

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*

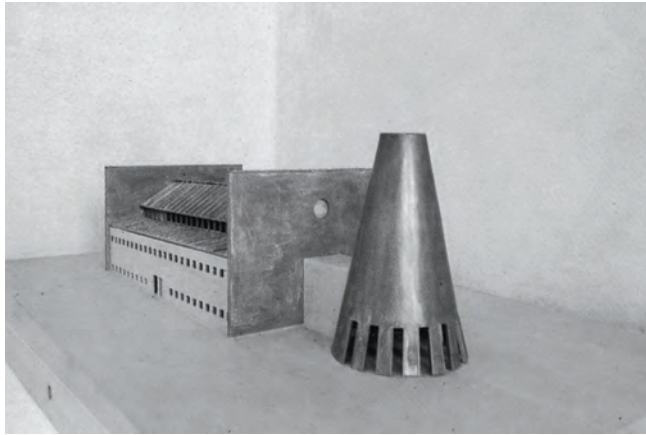
de Rossi en Venecia en 1980.

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.



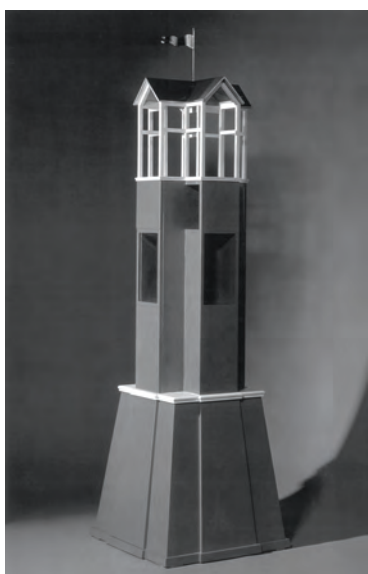
[fig. 1]
Aldo Rossi, *Teatro del mondo* (*Teatro del mundo*), Venecia, Italia, 1980



[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

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

ill. pp. 134-137

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.

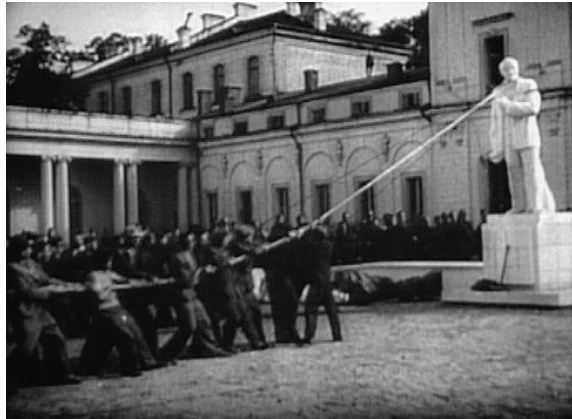
Las propuestas espantosas pero a la vez imperiosas hechas por Schütte en respuesta a un encargo para un monumento a Alain Colas tienen una carga similar de su característico humor cáustico. En una, el busto del desafortunado navegante debía ser amarrado a una boya que era sumergida casi por completo 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

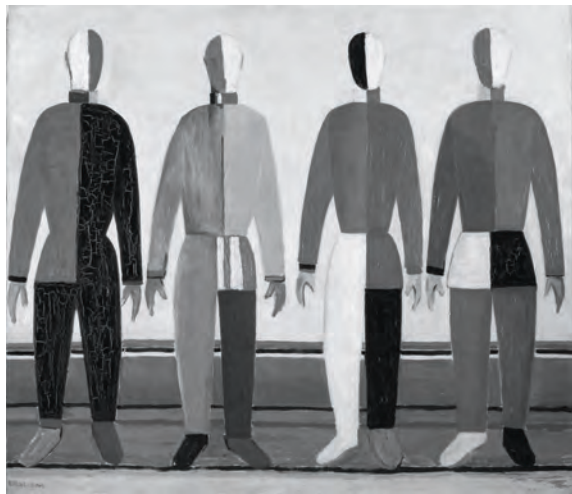
16. «Básicamente, quiero ser diferente, o ser yo mismo, o lo contrario», admitió hablando con James Lingwood en 1998. «Creo que me opongo a cuanto puedas mencionar, aunque sepa que estoy equivocado», en Blazwick y Schlieker, *op. cit.*, pp. 25, 32.

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 estatuaria 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).