como aislamiento y autosuficiencia. Aunque es obvio que no se basan en claros recuerdos infantiles como los que moldearon los diseños de elementos arquitectónicos básicos de Rossi, ya sean escuelas, ayuntamientos o teatros, las formas elementales de Schütte son utilizadas para significar proposiciones muy diferentes aunque igualmente fundamentales. En su discreta falta de pretensiones, conjuran una visión que, a pesar de todo, rara vez se libera del riesgo de parecer anodina o banal. En equilibrio entre la austeridad depurada y el prosaísmo mudo, una circunspección refinada y una mortecina desolación, ese ambiguo lenguaje formal puede desplegarse para evocar un entorno muy controlado o, también, un refugio tranquilo.

* * *

A principios de la década de 1980, a medida que se preocupaba cada vez más por el ámbito público, Schütte concibió un segundo enfoque bastante diferente a la noción de la fabricación de maquetas. Plasmado primero en obras como la melancólica *Mann im Matsch* (Hombre en el lodo, 1982-1983) y su pareja más dulce *Mann im Matsch mit Hund* (Hombre en el lodo con perro, 1982), incluía pequeñas figuras moldeadas en un estilo expresionista y presentadas sobre simples pedestales o bases. Pronto esos estudios adquirieron la apariencia y, a veces, incluso la función de monumentos y memoriales, como se ve en los quijotescos estudios dedicados a Alain Colas, el navegante solitario francés que se perdió en el mar. Ahí, como en las maquetas arquitectónicas sobre mesa, el estilo es adoptado como lenguaje referencial utilizado del modo que se juzga apropiado. El lenguaje figurativo expresionista de ese conjunto de obras tiene algo de *déjà vu*; sin embargo, a pesar de la aparente familiaridad, resulta difícil precisar sus precedentes históricos.¹⁵ Los motivos de Schütte se modulan con un aura de especificidad histórica evocadora de un tipo de expresionismo típico o genérico reveladoramente asociado con el arte alemán y la angustia existencial. Schütte salpica su expresivo, aunque oportuno lenguaje de una ironía inequívoca, representando unos lúgubres protagonistas abandonados con el barro hasta las piernas o unas fieras figuritas enzarzadas en una lucha como las que forman la serie conocida como *United Enemies* (Enemigos unidos). Arriesgándose

ill. p. 114

ill. p. 115

ill. pp. 132-133

ill. pp. 151-155

14. Véase el trabajo de Christine Mehring en este libro para un detallado estudio de ese período.

15. «La escultura pública es equivalente al espacio entre dos mentes, y no [algo que acecha] en la

esquina de la galerías comerciales», Schütte, en Trevor Gould, «It is difficult to arrange an earthquake»: An Interview with Thomas Schütte, *Parachute*, 68, octubre-diciembre 1992, p. 41.

al cliché e incluso a la caricatura en su evocación de una desolación beckettiana, esos monumentos a una dificultad por otra parte indefinida son producto de una visión mordaz y paródica en igual medida.

La singular y ambivalente actitud de Schütte, quizás el elemento más poderoso del cargado legado de Richter, se transformó poco a poco, a medida que se distanciaba de su mentor, en algo más saturado de espíritu de contradicción: un placer travieso en la contradicción de lo esperable o lo apropiado.¹⁶ La presencia y continuidad de esa actitud en su práctica pone de manifiesto que no se trataba de un mero gesto, sino una posición sostenida y ganada con esfuerzo. Como demuestra una comparación de *Mann im Matsch mit Hund* con *Großer Respekt* (Gran respeto, 1993-1994), *No Respekt* (Ningún respeto, 1994) y *Kleiner Respekt* (Pequeño respeto, 1994), el *pathos* que da forma a la obra temprana se ha metamorfoseado en un absurdo tragicómico en la posterior. Presas en una ciénaga viscosa que parece apoderarse de todo su ser, las forcejeantes figuras masculinas, elevadas sobre sus elaboradas estructuras, no sólo resultan minúsculas sino grotescas. Concebida tras la caída del muro de Berlín en 1989, esa serie recuerda las numerosas imágenes emitidas por los medios de comunicación en las que las estatuas de estadistas antaño invencibles eran derribadas de sus altos pedestales.¹⁷ Sin embargo, como atestigua *Dreiakter*, con sus banderas estampadas con logotipos corporativos, la opresión es para Schütte un producto de la ideología y, por lo tanto, no está únicamente confinado a los regímenes comunistas.

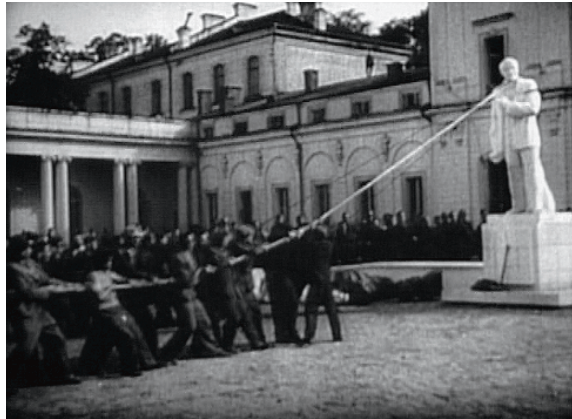
Las propuestas espantosas pero a la vez imperiosas hechas por Schütte en respuesta a un encargo para un monumento a Alain Colas tienen una carga similar de su característico humor cáustico. En una, el busto del desafortunado navegante debía ser amarrado a una boya que era sumergida casi por completo por la marea alta todos los días. Esa morbosa fantasía, con su representación diaria de la lucha condenada al fracaso del navegante solitario contra los elementos, presentaba a su pretendido héroe como ignominioso e incluso risible. De modo nada sorprendente, las propuestas de Schütte fueron rechazadas por quienes hicieron el encargo, temerosos sin duda de la censura de familiares y aficionados indignados o heridos.

Ajustando de nuevo el estilo al tema, Schütte adoptó un lenguaje muy diferente en un proyecto que realizó para unos grandes almacenes situados junto al Friedericianum, el principal espacio de la *documenta 9* de Kassel en 1992. Recurriendo a un vocabulario de bloques sencillos como los utilizados por Oskar

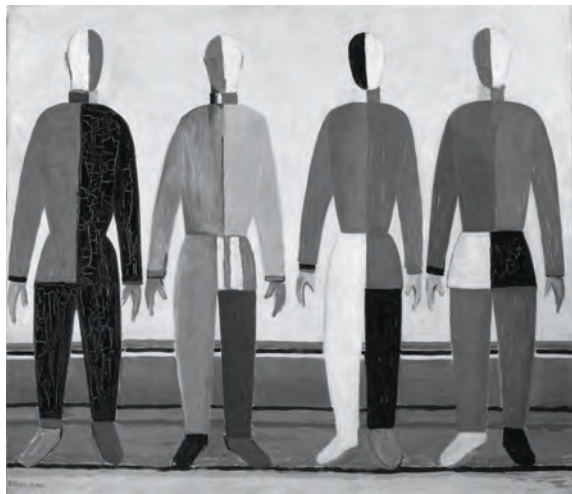
16. «Básicamente, quiero ser diferente, o ser yo mismo, o lo contrario», admitió hablando con James Lingwood en 1998. «Creo que me opongo a cuanto puedas mencionar, aunque sepa que estoy equivocado», en Blazwick y Schlieker, *op. cit.*, pp. 25, 32.

17. En su lugar, o en paralelo sobre todo en Alemania, hubo dilatados y polémicos planes de memoriales a las víctimas más que a los victoriosos. Como, en Berlín, el *Memorial a las víctimas*

del Holocausto. Véase, por ejemplo, Ian Buruma, «Hello to Berlin», *The New York Review of Books*, 19 noviembre 1998, s. p. De modo similar, hubo acalorados debates en torno a cuestiones relacionadas con la expresión simbólica en la arquitectura y la planificación urbana; en especial, en lo referente al diseño de edificios públicos en la nueva capital berlinesa y el trazado de sus espacios cívicos.



[fig. 7]
Invasión de Lituania, estatua de Lenin, 1941



[fig. 8]
Kasimir Malevich, *Suprematismo. Contorno de deportistas, 1928-1932*



[fig. 9]
Sir Edwin Landseer, león heráldico, 1868,
en la plaza Trafalgar, Londres

ill. pp. 162-165

Schlemmer en los prototipos de su Ballet Triádico y por Kasimir Malevich para sus icónicos retratos de campesinos rusos en la década de 1930 [fig. 8], Schütte concibió un grupo de viajeros genéricos, cargado de cajas y maletas. El conjunto, titulado *Die Fremden* (Los extraños, 1992), se creó en un momento de gran agitación social, cuando, según el artista, los graves problemas de vivienda y desempleo que siguieron a la caída del muro de Berlín hicieron que los extranjeros fueran tratados como chivos expiatorios. Vestidos de forma brillante, esas figuras solemnes y retraídas están imbuidas de una solemnidad y una *gravitas* que es muy poco frecuente en su obra. Sin embargo, al colocarlas en lo alto de un pretil, Schütte, que tenía en mente el tipo de figuras alegóricas que se encuentran en la cornisa de los edificios clásicos, se aseguró de que sólo pudieran verse desde lejos, como el Otro.

ill. p. 120

Cada vez más atento al vasto pedigrí de la escultura, Schütte ha empezado a experimentar con lo disparejo y a emparejar modos genéricos y lenguajes históricos, como se aprecia en un reciente encargo para la caja de ahorros Sparkasse Oldenburg. Volviendo al tema del hombre preso en el barro para la que sería su primera pieza pública en su ciudad natal, Schütte fue modificando poco a poco la característica figura. A medida que la obra progresaba en el modelo a gran escala, sustituyó la fisonomía ajada y envejecida de la mayoría de sus predecesores por un rostro sereno y juvenil, creando la deslumbrante cara de un joven muy similar al que aparece en su temprano dibujo de *Mann im Matsch mit Hund*. Al colocar una vara de adivino en las manos extendidas lo presenta como zahorí, un gesto irónico a la luz de las recientes revelaciones sobre la crisis económica de septiembre del 2008. Dado que los banqueros han estado muy involucrados en ese fraude financiero, la escultura de Schütte ha adquirido un escepticismo de rabiosa actualidad: ¿insinuará que la adivinación es un modo más fiable de especulación que esas otras formas adoptadas últimamente por los financieros? ¿O, por el contrario, que las operaciones de los banqueros en los últimos años no han sido, en principio, muy diferentes de las creencias basadas en la fe del adivino?

En otro giro sobre una obra anterior, el perro de *Mann im Matsch mit Hund* se ha transformado en un trío de caprichosas criaturas. Excepcionales en la iconografía de Schütte, esos perros fantásticos pueden relacionarse, tipológicamente al menos, con un venerable linaje de criaturas yacentes que incluye a los leones heráldicos de la londinense Trafalgar Square y las diversas esfinges que bordean el Nilo. Aunque indirectas, esas ingeniosas transformaciones de los modos tradicionales son cada vez más frecuentes en la práctica de Schütte y constituyen un elocuente recordatorio de su tendencia a progresar en círculos, bien socavando modos anteriores de su propia creación o por medio de préstamos de otras culturas y épocas.

ill. p. 158

La recesión económica de principios de la década de 1990 coincidió, en el caso de Schütte, con una sensación de bloqueo y agotamiento. Y, en un esfuerzo por recobrar energías, decidió pasar algunos meses con una beca en Roma, donde se sumergió en la herencia escultórica de esa ciudad. La intensa atención a los géneros canónicos desde la Antigüedad hasta el Barroco, desde los retratos romanos hasta la estatuaría cívica de Bernini, dio fruto en obras como *Konferenz* (Conferencia, 2002)

y un grupo relacionado de cabezas monumentales conocidas como *Dirty Dictators* (Asquerosos dictadores). Incidiendo también en lo que el artista ha llamado un proceso de autoeducación cabe mencionar una enorme exposición, *L'Âme au corps* (una crónica de las representaciones del cuerpo en sus múltiples aspectos en el transcurso de la época moderna), que vio en el Grand Palais de París en 1994. Esas poderosas experiencias lo animaron, a su vez, a considerar de cerca la escultura de la modernidad temprana, hoy posiblemente la parte menos considerada de la práctica escultórica del siglo XX. Como pone de manifiesto la extensa serie conocida como *Die Frauen* (Mujeres, 1998-2006), los diálogos con obras seminales de esa época le han preocupado a lo largo de una década.¹⁸ En conversaciones recientes, Schütte ha subrayado la importancia, para cualquier escultor de hoy, del oficio, las habilidades artesanales, las técnicas y el *know-how*. No obstante, también admite cierto grado de sencillez en su enfoque; una sencillez percibida, por ejemplo, en los estudios de cerámicas de una figura femenina recostada que rayan en la (provocativa) indiferencia. Nacidas, al menos en parte, de su excepcional facilidad como dibujante y como creador de objetos, esas desdeñosas digresiones no deben tomarse literalmente. Ni tampoco pasarse por alto, como si fueran una suerte de bravata. Al contrario, son parte integral de lo que Schütte define como el problema de ser tradicional sin convertirse en convencional. Porque lo que está en juego en su práctica actual es la exploración de las formas en que los modos estándares o normativos pueden utilizarse contra ellos mismos para que resulten revisionistas y no sencillamente reaccionarios. Los en otro tiempo radicales modos de la década de 1970 y de principios de la década de 1980 están ahora tan codificados e institucionalizados que corren el peligro de convertirse en académicos. De manera paradójica, el dominio de lo conocido y familiar podría convertirse mediante un acto de parasitismo artístico en el lugar a partir del cual forjar algo auténticamente fresco y novedosamente relevante.

ill. pp. 178-183

En un fascinante estudio dedicado a las formas instituidas de revisión parasitaria en la literatura, el escritor español Enrique Vila-Matas sostiene que «una importante dimensión de la obra de Borges se juega en esa relación en la que el escritor siempre llega después, en segundo término, en papel subalterno». Según Vila-Matas el autor argentino «siempre llega tarde y lo hace para leer o comentar o traducir o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, como originales».¹⁹ Por medio de ejemplos de muchas otras figuras literarias, desde Walter Benjamin hasta Robert Walser, Vila-Matas ofrece una descripción de la forja de su propia práctica en la que resuena con intensidad la reciente preferencia de Schütte por explotar el artefacto preexistente como principal punto de partida. «Gracias al vampirismo y la colaboración involuntaria de los demás, de aquellos escritores de los que me valía para encontrar mi literatura personal», dice Vila-Matas, fue capaz

18. El trabajo de Penelope Curtis incluido en este libro proporciona un análisis más detallado (pp. 53-65).

19. Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 125.

como ellos de «defender frente al mecanismo de lo idéntico –hoy tan imperante en el mundo– un residuo extremo de irreductible individualidad, algo inconfundiblemente [mío]». En resumen, «Yo encontré lo *mío* en los otros –concluye–, llegando después de ellos, acompañándoles primero y emancipándome después».²⁰ Analizar la práctica de Schütte durante la última década a través de ese prisma revela que, mientras que su proyecto general sigue basado en la premisa de realizar una afirmación singular, los papeles que se ve obligado a desempeñar con el fin de lograrlo pueden parecer contraintuitivos.

ill. pp. 146–149
ill. p. 145
ill. p. 120

La incisiva visión de Schütte, que nunca es sólo airada, ha hecho con frecuencia que el propio artista sea objeto de un análisis minucioso, como se vio en los estudios que realizó para su propia tumba en 1981. Anticipando su muerte en un futuro no muy lejano (el 25 de marzo de 1996), se enfrentó con habilidad al sentimentalismo inherente al cliché romántico del joven genio que muere de forma prematura. Sin embargo, la gigantesca tumba roja diseñada tenía una doble función: podía servir, además, como refugio para los viajeros que esperan el autobús o para los indigentes. Cabe deducir el escaso consuelo que encuentra Schütte en el tema del *ars longa, vita brevis* de las repetidas exploraciones irónicas o paródicas del papel del artista, que también incluyen *Mohr's Life* (Vida de Mohr, 1988-1999) y la posterior *Self-Portrait as Candle Holder* (Autorretrato llevando una vela, 1998). La ambigüedad inherente a la escultura monumental realizada para la caja de ahorros Sparkasse Oldenburg –independientemente de que se conciba mejor como memorial a prácticas pasadas equivocadas o como pronóstico de funestas prácticas futuras– se encuentra en el núcleo de la metafísica de Schütte. Su recurrente visión del artista es la de una figura irremediabilmente desgraciada, a veces penosa, más desorientada que en posesión de su destino.

* * *

A lo largo de las frecuentes entrevistas y afirmaciones que Schütte ha publicado desde finales de la década de 1980, encontramos una letanía de referencias a las tareas asignadas de modo rutinario al artista profesional. Igualmente recurrentes son las expresiones de cansancio, indiferencia e incluso resistencia a lo que considera un nivel desaforado e insostenible de peticiones y expectativas. A medida que aumentan las peticiones de muestras, encargos, conferencias y otras clases de participaciones, Schütte se ha vuelto cada vez más escéptico y considera cada vez más el mundo del arte como un circo dedicado a la productividad, la visibilidad y la autopromoción. Expresadas con un tono distante y desdeñoso, sus respuestas dan a entender, una y otra vez, que pronto se negará a cualquier tipo de participación; se retraerá, se tomará un período sabático o se retirará de la producción y del circuito de las exposiciones. De modo revelador, su queja se ajusta al reconocible *topos* de la negativa. Lo que está en juego, pues, no es si se trata en su caso de una estra-

20. *Id.*, p. 122.

tagema –una postura provocadora– o de una expresión de un sentimiento profundo, sino qué papel desempeña ese *topos* en su práctica y su estética.

En la forma canónica creada por Herman Melville en el cuento clásico *Bartleby el escribiente* publicado en 1853, el síndrome aparece en la figura de un copista que define su mundo mediante la práctica habitual de la negativa: «Preferiría no hacerlo» es la invariable respuesta del oficinista a todas las peticiones profesionales salvo las más ínfimas. Vila-Matas había tratado el tema de la renuncia en otro libro, a caballo de nuevo entre la ficción y el diario, la crítica literaria y la narración: *Bartleby y compañía*.²¹ Formado únicamente por notas al pie, ese curioso texto documenta la larga estirpe de Bartleby entre los escritores *refuseniks* a lo largo del último siglo y medio, desde Franz Kafka, Fernando Pessoa y J. D. Salinger hasta Borges y Walser. Aunque se ha prestado mucha atención a las supuestas causas de esa confluencia de pasividad, negación y desánimo (falta de inspiración, miedo al fracaso, trauma, etcétera), la idea central que subyace al interesante estudio de Vila-Matas no es una profunda renuncia al mundo, sino lo contrario: la propuesta de que la auténtica invención sólo puede surgir del rechazo y la retirada más arraigados. Fingidos o no, el aburrimiento, el cansancio y la lasitud pueden cubrirse cuidadosamente con capas que permiten a un artista tan sutil y tan poco partidario de seguir la corriente como Schütte obtener el espacio mental necesario para su perspicaz indagación en la viabilidad actual de una práctica escultórica dinámica.²²

21. Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000. Véanse los fragmentos incluidos en este libro (pp. 101–109).

22. Por ejemplo, Schütte afirmó en 1990, en Blazwick y Schlieker, *op cit.*, p. 72: «Tarde o temprano me retiraré. No puedes ser una cadena de producción [de] obras. Necesitas tiempo, para el pensamien-

to, para la preparación. También me imagino no haciendo nada...». Durante sus años formativos, Walter De Maria había sido para él «un héroe» por salirse casi del sistema. El joven estudiante viajó a Stuttgart expresamente para ver las obras de De Maria. (Comunicación personal, septiembre 2009).

Modesta abstracción:
la obra temprana de
Thomas Schütte

Christine Mehring

Interiores muniqueSES

La Residencia de Múnich (la sede de gobierno de los duques, electores y reyes bávaros durante los últimos cuatrocientos años) atrajo a Thomas Schütte cuando, con 25 años, visitó la ciudad para preparar su primera gran exposición en la galería Rüdiger Schöttle en mayo de 1980. Tanto fue así que el artista y estudiante de la Academia de Arte de Düsseldorf eligió dos postales de la Residencia como invitación de su muestra: una presentaba una serie de retratos de la ascendencia del príncipe elector Carlos Alberto de Baviera hasta 1730; y otra, el dormitorio en 1814 de la princesa Carlota Augusta de Baviera. Esa inverosímil elección sólo se vio igualada por la decisión de Schütte de mostrar el espacio doméstico de la galería como parte integral de la muy cuidada panorámica de tres años de trabajo apenas expuesto. De modo revelador, la galería ocupaba el tercer piso de un típico edificio de apartamentos de estilo Jugendstil diseñado en torno a 1906 por el arquitecto local Anton Hatzl y situado en número 7 de la Martiusstraße de Schwabing, un barrio de Múnich moldeado por su aparición en el cambio de siglo como lugar de residencia predilecto de los elegantes y adinerados miembros de la burguesía bávara.¹



Anton Hatzl,
edificio Jugendstil en
Martiusstraße 7,
Múnich, c. 1906

Las vides de estuco que recorrían el techo de una habitación fueron engalanadas en un lado con la *Schwarze Girlande* (Guirnalda negra, 1980) de Schütte, una tira con semicírculos de tela negra que recordaba un cortinaje [fig. 3]. El diseño adiamantado del elegante suelo de parquet, enmarcado por un zócalo de madera en refinada celosía con el estilo del período, quedó replicado por las *Ringe* (Anillas, 1977). Para esa característica obra temprana, Schütte sujetó a las paredes con clavos apenas visibles unas toscas anillas hechas a mano (de madera y pintadas con colores brillantes y saturados), como si se tratara de papel pintado. Una impresión reforzada por la decisión posterior de utilizar esas paredes decoradas como fondo para la selección de sus pinturas monocromas *Paare* (Pares, 1977-1980) [fig. 4]. La cuidadosa distribución casi rítmica de los dípticos colocados a intervalos entre las ventanas, enmarcando incluso el mirador que se proyectaba sobre la esquina de la calle, selló la inesperada unión entre la pintura abstracta contemporánea y la histórica decoración interior.²

ill. pp. 21 / 80

ill. pp. 74-75

ill. p. 69

Thomas Schütte ha contestado amablemente a mis preguntas con la ayuda de Lynne Cooke, por lo que quisiera expresar a ambos mi reconocimiento; también estoy agradecida a Susanne Spieler, de la galería Rüdiger Schöttle, y a Dawn Leach, del archivo de la Academia de Arte de Düsseldorf, por tomarse la molestia de responder a mis múltiples peticiones.

1. El Jugendstil fue el equivalente alemán y austriaco

del Art Nouveau, y tuvo a Múnich y Viena como respectivos centros. Sobreviven muchos edificios del Schwabing de esa época, que conservan los diseños Jugendstil con fachadas de colores brillantes y la ornamentación interior de estuco.

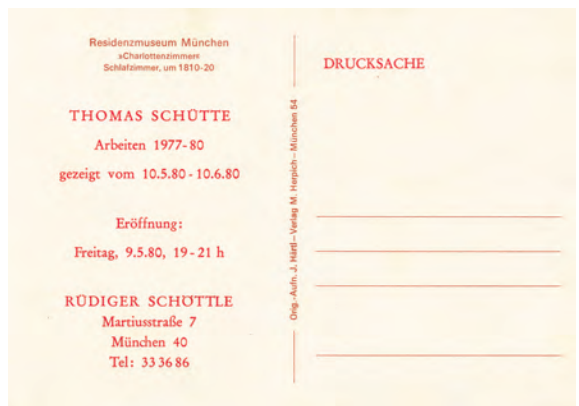
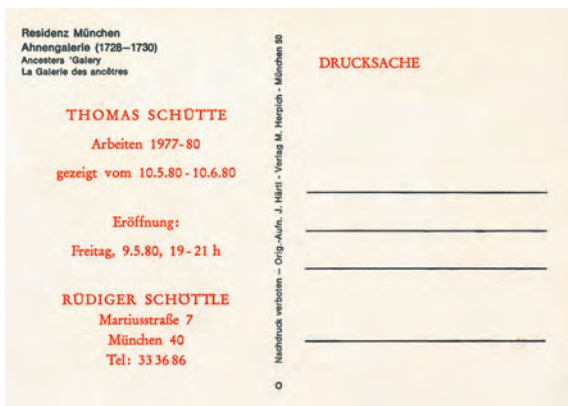
2. Mi resumen de la exposición se basa en las fotografías del archivo de la galería Schöttle de Múnich.

Diseño

Schwarze Girlande, *Ringe* y *Paare* parecen muy alejadas de la más conocida obra madura de Schütte, que –a pesar de adoptar muchas formas, como maquetas y estructuras arquitectónicas, maniqués y frutas, pancartas y acuarelas– actualiza el arte y la arquitectura monumentales e investiga el potencial mnemotécnico del arte público de nuestro tiempo. Sin embargo, todas esas investigaciones están atravesadas por una profunda conciencia de las limitaciones de dicho potencial, una sensación de provisionalidad permanente y gran artificiosidad, de creencias pasadas y melancolía hueca y equivocada. Al fin y al cabo, Schütte construye prototipos inhabitables y refugios impenetrables, sus protagonistas parecen muñecos y nos llegan desfigurados y despeinados, sus frutas están ampliadas hasta convertirse en ridículos monumentos desmesurados y sus pancartas pintadas a mano parecen vacías dado su inadecuado espíritu lúdico. Resulta paradigmático, en este aspecto, el inaccesible *Schutzraum* (Refugio, 1986) realizado en hormigón tras el desastre de la central nuclear de Chernobil, que encarnó la persistencia de la amenaza nuclear aunque empezara a desaparecer ya el enfrentamiento de la guerra fría. O tomemos las espléndidas y coloridas maquetas realizadas para *Ferienhäuser für Terroristen* (Casas de vacaciones para terroristas, 2002), hechas con el telón de fondo de los atentados del 11-S, pero también en el momento de las polémicas liberaciones de importantes miembros de la Fracción del Ejército Rojo (la organización terrorista de extrema izquierda que aterrorizó la República Federal durante tres décadas), quienes iniciaron entonces una vida como ciudadanos corrientes.³

Schütte capta el espacio entre la historia mundial y la banalidad, entre el idealismo y la resignación, entre lo público y lo privado, aunque ese recurso a una modestia desarmante, como podría definirse, adopta la mayoría de las veces la forma de un uso muy ambivalente del diseño: algo funcional e inútil, algo comprometido y evasivo, algo comunitario e íntimo. En la visita realizada en 1980 a la Residencia (un complejo de edificios situado durante buena parte de su historia en las periferias del poder y la cultura globales), Schütte percibió algo que anunciaba esa sensibilidad de su obra. Al fin y al cabo, los motivos elegidos para las dos postales tratan de la marginalidad fundamental de los intrincados espacios de la Residencia. Si bien uno representa una búsqueda desesperada de la legitimidad por medio del arte (Carlos Alberto concibió la galería de retratos como una genealogía de la dinastía Wittelsbacher con objeto de promover su reivindicación al trono imperial), el otro nos sumerge en lo común de cualquier vida (también una princesa se va a dormir todas las noches). Lejos de ser azarosa, la elección por parte del artista de unos recuerdos turísticos para anunciar su exposición y enmarcarla conceptualmente subraya esa impresión (la postal fotográfica condensa el significado histórico mundial en el buzón del hombre corriente),

3. El juego de palabras a partir de la semejanza entre *terrorista* y *turista*, que Schütte tenía en mente, confirma esta lectura. Conversación no publicada de Schütte con Lynne Cooke, 26 agosto 2009.



[fig. 1] Dos tarjetas de invitación para la exposición de Thomas Schütte en la Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, 1980



[clockwise from top]

[fig. 2] *Tapetenmuster (Diseños de papel pintado)*, 1975

[fig. 3] *Schwarze Girlande (Guirlanda negra)*, 1980

[fig. 4] *Paare (Pares)*, 1980, Galería Rüdiger Schöttle, Múnich

[fig. 5] *Dibujo de Mauer (Pared)*, 1977

como ocurre con las colgaduras decorativas de su obra en el antiguo apartamento Jugendstil (epítome del decadentismo finisecular, del arte concebido como meramente privado, por más que funcional). Reflexionando sobre esa exposición temprana, Schütte recuerda con emoción haber visitado la Residencia y sus obras de arte, pero también los monumentos de la guerra y un campo de concentración; y concluye que el arte es lo que uno hace el domingo.⁴

En otras palabras, la exposición múniquesa de 1980 constituye la opinión temprana del propio artista sobre sus primeras obras. De acuerdo con este punto de vista, la carga de modestia de su práctica tomó forma y luego ganó impulso en la obra abstracta realizada tras inscribirse en la clase de pintura impartida por Gerhard Richter en la Academia de Arte de Düsseldorf durante el semestre de verano de 1975; y culminó cinco años más tarde en la instalación de la galería Schöttle. Durante esos años, Schütte empezó a movilizar el diseño como fuente, medio, contexto e incluso tema de su práctica pictórica por aquel entonces básicamente abstracta; y lo empleó para valorar la función política y social de la pintura, sus posibilidades y sus límites. El diseño era para Schütte muchas cosas, cosas a veces contradictorias: «mera» decoración y llamada a la utilidad, un modo de trabajar con las condiciones existentes y, en el sentido de la palabra alemana *Entwurf*, una proyección de un futuro quizá imposible.⁵ Como indican las obras producidas en ese período formativo y la instalación de la galería Schöttle, Schütte utilizó específicamente el diseño para explorar los papeles del mercado y la galería comercial por un lado, y del ámbito privado por otro, en tanto que «hogares» alternativos de las obras de arte.⁶ De resultas, acabó ejerciendo presión sobre el rechazo generalizado de la pintura abstracta en tanto que autónoma y, al mismo tiempo, se preguntó si a veces no se le estaba pidiendo al arte que hiciera demasiado.

Entra Richter

Entre las primeras obras hechas por Schütte cuando era estudiante de Richter se encuentran *Tapetenmuster* (Diseños de papel pintado) [fig. 2] y *Große Tapeten* (Grandes papeles pintados), ambas de 1975. En la primera, creó una cuadrícula de muestras de diseños rayados y las pegó directamente en la pared. Un crítico local que reseñó ese verano la Akademierundgang (la exposición bianual de estudiantes de la academia) hizo la broma de que Schütte «se sienta y pinta diseños rayados para tranquilizarse después del aterrador descubrimiento: los papeles pintados son pinturas y las pinturas son papel pintado».⁷ Ése era, en efecto, el descubrimiento de Schütte,

4. *Id.*, Schütte en conversación con Cooke. Ese campo de concentración fue muy probablemente el de Dachau, en las afueras de Múnich.

5. Sobre la visión de Schütte del diseño como *Entwurf*, véanse sus comentarios en Martin Hentschel, «Vergessen Macht Glücklich: Ein Gespräch mit Thomas Schütte», *NIKE (Neue Kunst in Europa)* 6, enero-febrero 1985.

6. Para un análisis más general de la obra temprana de Schütte, véase Penelope Curtis, *Thomas Schütte Early Work*, [cat. exp.], Leeds, Henry Moore Institute, 2007. Véase también el sitio web de Schütte, www.thomas-schuette.de.

7. Reseña de la Akademierundgang, *Düsseldorfer Stadtpost* (12 junio 1975), citado en Curtis, *op. cit.*, p. 92, traducción ligeramente modificada.

pero a diferencia de muchos de sus predecesores no se sintió aterrado en lo más mínimo e incluso buscó un fabricante para sus diseños.⁸ Como explicó diez años más tarde, «no considero la decoración en un sentido negativo. Es uno de los terrenos más fabulosos en los que se puede trabajar».⁹ A esa postura confiada quizá contribuyera el que su padre era ingeniero, el haber trabajado ocasionalmente en el estudio de arquitectura de su tío y el haber asistido algún tiempo a la clase de diseño escénico de la academia, donde recuerda haber estudiado muchas revistas de arquitectura.¹⁰

En *Große Tapeten*, Schütte utilizó pinturas de emulsión para aplicar rayas amarillentas y verdosas de diferentes anchos sobre un fondo blanco aplicado a tiras de papel marrón de cuatro metros de largo y casi un metro de ancho. Las tiras se colgaron después en la pared sin enmarcar, de tal manera que se enrollaban un poco por la base como si se tratara de un arreglo doméstico chapucero: un travieso recordatorio de la pugna de la pintura abstracta por «elevarse» a sí misma —ahí, literalmente— por encima de la «mera» decoración doméstica. Schütte se tomó muy en serio su obra de papel pintado porque le abrió el contestado terreno situado en la intersección entre la pintura abstracta y el diseño, la autonomía y la utilidad. Dos años más tarde, *Ringe* aprovechó la sugerencia de esas hojas enrolladas, puesto que los anillos se encuentran entre la pintura abstracta (cada uno de ellos está visiblemente pintado a mano y colgado con un clavo minúsculo) y el diseño. Sin embargo, ahí, el diseño se fractura y se torna ambivalente: se lee al mismo tiempo como soporte (como papel pintado, es decir, en la distribución regular de las *Ringe* por las paredes) y como marco (cada anillo enmarca un segmento circular de pared cubierta de yeso blanco, la «obra»).

ill. pp. 74-75

Schütte afirma hoy que, tras completar con Fritz Schwegler su formación básica en la Academia de Arte de Düsseldorf, decidió apuntarse a la clase de Richter, porque era la persona más agradable y abierta.¹¹ Richter era agradable, al parecer, porque a diferencia de muchos de sus colegas, se tomaba su papel de profesor en serio: «Estaba ahí, puntualmente todas las semanas, aunque nunca hablaba mucho. En el plano moral, al menos, resulta importante que el profesor sea un punto de apoyo emocional, que no estés abandonado a tus propios recursos».¹² Y era abier-

8. Ulrich Loock, «Installationen», *Parkett*, 47, 1996, p. 125.

9. Iwona Blazwick y Andrea Schlieker, entrevista con Thomas Schütte, en *Possible Worlds: Sculpture from Europe* [cat. exp.], Londres, Institute of Contemporary Art y Serpentine Gallery, 1990, p. 70.

10. Cf. Schütte en Blazwick y Schlieker, *op. cit.*, p. 71; Thomas Schütte y Swen Buckner, «Interview», *Site*, 6, 2002; y Schütte en Heinz-Norbert Jocks, «Thomas Schütte: "Man kann auch schattenboxen oder weiter stochern im Nebel"», *Kunstforum International*, 128, octubre-noviembre 1994, p. 257. Merece la pena des-

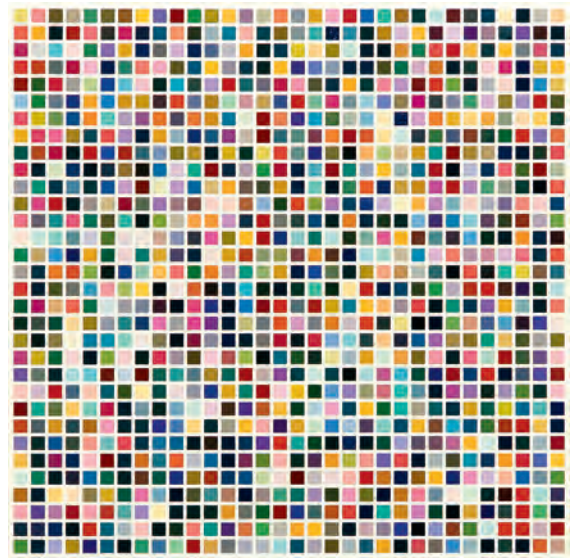
tacar aquí que Schütte está interesado desde hace mucho en determinados arquitectos como, por ejemplo, Karl Friedrich Schinkel y Leo von Klenze (quien ha trabajado en la Residencia de Múnich). Schütte, en conversación con Cooke, *supra*.

11. Schütte, en conversación con Cooke, *supra*.

12. Schütte en Thaddäus Huppi y Andreas Siekmann, «Kunst macht schön ist aber viel Arbeit: Interview mit Thomas Schütte», *Dank*, 5, 1992, p. 12. La revista *Dank* tuvo una circulación muy reducida; un ejemplar con la entrevista publicada se encuentra en el archivo del estudio de Thomas Schütte.

to porque le enseñó que «el estilo no es lo que cuenta» y porque era un «maestro de la ambivalencia: eso lo aprendí de él».¹³ Sin duda, el joven artista se sintió atraído por la ambivalente relación de su mentor frente a la pintura y la abstracción. Richter pintaba cuadros borrosos a partir de fotografías y encontraba sus abstracciones en fuentes como las tablas cromáticas comerciales, y también la obra de Schütte de esa época trasluce una atracción y un escepticismo simultáneos hacia el medio y sus ejemplificaciones abstractas.¹⁴

Schütte expresó su relación con la pintura de una forma característicamente equívoca: «Pinto, pero no soy pintor. Si no tengo verde, uso el azul».¹⁵ Desde muy pronto, temió emplear «ese medio pictórico, el color sobre el lienzo y bastidor, como único medio» y en su lugar prefirió «no excluir la pintura sino proyectar su mirada de modo más general».¹⁶ Y así, a partir de 1975, proyectó su mirada hacia las posibilidades que el diseño podía ofrecer a la pintura abstracta en un momento en que sufría los asaltos del arte conceptual y la crítica institucional, como había señalado una y otra vez el propio Richter. El diseño se convertiría en la clave de Schütte para explorar el papel que podrían desempeñar el uso y el contexto a la hora de dotar el arte –y, sobre todo, el arte abstracto– de significado. Y, si según el galerista Rüdiger Schöttle Schütte se interesó en esa época por el libro clásico de Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown *Aprendiendo de Las Vegas*, fue con toda probabilidad porque esos autores defendían «el simbolismo de lo feo y lo ordinario en arquitectura».¹⁷ Como ha señalado el propio artista, «el adorno es una función del arte [*eine Aufgabe von Kunst*]; a partir de ahí ya no hay mucho camino hasta el signo, hasta una declaración [*zur Aussage*]».¹⁸



Gerhard Richter,
1024 Farben
(1024 Colores), 1973

13. Schütte en Jocks, *op. cit.*, p. 257; y en Matthias Winzen, «Ein Gespräch mit Thomas Schütte», *Kunst-Bulletin des schweizerischen Kunstvereins*, 10, octubre 1994, p. 19.

14. Algunos de los métodos de trabajo iniciales de Schütte son similares a los de Richter; por ejemplo, coleccionó materiales en busca de inspiración y documentación para paneles parecidos a *Atlas* de Richter. Nueve postales de la Residencia que Schütte decidió no utilizar como invitaciones a la exposición se montaron en un panel. Para una reproducción, véase *Thomas Schütte* [cat. exp.], Múnich, Sammlung Goetz, 2001, p. 13.

15. Schütte, en Blazwick y Schlieker, *op. cit.*, p. 71.

16. Schütte, en Jörg Johnen, «Ich lebe hier in Deutschland und muß mich dazu stellen. Mitgestalter der Umwelt: Gespräche mit jungen Künstlern», *Badische Zeitung Magazin*, 15-16 enero 1983, p. 3.

17. Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 115. Susanne Spieler de la Galerie Schöttle, correo electrónico a la autora, 31 julio 2009.

18. Schütte citado en Gunder Clauss, «Thomas Schütte: Schöne Träume, Böse Satiren», *Art: Das Kunstmagazin*, 5, mayo 1994, p. 83.

Sobre el mercado

Las obras formativas, en este sentido, fueron *Sortiment* (Gama, 1978), más tarde reconfigurada como *Lager* (Almacén, 1980), y *Paare*, que están estrechamente relacionadas. *Sortiment* reunía 50 grupos diferentes de tres pinturas, donde cada grupo estaba compuesto de tablas de madera coloreada de idéntico tamaño llenas de agujeros para colgarlas. Esos conjuntos tenían toda una gama de tamaños y colores: marrón manchado o rayado, brillantes amarillos y anaranjados lacados, verde sucio y azul saturado. Según la documentación de Penelope Curtis, las tablas «se pusieron inicialmente en la pared, en disposiciones diferentes, los conjuntos por separado, de forma desordenada y en ángulo, o en un bloque rectilíneo de veintidós conjuntos, con las más grandes abajo». Dadas las limitaciones espaciales de la instalación posterior, Schütte cambió la disposición y «se limitó a amontonar las tablas formando conjuntos en el suelo y apoyándolas contra la pared», produciendo así *Lager*.¹⁹ En ambas versiones, los paneles adquieren el carácter de material industrial o de muestras cromáticas debido al énfasis de la variación dentro de unos límites (una gama de tamaños, pero con formas rectangulares sistemáticas; una gama de colores, pero con aplicaciones monocromáticas sistemáticas); la limitación a sólo tres de cada tipo (suficientes para señalar hacia la producción serial, pero muy pocas para configurar más que una muestra); y los títulos (la palabra alemana *Sortiment* se refiere al conjunto de productos que ofrece una compañía durante una temporada determinada, mientras que *Lager* significa «almacén» en términos generales, pero incluye el tipo de almacén comercial en el que los productos esperan ser consumidos). *Paare* consiste en pares de cajas y pinturas hechas con diferentes materiales, incluidos el metal, la madera y la formica, cubiertas de pintura, tinte o barniz y que recuerdan «las formas de accesorios domésticos tradicionales (como los espejos o las placas de las puertas) y parejas habituales (como los altavoces)».²⁰

Ese conjunto de obras movilizó el diseño hasta situarlo en la zona gris entre el arte moderno y el *ready-made*, la pintura monocromática y la muestra de diseño comercial, plasmando así la inevitable convergencia de la abstracción autónoma con el mercado artístico que se había expandido espectacularmente durante la década anterior en la República Federal y, en particular, en Renania.²¹ Se trataba de un fenómeno que Richter también había explorado en sus cartas de colores, un conjunto de obras realizadas en 1966 y retomadas de nuevo en torno a 1973, justo en el momento en que el joven Schütte entraba en la Academia de Arte de Düsseldorf. (En realidad, esa segunda vez, Richter tendió a contratar a estudiantes para que lo ayudaran a pintar las cartas cromáticas; y, aunque Schütte nunca lo hizo, al parecer lo ayudó con trabajos esporádicos, como limpiar el taller del profesor, y por ello tuvo la oportunidad de ver la obra en curso de su mentor).²² Muy relacionada con *Lager*,

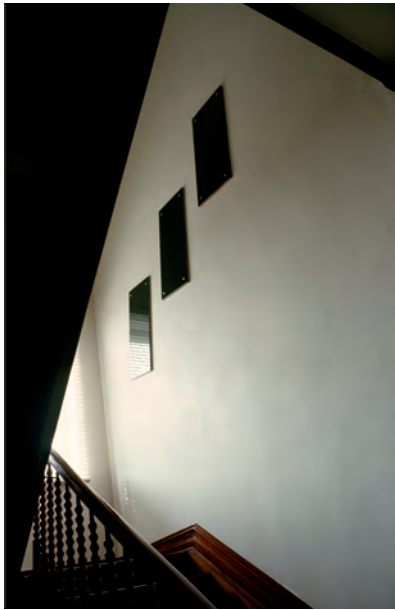
19. Curtis, *op. cit.*, p. 98.

20. *Ibid.*, p. 97.

21. Cf. mi análisis en Christine Mehring, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, New Haven,

Yale University Press, 2008, p. 65 y ss.

22. Schütte, en conversación con Cooke, *supra*.



[clockwise from top]

[fig. 6] *Drei Platten Schwarz (Tres tablas negras)*, 1979

[fig. 7] *Gelbe Türen (Puertas amarillas)*, 1979

[fig. 8] *Fisch (Pez)*, 1979

[fig. 9] *Alles in Ordnung (Todo en orden)*, 1977

Drei Platten Schwarz (Tres tablas negras, 1979) se realizó para las paredes de la escalera de la casa de Richter. Homenaje tanto a los intereses compartidos como a la relación entre profesor y alumno, la obra gira en torno a la copia y la transformación, lo mismo y lo diferente: los tres paneles son idénticos en lo que respecta al material, el tamaño y el color; sin embargo, dadas sus diferentes orientaciones, son presentados como diferentes. En consecuencia, podría conjeturarse que la obra también reflexiona sobre el desarrollo artístico enfrentándose a las nociones de progreso y retroceso: si subir la escalera es una experiencia implícita en la obra, también lo es la ilusión de caer por ella [fig. 6].

Las incursiones de Schütte en el diseño se convirtieron así en un modo de articular su visión del mercado como destino final de todo arte (con éxito), al tiempo que le permitían buscar una relación (significativa) con el mercado que pudiera ir más allá del mero valor de cambio. Aunque era aún estudiante y, por lo tanto, poco comercial, Schütte consideraba el mercado con una aceptación informada y, a la vez, con una leve desaprobación; por encima de todo, intentaba reflexionar sobre sus límites y reconfigurarlo dentro de ellos, modestamente. «El capitalismo ha ganado, y el arte entra por la puertas abiertas», admite Schütte, con más franqueza que la mayoría de artistas de éxito.²³ Es posible que llegara hasta esa visión a una edad temprana, durante el verano en el que trabajó en la galería Konrad Fischer en la década de 1970; y que reflexionara sobre ella en su debut de septiembre de 1979 en la galería de la Platanenstraße de Düsseldorf, donde expuso semioficialmente (fuera de calendario y del espacio de exposición propiamente dicho). Para la instalación sin título que realizó en ese lugar, pintó de un amarillo brillante y saturado las dos puertas de los lavabos situados en el piso superior.²⁴ Esa intervención llamaba inequívocamente la atención sobre la ambigua naturaleza del papel del artista en relación con el galerista, en tanto que figura interna y externa, al tiempo que acentuaba la naturaleza liminar del espacio de la galería, en tanto que privado y público. Schütte trasladó esa sensación de incertidumbre a los visitantes, quienes, al subir las escaleras, no cabe duda de que se sintieron un tanto desorientados por su poderosa intervención formal y dudaron de que las puertas pudieran abrirse [fig. 7].

En su pintura de pared *Fisch* (Pez), muy relacionada con lo anterior y realizada unos dos meses más tarde, hacia finales de 1979, Schütte pintó en verde oliva el contorno esquemático de un pez a lo largo de toda una pared de la galería Fischer en la Neubrückestraße. Aunque encargada por Arno Kohlen, a quien Fischer había prestado temporalmente el espacio, la obra de Schütte era un ingenioso comentario sobre la legendaria hegemonía de Fischer y su posición en el mercado internacional

23. Schütte, en Jocks, *op. cit.*, p. 261.

24. Para su obra en la galería, véase Schütte en Brigitte Kölle, «He always brought a lot of sense into play: a conversation with Thomas Schütte», en *okey dokey: Konrad Fischer*, Colonia, Walther König, 2007, p. 237. La exposición es una de las

dos primeras muestras de Schütte en solitario realizadas simultáneamente. La obra en la galería de Fischer se exhibió a partir del 20 de septiembre de 1979; otra exposición en solitario en la parisina Vitrine pudo verse el mismo mes.

del arte.²⁵ Inspirada por el nombre de Fischer, la imagen del pez se lee como el logotipo del galerista. Además, al estar situada detrás del escaparate del local, creaba una ingeniosa analogía entre el espacio de exposición y un acuario, vehículos ambos para exhibir algo (un pez o una obra de arte), ya sea por sus características espectaculares o por su placentera contemplación. Para Schütte, el mercado no era el «demonio», sino más bien un valioso espacio para el comentario reflexivo sobre el propio mercado, para las relaciones personales e incluso para intensas experiencias espaciales.²⁶

Entra Palermo

Quizá no fuera un azar que las puertas amarillas de Schütte precedieran a una exposición colectiva en el espacio de Fischer en la Platanenstraße centrada en torno a dos cuadros de tela de Blinky Palermo (junto con los dibujos *Halifax* de Richter). De modo más explícito, la pintura en la pared *Fisch* de Schütte había utilizado un color e incluso una forma estrechamente relacionados con una pintura de pared que Palermo había realizado en 1970 para el mismo espacio de la Neubrückestraße y titulado *Treppenhaus* (Escalera), copia a escala del friso inferior del edificio de apartamentos de Palermo.²⁷ No hace mucho, Schütte describió a Palermo, que sólo le llevaba 11 años y que murió en 1977, cuando Schütte tenía sólo 22 años, como una «figura prodigiosa», trasluciendo una enorme admiración por uno de los más importantes pintores abstractos aparecidos en la Europa occidental de la posguerra.²⁸ El que Schütte rara vez hable de obras específicas de ese artista no refleja necesariamente la costumbre dominante entre los artistas de quitar importancia a sus referentes más inmediatos, sino que pone de manifiesto una repercusión más general, relacionada no tanto con el encuentro con obras concretas como con el alcance y la fuerza de la obra de Palermo en su conjunto.

Abundan las claves históricas y formales que dan fe de esta relación; bastarán aquí unas pocas a título ilustrativo. La decisión de Schütte de matricularse en la Academia de Arte de Düsseldorf surgió de una visita con su instituto a la *documenta 5* de 1972, donde Palermo había pintado la pared de un rellano de escalera de anaranjado brillante, con lo que desorientaba a los visitantes que subían o



Blinky Palermo,
Wall painting for
documenta 5
(Papel pintado para
documenta 5), 1972

25. Fischer enseguida se convertiría en un partidario de la obra de Schütte, y a ello siguieron varias exposiciones en solitario. Cf. *Ausstellungen bei Konrad Fischer, Düsseldorf Oktober 1967–Oktober 1992*, ed. Dorothee Fischer, Bielefeld, Edition Marzona, 1993; y Kölle, *op. cit.*, pp. 237–246.

26. Schütte hace la analogía con un acuario en Kölle, *op. cit.*, p. 237. En ese contexto, otras obras tempranas importantes relacionadas son: el dibujo de techo de Schütte en 1981 para la tienda de posta-

les artísticas de los hermanos König en Colonia, que incluye el lema *Alles in Ordnung* («Todo está en orden») y, extendiendo el problema del mercado del arte al del mundo empresarial más general, *Schwäbisch Hall*, una variación de sus obras con ladrillos que se analizará más abajo y que se refiere al banco del mismo nombre, muy conocido en Alemania por sus créditos inmobiliarios y cuyo logotipo es una configuración de cuatro ladrillos.

27. Cf. Mehring, *op. cit.*, pp. 113–114.

28. Schütte, en conversación con Cooke, *supra*.

bajaban por ella, tal como haría más tarde Schütte con sus puertas amarillas y *Drei Platten Schwarz*. Aunque Schütte ya no recuerda haber visto la contribución de Palermo, quedó impresionado sobre todo por el modo en que hacían uso del espacio los artistas presentes en la muestra: «esos espacios estaban llenos de significado».²⁹ En cambio, recuerda la pintura de pared que Palermo realizó un año más tarde en la Kunstverein Hamburg debido a su arrogante sencillez: presentaba la configuración de paredes del edificio pintadas únicamente de marrón rojizo.³⁰ Casi con seguridad, Schütte también vio la retrospectiva póstuma de Palermo que se inauguró en la Galerieverein de Múnich en el verano de 1980, poco después de su propia exposición en la galería Schöttle.³¹ Entre su regreso de Nueva York en 1976 y su muerte en 1977, el estudio de Palermo estuvo situado en el edificio de la Harkortstraße de Düsseldorf que también albergaba varias clases de la Academia de Arte, la de Richter y la de Karl Kneidl, de diseño escénico, a la que asistió Schütte. La percepción de Schütte de las relaciones entre las diferentes plantas no era sólo espacial, sino que se centraba, como veremos, en las implicaciones más generales que tenía ese marco para fomentar una sensación de comunidad en la academia.³²

ill. pp. 80-81

Con respecto a las referencias formales, *Girlanden* y *Kollektion* (Línea de productos, 1980) de Schütte rinden homenaje al uso por parte de Palermo de tejidos comerciales preteñidos en sus cuadros de tela y al uso de elementos enmarcadores en muchas de sus pinturas de pared.³³ Además, las instalaciones de Schütte de cajas y formas geométricas, dispuestas en solitario o por parejas, remiten a la activación de Palermo por medio de pequeños objetos de las paredes blancas y expansivas; en especial, bajo el aspecto del conocido triángulo característico del pintor. Las múltiples tematizaciones de la pared que Schütte pone de manifiesto en esas obras y, ante todo, en las diferentes versiones de Mauern (Paredes), guardan una estrecha relación con las pinturas de pared de Palermo y, como ellas, ponen de manifiesto su propensión a los espacios transicionales, como las escaleras.

ill. pp. 70-73

29. Schütte, en Jocks, *op. cit.*, p. 245, y Schütte, en conversación con Cooke, *supra*. Cf. Hentschel, *op. cit.*, p. 10.

30. Schütte, en conversación con Cooke, *supra*.

31. La retrospectiva de Palermo se exhibió del 30 de julio al 21 de septiembre de 1980 en la Galerieverein situada en la Haus der Kunst, en Múnich. La exposición de Schütte en la galería de Schöttle se exhibió del 10 de mayo al 10 de junio de 1980.

32. Schütte en conversación con Cooke, *supra*. La junta de la academia votó el 9 de mayo de 1977 alquilar más espacio en la Harkortstraße y se decidió que sería utilizado para las clases de Richter y Kneidl. Dawn Leach, del archivo de la academia de Düsseldorf, correo electrónico a la autora, 10 septiembre 2009. Palermo murió poco después, el 18 de febrero de 1977. Dada la infor-

malidad de la academia durante ese período, es posible que las clases ya tuvieran lugar ahí antes de la votación de la junta. En cualquier caso, Schütte parece haber sido consciente de que el edificio albergaba o había albergado el estudio de Palermo. Además, Schütte compartió desde mediados hasta finales de la década de 1970 un estudio en la Hildebrandtstraße, a menos de un kilómetro de ese espacio de la Harkortstraße.

33. La palabra alemana *Kollektion* no tiene el mismo significado que *colección*. Significa ante todo la línea de productos de una compañía, su gama de mercancías para una temporada, aunque también significa surtido, gama o selección y, a veces, colección. En especial, dado el empleo por parte de Schütte de múltiples guirnaldas en toda una gama de colores y formas, el significado de línea de productos es el dominante.



[clockwise from top]

[fig. 9] *Dreieck (Triángulo)*, 1977

[fig. 10] Vista de la instalación en la Galería Rüdiger Schöttle de *Schwäbisch Hall*, 1980

[fig. 11a, 11b] Thomas Schütte instalando *Punkte (Puntos)* in el apartamento de Thomas Struth, 1979

En un plano conceptual, la obra temprana de Schütte tiene una deuda profunda con el imponente desarrollo por parte de Palermo de las posibilidades de la pintura abstracta en el momento de su aparente agotamiento, un desarrollo que dio lugar –como en el caso de Richter y, en realidad, del propio Schütte– a un completo desprecio de la coherencia estilística.³⁴ Palermo, como Schütte en su obra temprana, creó una abstracción con resonancias históricas, y se enfrentó a otras cuestiones que también ocuparon al joven Schütte. En los cuadros de tela de Palermo, esa abstracción de resonancias históricas integraba el creciente mercado del arte sin dejar de preocuparse por él; en sus pinturas de pared, arrojaba una duda sobre la eficacia política del arte. Y, como haría poco después Schütte, Palermo recurrió al diseño usando tejidos confeccionados para crear pinturas modernas y empleando motivos decorativos conocidos cuyos efectos se situaban entre el acrecentamiento de la percepción y un descenso hasta la banalidad absoluta.³⁵ Schütte aprendió una lección especialmente de las pinturas de pared de Palermo, aunque la obra del joven artista con las paredes y acerca de ellas redirigió esa forma artística hacia el terreno de la vivienda privada, donde la pared del apartamento se convirtió en tema conceptual para el arte.³⁶

En casa

«Hay una gran diferencia entre contemplar una obra durante diez segundos y vivir con ella durante mucho tiempo», afirmó Schütte, describiendo una de las preocupaciones que subyacen a lo que él llama sus «obras decorativas para los apartamentos de amigos, obras con las que pudiera convivir la gente».³⁷ Entre ellas se cuentan *Drei Platten Schwarz*, instalada en la casa de Richter, y otras; son muchas las que se propusieron, aunque sólo unas pocas se realizaron. Como los dos minúsculos discos extraídos de los *Paare* de Schütte e instalados en la esquina de una habitación sobre unos estantes de libros, en el apartamento de Heinz Ros; un sencillo triángulo

34. Como observa Schütte, «No me interesan las líneas ni los avances, sino más bien los campos, igual que piensa un granjero. El lunes se dedica a los cerdos, el martes a los tomates y el miércoles a las flores. Lo importante es que una cosa se hace por el efecto y la otra se cultiva por mucho tiempo... Esta idea del campo es interesante si tienes varios: puedes cambiar todo el tiempo y no quedarte estancado». Schütte, en Trevor Gould, «“It is difficult to arrange an earthquake”: An Interview with Thomas Schütte», *Parachute*, 68, octubre-diciembre 1992, p. 38.

35. Los cuadros de tela de Palermo integraban el mercado del arte al tiempo que se preocupaban por él: el uso de tejidos preteñidos en colores de época, entre otras características, apelaba simultáneamente al mercado y tipificaba la retórica moderna de la reducción de la pintura a su esencia, reflejando la dependencia de Palermo del

mercado pero también su lamento por una visión simplista, extendida en Alemania en ese momento, de la pintura estadounidense contemporánea como un mero producto comercial de moda. Las pinturas de pared de Palermo movilizaban, por una parte, características decorativas para crear un aumento de la conciencia espacial y perceptiva que duplicaba las ambiciones políticas y sociales del arte imperante en los años veinte y sesenta; y, por otra, flirteaba con la banalidad y una conciencia disminuida de un modo que proyectaba escepticismo sobre esas mismas concepciones utópicas. Cf. capítulos 2 y 3, en Mehring, *op. cit.*

36. Palermo también creó unas pocas y exclusivos dibujos y pinturas de pared para casas privadas, pero no se trató de un tema o preocupación principal para él, como en el caso de Schütte.

37. Schütte en Gould, *op. cit.*, p. 39.

lo rojo de 1977 clavado en la pared en algunos lugares del apartamento del propio artista y que se alternaba entre la cocina, el dormitorio y la sala; y una versión de 1979 de *Punkte* (Puntos) realizada en plata en la sala de otro estudiante de la academia, Thomas Struth.³⁸ En cada caso, Schütte hacía hincapié en el potencial decorativo de la obra, usándola para contrarrestar o duplicar una disposición del mobiliario preexistente, para acentuar una porción concreta del espacio, o para crear la ilusión de perforar la pared (ya que, desde ciertos ángulos, las formas más oscuras parecen aperturas, como ocurre con las reservas circulares de las *Ringel*) [fig. 11A, 11B].

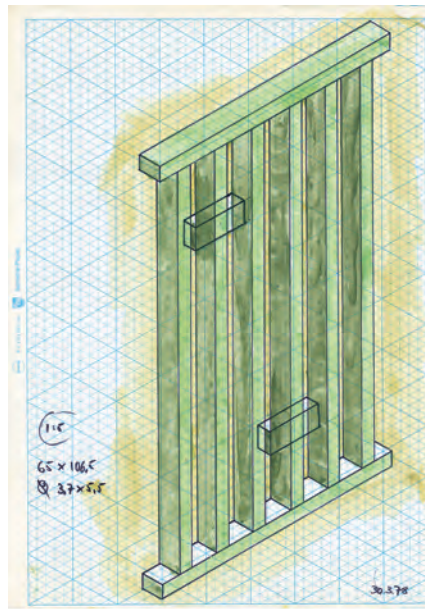
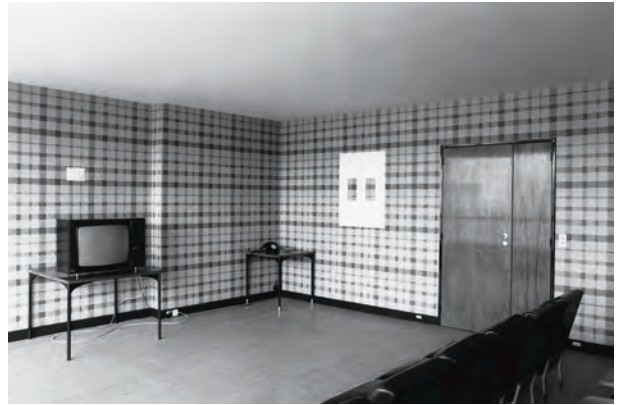
En otras palabras, Schütte utilizó elementos decorativos para realzar la conciencia espacial de un ocupante, algo que quizá aprendiera de Palermo, quien en sus pinturas de pared buscó efectos similares; unos efectos vistos, por ejemplo, en la pared pintada en la *documenta 5*, que los visitantes experimentaron de modo más consciente, dado el color y el juego inesperado entre la figura y el fondo. Con el tiempo, a medida que los amigos de Schütte convivían con su arte, esa percepción acrecentada habría disminuido debido a la costumbre, un efecto que también interesó a Palermo, si bien él trabajó mucho menos que Schütte en casas particulares y tendió a crear una sensación de banalidad con otros medios, como con una aplicación de pintura realizada visiblemente al azar. En consecuencia, Schütte, como Palermo, representó una tensión entre la decoración que proporcionaba una experiencia ampliada y la decoración que creaba una experiencia banal; y, con ello, atenuó las afirmaciones históricas de que la abstracción mejoraba la conciencia visual y crítica del mundo. En manos de Schütte, la evidencia de la exhibición pública del arte ponía en entredicho el sueño de la importancia transpersonal, pública e incluso política del arte. De nuevo, optó por la modestia en su enfoque.

El juego de ilusionismo que opera en esas «obras decorativas para amigos» resulta crucial para llamar la atención hacia la pared en tanto que aquello que nos separa y nos conecta con otros. Al acentuar su opacidad, aunque sugiriendo al mismo tiempo la posibilidad de una apertura, la pared destaca como medio de separación material y literal, y como punto físico de conexión con un apartamento ocupado por extraños. De modo particular, fue el apartamento y no la casa el lugar sistemáticamente privilegiado por Schütte para la instalación de sus obras tempranas: bien apartamentos pertenecientes al período de la posguerra, en los que vivían muchos de sus amigos, o apartamentos históricos, como el que Schütte había transformado, igual que muchos otros marchantes de la Alemania de posguerra, en un espacio de galería.³⁹ Comparando la estructura de semejantes viviendas y las relaciones existentes en su seno con la espuma, el filósofo Peter Sloterdijk ha sostenido que la pared

38. Cf. Curtis, *op. cit.*, pp. 101, 103.

39. Aunque por lo que sé el hecho nunca se ha analizado ni documentado de modo sistemático, las principales galerías de las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial en toda Alemania (por ejemplo, Parnass en Wuppertal y Friedrich en Múnich y Colonia) estaban situadas y exhibían

en (antiguos) apartamentos privados, un fenómeno que merecería una consideración histórica comparable a la de los *lofts* en tanto que espacio frecuente para los estudios y las galerías en el mundo artístico neoyorquino de los sesenta y los setenta.



[clockwise from top]

[fig. 12] *Paare (Pares)*, 1977, en la sala de exposición Cité des arts, Paris

[fig. 13] *Cartel*, 1977, en la sala de exposición Cité des arts, Paris

[fig. 14] Dibujo para *Arrangement (Disposición)*, 1977

[fig. 15] *Arrangement (Disposición)*, 1978 en la Kunstakademie, Düsseldorf

del apartamento es el *locus* de la experiencia moderna por excelencia de la vida del siglo XX y ha citado los edificios de apartamentos como los lugares en los que uno se experimenta a sí mismo como individuo y, a la vez, como parte de un grupo.⁴⁰ En otras palabras, las obras de pared de Schütte articulan concepciones del yo social en tanto que no plenamente individual ni plenamente colectivo, sino en tanto que parte de una pequeña y laxa agrupación situada en algún punto entre lo privado y lo público. Siempre muy consciente del *Zeitgeist*, Schütte describe esta idea como una «idea típica de los setenta. La obra no llama al público, el público casi no veía la obra. Era un juego entre dos o tres personas. No era una decoración pública».⁴¹

Schütte desarrolló esta relación de ideas en algunas de sus obras tempranas más complejas y conocidas, a saber, *Mauern* y *Gitter* (Reja); sobre todo, en la primera versión de la primera, conocida como *Große Mauer* (Gran pared, 1977), que instaló en el vestíbulo de la Academia de Arte de Düsseldorf, y en la segunda, tal como aparece en *Arrangement* (Disposición, 1978), que también se instaló primero en la academia, en la *Akademierundgang* de 1978.⁴² En esas obras, el diseño no es tanto el medio como el tema de las intervenciones de Schütte. *Große Mauer* consistía en centenares de paneles de madera que, por razones económicas, procedían de cuadros viejos reciclados y cortados en piezas rectangulares de 10 por 20 centímetros. Cada pieza estaba pintada como un ladrillo, y todas juntas estaban dispuestas imitando una pared de ladrillos que llegaba por encima de la altura de la puerta. Al pintar imágenes ilusionistas de ladrillos, Schütte crea una pared virtual, una pared que no separa un espacio de otro. Al colocar esos ladrillos en precario equilibrio sobre clavos en una pared blanca lisa (y junto a ella), llama la atención sobre el hecho de que la construcción de acero moderna, una sólida barrera física, ha sustituido desde hace tiempo la pared de ladrillo y yeso, una división casi endeble. Como las *Ringe*, las rejas que forman las diversas *Gitter* de Schütte enmarcan esa pared de yeso para facilitar la contemplación y la reflexión. Y, de nuevo, esas obras tematizan la misma casi-división que las *Mauern*, puesto que las rejas por definición presentan grandes aperturas; y, en manos de Schütte, aparecen en fragmentos y se apoyan provisionalmente en la pared, cuando no cuelgan de ella. En *Arrangement*, la reja se combinó con tres apliques de yeso y una de sus pinturas de la serie *Paare*, elementos que contribuían (cada uno de un modo diferente) a su juego ilusionista (aunque lleno de significado) entre la transparencia y la opacidad [fig. 15].

ill. p. 79

ill. pp. 70-73

ill. p. 78

40. Véase Sloterdijk, «Indoors: Architekturen des Schaums», en *Sphären III: Schäume*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, pp. 501-603. Cf. también el trasfondo histórico de Sloterdijk a este fenómeno, una ontología de la pared de ladrillos, en el volumen anterior de *Sphären*. Sloterdijk, «Archen, Stadtmauern, Weltgrenzen, Immunsysteme: Zur Ontologie des ummauerten Raums», *Sphären II: Globen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, pp. 251-353.

41. Schütte, en Blazwick y Schlieker, *op. cit.*, p. 70.

42. Otra versión de *Gitter* también se exhibió por primera vez en la academia, aunque en el espacio de la Harkortstraße mencionado más arriba donde estaba la clase de Richter. Esa versión incluía varias clases de *Gitter* de colores y tamaños diferentes apoyadas unos encima de otros contra la pared. Para esa versión, véase Curtis, *op. cit.* p. 95; para otras versiones de las *Mauern*, véase *ibid.*, p. 93. Una posterior versión verde de un *Mauer*, titulada *Grüne Kacheln* (Tejas verdes), se incluyó en la exposición de la galería Schöttle.

Después del 68

Mediante semejante convergencia del tratamiento ilusionista y literal de la pared en tanto que abierta y cerrada, Schütte postuló que el tipo de modelo social que mejor definía su época era el de los pequeños grupos sueltos. Así, tiene sentido que la mayoría de esas obras tempranas se exhibieran originalmente en espacios semipúblicos y semiprivados utilizados por comunidades reducidas y peculiares. Realizadas en un principio para el contexto de la Academia de Arte de Düsseldorf, *Große Mauer* y *Gitter* reflexionaban sobre ese marco, proponiendo relaciones entre artistas y estudiantes de la escuela de arte como ejemplos de las asociaciones comunales limitadas entre individuos de ideas afines que, para Schütte y muchos otros de su generación, habían ocupado el lugar del gran colectivo, tan dominante durante la década de 1960. Resulta adecuado que rindan homenaje y reflejen los legados de dos artistas (Richter y Palermo) que estuvieron muy identificados con la academia y que, como Schütte, eludieron el activismo político manifiesto.⁴³

Las obras de pared de Schütte ofrecen así un significativo y deliberado contrapunto a la obra y ambiciones de Daniel Buren, a lo que llegó a conocerse como crítica institucional.⁴⁴ Aunque Schütte se ha referido repetidas veces a la repercusión de Buren en su obra, también ha añadido que el artista francés «era incapaz de ir un paso más allá del punto de vista que había adoptado. Sólo se repetía a sí mismo y no extraía ninguna consecuencia de su postura». Para Schütte, en cambio, ni la década de 1970 ni su propia obra temprana trataban de la crítica o la parálisis, sino «de la búsqueda de una base nueva», aunque en una escala más pequeña y modesta que la generación anterior.⁴⁵ En concreto, el proyecto de Schütte de 1979 en la Cité des arts de París comentó la obra de Buren, como ha señalado Curtis [figs. 12, 13]. Ahí, colocó por todo el edificio, «desde el vestíbulo hasta su estudio, por la escalera y en el ascensor» una serie de sábanas en las que se habían recortado dos rectángulos. En las notas preparatorias, describió esa instalación como centrada en un «contraste entre los lugares interiores y exteriores, entre lo usado y lo sin usar, entre lo legal y lo ilegal».⁴⁶ De ese modo transformó algunas estrategias bien conocidas de la obra de

43. Palermo y Richter, sobre todo en sus colaboraciones, como he sostenido en otra parte, buscaron como alternativa modelos de relaciones y comunidades a pequeña escala, especialmente entre artistas. Cf. capítulo 5 de Mehring, *op. cit.*, Schütte ha afirmado, en ese sentido, que «la base del arte son siempre los colegas». Schütte, en Huppi y Siekmann, *op. cit.*

44. Buren escribió textos fundacionales que describían si bien no nombraban la práctica. Véanse, por ejemplo, «Function of the Museum», *Artforum*, septiembre 1973, p. 68; y «Function of an Exhibition», *Studio International*, diciembre 1973, p. 216. La noción fue desarrollada con mayor profundidad en Benjamin Buchloh, «Conceptual Art, 1962-1969: From the Aesthetics

of Administration to the Critique of Institutions», *October*, 55, invierno 1990, pp. 105-143.

45. Schütte, en Johnen, *op. cit.*, p. 3. Además de ver la obra de Buren expuesta en la *documenta 5* y otros lugares, Schütte llegó a conocer a Buren porque sustituyó durante un tiempo a Richter en sus clases. También estaría familiarizado con las discusiones generales sobre la crítica institucional que empezaban a hacerse en relación con las obras de Buren y otros por medio de Benjamin Buchloh, que también enseñaba en la academia de Düsseldorf y a cuyas clases asistió Schütte. Schütte, en conversación con Cooke, *supra*; y la autora en conversación con Buchloh, 21 marzo de 2009.

46. Curtis, *op. cit.*, p. 99.