

El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la «Escuela de Düsseldorf»

Eirini GRIGORIADOU
Doctora en Historia del Arte

Artículo recibido: 17-1-2012 / Aceptado: 8-6-2012

RESUMEN: El artículo plantea un recorrido que analiza el modo en que un grupo de artistas alemanes, conocidos en la actualidad como «Escuela de Düsseldorf», dirigen su mirada analítica y constructiva al espacio urbano planteando cuestiones acerca de las relaciones socioculturales entre el hombre y su entorno. El estudio parte de las investigaciones de la joven generación de fotógrafos alemanes -Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer y Andreas Gursky- surgidos a mediados de los años setenta y discípulos de Bernd y Hilla Becher en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, señalando un cambio en su modo de entender la realidad y su representación. Por otra parte el artículo examina hasta qué punto se preserva la idea de archivo, la idea que caracteriza la obra fotográfica de los Becher.

Palabras clave: fotografía, espacio urbano, archivo, «Escuela de Düsseldorf», Alemania

ABSTRACT: The article analyzes the way in which a group of German artists known at present as the «Düsseldorf School» directs their examination, both analytical and critical on the urban space raising issues about the complex socio-cultural interrelations between man and his surroundings. The study takes as its starting point the investigations of the young generation of German photographers -Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer y Andreas Gursky- emerged since the mid 1970s and disciples of Bernd and Hilla Becher at the Academy of Fine Arts in Düsseldorf, pointing out a shift in their way to perceive the reality and its representation. Furthermore, the article considers to what extent the idea of the archive is still preserved, the idea that characterized the Bechers' photographic work.

Keywords: photography, urban space, archive, «Düsseldorf School», Germany

LA «ESCUELA DE DÜSSELDORF». EL LEGADO DE BERND & HILLA BECHER

Es preciso, para empezar, situarnos históricamente en lo que ha llegado a denominarse el fenómeno artístico de la «Escuela de Düsseldorf», apuntando su papel fundamental en la escena artística contemporánea como portadora de una nueva corriente en

la fotografía europea, caracterizada, sobre todo, por haber desarrollado un estilo específico. Un estilo analítico, sistemático y objetivo de la fotografía hacia la realidad.

Entre 1976 y 1997 el artista alemán Bernd Becher (1931-2007) ejerció como docente en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, introduciendo el curso sobre el estu-

dio de la fotografía, en un contexto en que predominaban figuras emblemáticas como Joseph Beuys y Gerhard Richter. Bernd junto con Hilla Becher (1934) marcaron a través de su obra fotográfica pero también, de su actividad académica, unas pautas formales y conceptuales fundamentales para la renovación de un lenguaje fotográfico que había quedado obsoleto.

La obra fotográfica de los Becher, una tarea en progreso que toma la forma de un archivo de documentación sobre estructuras industriales producida a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se oponía tanto al movimiento fotográfico que floreció en este período en Alemania con el nombre de *Subjektive Fotografie* (fotografía subjetiva), como al Expresionismo Abstracto que dominaba la escena artística de los Estados Unidos. Mientras otros artistas alemanes, tras la Segunda Guerra Mundial, intentaban ignorar la historia a través de la *Subjektive Fotografie* de Otto Steinert¹, recuperando la creatividad y expresión personal que habían estado prohibidas en el interludio hitleriano y mostrando una sociedad que a partir de entonces miraría hacia el futuro, los Becher volvían a las fuentes verdaderas de la fotografía, resucitando del olvido el estilo objetivo y documental que caracterizó especialmente la fotografía de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta en Alemania, y concretamente, las prácticas de fotógrafos como August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch.

Se podría decir que, esta misma *recuperación y adaptación* del estilo objetivo de la fotografía en la obra de la pareja alemana, fue un acto que por sí sólo constituye un proceso archivístico: el de salvaguardar, preservar el legado fotográfico de sus antecedentes fundamentando una dialéctica, que aparte

¹ Sobre la tradición fotográfica «creativa», «subjetiva» de posguerra en Europa y Estados Unidos, véase J. FRANÇOIS CHEVRIER, «La invención de la «fotografía creativa» y la política de los autores», *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, 2007, pp. 101-119.

de ser nacional, es estructural, metodológica y técnica. Para los Becher, tanto el modelo de archivo del siglo XVIII y XIX de la anatomía comparativa de plantas y animales, como los catálogos de la arquitectura industrial y los proyectos taxonómicos (sobre todo de August Sander y Karl Blossfeldt) resultaron ser fuentes donde encontrar métodos basados en series y tipologías. Sus fotografías en blanco y negro de arquitecturas industriales documentadas de modo exhaustivo y organizadas y presentadas en sistemas seriales, pertenecen a un período histórico específico de la arquitectura anónima industrial de finales de siglo XIX y principios del siglo XX.

No obstante, la obra de los Becher no captó la atención internacional hasta finales de los años sesenta, cuando fue presentada e interpretada en el contexto del arte minimalista y conceptual. Aunque el método empleado por los Becher en su obra precede a las propuestas de estos movimientos, en realidad son el principio de la serialidad y el sistema, los elementos fundamentales de su vinculación con este contexto. Las propuestas minimalistas y conceptuales fueron adoptadas durante los años sesenta y setenta por varios artistas tanto en Europa como en Estados Unidos y desarrolladas a través de diferentes medios artísticos como instalaciones, fotografía y pintura. El interés en trabajar con sistemas y series lo ejemplifican entre otros, Sol LeWitt, Donald Judd, On Kawara, Hanne Darboven, o Ed Ruscha, en sus fotografías de libros de artista, como es el caso del *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, o del *Every Building on the Sunset Strip*, 1966.

El sistema como elemento organizativo se puede ver también en las series fotográficas de la arquitectura vernácula de Dan Graham, o en las del retrato colectivo de Douglas Huebler (*Variable Piece No.70*), producido entre 1971 y 1997, o en su *Variable Piece No. 101* (1973). Es cierto que en las fotografías de los tres últimos domina la noción de lo no-fotográfico o la del aficionado (cámaras baratas, interés nulo por la técnica), mientras que en las de los Becher, predomina la perfección técnica de la tradición

fotográfica (la visión directa, la precisión, el realismo y la fidelidad ante las propiedades del propio medio) de sus antecedentes de la Nueva Objetividad.

El vínculo con la tradición de la fotografía alemana de preguerra queda patente en la exposición *Vergleichende Konzeptionen* (*Concepciones comparativas*)² celebrada en Düsseldorf, en 1997. La contribución de los Becher al desarrollo de la fotografía artística en Alemania y su influencia en toda una nueva generación de fotógrafos alemanes ha sido inmensa. Entre otros conviene destacar a sus discípulos más conocidos de la Academia, formados bajo su enseñanza -Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky-. El uso del término «Escuela de Düsseldorf» o «Escuela de los Becher», se impone, al parecer, por primera vez en la exposición *Klasse Bernhard Becher*³, organizada por la galería Johnen+Schöttle en 1988, en Colonia. Sin embargo, me gustaría aclarar que con el término “Escuela” no me refiero a una tendencia artística en el sentido de un movimiento, sino a la variedad de caminos individuales que se desarrollan⁴, caminos que replantean el lenguaje de la fotografía, el riguroso sistema tipológico y la noción de archivo, sobre todo a partir de los años ochenta, en la obra madura de los discípulos de los Becher de que nos ocuparemos más adelante.

² *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, Colonia/Munich, 1997.

³ Véase I. GRAW, “Bernhard Becher’s Students/ Johnen + Schöttle, Cologne”, *Flash Art*, nº143, 1988, p. 123.

⁴ No cabe duda que en esta heterogeneidad de trabajos, se evidencian unos principios que siguen siendo fundamentales en su aprehensión conceptual de la realidad. Sin embargo cabe apuntar que, bajo el término “Escuela” que ha sido extensivamente analizado por Stefan Gronert, entendemos “el desarrollo de una amplia variedad de aproximaciones individuales”. S. GRONERT, *The Düsseldorf School of Photography*, Londres, 2009, p. 21. Véase también al respecto el artículo del mismo autor, “La Escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica”, *El Cultural de El Mundo*, 15 de enero de 2010.

EL PROYECTO ARQUEOLÓGICO DE BERND Y HILLA BECHER

La obra de los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher, producida, como se ha dicho, a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta, constituye un inmenso archivo fotográfico de la arquitectura industrial: depósitos de agua, naves industriales, altos hornos, torres de extracción, silos de carbón, graveras, silos de cereal, castilletes de extracción, torres de refrigeración, gasómetros, caleras, etc. En un principio la búsqueda de sus objetos se había limitado a la cuenca del Ruhr y a la región del Siegen en Alemania. No obstante, a partir de 1962 empezarán a viajar sistemáticamente a varios países de Europa y Estados Unidos (como Francia, Inglaterra, Bélgica, Luxemburgo y a las regiones industriales, entre otras, de Pensilvania, Virginia, Illinois, Alabama, Ohio e Indiana en Estados Unidos) con el propósito de ampliar sus tipologías.

El trabajo de los Becher se caracteriza sobre todo por su sistematización y coherencia: organizan y presentan su material fotográfico en tipologías seriales que alcanzan una visión enciclopédica acompañada por un estilo fotográfico determinado. Se trata de un estilo que define un trabajo realizado a lo largo de más de cuarenta años, apenas modificado en toda su trayectoria, y que por esa razón, adquiere en su obra una consideración fundamental. Los artistas en su entrevista con Michel Guerrin de 2001, sostienen: “Si hay un estilo fotográfico capaz de sobrevivir, ese será la fotografía objetiva”⁵. Cabe apuntar que, en la intención de los Becher de establecer una continuidad histórica y nacional, al re-introducir en su obra el estilo objetivo y documental del método de comparación tipológica de la tradición fotográfica de la República de Weimar, se observa una *dialéctica* entre la fotografía y el orden emergente de archivo. El historiador

⁵ Citado por A. ZWEITE, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*, Madrid, 2005, p. 7.

y crítico del arte Benjamin Buchloh, señala sobre este aspecto un cambio interno en la propia noción de collage y del fotomontaje a mediados y finales de los años veinte, que da paso al orden de archivo⁶, a una estructuración de imágenes seriadas, formadas bajo un ritmo monótono que implica ahora las posibilidades infinitas de su forma.

El empleo de una metodología fue para los Becher la solución adecuada para explorar de modo sistemático y exhaustivo este tema tan particular al que han dedicado toda su vida: las construcciones industriales clasificadas en grupos y organizadas en forma de tipologías (Fig.1). La gramática que han creado al fotografiar los edificios industriales de manera idéntica⁷, posibilita la comparación de un objeto con otro y la descripción visual, pero también permite *estar* virtualmente en el tiempo histórico de la industria. El interés de los Becher se centra tanto en el objeto, como en el tiempo histórico que éste refleja: el objeto puede tener un nombre, un lugar, una fecha, una forma, una función y su propia estética⁸, elementos que

⁶ Véase B. BUCHLOH, "Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra", *El nuevo espectador*, Madrid, 1998, pp. 61-78; "El atlas de Gerhard Richter: El archivo anónimo", *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, 1999, pp. 147-167.

⁷ Cabe añadir que su representación de objetos fotografiados de forma idéntica y aproximados de manera objetiva, desdramatizada y sin perspectivas exageradas, se opone a la de las construcciones arquitectónicas de los años veinte y treinta. A través de este tipo de representación de formas románticas, absolutas y utópicas, lo que se reflejaba era la visión de un nuevo mundo, de un nuevo orden social, sin clases y jerarquías, en fin, la ideología de la nueva visión de una democracia social, de una colectividad que las promesas de la industria aseguraban.

⁸ Los Becher documentan formas *anónimas*, formas sin ninguna estética ornamental, pero sí compuestas de una estética basada en las innovaciones, en las circunstancias técnicas que los cambios económicos imponen cada vez durante el desarrollo de la construcción de las plantas industriales. Para Bernd Becher esta es "la estética de la herramienta, que en este caso imprime carácter a un paisaje. Una herramienta tan grande que actúa sobre el paisaje". La estética técnica o mecánica

además le conceden una existencia espacio-temporal. Su intención como sostienen es "crear familias de objetos, una especie de alfabeto"⁹ investigando su desarrollo histórico. En su inmenso archivo fotográfico de industrias abandonadas o ya desaparecidas (que es el resultado de la crisis industrial en la Europa de finales de los años cincuenta), lo que se revela es el deseo de *preservar* el tiempo histórico de estas estructuras industriales. Pero también se evoca un "profundo sentido de pérdida, la perspicacia melancólica de que la desaparición espacio-temporal del objeto no se puede arrestar nunca"¹⁰.

Preservar solamente en la imagen fotográfica lo que ya no existe en la realidad, sin duda implica una "perspicacia melancólica". Con independencia de las condiciones en las que se encuentren estas plantas industriales (cerradas, demolidas o en funcionamiento), dicha melancolía, sigue presente en el modo que están fotografiadas.

El método de los Becher se define por un procedimiento calculado: eligen momentos determinados del día y del año, especialmente la primavera y el otoño, y con las mismas condiciones de luz -una luz neutra- consiguen dar en sus fotografías un aspecto homogéneo. Los artistas, al seleccionar sus objetos, los fotografían empleando unos criterios estrictos. Aparte de las condiciones lumínicas de este fondo neutro en que la estructura del objeto se contrasta, se realza el carácter de sus objetos aún más, al ser fotografiados desde un punto de vista elevado y bajo un ángulo frontal. Desde este punto

de dichos objetos construidos por ingenieros, refleja el pensamiento de la economía industrial. La fotografía fue para los Becher el medio para captar en imagen la *evolución* de las construcciones industriales que siendo aparatos tecnológicos revelan el pensamiento de una época. M. NEUMULLERT, "Entrevista de Moritz Neumuller a Bernd y Hilla Becher", *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, 2005, p. 24.

⁹ B. y H. BECHER, "Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth", *Art and Photography*, Londres, 2003, p. 232.

¹⁰ H. FOSTER, et al., *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, Londres, 2004, p. 521.

de vista elevado consiguen centrar el objeto en la imagen incluyendo toda su estructura, y mostrando a la vez algo de su entorno¹¹.

Los Becher excluyen cualquier actividad humana de sus fotografías y limitan su campo de investigación exclusivamente a la industria que procesa materias primas. El punto de vista frontal y la luz neutra de tonalidad gris transfieren sus construcciones industriales a un espacio clínico y libre de contrastes, de rasgos subjetivos que contaminarían la objetividad de su método. De este modo, el carácter deshumanizado y neutro que adquieren sus fotografías las inscribe en una realidad diferente, en la de un tiempo histórico. Los Becher rescatan estos objetos insignificantes de la oscuridad, estos objetos indignos de ser recordados y los sitúan en el mismo lugar que una catedral, que un monumento merecedor de pertenecer a la memoria colectiva. Al mismo tiempo que los artistas intentan rescatar el tiempo histórico de sus objetos, ellos les convierten en testigos de su desaparición o de su demolición futura. Sin duda, el arte de los Becher se basa en un esfuerzo continuo de documentar algo que está destinado a desaparecer, y por eso mismo consideramos que su arte es único, en el sentido de que éste se relaciona con algo que está en

¹¹ Asimismo, cabe mencionar el trabajo de la artista Petra Wunderlich -otra discípula de la Escuela de los Becher-, menos conocido, pero no menos importante, enfocado al igual que el trabajo de los Becher en una temática singular. Destacaríamos sus fotografías de iglesias, un tema que la artista ha desarrollado desde finales de los años setenta y que más tarde, entre 1994 y 1998, organizará en forma de series bajo el título *Mapping*. En éstas, la ausencia humana y el énfasis en las fachadas de las iglesias permiten igualmente la comparación entre las diferentes estructuras arquitectónicas que la artista ha capturado en los distritos de Manhattan y de Brooklyn en la ciudad de Nueva York. Se trata de fotografías en blanco y negro de tamaño modesto, centradas en las fachadas arquitectónicas de las iglesias de modo frontal que en ocasiones muestran como en el caso de los Becher algo de su entorno. No obstante, la obra de Wunderlich, a pesar de su similitud en términos formales con la de los Becher, sugiere una tipología más flexible. Véase P. WUNDERLICH, *Mapping 1994-1998, Manhattan, Brooklyn, Düsseldorf*, 1998.

un continuo proceso, con algo que siempre sigue desarrollándose, construyéndose¹².

La insistencia en que nada está acabado y que al contrario, todo sigue de modo interminable, es un rasgo de la fotografía de los Becher que mira el pasado con admiración, pero también con indiferencia, con emoción y rigor, con proximidad y distancia, con dolor y amor. Todos estos objetos históricamente definidos, elegidos por los Becher y distribuidos en su obra en series de series, no dejan de reflejar a pesar de su monotonía e indiferencia o de su neutralidad, una melancolía, un dolor histórico¹³.

DEL ARCHIVO MELANCÓLICO AL ARCHIVO SEDUCTIVO

La nueva generación de fotógrafos de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, se aleja de la estricta y sistemática tipología del *archivo melancólico* de Bernd y Hilla Becher, aspirando a un *archivo seductivo*. En la exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, que ha sido comisariada por Okwui Enwezor en el International Center of Photography de Nueva York, en 2008, los términos "archivístico", "documento" y "fotográfico" se examinan bajo la problemática de la objetividad. El archivo como un sistema de documentos en

¹² Sus fotografías aluden a formas efímeras o mejor dicho a su condición predeterminada (vida-muerte, producción-consumo), pero a la vez, a un retorno cíclico sin fin -a la noción de "consumo" y su reestructuración a partir de su continua reproducción, reconstrucción. Estos objetos como señalan los artistas: "Son formas nómadas de arquitectura, vienen y se van casi como la naturaleza". B. y H. BECHER, "Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood, Thomas Struth", p. 231.

¹³ Con respecto a la documentación fotográfica de los Becher en tanto «modelo de recuerdo», véase J. FRANÇOIS CHEVRIER, "La historia de Bernd y Hilla Becher", *La fotografía entre las bellas artes...*, op. cit., pp. 297-311; B. BUCHLOH, "Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe", *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich/ Nueva York, 1998, pp. 51-60; T. DE DUVE, "Bernd y Hilla Becher o La fotografía monumental", *Papel Alpha*, n° 3, 1997, pp. 15-30.

que la autenticidad y la originalidad pretenden ser los vehículos de verdades absolutas, se reconfigura bajo la idea de un archivo más abierto y dinámico. Estos modos de producción artística “abren nuevas experiencias pictóricas e historiográficas contra la exactitud de la huella fotográfica”¹⁴.

El estilo documental, la fotografía en blanco y negro, así como el formato tradicional y modesto del archivo de los Becher sufre alteraciones. En la obra de esta nueva generación, la aproximación documental se redefine mediante imágenes en color a escala gigantesca, procedimientos digitales y técnicas heterogéneas, así como a través de la diversidad de temas. Por ejemplo, en el trabajo de Thomas Ruff (1958-), al igual que en el de Andreas Gursky (1955-), el principio de la construcción, de la manipulación de la realidad y objetividad de la imagen fotográfica, forman parte de sus procesos de investigación. Es otra forma de explicitar que la *realidad* y la *ficción* pueden combinarse mediante la construcción de *otra* objetividad. Es en este sentido que la atención de dichos artistas a la estructura de la fotografía, al lenguaje del medio fotográfico se distancia de la objetividad documental de sus profesores.

De modo ejemplar, la combinación, la apropiación, la colección, son métodos que en la obra de Thomas Ruff, se mezclan con materiales archivísticos preexistentes o producidos por él. Efectivamente, sus métodos y su concepción de la fotografía, afirman lo que Hal Foster llama “el impulso del archivo”¹⁵ en el arte contemporáneo. El procedimiento de organizar imágenes en series temáticas, que a menudo se subdividen en

¹⁴ O. ENWEZOR, “Archive Fever: Photography between History and the Monument”, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, 2008, p. 11. En dicha exposición participan entre otros, artistas como Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann, Tacita Dean, Sherrie Levine, Walid Raad, Christian Boltanski, Zoe Leonard.

¹⁵ Véase H. FOSTER, “An Archival Impulse”, *October*, nº 110, 2004, pp. 3-22.

otras, es un elemento fundamental de su metodología. El material visual de Ruff, no se limita sólo a su propio archivo, a su colección personal de imágenes preexistentes de la prensa fotográfica, como en el caso de su serie *Zeitungsfotos* (*Fotografías de periódicos*) producida entre 1990 y 1991, sino también, se expande, alcanzando otras fuentes de recopilación: las fotografías científicas de los archivos del Observatorio Europeo Austral (ESO), *Sterne* (*Estrellas*, 1989-1992), las fotografías médicas *Retuschen* (*Retoques* 1995), los archivos de la fotografía industrial de los años treinta *Maschinen*, (*Máquinas*, 2003), así como las imágenes digitales en Internet, manipuladas por el artista y ejemplificadas en su serie *Nudes* (*Desnudos*, 1999) y *JPEG* (desde 2004), constituyen sólo algunas referencias de su heterogéneo material fotográfico.

En el procedimiento de Ruff, la estructura de archivo puede ser una acumulación de fotografías preexistentes, según se ha dicho, o bien creadas *ex novo*. Las imágenes cotidianas de su entorno -la calle, Internet, la televisión, los periódicos, las revistas, los libros y postales- así como su fascinación por la tecnología fotográfica, le brindan la posibilidad de explorar y producir un archivo de imágenes desarrollando, como afirma en su entrevista con Guy Lane, una especie de “gramática”¹⁶ del medio fotográfico.

El lenguaje o la “gramática” del medio fotográfico de la que habla Ruff, hace alusión a la existencia particular de la imagen fotográfica, a su uso y función, como también a las técnicas y las diversas tecnologías que se combinan con ella en su obra, como por ejemplo la doble exposición, el retoque manual, la manipulación digital, la apropiación, el aparato militar (visión nocturna), el fotomontaje, la estereografía y los programas de ordenador. Sus series albergan diferentes géneros de la fotografía desde el retrato, la arquitectura, el paisaje, el desnudo, hasta la

¹⁶ G. LANE, “Thomas Ruff: Space Explorer”, *Art World*, nº 12, 2009, p. 136.

fotografía de prensa, la fotografía industrial y la fotografía científica.

Es esta diversidad de temas y sus variaciones la que le permite a Ruff, investigar el medio *en* la imagen. Cada una de sus series son *tipos* de imágenes, cada una tiene su propia existencia, tecnología y morfología. Algo que nos permite ver que su interés se dirige a las condiciones que han posibilitado la existencia de la imagen fotográfica en tanto que evento singular dependiente cada vez de los usos y los significados que le proporcionan una identidad variable, contingente y no *fija*.

Ruff no pretende hacer un documento fotográfico de un edificio arquitectónico o de un retrato, sino *crear una imagen* de éstos. El artista sitúa la noción de la manipulación en relación con la identidad de la fotografía, con el principio de su condición objetiva en el centro de su investigación artística. El hecho de que *interviene* en el archivo e *interroga* la condición de la fotografía como registro archivístico, como documento verdadero y legítimo de la realidad, hace que nuestra relación con la imagen y concretamente con sus imágenes sea definida en términos de una *realidad manipulada* mecánicamente construida.

Ahora bien, con el fin de ver desde más cerca estas nociones, examinaremos brevemente algunas de sus series fotográficas. Por ejemplo, el modelo de pasaporte, o el del retrato de identificación propio del aparato policial, constituye el tipo de fotografía que Ruff investiga en su serie *Porträts* (Retratos) (Fig.2), subdividida en tres categorías y respectivamente en tres períodos diferentes: *Porträts - fondo coloreado* (1981-1985), *Porträts- fondo neutro* (1986-1991), y *Porträts* (desde 1998).

Sus retratos rompen con el principio más característico del género de retrato fotográfico: el de capturar el carácter, la verdad del sujeto fotografiado. Para Ruff, la fotografía no puede representar el carácter de una persona, su verdad interior, al igual que no puede describir sus emociones: "la

fotografía no puede penetrar ni un milímetro dentro de la piel"¹⁷. Es por esta razón que sus modelos siguiendo las instrucciones del artista, tienen que excluir cualquier expresión o emoción. Además son fotografiados de modo frontal, en perfil y en un tercio de longitud como si se tratara de bustos escultóricos. Sus retratos son nada más que una imagen de imagen.

Esta especie de galería fotográfica que crea Ruff de su generación toma la forma de una galería de archivos fotográficos policiales, una forma que se vincula de un modo específico con su generación y con las experiencias vividas a principios de los años ochenta, marcados por la actividad de la banda Baader-Meinhof, la Fracción del Ejército Rojo, un grupo terrorista fundado por Andreas Baader, Gudrun Ensslin entre otros, una época de intensa vigilancia policial. Como afirma Ruff, "se realizaban muchos controles en la vida diaria y a menudo nos inspeccionaban los pasaportes"¹⁸. Ya sea el pasaporte su modelo de imagen en la serie *Porträts*, o las escenas de un crimen que evocan las imágenes de los acontecimientos de la Guerra de Golfo representados por la televisión en tiempo real en su serie *Nächte* (Noches, 1992-1996) (Fig.3), Ruff trata de explorar los modos y los procesos que la sociedad contemporánea emplea bajo sus modelos de imágenes y modelos de comportamientos.

¹⁷ M. WINZEN, "Monument to the Unknown Photographer", *Thomas Ruff. Photography 1979 to the Present*, Colonia, 2002, p. 101.

¹⁸ G. BLANK, "Does a Portrait Without Identity Still have Value to us as People", *Influence*, n° 2, 2004, p. 50. El término de espectáculo y vigilancia en el artículo de Norman Bryson y Trevor Fairbrother toma un lugar central en el análisis de la obra de Ruff. Como sostienen: "Las relaciones entre el observador y lo observado se reducen a la política de la realidad". Para ambos autores la escala gigantesca de los retratos de Ruff rinde a los sujetos un "poder", pero también la "vulnerabilidad" de ser "especímenes preparados para la inspección". N. BRYSON y T. FAIRBROTHER, "Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance", *Parkett*, n° 28, 1991, p. 93.

Esta perspectiva la encontramos en la obra de Andreas Gursky, quien a partir de los años noventa, transforma, al igual que Ruff, la relación entre el observador y la imagen. Gursky nos proporciona reflexiones que aluden al modo en que el espacio tecnológico organiza y clasifica el espacio-tiempo del cuerpo humano mediante sus redes electrónicas; al modo en que el hombre se transforma en una información controlada, manipulada por el tiempo-luz de lo global. En su obra el espacio-tiempo del individuo se vuelve tan pequeño, tan calculado, fraccionado a través de retículas predeterminadas, que el intercambio social, la conciencia colectiva se convierte en nada más que en una ilusión permanente. En este sentido, diremos que sus fotografías establecen una dialéctica entre la humanización y la deshumanización, la materialidad y la inmaterialidad, la conciencia y el inconsciente, la realidad y la irrealidad de un mundo “diseñado”, que no sólo *seduce* todas las relaciones, sino también *controla* comportamientos¹⁹.

Su visión panóptica casi divina posibilita al observador analizar tanto la totalidad como cada minúsculo detalle de las estructuras fotografiadas. Será en la década de 1990, cuando el mundo de Gursky se expandirá, pasará de una geografía local y nacional a otra global e internacional. Sus viajes a diferentes ciudades como, París, Los Ángeles, Atenas, México, Nueva York, Tokio, Singapur, Brasil, constituyen las pruebas de una compleja red de distintos escenarios en que cada uno de ellos, proyecta la imagen pública, la imagen contemporánea del hábitat humano. Todos estos espacios

¹⁹ Jean Baudrillard señala que la estilización del diseño cruza por todas las relaciones: “Nada más falso que los límites que un diseño “humanista” trata de fijarse; de hecho, todo pertenece al diseño, todo es de su incumbencia, se lo diga o no: el cuerpo está diseñado, la sexualidad lo está, las relaciones humanas, sociales, políticas son diseñadas, así como las necesidades y las aspiraciones, etc. Es este universo “diseñado” lo que constituye propiamente el entorno”. J. BAUDRILLARD, *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, 1999, p. 247.

que componen su obra, conducen la mirada a acontecimientos ordinarios, basados en un continuo intercambio de relaciones que insinúan como señala Alix Ohlin el “locus contemporáneo del sublime: un poder grande en cuyo rostro sentimos nuestra pequeñez”²⁰.

Espacios de alta tecnología (las plantas de Siemens, Mercedes), hoteles lujosos (Hyatt Regency en San Francisco, Marriott Marquis en Nueva York o el Grand Hyatt en Shanghai), productos de bienes (boutiques de marca Prada o Nike), espectáculos (boxeo, football, festivales, fórmula 1), o espacios del mundo financiero (edificios de la bolsa, bancos), son algunas de las imágenes de Gursky en cuyas grandes escalas se hacen visibles las formas de la globalización. Se trata de lugares interiores y exteriores, a menudo aglomerados por una masa de gente. En muchas de sus fotografías, la multitud se ve absorbida en sus diferentes actividades. Estas imágenes parecen proyectar un intercambio dinámico, un intercambio colectivo. Pero ¿la interacción masiva que uno observa en sus fotografías implica la presencia de lo social, o a través de esta colectividad se manifiesta la desaparición de lo social y la absorción del sujeto en los mecanismos del capitalismo?

La multitud homogéneamente articulada en estadios (Fig.4), bolsas internacionales o conciertos, escenas que ocupan un lugar central en la obra de Gursky, trazan un paralelismo con la teoría que Siegfried Kracauer fundamentó en su ensayo “Das Ornament der Masse” en 1927. El ensayo de

²⁰ A. OHLIN, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, *Art Journal*, nº 4, 2002, p. 24. Debemos apuntar que Ohlin remite al concepto del sublime en la obra de Gursky a través de aquella óptica del romanticismo y de neoclasicismo -la que ha sido analizada por Edmund Burke, en su libro *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicado por primera vez en 1757-, pero la adapta a las condiciones del mundo actual redefiniendo y señalando ciertos efectos que dicha óptica produce como la “infinitud artificial” y la “gran escala” bajo el fenómeno de la globalización.

Kracauer remite al modo en que el sistema productivo del capitalismo organiza el cuerpo humano convirtiéndolo en un ornamento masivo. El fenómeno de los espectáculos populares de las chicas americanas llamadas *tillergirls* en cuya yuxtaposición corporal se forma una composición coreográfica abstracta, racionalmente estructurada por cuerpos geométricos y mecánicos, constituye, para el autor, la expresión de la racionalidad del capitalismo. Las pautas de líneas paralelas que componen sus cuerpos, se conciben como un ornamento configurado de fragmentos y no de individuos. El ornamento que se forma es para Kracauer, nada más que una masa de “grados y círculos” constituidos por “componentes elementales de la física, como ondas y espirales”²¹.

La estructura amorfa y caótica que se compone en sus imágenes, paradójicamente parece subordinarse a un *orden* detalladamente formado. Por un lado, la masa compuesta de individuos fragmentados *se divide*, pero por otro lado, *se unifica* en un todo. La relación entre el hombre y el espacio en las fotografías de Gursky, tiende a formar un diálogo cuya paradójica armonía reside en su doble visión: una distante y otra próxima. En ella lo masivo aparece irracional frente a la calculable y racional figura delimitada de los contornos que la ordenan.

Recordemos que la individualidad en las descripciones de Kracauer está subordinada en los agrupamientos masivos. El fenómeno masivo en el análisis de Kracauer prefigura lo que más tarde el régimen nazi utilizará en su propaganda. Las fotografías de Max Ehler de las celebraciones del partido socialista, como por ejemplo, las de los juegos Olímpicos en Berlín en 1936 (Fig. 5), que muestran una masa de gente saludando, podrían sustituirse por la masa de gente en el concierto que Gursky captura en *Tote Hosen*, 2000 (Fig. 6). La similitud que encontramos en la actitud de la masa y en su des-

²¹ S. KRACAUER, “El ornamento de la masa”, *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, 2008, p. 54.

humanización en ambas fotografías evidencia el carácter ejemplificado en sus motivos. Como afirma Gursky: “Estoy interesado en puntos de vistas globales, en las utopías sociales actuales”²². Y en otra ocasión, en su entrevista con Veit Görner, aludiendo al fenómeno de las masas y su interacción con el espacio en sus fotografías, señala: “El resultado de la enorme distancia que existe entre la cámara y estas figuras es la pérdida de su individualidad. No me interesa el individuo en sí, sino la especie humana y su entorno”²³.

La obra de Gursky constituida por imágenes seductivas, por colores saturados y perspectivas manipuladas por procesos digitales, por procesos que forman parte de su método, ponen en duda el estatus de la autenticidad del documento fotográfico, la aparente objetividad de la información registrada y la legitimación de ésta como testimonio de la verdad en nuestra época mediatizada.

El resultado de sus imágenes parece reflejar lo que Jean Baudrillard llama “(...) la alucinación estética de la realidad”, del “hiperrealismo”²⁴. Allí donde lo real se enmascara por las apariencias indicando una belleza seductiva que reivindica constantemente su autenticidad. El diálogo que se establece en sus fotografías entre el medio objetivo y mecánico (imagen fotográfica), y otro subjetivo y creativo (imagen electrónica), invita a la mirada a participar en una

²² Citado por N. ZIMMER, “Pyongyang: A State of Exception”, *Andreas Gursky*, Basilea, 2007, p. 85.

²³ V. GÖRNER, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, *Arte y Parte*, nº 33, 2001, p. 30. Gursky parece definir lo que para Gilles Deleuze significa la subjetividad dividida y mediatizada en la sociedad de control: “Ya no estamos ante el par “individuo-masa”. Los individuos han devenido “dividuales” y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados (...)”. G. DELEUZE, “Post-scriptum sobre las sociedades de control”, *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, 1999, p. 282.

²⁴ J. BAUDRILLARD, “La realidad supera al hiperrealismo”, *La práctica de la pintura*, Barcelona, 1978, p. 80.

experiencia paradójicamente común. Una experiencia que cada uno de estos medios define como real. La imagen fotográfica reivindica la *autenticidad* de su realismo y la imagen digital reivindica la *creación* de su realismo²⁵. Sus fotografías, en última instancia, son más testimonios de una realidad *creada*, de experiencias elevadas a la *idea* de una imagen contemporánea del mundo, que puros documentos de lo real.

Por otra parte, el objeto de investigación de Candida Höfer (1944-) a partir de finales de los años setenta hasta la actualidad, se reduce a un único ámbito: el espacio interior (público y semipúblico)²⁶. Esta especie de limitación, revela el carácter científico que adquiere su procedimiento a la hora de seleccionar y organizar aquellos espacios que, para la artista, están compuestos de un orden especial.

Aunque los espacios que fotografía Höfer no se clasifican y tampoco se presentan en una estricta tipología, sin embargo, lo que la artista comparte con sus profesores de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, es la aparente neutralidad y objetividad de su visión, el registro sistemático de un tema (el espacio interior) y su organización en grupos de series. Se trata de un procedimiento que juega con un sistema abierto-cerrado posibilitando la constante reunión y articulación de imágenes en grupos preexistentes o por crear. Algo que proyecta la infinita estructura de archivo y su condición de sistema de organización y reorganización.

²⁵ Las fotografías de Gursky, "sin ser realistas, remiten sólo a eventos concretos y estados de ser, y sin ser imaginarias, exponen la artificialidad de situaciones absurdas". J. LAGEIRA, "Andreas Gursky: A Hellish World", *Parachute*, nº 110, 2003, p. 63.

²⁶ Cabe añadir que entre los años sesenta y setenta la obra de Höfer se centra en el registro de las calles (en su proyecto en blanco y negro, *Liverpool*) y respectivamente en el género de retrato, en su serie *Türken in Deutschland* (*Turcos en Alemania*) y *Türken in der Türkei* (*Turcos en Turquía*).

El método de Höfer, no remite solamente a la idea de archivo estructuralmente (la acumulación y organización de imágenes en conjuntos de series), sino que también se podría decir que sus propios temas (archivos, bibliotecas, museos, teatros, palacios, etc.) la incluyen o más bien la constituyen. Los distintos tipos de espacios interiores que reúne su obra, son lugares donde se guardan la historia y la memoria, donde se almacena el patrimonio cultural y se comunica el conocimiento. Son espacios de saber. Y es allí donde la sistematización y la organización del conocimiento se manifiestan a través del orden de la propia estructura del espacio. Ya se trate del depósito de un archivo o de la biblioteca, en todos ellos está presente el orden y los sistemas del conocimiento distribuidos a través de un esquema geométrico.

Las fotografías de Höfer se distancian de la lógica de archivo en favor de la noción de salvaguardar, rescatar lo que está a punto de desaparecer, como en el caso de los Becher. Pero, cuando la artista afirma que estos lugares "están perdiendo lenta aunque inexorablemente su función principal: los espectadores del teatro son suplantados por los telespectadores, los libros en las bibliotecas se vuelven virtuales y los mismos museos son visitados a través de Internet"²⁷, parece insinuarla.

Höfer parece dejar en evidencia la función que la historia de la fotografía ha otorgado al medio fotográfico desde sus inicios. Esta función sería la de preservar, conservar un momento específico en el tiempo, su función archivística. Frente a dichos lugares de la memoria colectiva, nos encontramos con contrastes que provocan la neutralización de su *función* principal. Se trata de espacios culturales que se inscriben en un contexto temporal donde la función

²⁷ Citado por L. PRATESI, "Miradas sobre la ciudad", *Espacios urbanos. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, Buenos Aires, 2009. Disponible en línea <http://www.proa.org/prensa08/espaciosurbanos/artistas.pdf> [consulta 15/06/2009].

y la apariencia forman parte de su continua *reconfiguración*.

La sistemática catalogación de Höfer de espacios como bibliotecas, archivos, museos (Fig.7) y teatros, aspira a un análisis de estructuras en cuya combinación y comparación *surgen tipos* que establecen la emergencia de similitudes y diferencias. Como señala la artista: "Lo que me interesa en los espacios públicos es la combinación de diferentes eras y el modo en que sus diferencias pueden verse"²⁸. Al agrupar en su archivo fotográfico tipos de espacios de diferentes épocas, Höfer define simultáneamente la identidad colectiva y personal, la unidad y la particularidad, o lo que ella llama en su conversación con Giovanni de Riva "(...) las diferencias dentro de las semejanzas (...) la semejanza en la diferencia"²⁹.

Esta especie de interconexión establecida entre los distintos espacios que Höfer yuxtapone en un mismo grupo y la que se observa en el propio conjunto de su trabajo (distintas series), define su interés en la identidad particular de un espacio y en su variación infinita. La artista concede a sus espacios una *variación perceptual*, convirtiendo "lo que siempre es lo mismo en algo tan diverso"³⁰.

Otra característica de su obra es la ausencia humana. Aunque fotografía ambientes pensados para la interacción humana, lugares creados para la gente, construidos en función de la intención y el propósito de sus distintos propietarios, en sus fotografías se muestran *deshumanizados*. Están vacíos. Esta exclusión en las fotografías en blanco y negro de la arquitectura industrial de los Becher crea una atmósfera melancólica,

²⁸ Citado por M. LAURE BERNADAC, "Candida Höfer", *Candida Höfer. The Louvre*, Londres, 2006, p. 7.

²⁹ G. DE RIVA, "Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer", *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, 2007, p. 18.

³⁰ M. SCHLUTER, "The Fiction of Space", *Candida Höfer. Fotografien 2004-2005*, Munich/ Hannover, 2005, p. 10.

pero, paradójicamente, en Höfer la ausencia humana que casi siempre domina en sus fotografías, no parece esconder una nostalgia dado que ésta se convierte en una presencia dinámica. De algún modo la artista devuelve a sus espacios la actividad humana mediante signos que la reflejan, como hileras de sillas articuladas unas detrás de otras o dispersadas en el espacio, puertas y ventanas abiertas o cerradas, libros acumulados y ordenadores sobre los escritorios, lámparas encendidas o apagadas.

Espacios públicos o semipúblicos con un papel determinado en la sociedad nos trasladan al tiempo de su construcción y a su uso actual, nos invitan a pensar cómo un tipo de espacio, asociado a una historia y cultura particular, puede percibirse al mismo tiempo, como algo mítico y extraño dentro de los sistemas del conocimiento que le rodean. Las imágenes de Höfer aluden a distintos lugares y tiempos, a intenciones, objetivos y deseos que coexisten con otros en un mismo espacio.

Quizá podríamos establecer un paralelismo con el término *heterotopías* descrito por el filósofo francés Michel Foucault. En su conferencia "Des espaces autres" (1967), el autor remite al poder de la heterotopía de reunir en un "lugar real" diversos espacios o "varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles"³¹, pero son divididos por el tiempo, por heterocronías. Estos "otros espacios" que se integran entre sí y al mismo tiempo, se desintegran o pueden ser similares, pero también opuestos, constituyen una heterotopía. Es en sus fotografías de bibliotecas y archivos donde mejor parece reflejarse esta negociación entre la imagen y el espacio. En su extensa serie *Libraries* que Höfer empezó a trabajar desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, la mirada por un lado, se orienta en el espacio y por otro, se sumerge en las *impresiones* que éste genera, se integra en un universo

³¹ M. FOUCAULT, "Espacios diferentes", *Michel Foucault. Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales*, Vol. III, Barcelona, 1999, pp. 437-438.

imaginario que evoca la presencia de otros espacios y experiencias visionarias³². En su proyecto titulado *Espacios propios: un peregrinaje fotográfico*³³, realizado en el contexto del Xacobeo en 2010 en Galicia, la íntima relación entre el espacio y la imagen constituye un punto de enlace central. En *Abadía Cisterciense de Santa María la Real de Oseira I*, 2010 (Fig.8), el espacio de la biblioteca enfocado desde una perspectiva central, da la impresión de un espacio exterior parecido a un edificio arquitectónico. Una vez más, Höfer nos ofrece una imagen tridimensional del espacio, una imagen que nos traslada al "lugar" y que en palabras de Julian Heynen, siempre significa "otro lugar"³⁴.

En esta simultaneidad de espacios diferentes y sin embargo, similares, la serie *Zoologische Gärten* (1990-1999) (*Parques zoológicos*) de Höfer se integra igualmente de un modo revelador. El parque zoológico es un espacio público o cultural que en realidad no se diferencia del espacio de un museo creado para ser contemplado. De nuevo la artista pone en tela de juicio la interrelación entre lo que se presenta y su entorno. La similitud entre el museo y el parque zoológico reside en el objetivo común de exponer sus colecciones. En sus fotografías

³² Con respecto a la presencia o la liberación de la fantasía en el espacio de la biblioteca, véase la introducción de U. ECO, "De Bibliotheca", *Candida Höfer: Libraries*, Londres, 2005, pp. 7-14.

³³ Este proyecto ha sido presentado en dos respectivas sedes bajo el título "Espacios" en el Museo Diocesano de Santiago de Compostela del Monasterio de San Martín Pinario y "Lugares" en la Biblioteca de Galicia de la Ciudad de la Cultura. No es casual, que en esta muestra, la artista, al igual que en su exposición *Candida Höfer. Projects: Done*, concebida como un proyecto en sí, haya colaborado con el estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi fundado en Berlín en 2001. Evidentemente en su colaboración se establece la negociación entre las imágenes de espacios que Höfer crea y los modelos espaciales que los arquitectos Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn y Johannes Kuehn, emplean a la creación de sus espacios. Véase también *Candida Höfer. Projects: Done*, Leverkusen, Alemania, 2009.

³⁴ J. HEYNEN, "Venice 2003", *Candida Höfer, Martin Kippenberger: Venedig 2003*, Colonia, 2003, p. 93.

el aspecto aparentemente *natural* del parque zoológico, se realza aún más bajo un escenario construido, artificial y preparado para ser contemplado junto con los animales fotografiados como si fueran obras de arte. Aunque las fotografías de Höfer aspiran a ser documentos de una realidad manteniendo una visión neutra, inmediata, no dejan de ser construcciones que nos ofrecen una visión singular del espacio.

De un modo similar, Thomas Struth (1954-) focaliza su interés en los procesos que determinan las relaciones humanas y las interacciones sociales. Sus series fotográficas engloban y son englobadas por estas relaciones y pasan por diversas escalas de interactividad. Sus fotografías son construcciones, escenarios de un mundo que se sirven de la realidad en cuya creatividad, Struth analiza el pensamiento, el comportamiento colectivo y el mecanismo psicológico presente en las relaciones humanas. Sus fotografías parecen invitar al observador a participar. El paralelismo del urbanista Kevin Lynch de la ciudad como un escenario parece corresponder al *efecto* que las fotografías de los espacios urbanos de Struth producen en el observador a un nivel *inconsciente*: "No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes"³⁵.

El vínculo de sus diversas series, son las situaciones, las actitudes, los *eventos* que forman parte del presente de nuestra época. Michel Foucault en *L'Archéologie du savoir* (1969)³⁶ remite al método de la arqueología para señalar, no la búsqueda de un origen, sino una red de relaciones y conexiones sociales, políticas e históricas que tienen lugar en el presente. Esta interacción constituye un campo dinámico basado en relaciones *generativas* que hacen del archivo y su forma pasiva un *diagrama* que *expresa* relaciones. El

³⁵ K. LYNCH, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, 1984, p. 10.

³⁶ Véase M. FOUCAULT, *La arqueología del saber*, México, 2003.

archivo deja de ser una forma fija y central de poder, convirtiéndose en un diagrama abstracto cuyas relaciones compuestas de coexistencia forman coordenadas concretas de lo social.

Struth parece sostener ese punto de vista cuando señala que: “no es mi deseo hacer un archivo de las ciudades del mundo. Quiero plantear cuestiones acerca de la responsabilidad y de los efectos tanto del entorno natural como del construido”³⁷. Su comentario pone de manifiesto que su interés no se centra en hacer un archivo de imágenes o más bien un archivo de documentos de algo que es, o será obsoleto, de algo que ya no existe. Más allá de esta atmósfera melancólica que caracterizó el archivo de la arqueología arquitectónica de los Becher, la obra de Struth en su totalidad no pretende trazar puntos fijos sino líneas cuya intersección le revelan las condiciones del presente y las de un *posible* futuro que se envuelve en ellas.

En sus diversos temas organizados en grupos y en subgrupos se entreteje una red de relaciones, una diversidad de tipos de conexiones que sostienen y son sostenidas por las relaciones sociales, históricas o psicológicas del sujeto con su entorno en sus diferentes escalas. Pasa de fotografías de arquitectura urbana (ciudades históricas y contemporáneas con fachadas reticuladas y vistas de calles como lugares de una memoria inconsciente) a interrelaciones sociales, a las tensiones culturales y psicológicas entre los grupos dinámicos de la familia; de la obra de arte como objeto fetiche y de consumo, y del espacio institucional del museo, oscilado entre la memoria histórica y el espectáculo cultural, al entorno natural y construido de la tecnología.

Una de las razones que indujo a Struth a realizar su serie de fotografías del espacio urbano, de vistas de calles desiertas carentes de actividad humana, produ-

³⁷ Citado por S. BRIGHT, *Fotografía hoy*, San Sebastián, 2005, p. 213.

cidas a partir de 1976, fue en primer lugar el deseo de descubrir algo, su necesidad de comprender qué tipo de relación se desarrolla entre el individuo y la arquitectura urbana de posguerra en Alemania, y cómo la herencia histórica con la que uno se enfrenta, actúa sobre nosotros. Algo que le llevará más tarde, en los años ochenta y noventa, a ampliar su proyecto de “lugares inconscientes”³⁸ con fotografías de gran formato, en color, y en blanco y negro tomadas en otras ciudades en Europa, América, así como en Japón y China. Struth fotografía tanto ciudades históricas como ciudades que a través de sus imponentes rascacielos, edificios de oficina y anuncios publicitarios iluminados por luces de neón reflejan una megalópolis de espectáculo: entre la *Piazza Augusto Imperatore, Rome*, 1984 (Fig.9), y *Times Square, New York*, 2000 (Fig.10), se hace explícita dicha coexistencia. Aunque sus arquitecturas urbanas evidencian las afinidades y las contradicciones que se forman entre ellas, sin embargo son estructuras de una memoria anónima que comunican el *inconsciente* de la colectividad humana³⁹.

En su grupo de fotografías de familia de mediados de los años ochenta, Struth investiga las relaciones que subyacen en la estructura de la familia. Relaciones que reflejan la compleja dinámica del grupo social y su correspondiente alineación a pesar de su

³⁸ En 1987, Struth presentó sus fotografías de la arquitectura urbana bajo el título *Unbewusste Orte (Lugares inconscientes)*, en la Kunsthalle de Berna. Véase T. STRUTH, *Unbewusste Orte/Unconscious Places*, Colonia, 1987.

³⁹ Estas fotografías de Struth parecen proporcionarnos un paralelismo con el fenómeno que Jean-François Lyotard describe en su ensayo “*Domus y la megalópolis*”, al yuxtaponer la institución de la casa-*domus* frente a la megalópolis. Lyotard, opone la noción de *domus* que corresponde al principio de la naturaleza, constituido por un flujo de memorias que se repiten formando ritmos y movimientos dinámicos, y la noción de megalópolis en tanto naturaleza *estática* que excluye o devora la memoria fragmentando y descomponiendo la anterior unidad de la *domus*. Véase J. F. LYOTARD, “*Domus y la megalópolis*”, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, 1998, pp. 193-204.

integración en éste. Las fotografías de retratos son próximas, familiares, en el sentido de que invitan al observador a compartir una experiencia común. Los álbumes fotográficos están en la base de los retratos de familias de Struth puesto que en ellos se reflejan las historias, las relaciones y las diferencias que existen en la estructura de la familia y su conexión con un contexto más amplio que determina su entorno cultural, su identidad. Pero, al mismo tiempo, son distantes, creando un espacio de pausa, de silencio en que, como dice el artista, estás “confrontado con tus propias experiencias”⁴⁰.

Entre 1989 y 1995, Struth vuelve al espacio público, pero esta vez, son las salas de los museos las que se convierten en un escenario. Un escenario, no obstante, habitado por personas que miran obras de arte. En su serie *Museum Photographs* (Fig. 11) el sujeto se inscribe en otro grupo social, integrado en el mundo del turismo global. La actividad colectiva de estas identidades contemporáneas, experimentada, sin embargo de modo privado en los museos se mueve entre la historia y la cultura del espectáculo⁴¹. El artista a través de la pintura de retrato crea un retrato fotográfico del presente proporcionándonos una interpretación del mundo contemporáneo. Sus fotografías nos permiten reflexionar sobre la consciencia de la memoria histórica en el presente; sobre la relación actual que se desarrolla entre el observador y la obra de arte en los museos, en un tiempo que todo ha sido reducido a los procesos de consumo y fetichismo.

⁴⁰ T. STRUTH, “Interview between Benjamin H.D. Buchloh and Thomas Struth”, *Art and Photography*, op. cit., p. 252.

⁴¹ El papel del individuo como espectador dentro de una sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord, parece corresponder a la situación que las *Museum Photographs* de Struth, nos muestran: “La alineación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos ve; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo”. G. DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, 2000, p. 49.

Evidentemente la obra de Struth consiste en una constante organización y reorganización de posibles lugares, mundos que comunican la inseparabilidad de sus informaciones. Su interés no es hacer un “archivo de imágenes”, sino trazar conexiones que hacen del archivo un diagrama de direcciones *no fijas*. Como sostiene Struth: “Intento estar constantemente entre los espacios”⁴².

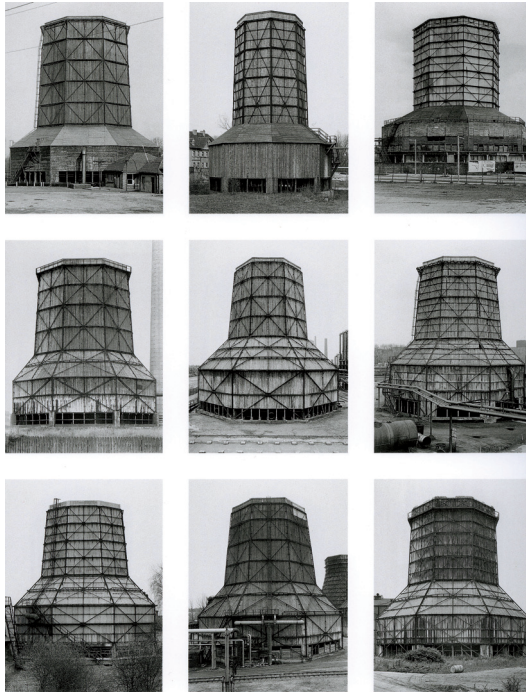
Entendemos que en la actualidad, la estructura racional de archivo toma una forma más intuitiva y menos condicionada por el sistema formal que dominaba en las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta del arte minimalista y conceptual. La nueva generación de artistas alemanes, especialmente a partir de la década de 1980, ha ido sustituyendo el uso de una metodología sistemática por otra que no lo es tanto. Estos artistas, al servirse de un sistema *aparentemente irracional*, revelan un nuevo perfil del archivo, ya no como una estructura cerrada, pasiva y centralizada, sino más bien abierta, activa y descentralizada. Sus obras bajo una forma más seductiva que rígida, más fascinante que monótona, más afectiva que métrica, modifican e interrogan la estructura tradicional del archivo. La figura racional del positivismo no parece definirse ahora exclusivamente por una estructura determinada. La rigidez de sus contornos se hace más flexible, más difuminada y dispersa.

Los artistas pueden utilizar la estructura racional del archivo para re-interpretarla, revelando a través de sus imágenes fotográficas los *efectos* que ésta produce. Efectos que ponen en cuestión los límites entre el orden y el desorden, lo racional y lo irracional, la realidad y la imaginación, lo concreto y lo abstracto.

⁴² H. RUDOLF REUST, “A Thousand Words: Thomas Struth Talks about his ‘Paradise’ Series”, *Artforum*, 2002, p. 151. En torno a la heterogeneidad temática del archivo de Struth y su estrecha interrelación en términos de una *matriz visual* que pone en cuestión las rigurosas categorías de archivo, véase N. LAST, “Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix”, *Praxis: Journal of Writing and Building*, nº 7, 2005, pp. 78-87.

Por otra parte, diremos que en las prácticas fotográficas de esta nueva generación, la idea de la fotografía como un puro testimonio de la realidad, se ve sustituida por la posibilidad de estar ante una imagen que es, a la vez, próxima y distante, real y artificial, neutra y afectiva. Una flexibilidad en la que la objetividad y la imaginación, el documento y la imagen, están en un continuo equilibrio, mantienen una relación dialéctica, y no de oposición. Al adoptar el lenguaje conceptual de la fotografía, dichos

artistas analizan críticamente la realidad incitándonos a reflexionar sobre la sociedad contemporánea en sus aspectos más contradictorios. Por último, en las prácticas fotográficas actuales serían los procesos de la producción de sus imágenes, los efectos que el propio espacio produce bajo su *estructura racional* los que posibilitarían *repensar* el papel de la *imagen* fotográfica a través de las tipologías vinculadas a una época de entretenimiento y de consumo, a una época de apariencias.



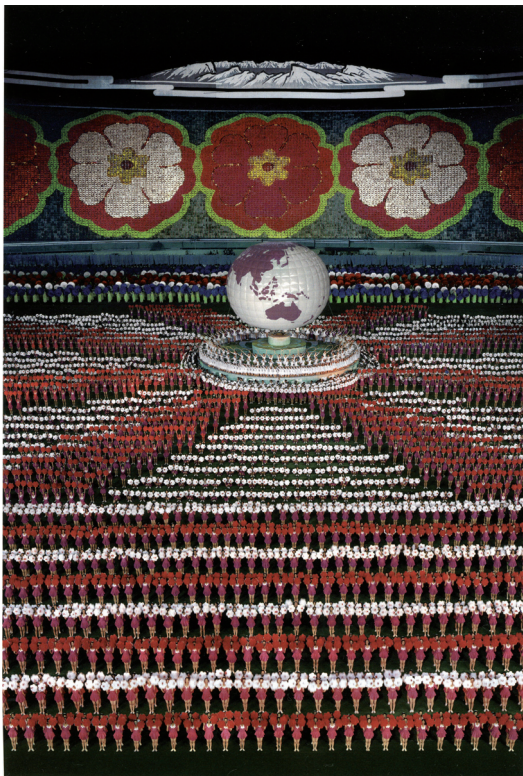
▪ Fig. 1. Bernd y Hilla Becher, *Kühltürme (Torres de refrigeración)*, Alemania, 1963-2001. Tipología de 9 fotografías en blanco y negro, cada una 40 x 30 cm.



▪ Fig. 2. Thomas Ruff, *Porträts*, 1981-1991 y desde 1998, 24 x 18 cm y más tarde 210 x 165.



▪ Fig. 3. Thomas Ruff, *Nächt 20 I*, 1995, 20 x 21 cm y más tarde 190 X 190 cm.



▪ Fig. 4. Andreas Gursky, *Pyongyang I*, 2007, 307 x 215.5 cm.



▪ Fig. 5. Max Ehlert, *Schlussfeier der Olympiade Berlin, 1936*.



▪ Fig. 6. Andreas Gursky, *Tote Hosen*, 2000, 204.4 x 508 cm.



▪ Fig. 7. Candida Höfer, *Musée du Louvre Paris X*, 2005- *Salle des Caryatides*, 200 x 254 cm.



▪ Fig. 8. Candida Höfer, *Abadía Cisterciense de Santa María la Real de Oseira I*, 2010



▪ Fig. 9. Thomas Struth, *Piazza Augusto Imperatore, Rome*, 1984, 72 x 84 cm.



▪ Fig. 10. Thomas Struth, *Times Square, New York*, 2000, 178.3 x 212 cm.



▪ Fig. 11. Thomas Struth, *Musée d'Orsay 1, Paris*, 1989, 182 x 147 cm.