



El archivo y las tipologías fotográficas. De la Nueva Objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009

Eirini Grigoriadou

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte



Programa de Doctorado: Historia, Teoría y Crítica de las Artes: Arte
Catalán y Conexiones Internacionales. Bienio: 2003-2005

TESIS DOCTORAL

**EL ARCHIVO Y LAS TIPOLOGÍAS FOTOGRÁFICAS. DE LA NUEVA
OBJETIVIDAD A LAS NUEVAS GENERACIONES DE FOTÓGRAFOS EN
ALEMANIA: 1920-2009**

Autora: Eirini Grigoriadou

Directora: Dra. Anna Maria Guasch Ferrer

Barcelona 2010

6. FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO EN ALEMANIA: 1960-2009

6.1. Introducción en la nueva fotografía alemana. Tipologías fotográficas: La escuela de Bernd y Hilla Becher y sus generaciones

Marc Freidus en su ensayo “Typologies” incluido en el catálogo de la exposición *Typologies: Nine Contemporary Photographers* (Tipologías: Nueve fotógrafos Contemporáneos), organizada por el Newport Harbor Art Museum, California, en 1991, remite al término “tipología” y su empleo en ciertas prácticas fotográficas, así como al término de “archivo”:

La tipología es un tipo específico de series. Como las series, los elementos de una tipología tienen un peso igual y no una secuencia fija- en cierto modo, estas imágenes son modulares (...) El archivo, no la imagen, es un marco apropiado para entender esta obra¹.

De esta manera Freidus nos introduce en la obra de Bernd y Hilla Becher y en la de sus discípulos de la Academia de arte de Düsseldorf, Thomas Struth, Thomas Ruff y Candida Höfer. Aunque la obra de Andreas Gursky no se incluye en la exposición implícitamente se deja en evidencia su presencia como parte constituyente de la primera generación de dicha escuela. En las prácticas fotográficas de estos artistas que nuestra investigación se centra observamos que el concepto de la tipología y de archivo se concibe bajo la forma de un sistema, de un acto de acumulación y organización de imágenes. Los proyectos que dicha exposición reúne entre otros², no pretenden definir una tendencia artística como si se tratara de un movimiento, sino revelar la variedad de las formaciones tipológicas que se desarrollan desde finales de los años cincuenta en el campo del arte fotográfico teniendo como fondo histórico la obra de August Sander, Eugène Atget y Walker Evans.

¹ Marc Freidus, “Typologies”, en Sue Henger (ed.), *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, California y Nueva York, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach y Rizzoli, 7 de abril-2 de junio 1991, (cat. exp.), pp. 11-12.

² Junto a los artistas ya mencionados, la exposición incluye la participación de otros proyectos fotográficos producidos por los artistas norteamericanos Edward Ruscha, Lynne Cohen, Roger Merten y Judy Fiskin.

Sin embargo, en los métodos empleados por los artistas presentes, como afirma James Lingwood en el mismo catálogo, se concibe “una renunciación, clínica, casi Calvinista, de los usos fotográficos más teatrales o experimentales”³.

Los comentarios de ambos autores dejan de manifiesto que la obra de estos artistas se apoya en métodos donde el uso de la fotografía se reduce a un trabajo de estudio que requiere la inclusión de un sistema. De un sistema que no se basa necesariamente en la rigidez. En estas prácticas artísticas, la fotografía constituye un material archivístico, un material que se elabora con fines específicos. Esta especie de reunión y organización de imágenes, que en algunos casos como veremos requiere el empleo de un estricto sistema tipológico, se inscribe en aquellos procesos administrativos, archivísticos donde los criterios de la observación exacta y del análisis cobran la mayor importancia.

Freidus encuentra en sus estudios o métodos de trabajo una atención especial a la hora de seleccionar, organizar y analizar su material archivístico similar a la atención que un especialista da en su objeto de investigación: “Quizá la mayoría de las fotografías no-instantáneas han sido realizadas por especialistas comerciales, como los fotógrafos de retratos, de prensa, policiales, del estado real, y fotógrafos industriales. Cada uno produce un tipo distinto de imagen, normalmente con un motivo específico, comercial, informativo, o ritual. Los fotógrafos en *Tipologías* recuerdan más a esos especialistas, recopilando archivos de imágenes similares que colecciones de “momentos decisivos”. Los historiadores de la fotografía han estudiado en aumento cuerpos enteros de obras, mostrando que examinando el archivo pueden revelar las ideologías que están por detrás y los significados de obras individuales. Los artistas en *Tipologías* utilizan sus propios archivos de un modo similar, proporcionando un marco para la interpretación de cada fotografía”⁴.

En las series fotográficas de la arquitectura industrial de Bernd y Hilla Becher, de los espacios interiores de Candida Höfer, de la arquitectura urbana de Thomas Struth, de los retratos de Thomas Ruff, como también entre otras series en esta muestra (igual que los espacios públicos de Andreas Gursky), la tipología, manifestada explícitamente o implícitamente está presente.

³ James Lingwood, “Working the system”, en Sue Henger (ed.), *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, op. cit., p. 90.

⁴ Marc Freidus, “Typologies”, op. cit., p. 12.

De igual modo que está presente una aproximación metodológica basada en series que se componen de un tema singular o de temas variados que albergan el espacio industrial o urbano. Los sistemas tipológicos, la acumulación y “clasificación”⁵ que estas prácticas artísticas asumen, posibilitan la evocación de un tipo de objetos similares o bien diferentes, la construcción de un archivo, de un inventario y la de una enciclopedia visual de estructuras comparables.

No es casual que en varias ocasiones Bernd y Hilla Becher hablen sobre la influencia del modelo de archivo del siglo XVIII y XIX en la anatomía comparativa de plantas o animales. Una influencia visible en sus estructuras tipológicas producidas a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta; sobre las fuentes de su metodología, la distribución serial de sus objetos en grupos desprovistos de cualquier rasgo de subjetivismo, y de hecho sobre su interés por los catálogos de la arquitectura industrial: “El sistema está en nuestro sistema, está en el sistema de todos. Es un modo central en que nuestra cultura ha organizado la información y el conocimiento desde la época de la Ilustración. La tipología es un ideal común- los dibujos de Linneo, los estudios de las formas clásicas y medievales y como cambian gradualmente -las columnas por ejemplo. Catálogos industriales. Habían en varios lugares que podríamos encontrar tipologías”⁶.

Otro de estos proyectos fotográficos que han *redescubierto* Becher y que ha sido un modelo para su aproximación enciclopédica y comparativa, fue el *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)*, realizado por August Sander en 1929. Según los Becher, Sander hizo “retratos de gente, en el mismo modo, en que nosotros podríamos retratar objetos. Sander les animaba a interpretar su papel. Quizá los objetos y las plantas que nosotros fotografiamos son capaces de interpretar igualmente su papel”⁷.

⁵ En este tipo de prácticas artísticas, la “clasificación”, como sostiene Anne Moeglin-Delcroix “establece la relación entre el conocimiento y el archivo (...) reunir y coleccionar aluden a una definición empírica de la ciencia”. Anne Moeglin-Delcroix, “Le modèle des sciences, le modèle du musée”, en *Esthétique du livre d'artiste*, París, Bibliothèque nationale de France, Jean-Michel Place, 1997, pp. 216-19 (ed. ingl. “The Model of the Sciences”, en Charles Merewether (ed.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass., The MIT Press, y Londres, Whitechapel, 2006, p. 111.

⁶ James Lingwood, “The Music of the Blast Furnaces: Bernhard and Hilla Becher in conversation with James Lingwood”, en *Art Press*, núm. 209, 1996, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

Susanne Lange, comenta sobre la intención de ambos artistas en crear tipologías comparables en que tanto la individualidad como la generalidad de formas básicas o tipos coexisten:

Al igual que August Sander, la preocupación de Bernd y Hilla Becher también se dirige hacia la tipología de la realidad. Lo que en el uno es el interés general en lo comparable de la especie humana para el otro es un interés en lo comparativo de las varias formas arquitectónicas de un período particular. Esta búsqueda de lo fundamental en las formas existenciales sitúa cada imagen en una relación de tensión entre imagen y documento, combinando lo general y lo particular, pero sin perder el interés por el amor del detalle⁸.

Pero no ha sido solamente el archivo fotográfico de Sander que ha llamado la atención de los Becher, sino también el archivo de formas de plantas de Karl Blossfeldt en cuyo procedimiento tipológico se subraya además una paradoja que concierne al extremo realismo y objetividad de sus imágenes ampliadas.

James Lingwood sitúa la *precisión* fotográfica de Blossfeldt, su distanciamiento objetivo y por consiguiente la *ambigüedad* que ésta genera a la hora de evocar *inconscientemente* “interpretaciones metafóricas”, en paralelo con la de los Becher, Struth y Höfer:

Lo que la obra de Blossfeldt comunica, en su claridad rígida, es la paradoja a través de la cual el uso más distanciado, objetivo de la cámara es precisamente lo que libera con más éxito las propiedades transformacionales y asociativas de la obra fotográfica (...) En las series fotográficas que los Becher han publicado de torres de agua, de castilletes de extracción o de altos hornos, la precisión es la fundación de una interpretación asociativa o metafórica similar (...) Es la precisión recurrente, obsesiva de las fotografías que libera lo inconsciente en la obra de los Becher, tal como lo hace en las fotografías de las calles de Thomas Struth y en las fotografías de espacios interiores de Candida Höfer⁹.

⁸ Susanne Lange, “A Testimony to Photography. Reflections on the life and work of August Sander”, en Manfred Heiting (ed.), *August Sander: 1876-1964*, Colonia, Taschen, 1999, p. 111.

⁹ James Lingwood, “Working the system”, op. cit., p. 92.

No obstante, tal interpretación la encontramos también en las fotografías de Andreas Gursky en cuyos espacios, el detalle de esta precisión “obsesiva” se concibe de modo concreto y generalizado por su visión microscópica y a la vez macroscópica.

Otro vínculo que sitúa a los Becher en la tradición de la Nueva Objetividad en la República de Weimar, es el paisaje industrial. Una temática común que comparten con Albert Renger-Patzsch. Esta asociación es ejemplar en las fotografías de la arquitectura industrial que Renger-Patzsch tomó a finales de los años veinte y principios de los años treinta en la región de Ruhr. Como afirma Armin Zweite: “al igual que en las prácticas del pasado, para los Becher el archivo se convierte en la principal forma de organización para la creación de significados fotográficos”¹⁰.

La obra de los Becher se inscribe tanto técnicamente (maestría artesanal), como temáticamente y metodológicamente en la tradición de la Nueva Objetividad en Weimar¹¹ (cuyos principios se oponen a la estética del montaje y collage). En dicha vinculación Benjamin Buchloh, encuentra una “motivación racional” que “corresponde al deseo por un sistema, coherencia y totalidad en la obra en sí, un proyecto arqueológico de la arquitectura industrial desde finales de siglo XIX hasta a mediados de siglo XX”¹².

Sin embargo, al recurrir los Becher en la década de 1960 a estas arquitecturas industriales, al resucitar la memoria del pasado se observa igualmente una discontinuidad ideológica asociada a la promesa de un “nuevo” mundo de la industria moderna. Su retorno hacia las cuestiones sociales de 1920 en Weimar, no deja de evocar una cierta *melancolía*.

¹⁰ Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, en *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*, Centro de Arte Fundación Telefónica, Madrid, 3 de junio-7 de agosto de 2005, (cat. exp.), p. 17. (La primera edición *Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*, Munich, Schirmer-Mosel, 2003, ha sido publicada con la ocasión de la exposición en K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, Alemania, 29 de noviembre de 2003- 12 de abril de 2004).

¹¹ Observamos que en oposición a otros artistas de posguerra, como por ejemplo Gerhard Richter, su obra forma una discontinuidad con la vanguardia de Weimar, relacionándose al contrario con las prácticas de la vanguardia Americana de los años cincuenta y sesenta, y especialmente con la de Robert Rauschenberg.

¹² Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The end of collage and photomontage in Postwar Europe”, en Ingrid Schaffner y Matthias Winzen (eds.), *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich, Nueva York, Prestel-Verlag, 1998, (cat. exp.), p. 56.

Su pasión por la industria, su insistencia de documentar más de cuarenta años objetos industriales reduce su trabajo fotográfico a lo que Benjamin Buchloh considera un “archivo melancólico”. Este tipo de categorización se implica en el sentido de que su archivo define una pérdida, la pérdida de la memoria histórica (estas construcciones industriales se preservan sólo en sus fotografías, unas ya están destruidas y otras amenazadas por desaparecer) pero, también refleja una crítica hacia el pasado¹³. El vínculo con la tradición fotográfica de Sander, Blossfeldt y Renger-Patzsch, que en general encontramos en la obra de los Becher ha sido además reflejado en la exposición *Vergleichende Konzeptionen (Concepciones comparativas)*¹⁴ realizada en 1997, en Düsseldorf.

En dicha exposición el elemento comparativo en sus archivos fotográficos, en sus estructuras tipológicas presentadas en series de series ponen de manifiesto la ambición enciclopédica y la reactivación del modelo de archivo como un marco conceptual en la aprehensión de sus métodos comparativos que en términos generales sus alumnos adoptaron.

Por otra parte, nos encontramos con otro vínculo. Un vínculo que sitúa el trabajo fotográfico de los Becher en paralelo con los del arte minimalista y conceptual. Aunque el método que los Becher emplean en su obra precede de las proposiciones del arte minimal y conceptual¹⁵, sin embargo, el principio de la serialidad y el sistema han sido los elementos fundamentales de la asimilación de su obra en este contexto. No olvidemos que ha sido este mismo entorno artístico que ha contribuido de un modo fundamental en la introducción y en el reconocimiento de su obra.

¹³ Véase el capítulo de Blake Stimson, “The Photographic Compartment of Bernd and Hilla Becher”, en *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2006.

¹⁴ *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, Colonia, Photographische Sammlung-SK Stiftung Kultur; Munich, Schirmer/Mosel Verlag, 23 de mayo-21 de diciembre 1997, (cat. exp.).

¹⁵ Como afirman los Becher: “Cuando surgió el Conceptual Art, nosotros ya teníamos nuestra teoría, pero se nos brindó la oportunidad de participar en exposiciones colectivas. Fue una experiencia muy interesante. Antes ya habíamos tenido dos o tres exposiciones individuales; sin embargo, la participación, junto con otros artistas, en una exposición es algo muy diferente. Uno se ve obligado a ser más compacto y a hacer la selección de forma más precisa”. Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 22.

La primera conexión que los Becher tuvieron con el arte minimal y conceptual se testimonia con su participación en la exposición *Konzeption-Conception*¹⁶, en Städtisches Museum de Leverkusen, Alemania organizada por Rolf Wedewer y Konrad Fischer en 1969. En el mismo año la exposición *Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernhard und Hilla Becher*¹⁷ (Esculturas anónimas. Comparaciones de formas de construcciones industriales. Fotos de Bernhard y Hilla Becher), así como el artículo de Carl Andre “Note on Bernd and Hilla Becher” publicado en *Artforum* en 1972, contribuyeron de igual modo al reconocimiento internacional de su obra¹⁸.

El uso de formaciones reticuladas, de series repetitivas y secuencias, designan procedimientos absolutamente lógicos. Estas proposiciones minimalistas y conceptuales han sido adoptadas durante los años sesenta y setenta por varios artistas tanto en Europa como en América y han sido utilizadas a través de diferentes medios artísticos - instalaciones, fotografía, pintura. El interés en trabajar con sistemas y series, se puede ver, por ejemplo, entre otros, en Sol LeWitt, Donald Judd, On Kawara, Hanne Darboven, o en Ed Ruscha en sus fotografías de libros de artista, como en el caso del *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966 o *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles*, 1967.

El sistema como un 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). Aunque en las fotografías de los tres últimos domina la noción de lo no-fotográfico o la del aficionado (cámaras baratas, ningún interés sobre la técnica) en los Becher, al contrario, domina 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 alemana en los años veinte y treinta.

¹⁶ Rolf Wedewer y Konrad Fischer, *Konzeption-Conception. Documentation einer heutigen Kunstrichtung/documentation of today's art tendency*, Städtisches Museum Leverkusen, Colonia y Opladen, westdeutscher Verlag, 1969, (cat. exp.).

¹⁷ Bernd y Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen. Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernhard und Hilla Becher*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1969, (cat. exp.).

¹⁸ En la misma dirección véase William, Jenkins, *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, International Museum of Photography, George Eastman House, 1975, (cat. exp.).

Por ejemplo, en Ed Ruscha el uso de la fotografía servía para registrar una *idea*. Sus fotografías examinan el mundo cotidiano de las estaciones de gasolina o de los aparcamientos organizadas en series bajo el formato de libro y como afirma el artista son “instantáneas”, desprovistas de una estética “artística”¹⁹. A finales de los años ochenta como señala Lingwood, se observa una “resurgencia de interés por los lenguajes y actitudes del arte minimal y conceptual, sin embargo, esta vez la obra realizada, el objeto o la instalación no se consideraba secundario a la idea o al proceso. Éste era el clima en que la obra de Thomas Struth, Thomas Ruff y Candida Höfer se desarrolló en Düsseldorf, y en que la atención empezó a dirigirse en la obra de los Becher más como fotógrafos que artistas conceptuales”²⁰.

Cabe añadir que la restitución de la “obra” o del “objeto” del arte a finales de los años ochenta de la que habla Lingwood, hace alusión a la oposición entre los artistas que utilizan la fotografía y los fotógrafos originada a finales de la década de los sesenta con la emergencia del arte conceptual. El reestablecimiento de lo que el crítico francés Jean-François Chevrier llama “la forma del cuadro”, un modelo que el arte de los años setenta y sesenta se oponía, llega a enraizar una nueva fotografía artística cuya escala gigantesca vuelve a “reactivar un pensamiento del fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo o sistemático”²¹.

Como señala Chevrier: “Y si, alrededor de 1970, la fotografía, tal como fue utilizada por los artistas conceptuales, rompió el espejo de la pintura o, mejor dicho, del cuadro (...) la evolución de las investigaciones y de las experiencias artísticas, desde esa fecha, ha restablecido con creces el modelo desechado en el pasado. Numerosos artistas, que más o menos han asimilado las investigaciones conceptuales, han reutilizado el modelo del cuadro y utilizan la fotografía, de forma muy consciente y sistemática, para producir obras- obras autónomas- que se presentan como cuadros fotográficos”²².

¹⁹ Entrevista de John Coplans a Edward Ruscha (1965), en Alexandra Schwartz (ed.), *Ed Ruscha. Leave Any Information at the Signal: Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2004, pp. 23-24

²⁰ James Lingwood, “Working the system”, op. cit., p. 93.

²¹ Jean-François Chevrier, “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía” (1989), en Jorge Ribalta (ed.), Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 156.

²² *Ibid.*, p. 150.

La aparición de esta nueva fotografía artística caracterizada por la “reutilización” de “la forma del cuadro” no está sujeta al deseo de rendir a la fotografía el valor de la pintura reduciéndola a una imagen plástica, sino a la necesidad de *reestablecer* una nueva dialéctica entre el observador y la imagen fotográfica. El papel anteriormente inactivo del observador obligado a mirar desde cerca una fotografía, se reactivará adquiriendo una *experiencia* que no solamente le situará delante de una fotografía a gran escala, sino también delante de una fotografía cuya presencia le afectará.

Evidentemente el giro que se produce en el contexto del arte fotográfico a finales de los años ochenta no considera en absoluto el “objeto” como algo secundario o como algo que debe sustituirse por la “idea”, tal como ha sido considerado por los artistas conceptuales. Se trata de reconsiderar nuestra percepción con la imagen fotográfica y ser más conscientes con lo que nos confrontamos en nuestra relación con la fotografía. Más allá de la ilusión y la absorción que el realismo de la fotografía reivindica, dichos “cuadros fotográficos” sugieren una *otra* objetividad.

De nuevo Chevrier hace explícita esta nueva experiencia traducida en términos de la frontalidad y de confrontación mutua: “Estas imágenes no son simples copias fotográficas- hojas sueltas, manipulables- que se pueden enmarcar en ocasión de una exposición pero que luego deben volver a su caja. Han sido concebidas y producidas para la pared, reclaman una experiencia de confrontación con un espectador que se opone radicalmente a los hábitos de apropiación y de proyección según los cuales se reciben y “consumen” normalmente las imágenes fotográficas. La restauración de la forma del cuadro (...) tiene como primera finalidad volver a encontrar esa distancia de la imagen-objeto constitutiva de la experiencia de confrontación, pero sin que ello implique nostalgia alguna de la pintura, ni voluntad propiamente “reaccionaria”²³.

Es dentro de este marco donde emergió la nueva fotografía artística y sin duda los artistas de Düsseldorf que introducimos aquí constituyen un ejemplo en que la relación entre el observador y la imagen *se reconsidera* a través de sus “cuadros fotográficos” convirtiéndose en una relación de espejismo. La gran escala de sus fotografías hace que el observador adquiera un papel correspondiente a la presencia física y distante que sus propias imágenes imponen.

²³ Ibid., p. 156.

No es casual que Michael Fried encuentre en esta *transformación* fundamental de la recepción fotográfica bajo “la forma del cuadro”, la problemática de la ontología de las imágenes, el tema de la absorción y la antiteatralidad, así como la noción de la distancia o *exclusión* del observador en una identificación con la imagen en el centro de las investigaciones de la llamada “escuela de Becher” en su libro *Why Photography Matters as Art as Never Before*²⁴.

La obra fotográfica de los artistas que presentamos en esta introducción como ya hemos mencionado, se caracteriza por una cierta sistematización. No obstante, es necesario examinar hasta qué punto la generación de la “escuela de Becher” la emplea de modo estricto con el fin de ver en una primera aproximación cuáles son las opciones que sugieren sus “cuadros fotográficos”, las opciones que les han llevado a desarrollar su propio camino. Cabe apuntar que exposiciones como *Klasse Bernhard Becher*²⁵, celebrada en la galería Johnen + Schöttle en Colonia, en 1988 y *Aus der Distanz*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, en Düsseldorf, en 1991, constituyen unos de los primeros ejemplos en que la obra de los Becher junto a sus discípulos ha sido expuesta. Como señala Stefan Gronert: “Las enseñanzas de los Becher no han conducido a la uniformidad de un lenguaje pictórico, sino al desarrollo de una amplia variedad de aproximaciones individuales”²⁶. Aunque se trata de “aproximaciones individuales”, sin embargo, no cabe duda que en ellas se evidencian unos principios que siguen siendo fundamentales en su aprehensión conceptual de la realidad.

Quizás podríamos decir que la obra que más se aproxima a la de sus profesores en términos de una temática singular y las formas y tipos que surgen de ésta es la de Candida Höfer. En 1973, Höfer ingresa en la Academia de arte de Düsseldorf y durante tres años estudia cine en la clase de Ole John, pero será entre 1976 y 1982 cuando Höfer empieza a estudiar con los Becher (en 1976 fue el año que Bernd Becher comenzó su docencia como profesor en dicha academia de arte y junto a Hilla Becher iniciaron su curso de fotografía hasta 1997).

²⁴ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.

²⁵ Véase Isabelle Graw, “Bernhard Becher’s Students/ Johnen + Schöttle, Cologne”, en *Flash Art*, núm. 143, noviembre-diciembre 1988, p. 123.

²⁶ Stefan Gronert, *The Düsseldorf School of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2009, p. 21.

Las imágenes de Höfer de espacios interiores, bibliotecas y archivos, museos y palacios, teatros y auditorios, no se definen por la misma estricta tipología reticulada en que los Becher componen y presentan sus objetos, como se puede ver por ejemplo en la instalación de su exposición retrospectiva *Bernd und Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*, en Munich, K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, 2003-2004 (1), pero construyen igualmente una lectura comparativa de modo implícito. Su archivo fotográfico se constituye de espacios interiores cada uno de los cuales pertenece a un período, estilo, cultura, a un ámbito social, histórico sugiriendo una lectura de “variaciones y similitudes”.

En su totalidad, los espacios de Candida Höfer definen una similitud, pero en su especificidad asignan su diferencia, su individualidad, su unicidad en tanto edificios culturales, sociales dotados de una presencia imponente y particular tal como sucede con la arquitectura industrial de los Becher. En su caso, las similitudes y las diferencias de sus objetos industriales son las que *evocan* un tipo en su estricta alineación serial. La tipología reticulada en Höfer, no se presenta en un sistema, sino que aparece sólo implícitamente a través de las *relaciones interiores* que establecen las imágenes entre sí. Höfer aludiendo a la noción de la tipología en su obra afirma:

*No existen tantos tipos distintos de espacios así, por tanto, la tipología casi se construye a sí misma. En otras palabras, no me interesa tanto el tipo, sino las variaciones y las similitudes que se evidencian en las imágenes, y todo ello en y a través de las "tipologías", porque el tema general de todos estos espacios parece ser la voluntad de mostrar algo, de exhibir algo*²⁷.

Para Höfer las variaciones y las similitudes de sus espacios elegidos surgen solamente a través de las relaciones que sus imágenes proyectan sin ser necesariamente sometidas como en el caso de los Becher a una alineación serial rigurosa. La comparación latente que insinúan las imágenes de Höfer constituye otro modo en que el elemento tipológico se hace visible.

²⁷ Alberto Martín, “Entrevista: Candida Höfer”, en *El País*, 2007. Disponible en línea

<http://www.elpais.com/articulo/arte/gente/hace/visible/estar/ausente/espacio/elpepuculbab/20070414elpbabart_1/Tes> [consulta 4/05/2007].

En otra ocasión, Höfer remite a la construcción tipológica en su obra de un modo intuitivo y no rigurosamente intencional dejando en evidencia una vez más que son las imágenes de esos espacios que evocan la tipología:

*Los espacios pueden invitar o no a la imagen. En caso afirmativo, lo hacen a través de sus capas de tiempo espaciales. Esas características de los espacios pueden crear tipologías a lo largo del tiempo, pero no hay intención de hacer tipologías de los espacios. Es, pues, la imagen la que ocupa el lugar del espacio; la imagen por derecho propio. Esas son las imágenes con las que trabajo, y las imágenes son planos, colores y relaciones de orden y desorden*²⁸.

En la obra de Höfer, como en la de Struth, Gursky y Ruff, y en oposición a la de los Becher, la tipología surge a través de un orden interior y a pesar de la autonomía de sus imágenes, en ellas el orden de archivo forma parte de sus composiciones. En palabras de James Lingwood: “La tipología fotográfica no era simplemente el equivalente al deseo de ordenar y controlar, como se evidencia de su aplicación en la antropología y la criminología (...) lo tipológico ha sido una construcción contra la pérdida”²⁹. La obra que se define precisamente por esta función, la de preservar, salvaguardar fotográficamente lo efímero, es la de los Becher.

El archivo de los Becher, sus fotografías en blanco y negro de la arquitectura industrial (altos hornos, depósitos de agua, gasómetros, plantas enteras como también paisajes industriales, etc.), que han sido comprometidos toda su vida, capturada con la máxima objetividad posible siempre contra un fondo neutro y presentada en sus exposiciones en series tipológicas que forman una retícula, es ejemplar del modo en que lo tipológico, este método archivístico asume la función de preservar el objeto fotografiado. La mayoría de sus objetos industriales han sido demolidos, su única existencia que testimonia su pasado histórico es la imagen fotográfica concebida como documento. Las fotografías tempranas de los años setenta especialmente las de las calles desiertas de Struth aluden claramente a una aproximación estética, técnica y conceptual similar a la de sus profesores.

²⁸ Citado por Susan Bright, *Art Photography Now*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2005 (ed. cast., *Fotografía hoy*, San Sebastián, Nerea, 2005, p. 114).

²⁹ James Lingwood, “Working the system”, op. cit., p. 91.

Se trata de sus fotografías en blanco y negro en que las calles son capturadas sin ninguna actividad humana y con la misma sobriedad, frontalidad, el mismo fondo neutro y extrema graduación tonal que hace pensar en su carácter igualmente melancólico.

El uso del sistema se reintegra en la obra de los discípulos de los Becher, pero a la vez, *se redefine* dentro de la obra empleando cada uno de ellos su modo personal. Sus obras en el período de su formación en la Academia de Arte y en sus estudios con los Becher, tanto Höfer (1976-82) como Struth (1976-80) Ruff (1978-85) y Gursky (1981-87), se definían por una metodología y técnica que reflejaba a la de sus profesores. Sin embargo, más tarde veremos que se distancian de la estricta composición tipológica de los Becher, manteniendo el *sistema* bajo otras condiciones. Bajo las condiciones determinadas por su entorno cultural, social y por consiguiente sistematizadas en sus imágenes.

El sistema, por ejemplo en Struth, en sus fotografías en blanco y negro de la arquitectura urbana, es el resultado de un “estilo tipológico” en que la retícula opera como un “marco para colocar las series fotográficas de calles”³⁰. Aunque a partir de los ochenta Struth elegirá “una presentación secuencial de obras singulares, un sistema de presentación, sin embargo más próximo a los libros de los Becher que a sus exposiciones”³¹, la retícula seguirá siendo activada, pero esta vez dentro de la imagen fotográfica.

De nuevo Lingwood sostiene que hay esta “necesidad de *componer* el tema que imponer un método predeterminado (...) Este “encierre sistemático (...) está más bien dentro de cada imagen que predeterminado por un sistema”³². En otras palabras, dicho encierre sistemático que se produce dejará de ser la condición de la presentación de sus imágenes y se desplazará, se integrará o será ahora la condición compositiva de sus imágenes. Algo que lo encontramos no sólo en la obra de Höfer, sino también en la de Gursky y Ruff.

³⁰ Ibid., p. 93.

³¹ Ibid., p. 93.

³² Ibid., p. 95. De modo parecido, Susanne Lange sostiene al respecto: “las categorías abstractas como la secuencia serial, el orden, y la estructura se hicieron el tema actual de la imagen”. Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2007, p. 84.

La retícula o las pautas que encontramos en las imágenes de los espacios interiores de Höfer o en las imágenes de los espacios masivos (de comercio, de la industria o del entretenimiento) que Gursky crea, asigna el ritmo repetitivo, el orden de dicho “encierre sistemático” dentro de la imagen. Los modelos de imágenes que utiliza Ruff en sus series, constituyen nada más que una composición repetitiva, sistemática de imágenes de imágenes. Sus series de retratos por ejemplo, nos recuerdan precisamente estas imágenes de identificación de la policía que corresponden a “los procesos de controlar y normalizar dentro de la sociedad contemporánea”³³. Es en este sentido que en Ruff hablaríamos del “uso sistemático de la *imagen* de la tipología”³⁴.

Otro elemento que testimonia el propio camino de dichos artistas es el hecho de que emplean el color, o como ya mencionamos cambian radicalmente la escala de sus fotografías, introducen en sus series o conjuntos de imágenes una variedad temática como también técnica. La *fidelidad* de la imagen fotográfica, la pura objetividad y la verdad de la fotografía, se convertirá en objeto de su análisis crítico, sin embargo, dentro de una dialéctica: la fotografía entre el documento y la imagen, el hecho y la construcción, lo real y lo artificial. Como afirma Armin Zweite: “Para los jóvenes artistas fue posible, pues, combinar objetividad e imaginación, equilibrar cálculo y experimentación, así como franquear el paso de la fotografía analógica a la digital, con todo lo que ello implicaba”³⁵.

Parece que el *archivo melancólico* de los Becher se transforma en la generación de sus discípulos en un *archivo seductivo*³⁶. El estilo documental, la fotografía en blanco y negro, así como el formato tradicional y modesto del archivo de los Becher parece alterarse.

³³ James Lingwood, “Working the system”, op. cit., p. 94.

³⁴ Ibid., p. 93.

³⁵ Armin Zweite, “La importancia de Bernd y Hilla Becher en la historia de la fotografía”, en *Espacios Urbanos, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hutte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, Buenos Aires, Larivière, Fundación Proa con la colaboración de la Embajada de Italia en Argentina, 2009, (cat. exp.), p. 43.

³⁶ Sobre este impulso general archivístico que invade el arte contemporáneo Hal Foster señala un paso de los “sitios de excavación” a los “sitios de construcción”, algo que sugiere un “alejamiento de la cultura melancólica que ve lo histórico como algo más que traumático”. Hal Foster, “An Archival Impulse”, en *October*, núm 110, 2004, p. 22

En la obra de estos jóvenes artistas la aproximación documental se *redefine*. Sus archivos se componen por imágenes en color y escalas gigantescas, por procedimientos digitales y técnicas heterogéneas, así como por una diversidad de temas.

6.1.1. Los modelos de archivo y collage

Antes de examinar analíticamente la obra fotográfica de estos artistas pertenecientes a la llamada Academia de Düsseldorf y las perspectivas que abren sus procedimientos archivísticos en los siguientes capítulos, sugerimos retroceder en el panorama artístico a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta. En este período nos detendremos en una cierta tendencia hacia los principios del “catálogo”, de la “colección”, de las “series”, y en general hacia los “sistemas” empleados como métodos de trabajo, con el propósito de *reevaluar* la fotografía alemana de posguerra bajo el modelo de *archivo*. Según el historiador y crítico del arte Benjamin Buchloh, este período se define por una ruptura con las creaciones artísticas del collage y del fotomontaje de la vanguardia del siglo XX. Pero, ¿bajo qué condiciones los procedimientos como acumular o coleccionar materiales fotográficos activan una comparación entre el modelo de archivo y el de collage que bien podría resultar inadecuada para el arte alemán de posguerra? y si es así entonces, ¿en que contexto se podría situar el modelo de archivo?

Proyectos, como por ejemplo, el *Atlas* de Gerhard Richter (2) y el proyecto arqueológico que propone la documentación fotográfica de la arquitectura industrial de Bernd y Hilla Becher, entre otros, han sido considerados en su totalidad como obras en que el vínculo entre la fotografía y el archivo está presente. Se trata de obras que se constituyen de colecciones, de un inmenso material fotográfico y a pesar de la heterogeneidad u homogeneidad, de la discontinuidad o coherencia de sus sistemas seriales, dichas obras comparten un procedimiento común sujeto al orden de archivo. Este tipo de colecciones no pueden ser según Benjamin Buchloh “clasificadas en términos utilizados para la vanguardia del pasado. El “collage” y el “fotomontaje” no pueden describir (...) la monotonía serial, de las imágenes en estas colecciones fotográficas ni en términos formales o iconográficos”³⁷.

³⁷ Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe”, op. cit., p. 50.

Mientras que en otra ocasión el autor escribe con respecto a esta vía distinta que traza el orden de collage, por un lado, y el de archivo, por otro: “El rastreo de los procesos históricos y el establecimiento de tipologías, cronologías y continuidades temporales (...) parecen haberse debatido durante el máximo tiempo posible con la propia percepción de la vanguardia como suministradora de presencia instantánea, impacto y ruptura perceptiva”³⁸.

Lo que podría operar como una estructura comprensiva del paradigma del archivo, sería entonces la de “los gráficos didácticos, instrumentos educativos, ilustraciones técnicas o científicas que encontramos en libros de texto o en los catálogos, la organización de materiales de archivo según los principios de una disciplina todavía inidentificable”³⁹.

Es en este sentido que la práctica fotográfica de posguerra debe ser *redefinida* bajo el paradigma del archivo. Un paradigma cuya forma inicial con intereses o intenciones diferentes lo encontramos en el marco de la historia del arte ya a finales de los años veinte, y por tanto es significativo ver el *cambio* que supone esta forma inicial para la *trayectoria* del principio del archivo, como también para la función y la organización de la imagen fotográfica a partir de la década de 1960. Este paradigma inicial, que como ya hemos mencionado es carente de una coherencia histórica para la aprehensión del modelo del archivo en los artistas de posguerra, pero sí ligado en una primera aproximación al orden del archivo aunque diferente, es el del collage y del fotomontaje. Como sostiene de nuevo Buchloh: “El efecto de shock” y el extrañamiento que la estética del fotomontaje proyectaba había sido sustituido de la “epistemología del orden archivístico. Esta inversión tiene como punto de partida de una confianza recién renovada en la variedad de las funciones fotográficas, en la fidelidad de la reproducción y en general en el carácter emancipador de la fotografía”⁴⁰.

³⁸ Benjamín Buchloh, “El atlas de Gerhard Richter: El archivo anómico”, en V.V.A.A., *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Barcelona, MACBA, 1999, p. 149.

³⁹ Ibid., p. 148.

⁴⁰ Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe”, op. cit., p. 54.

Fueron los mismos artistas de la vanguardia del fotomontaje como Hannah Hoch, John Heartfield, El Lissitzky o Rodchenko que ahora veían la aleatoriedad y las relaciones heterogéneas del arte de collage y de fotomontaje como una proposición problemática sujeta a las aspiraciones de la vanguardia burguesa. También fueron estos mismos artistas que reclamaban ahora “la versatilidad de la fotografía, su autenticidad como documento empírico, y el radical poder emancipador de los efectos igualitarios de la reproducción fotográfica”⁴¹.

El paso de una estética del fotomontaje a otra de archivo, o el paso del retrato sintético burgués que Rodchenko menciona en sus escritos, hacia la “forma organizativa y distributiva, será precisamente el archivo o como lo denominaba Rodchenko, el clasificador de fotos, una acumulación más o menos coherente de instantáneas relacionadas con un tema particular al que documentan, y organizadas de forma libre”⁴².

Aunque algunos rasgos de estas prácticas fotográficas -“el fotomontaje; la nueva concepción de objetividad del «archivo»; y el modelo productivista de las asociaciones de fotografía de los trabajadores”⁴³ - siguen permaneciendo en la década de los sesenta, sin embargo, aparecen bajo una forma *alterada o redefinida*.

El ‘collage’, especialmente en la obra de los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher, toma la forma de un *archivo de imágenes* organizadas y distribuidas de modo sistemático. La arbitrariedad y la heterogeneidad del collage se sustituyen por la homogeneidad y continuidad del orden del archivo. La ideología política de la fotografía revolucionaria inherente en la práctica del fotomontaje y el “modelo productivista” de la fotografía de los trabajadores ha dado paso ahora a una posición neutra.

⁴¹ Benjamin, Buchloh, “Fotografiar, olvidar, recordar: Fotografía en el arte alemán de posguerra”, en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Madrid, Fundación Argantaria-Visor Dis., 1998, p. 68. Ciclo de conferencias que tuvieron lugar en la Universidad Autónoma de Madrid y en la Fundación Argantaria entre el día 7 de noviembre y el 19 de diciembre de 1996.

⁴² Ibid., pp. 69-70.

⁴³ Ibid., p. 71.

Como afirma Benjamin Buchloh: “Al contrario, la técnica del collage de estos artistas de posguerra está regida por el alineamiento mecánico encontrado en el orden del archivo. Contra el gesto de rebelión y agitación política, contra la postura de reivindicaciones políticas articulada por la vanguardia, contra la imposición del impacto de lo extraordinario al espectador” lo que proponen estos artistas es, “la letanía repetitiva de la reproducción, presentada en un formato administrativo”⁴⁴.

En realidad no hay una conexión o continuidad histórica que pueda situar las prácticas de posguerra en el paradigma del collage o del fotomontaje de los años veinte. Sus intenciones han sido totalmente alteradas y por consiguiente sus ideologías renunciadas. El inventario, las colecciones, el catálogo, las series, las secuencias y las tipologías, la distribución sistemática de una imagen junto a otra o tras la otra, parecen ser ahora las nuevas estrategias que rigen el modelo de archivo.

⁴⁴ Ibid., pp. 77-78.

6.2. La segunda generación de la Nueva Objetividad. La gramática visual de Bernd y Hilla Becher

La obra de la pareja alemana **Bernd** (Siegen, 1931-2007 Rostock) y **Hilla Becher** (Potsdam, 1934) producida a finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta es una *obra en progreso* cuyo desarrollo constante la ha convertido en su totalidad en un trabajo que se caracteriza sobre todo por su sistematización y coherencia. El resultado es un inmenso archivo fotográfico de la arquitectura industrial del presente y del pasado. Los paisajes industriales o vistas de plantas industriales complejas (1), los detalles de las plantas (2), (aunque en su trabajo estas dos aproximaciones ocupan un lugar secundario), y los objetos individuales articulados en tipologías de diferentes formas y funciones (3), forman parte de su proceso de investigación. En esta última forma de representación el objeto individual también puede formar un conjunto al ser fotografiado desde una diversidad de ángulos.

A través de fotografías de objetos individuales y de un conjunto de objetos fotografiados en diferentes ángulos, los Becher construyen sus tipologías. Su sistema tipológico caracteriza su motivación principal, alcanza una visión enciclopédica que se ve acompañada por un estilo específico. Se trata de un estilo fotográfico determinado que define su trabajo aplicado más de cuarenta años y apenas modificado en toda su trayectoria y por esa razón, adquiere en su obra una consideración fundamental. Los Becher en su entrevista con Michel Guerrin de 2001, sostienen: “Si hay un estilo fotográfico capaz de sobrevivir, ese será la fotografía objetiva. Después de la experiencia de dos guerras mundiales, para los artistas alemanes era de buen tono ignorar la historia y pasar por alto la realidad más inmediata. Aunque, por aquel entonces, el estilo documental se había vuelto imposible, queríamos volver a las fuentes verdaderas de la fotografía, ya que constituye un medio muy rico para reflejar la realidad”⁴⁵.

⁴⁵ Entrevista de Michel Guerrin a Bernd y Hilla Becher, “Nous avons montré des images qui étaient déjà composées”, en *Le Monde*, 23 de mayo de 2001, p. 32. Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, en Catálogo de Exposición, *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*, del Centro de Arte Fundación Telefónica, Madrid, 3 de junio-7 de agosto, 2005, p. 7. (La primera edición *Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten*, Munich, Schirmer-Mosel, 2003, ha sido publicada con la ocasión de la exposición en K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, Alemania, 29 noviembre 2003- 12 abril 2004).

Mientras los artistas alemanes tras la Segunda Guerra Mundial, intentaban “ignorar la historia” a través de la *subjektive fotografie* de Otto Steinert⁴⁶, recuperando la prohibida hasta entonces “creatividad” y expresión personal de la época de Hitler y mostrando una sociedad que de ahora en adelante miraría hacia el futuro, los Becher volvieron a las “fuentes verdaderas de la fotografía”, resucitando del olvido, el estilo objetivo, documental que caracterizó especialmente la fotografía de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta en Alemania de August Sander, Albert Renger-Patzsch y Karl Blossfeldt⁴⁷.

El método objetivo de los Becher fue la solución adecuada para explorar de modo sistemático y exhaustivo este tema tan particular al que han dedicado toda su vida: las construcciones industriales. Hilla Becher recuerda el impacto que sintió cuando visitó por primera vez la región del Ruhr y su interés en fotografiar el paisaje industrial en el puerto de Hamburgo (influenciada de las fotografías de Albert Renger-Patzsch), antes de trasladarse a Düsseldorf en 1957. Pero como dice “no tenía ni idea como presentarlo (...) Intenté capturar esta tierra de nadie, en que no hay nada, pero no funcionó sin los objetos. De algún modo siempre acabas con un objeto”⁴⁸.

⁴⁶ Sobre la tradición de la fotografía “creativa”, subjetiva de posguerra en Alemania, y en general en Europa y en Estados Unidos, opuesta a la fotografía objetiva o documental, así como sobre la noción de fotógrafo en tanto que autor, véase Jean-François Chevrier, “La invención de la “fotografía creativa” y la política de los autores”, en Jorge Ribalta (ed.), Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 101-119.

⁴⁷ Sus investigaciones mediante la historia de la fotografía les llevó a descubrir también la fotografía de Eugène Atget (1857-1927) en Francia, y alrededor de los años setenta la obra del fotógrafo americano Walker Evans (1903-1975) ambas dotadas de un estilo documental que daban la impresión de que están desprovistas de una estética propia de la autoría personal. Sobre la influencia de dichos artistas en la obra de los Becher, véase Heinz-Norbert Jocks, “Interview mit Bernd und Hilla Becher”, en *Kunstforum International*, núm. 171, julio-agosto 2004, pp. 159-175. Reeditado en inglés como “Bernd and Hilla Becher in conversation with Heinz-Norbert Jocks”, en Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2007, pp. 203-219. Cabe añadir que en este contexto de la tradición fotográfica se incluye el artista americano Charles Sheeler (1883-1965) en cuyas fotografías a finales de la década de 1920 y 1930, la industria ocupó el tema principal de su obra, sin embargo, está dotada de una estética de composición que los Becher no comparten.

⁴⁸ Ulf Erdmann Ziegler, “The Bechers’ Industrial Lexicon”, en *Art in America*, junio, 2002, p. 99.

Estos objetos de los que Hilla Becher habla llegarían a ser: 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 y casas con fachadas entramadas fotografiadas en la región del Siegen.

La arquitectura industrial fascinó a los Becher desde muy temprano. Su colección de fotografías originales y publicaciones de plantas industriales les sirvió en un principio para explorar visualmente este tema tan singular. En una entrevista con Moritz Neumüller hablan del desarrollo de sus tipologías a partir de este material iconográfico de construcciones industriales que coleccionaban: “Cuando se iba a hacer una remodelación importante en una de ellas o si era de nueva construcción, se le sacaba una foto que solía colgarse en las oficinas de dirección. Y cuando una de esas plantas se cerraba, las imágenes solían ir a la basura. Entonces nos dijimos que eso era un fondo maravilloso y empezamos a coleccionarlas para aprender de ese material ilustrativo. Las publicaciones que había eran las que editaban las industrias para dejar constancia de la historia de sus empresas, y contenían excelentes fotografías (...) Lo que todavía no existía eran estas representaciones tipológicas que empezamos a hacer nosotros, es decir, el fotografiar los objetos de manera idéntica para que se pudieran comparar”⁴⁹.

⁴⁹ Entrevista de Moritz Neumüller a Bernd y Hilla Becher, en *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, La Fábrica y Fundación Telefónica, 2005, pp. 14-15. Cabe añadir que la representación de objetos fotografiados de “forma idéntica”, aproximados de manera objetiva, desdramatizada, sin perspectivas exageradas que distorsionen los objetos, se opone a la representación 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, sin jerarquías. Se reflejaba la ideología de la nueva visión de una democracia social, de una colectividad que las promesas de la industria aseguraban. Como afirman los Becher: “No estamos de acuerdo con la representación de los edificios en los años veinte y treinta. Las cosas se veían o por encima o por debajo donde se tendía a monumentalizar el objeto. Eso era explotado en términos de una visión socialista- una visión fresca del mundo, un nuevo hombre, un nuevo inicio. Mas tarde, los Nazis han dado en este estilo su propia interpretación y la han incorporado en su ideología. Una fotografía directa no oculta o exagera o representa algo de un modo no verdadero. Las formas hablan por sí mismas y se hacen legibles. Otra diferencia importante entre nuestro trabajo y la fotografía de los años treinta es la que nosotros siempre incluimos toda la estructura en la fotografía”. Angela Grauerholz y Anne Ramsden, “Photographing Industrial Architecture: An Interview with Hilla and Bernd Becher,” en *Parachute*, núm. 22, 1981, p. 18.

Esta especie de restricción que emplean los Becher a la hora de fotografiar sus objetos les permite no sólo compararlos, sino también comprenderlos en su desarrollo histórico. Se hace obvio que necesitaban establecer unas pautas en su trabajo para realizar sus tipologías. Esta forma “idéntica” de fotografiar los objetos sería su solución apropiada. En otras palabras, esta representación homogénea sería la que les concedería finalmente la máxima claridad posible para desarrollar un estudio exhaustivo de estructuras arquitectónicas comparables.

Bernd y Hilla Becher se conocieron en 1957, el año que ambos se habían inscrito en la Kunstacademie de Düsseldorf y desde 1959 han compartido su interés en las estructuras industriales. A partir de 1962 (en 1961 se habían unido en matrimonio) empezaron a viajar sistemáticamente en Europa y en Estados Unidos (como Francia, Inglaterra, Bélgica, Luxemburgo o Países Bajos y las regiones industriales de Pensilvania, Virginia, Illinois, Alabama, Ohio o Indiana en Estados Unidos entre otros) con el propósito de ampliar sus tipologías. En un principio la búsqueda de sus objetos se había limitado a la cuenca del Ruhr y en la región del Siegen en Alemania.

El método de los Becher se define por un procedimiento calculado: eligen momentos del día y del año, especialmente en primavera y otoño y con las mismas condiciones de luz -una luz neutra- consiguen dar en sus fotografías un aspecto homogeneizado. Al encontrar los objetos elegidos, los fotografían empleando unos criterios estrictos. Aparte de las condiciones lumínicas de este fondo neutro en que la estructura del objeto se contrasta, el carácter de sus objetos se enfatiza aún más fotografiándolos desde un punto de vista elevado y bajo un ángulo frontal. Desde este punto de vista elevado consiguen centrar el objeto en la imagen incluyendo toda su estructura, y a la vez, mostrar algo de su entorno.

Además llama la atención que sus fotografías no son de color, sino en blanco y negro, otra condición que contribuye a una representación apropiada para enfatizar el carácter estructural de los objetos y evitar cualquier distorsión que pudiera influir su aspecto “idéntico”. Esta cualidad de imagen que los Becher crean no depende solamente del fondo neutro o de su elección de excluir la fotografía de color, sino también, como ya mencionamos del ángulo frontal que casi siempre se emplea. Sin embargo, aunque los Becher encuentran en el registro frontal la forma ideal de enfoque, a veces según la complejidad estructural de los edificios industriales necesitan o encuentran igualmente interesante fotografiarlos desde ángulos y perspectivas diferentes que ellos llaman “visión desarrollada”.

En este tipo de representación los artistas optan por tomas fotográficas que muestran un mismo objeto bajo varios ángulos como por ejemplo de tres, cuatro, seis u ocho vistas. De modo que en este caso la fotografía singular de un objeto da paso a un conjunto de diversas vistas de estructuras más complejas para ser comparables.

En su entrevista con Susanne Lange, los Becher señalan que su aproximación depende de varias condiciones una de las cuales es el tipo de la estructura:

Con nuestras fotos de paisajes industriales estábamos interesados en primer lugar localizar los objetos con el propósito de reconstruir visualmente de qué complejo industrial formaba parte la torre de agua o el alto horno y donde se localizaba. Esta aproximación hizo posible ordenar y comparar las vistas totales en relación a los temas. Principalmente podrías decir que el objeto está allí en su totalidad y debe ser representado sin ninguna alteración en su forma típica. Algunos objetos tienen que ser fotografiados desde varias perspectivas- una visión frontal, en perfil, y desde un ángulo. Eso depende del tipo estructural y su complejidad, como también de las condiciones en que las fotos han sido tomadas. Pero con algunos objetos hemos tomado fotos desde ocho perspectivas diferentes, por ejemplo, caminando alrededor del objeto y fotografiándolo en 45 grados de ángulo⁵⁰.

Otro punto de interés para los Becher es el denominador común que subyace en la creación principal de estas construcciones industriales: la exclusión de una intención estética. Esta misma intención es la que les motivó desde un principio enfocarse a estructuras industriales que no fueran llamativas, sino al contrario, simples. Esta simplicidad que los Becher encontraron en los altos hornos, castilletes de extracción o en las torres de agua, en estas estructuras vernáculas desprovistas de proporciones exageradas fue una propiedad esencial para ellos. En otra ocasión Hilla Becher sostiene al respecto: “Nosotros, en el fondo, hemos tratado de fotografiar formas frescas, anónimas y en absoluto espectaculares”⁵¹.

⁵⁰ Susanne Lange, “Bernd and Hilla Becher: Industrial Landscapes”, en Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, op. cit., pp. 200-201.

⁵¹ Entrevista de Moritz Neumuller a Bernd y Hilla Becher, op. cit., p. 16.

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”⁵². La estética técnica o mecánica de dichos objetos construidos por ingenieros refleja el pensamiento de la economía industrial y la fotografía fue para los Becher el medio adecuado para captar en imagen la *evolución* de las construcciones industriales que siendo aparatos tecnológicos revelan el pensamiento de una época.

Además su aproximación hacia la fotografía dotada de un carácter documental fue fundamental para enfatizar la estética impersonal, anónima de los objetos disminuyendo la autoría personal. La idea de documentar formas *anónimas*, como también, la idea de construir *tipologías* ha sido formulada en su publicación *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*⁵³ (1970) (*Esculturas anónimas. Una tipología de construcciones técnicas*) y en su exposición celebrada un año antes con el título *Anonyme Skulpturen Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernhard und Hilla Becher* (*Esculturas anónimas. Comparaciones de formas de construcciones industriales. Fotos de Bernhard y Hilla Becher*) organizada por el Städtische Kunsthalle, del 24 de enero al 9 de marzo en Düsseldorf.

En el catálogo homónimo de dicha exposición, los Becher relacionan sus fotografías de “esculturas anónimas” con su concepción objetiva de la realidad centrada en la esencia del objeto, sugiriendo una “forma de ver las cosas”⁵⁴, pero también, otra forma de ver la anonimidad de sus objetos.

⁵² Ibid., p. 24.

⁵³ Bernd y Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970.

⁵⁴ Bernd y Hilla Becher, “Anonyme Skulpturen“, en *Anonyme Skulpturen Formvergleiche industrieller Bauten. Fotos von Bernhard und Hilla Becher*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1969, (cat. exp.), p. 9. Citado por Susanne Lange, “On the Photographs of Bernd and Hilla Becher”, en *Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert-Renger Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, Colonia, Photographische Sammlung-SK Stiftung Kultur; Munich, Schirmer/Mosel Verlag, 23 de mayo-21 de diciembre 1997, (cat. exp.), p. 155.

Como sostiene Hilla Becher: “Por otro lado, queremos enfatizar que los edificios mostrados no son el producto de arquitectos famosos, sino de un equipo anónimo cuyas invenciones y experiencias en trabajar con necesidades económicas han generado un estilo; aquí, la anonimidad se reduce al estatus de un principio estilístico”⁵⁵.

La propuesta de los Becher se asocia con su intención principal de crear tipologías. La fotografía se entiende como una “forma de ver” la apariencia de las cosas, las múltiples variedades que se desprenden de un *mismo* objeto dentro de un tipo singular (como el tipo depósitos de agua, castilletes de extracción, silos de cereal, etc.). Las diferentes formas de sus objetos alineados en series son las que establecen en sus tipologías esta “forma de ver las cosas”. Por esta razón, su método tipológico es sobre todo una forma de *recibir* las *diferencias* de objetos similares.

Para los Becher la cuestión no es fotografiarlo todo, sino *elegir* aquellos objetos que mejor encajen en sus series tipológicas y reflejen la forma básica de un tipo: “La información que nosotros queremos transmitir nace con la alineación y contraposición de objetos parecidos o diferentes con una misma función”⁵⁶. Su elección de incluir unos objetos o excluir otros constituye otro factor que determina la importancia de los rasgos morfológicos que reúnen sus objetos típicos. La forma del objeto tiene un papel central en la revelación de su función y viceversa.

⁵⁵ Entrevista de Wulf Herzogenrath a Bernd y Hilla Becher, de 10 de septiembre de 1992, no publicada. Citado por Susanne Lange, “On the Photographs of Bernd and Hilla Becher”, op. cit., p. 155. Klaus Bussmann observa que los Becher no se centran en “el contraste entre la “noble” arquitectura y la “banal” habilidad de la ingeniería (...) ni siquiera parecen interesarles los contados casos en los que coinciden ambas actividades creativas, su interés se dirige más bien a la arquitectura estrictamente funcional, más o menos banal, creada por constructores duchos en el oficio o por ingenieros industriales a partir de las necesidades marcadas por los procesos de fabricación industrial”. Klaus Bussmann, “Introducción”, en *Bernd y Hilla Becher: Naves Industriales*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 13 de julio-24 de noviembre, 1995, (cat. exp.), pp. 5-6. Anteriormente dicha exposición ha sido realizada en el Museo Munster, en Westfalischen, con el título *Typologien* (Tipologías), 11 de diciembre 1994-29 de enero 1995.

⁵⁶ Bernd y Hilla Becher, “Dokumentation industrieller Konstruktionen”, en J. Müller-Hauck, H. Neidel, Eberhard Roters (eds.), *Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht. Künstler-Theorie-Werk*, (2n biennale of Nürnberg), Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg 1971, (cat. exp.), p. 342. Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 16.

En su obra, por ejemplo, la exclusión de las plantas nucleares, a pesar de su implicación negativa, se basa también en su forma determinada que obstaculiza ver su función. Hilla Becher sostiene al respecto:

*La planta nuclear en sí es solamente una caja y actualmente estamos más interesados en las formas que revelan su función*⁵⁷.

En otra ocasión los artistas comentan: “*La función impone la forma, la forma refleja la función*”⁵⁸.

Esta analogía no implica para los Becher el resultado de una forma estandarizada, sino al contrario, la *variedad* que se desprende de un diseño funcional. Todos estos factores forman parte de sus técnicas y métodos fotográficos. Los permisos especiales que a veces necesitaban conseguir los artistas para fotografiar las construcciones industriales y el empleo de sus criterios estrictos reflejan las condiciones especiales que requieren tanto su tema determinado como su propia metodología en el procedimiento de su trabajo. Con el tiempo descubrieron que ante el desarrollo de su inmenso archivo fotográfico necesitaban ordenarlo. Es en este punto donde interviene su decisión de crear una “gramática visual” mediante la cual seleccionan, organizan y clasifican sus objetos en series que forman un esquema cuadriculado, basándose cada vez en factores diferentes.

⁵⁷ James Lingwood, “The Music of the Blast Furnaces: Bernhard and Hilla Becher in conversation with James Lingwood”, en *Art Press*, núm. 209, enero 1996, p. 28. Añadiríamos que su interés en las “formas que revelan su función” se manifiesta incluso en sus fotografías de detalles. Por ejemplo en las fotografías de detalles de los altos hornos y refinerías estos criterios funcionales están igualmente presentes.

⁵⁸ Angela Grauerholz y Anne Ramsden, “Photographing Industrial Architecture: An Interview with Hilla and Bernd Becher,” op. cit., p. 18. El principio “la forma sigue la función” del arquitecto americano Louis Sullivan e interrelacionado en general con la arquitectura moderna del siglo XX, no se aplica según Klaus Bussmann en las fotografías de naves industriales de los Becher. A diferencia de sus altos hornos, depósitos de agua o torres de extracción, “el aspecto exterior de las naves” como dice Bussmann “no está apenas condicionada por el uso a que se destinan sus instalaciones interiores (...) Bien al contrario, la diversidad y multiplicidad de usos de estas naves- que se plasma claramente en la historia de las funciones que desempeñaron,- así como también la posibilidad de reutilizarlas, condicionaron desde el principio su aspecto exterior”. Klaus Bussmann, “Introducción”, en *Bernd y Hilla Becher: Naves Industriales*, op. cit., p. 5.

Los artistas hablan de su gramática visual a Moritz Neumüller: “Teníamos que encontrar una especie de gramática que nos permitiera diferenciar (...) Son criterios que, en realidad, hemos inventado nosotros desde cero: podríamos diferenciar según la función de la planta, por el material con que está construida, la época- suponiendo que fuera posible distinguir una época (...) Y eso se aprende con el tiempo, y también se aprende cómo van evolucionando los castilletes de extracción”⁵⁹.

Sobre esta composición visual de las imágenes dependiente de las relaciones internas de sus objetos industriales dentro de sus tipologías, Hilla Becher comenta:

*Empiezas y de pronto dices: Ah, éstos son los depósitos de las bolas. Y es cuando te percatas de que los hay con la parte de abajo sólida o abierta. Luego los hay de ladrillo y esos a su vez se subdividen más. Al principio es un depósito de agua, luego es un depósito de agua con bola y después hay todavía más subdivisiones. Es como con las familias o con las especies, por ejemplo los mamíferos y sus subespecies. Durante el proceso de investigación se hizo de la misma manera. Al principio, las enciclopedias plasmaban todo aquello que vivía en el agua, desde una serpiente y una foca hasta un pez, todo mezclado. Y poco a poco se empezó a diferenciar*⁶⁰.

A diferencia de las estrictas categorías que los Becher establecen para crear grupos (como los castilletes de extracción, torres de agua, etc.), la composición que realizan en sus cuadros reticulados parece ser menos estricta puesto que depende cada vez de varios criterios. Los Becher han creado con sus fotografías una “gramática” que les posibilita comparar un objeto con otro describiéndolos visualmente, pero también les permite *estar* virtualmente en el tiempo histórico de la industria.

Su posición deja de manifiesto que su interés 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, su propia estética, elementos que además le conceden una existencia espacio-temporal.

⁵⁹ Entrevista de Moritz Neumüller a Bernd y Hilla Becher, op. cit., pp. 12-13.

⁶⁰ Ibid., p. 18.

La intención de los Becher como sostienen es “crear familias de objetos, una especie de alfabeto, así la gente puede seguir leyendo las imágenes, sin embargo sin tener la posibilidad de entrar en el paisaje para verlos; las fábricas ya no están allí”⁶¹.

Bernd Becher comenta en su entrevista con James Lingwood, que ya como estudiante de pintura y litografía en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart entre 1953 y 1956, su interés se centraba en el modo de salvaguardar los objetos industriales: “Hice por primera vez dibujos, grabados y pinturas de objetos industriales en la tradición de la *Neue Sachlichkeit*. Mi profesor en Stuttgart estaba muy relacionado con este grupo a finales de la década de 1920. Por entonces, a finales de los años cincuenta, en mi región nativa, las minas empezaron a cerrarse. Y me di cuenta de que estos edificios eran una especie de arquitectura nómada que tenía comparativamente una vida corta -quizá de 100 años, y a menudo menos, y luego desaparecían. Parecía importante fijarlos y de algún modo la fotografía parecía la manera más apropiada para hacer eso”⁶².

Ya a finales de los años cincuenta la industria en Europa entró en una crisis. Las consecuencias económicas y sociales de la decadencia especialmente de la industria del acero y del carbón implicaron la fragilidad de estos edificios. Los Becher, como dice Armin Zweite: “Desde los primeros momentos de su colaboración, ambos, seguramente ya sabían cuál iba a ser el objetivo principal de su trabajo fotográfico: una documentación amplia de la industria pesada, que, durante años, constituyó el motor de la modernización, proporcionando pleno empleo y una creciente prosperidad, pero que ahora ha entrado en una profunda crisis, lo que ha provocado el cierre de minas y fábricas o la demolición de complejas instalaciones y, en consecuencia, desempleo y retroceso social”⁶³. En el inmenso archivo fotográfico de industrias abandonadas o ya desaparecidas de los Becher, se implica el deseo de *preservar* el tiempo histórico de las estructuras industriales.

⁶¹ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean- François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), en David Company (ed.), *Art and Photography*, Londres, Phaidon, 2003, p. 232.

⁶² James Lingwood, “The Music of the Blast Furnaces: Bernhard and Hilla Becher in conversation with James Lingwood”, op. cit., p. 22.

⁶³ Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 13.

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”⁶⁴. Preservar solamente en la imagen fotográfica lo que ya no existe en la realidad, sin duda implica una “perspicacia melancólica”. A pesar de las condiciones en que estas plantas industriales se encuentran (si ya están cerradas, demolidas o si todavía están en función) dicha melancolía, además, está presente en el modo en que están fotografiados. Sus fotografías reflejan un lugar inhabitado de la presencia humana, un lugar distanciado e impersonal que carece de emociones, de gestos espontáneos, en fin de contrastes dramáticos.

Los Becher excluyen cualquier actividad humana de sus fotografías y delimitan su campo de investigación exclusivamente en la industria que procesa materias primas. Su punto de vista frontal y la luz neutra de tonalidad gris transfiere sus construcciones industriales en un espacio clínico y liberado de contrastes, de rasgos subjetivos que contaminarían la objetividad de su método. De este modo, el carácter des-humanizado y neutro que adquieren sus fotografías les inscribe en una realidad diferente, en la de un tiempo histórico. En sus fotografías, no vemos un producto acabado, el proceso productivo se excluye. Armin Zweite señala de nuevo: “Lo que se ve es una industria pesada sin movimiento, sin energía, sin fuego, sin vapor, sin polvo, sin humo, sin productos, sin trabajadores”⁶⁵.

Aparte del aspecto de *preservación* que el archivo fotográfico de los Becher hace alusión, el aspecto de la *tipología* también forma parte de su motivación principal. Como ya han mencionado los Becher, su intención es crear una “especie de alfabeto”, de “familias de objetos”. Esta “especie de alfabeto” se compone de fotografías que los artistas han seleccionado de un vasto material fotográfico y han ordenado en una alineación serial cuya posición en esta forma una retícula. El esquema geométrico que surge por la articulación de seis, doce, quince o más fotografías individuales formadas en cinco, cuatro o tres series, posibilita una comparación.

⁶⁴ Hal Foster, et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 521. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006).

⁶⁵ Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 8.

En dicha comparación, como escribe Michael Fried, el observador “intuye” de las fotografías individuales la “presencia latente o la operación de un tipo singular”, y simultáneamente, “disfruta (...) la individualidad o la singularidad de estas instancias particulares ambas en comparación la una con la otra y con el tipo latente o implícito”⁶⁶.

Cada una de las categorías que los Becher reúnen en sus tipologías forma una “familia” de objetos que comparte ciertas similitudes y diferencias. De nuevo Fried observa que la intención de los Becher “no es representar, sino evocar el tipo” y su evocación “tiene como consecuencia de conceder una visibilidad especial a las relaciones de semejanza y diferencia entre sus varias instancias y por implicación -pero solamente por implicación- entre estas instancias y el tipo”⁶⁷.

Los Becher hablan de la importancia de la similitud de los objetos en sus tipologías: “El grupo depende de la familia a la que cada imagen pertenece. Al mirar simultáneamente las fotografías, edificas el conocimiento de un tipo ideal, que puede utilizarse la próxima vez. Ves los aspectos que permanecen los mismos de modo que aprendes un poco más sobre la función de la estructura. Nuestras selecciones son obvias pero nos ha llevado muchos años para comprender que son obvias. Cuando ves por primera vez un grupo de las torres de agua a lo mejor son cinco modos diferentes que se ponen en interrelación: forma, tamaño, materiales, fecha y área. Pero a medida que la colección se expande dichas categorías se vuelven más crudas. Dentro de cada grupo están las mismas distinciones y más. No es nuestra selección lo que es importante, sino lo que las estructuras nos dicen sobre ellas mismas”⁶⁸.

En otra ocasión y de modo similar, Bernd Becher nos dice: “En realidad, siempre he pensado que el método se desarrolla a partir de la pieza, del objeto. Es casi imposible hacerlo de otra manera”⁶⁹. No obstante, en su sistema comparativo las similitudes son *inseparables* de las *diferencias* que surgen.

Esta comparación dará lugar al descubrimiento de *diferencias* que ellas a su vez concluirán en el reconocimiento, en la evaluación de la individualidad del objeto. Hilla

⁶⁶ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, p. 309.

⁶⁷ Ibid., p. 321.

⁶⁸ Citado por Ann Goldstein, “Bernd and Hilla Becher”, en Ann Goldstein y Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles y Cambridge, Mass., Museum of Contemporary Art y The MIT Press, 1995 (cat. exp.), p. 79.

⁶⁹ Entrevista de Moritz Neumuller a Bernd y Hilla Becher, op. cit., p. 62.

Becher comenta sobre la igual importancia que tiene el principio de la diferencia en sus tipologías: “Solamente puedes ver las diferencias entre los objetos cuando están juntos, porque algunas veces son muy sutiles. Todos los objetos en una familia recuerdan a otros, son similares. Pero también tienen una individualidad muy especial”⁷⁰. Carl Andre en 1972 en su texto sobre los Becher detalla su metodología:

*El catálogo parcial de los temas tipológicos de Bernd & Hilla Becher incluye: estructuras con la misma función (todas torres de agua); estructuras con la misma función pero con diferentes formas (esféricas, cilíndricas y cónicas torres de agua); estructuras con la misma función y forma pero construidas con materiales diferentes (acero, cemento, madera, ladrillo o alguna combinación como esta de madera y acero); estructuras con la misma función, forma y materiales; vistas de perspectivas comparativas de fábricas de preparación mineral o carbón; vistas frontales comparativas de torres de minas de carbón; vistas comparativas frontales y perspectivas de minas de carbón, torres de alta tensión eléctrica, altos hornos, y edificios de fábricas*⁷¹.

Lo que se describe son *diferencias* (forma, función, material), que *especifican* el carácter de cada objeto, que describen sus rasgos morfológicos, que enfatizan la autonomía de las partes y por consiguiente re-organizan su individualidad variable en el interior del grupo como miembros similares y no idénticos de una misma familia. Bajo estas condiciones se hace evidente que cada uno de estos objetos tiene su propio rostro, su personalidad, su identidad, y, al mismo tiempo, cada uno se inscribe en un grupo singular que “evoca” un tipo. En su trabajo hay representaciones de similitudes, pero también hay “representaciones heterogéneas” que según los Becher, parten de “la diferencia, de la mayor diferencia”⁷².

⁷⁰ Conversación de James Lingwood con Hilla Becher (1995). Citado por James Lingwood, “The Weight of Time”, en *Bernd & Hilla Becher/Robert Smithson. Field Trips*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 30 de enero de 2001-3 de marzo de 2002, (cat. exp.), p. 73.

⁷¹ Carl Andre, “A Note on Bernhard and Hilla Becher”, en *Artforum*, núm. 4, vol. 11, diciembre, 1972, p. 59.

⁷² Entrevista de Moritz Neumuller a Bernd y Hilla Becher, op. cit., pp. 21-22.

James Lingwood describe así el archivo fotográfico de los Becher: “Es el logro de los Becher haber creado archivos de diferencias, inventarios de lo vernáculo que se sitúan contra las tendencias homogeneizadas de su época”⁷³.

Es a través del estilo arquitectónico variable de los objetos donde se extrae una infinita información y por consiguiente mediante su yuxtaposición combinatoria donde se hace posible la concepción de su identidad, de su época, de su historia, etc. “Cuando se sitúan uno al lado de otro, empiezan a narrar”⁷⁴ comentan los Becher en una entrevista. En otras palabras, empiezan a articular un ritmo morfológico que no corresponde necesariamente a su función, sino también a otros factores.

En otra ocasión, los Becher hacen un paralelismo entre la música y el sonido de sus objetos: “Cada edificio tiene un sonido particular (...) La música es algo que ya es compuesto y el sonido es la materia prima. Pero el punto principal es lo que tienen una gramática, o un vocabulario, lo cual es diferente y paralelo al lenguaje verbal o escrito”⁷⁵.

Teniendo en cuenta el hecho de que “la música es algo que ya es compuesto”, algo que ya es *determinado* como la propia *función* de sus objetos y de que “el sonido es la materia prima”, la forma *indeterminable*, la *variable*, la que rinde a sus objetos un vocabulario morfológico, diremos que el paralelismo que hacen concluye a la articulación de un “vocabulario” que parece *infinito* ante la *finitud* de sus categorías basadas principalmente en factores formales y funcionales.

⁷³ James Lingwood, “Working the system”, en Sue Henger (ed.), *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, Nueva York, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California y Rizzoli, 7 de abril-2 de junio 1991, (cat. exp.), p. 92.

⁷⁴ Ulf Erdmann Ziegler, “The Bechers’ Industrial Lexicon”, op. cit., p. 90. La comparación en el trabajo de los Becher es concebida no mediante relaciones jerárquicas, sino como afirma Joseph Masheck, a través de “relaciones y proporciones puramente interiores, recíprocas”. Joseph, Masheck, “Unconscious Formalism: A Response to Andre’s Note on the Bechers”, en *Artforum*, marzo 1973, p. 75.

⁷⁵ James Lingwood, “The Music of the Blast Furnaces: Bernhard and Hilla Becher in conversation with James Lingwood”, op. cit., p. 26.

6.2.1. Fotografía, archivo y tiempo

Los Becher insisten en sus entrevistas, sobre la importancia que tuvo en su obra los sistemas comparativos, morfológicos del siglo XVIII y XIX:

El principio del catálogo, en las ciencias naturales, es para nosotros un principio artístico; Linneo [botánico y taxónomo de siglo decimooctavo] es tanto un artista como Einstein⁷⁶.

En la morfología -la ciencia de las formas- hay analogías magníficas. La aproximación empieza con una descripción de la apariencia exterior de un animal o de una planta, todo lo que puede ser reconocido desde el exterior, como el tamaño, el color, y la relación de las partes con la totalidad. Después se investigan los órganos interiores, la estructura o la anatomía. Finalmente se examina la historia del desarrollo y las cuestiones de la función, incluyendo la función con la que cada especie llena su ambiente y su propio biotopo específico. Si transfieres este método a otras áreas, es posible investigar cualquier tipo de tema. Se puede decir, por ejemplo, que un alto horno construido en el siglo pasado que constantemente había sido renovado y se le habían añadido sistemas de conductos, ha sufrido unos estados parecidos a los de un insecto. En ambos casos es posible seguir el desarrollo históricamente y compararlo con las formas similares o disimilares⁷⁷.

La documentación de los objetos industriales⁷⁸ producida por los Becher a lo largo de su viajes a Europa y a Estados Unidos, nos podría recordar a aquellas investigaciones antropológicas en cuyas clasificaciones morfológicas el propósito principal era registrar las similitudes y las variedades, analizar, medir y especificar las características de los miembros que componen cada tipo. Es decir comparar con el fin de estudiar, de comprender su estructura, con el fin de obtener el conocimiento de las cosas a través del tiempo, de su evolución histórica.

⁷⁶ Bernd and Hilla Becher, "Conversation with Jean- François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth" (1989), op. cit., p. 232.

⁷⁷ Susanne Lange, "Bernd and Hilla Becher: Industrial Landscapes", op. cit., p. 200.

⁷⁸ Sobre su documentación de complejos industriales enteros véase *Bernd and Hilla Becher: Industrial Landscapes*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002.

La antigua relación entre la ciencia y el arte se re-sitúa en la obra de los Becher sirviendo a propósitos que fundamentan el saber a través del sistema comparativo. Antropólogos, naturalistas, etnógrafos, han utilizado la cámara fotográfica como instrumento para examinar detalladamente, para documentar con la máxima objetividad posible las condiciones pragmáticas.

Podríamos hacer un paralelismo entre el procedimiento de los Becher con el del antropólogo norteamericano John Collier Jr, quien describe la función de la fotografía como método de trabajo: “El fiable y repetitivo funcionamiento de la cámara permite llevar a cabo observaciones comparables de un hecho tantas veces como lo exija la investigación (...) Las fotografías son registros precisos de la realidad material. Son también documentos que se pueden archivar y cotejar, como las afirmaciones verbales. Las pruebas fotográficas pueden reproducirse indefinidamente, ampliarse, insertarse en muchos esquemas gráficos y, para la literatura científica, en muchos modelos estadísticos”⁷⁹.

Para el antropólogo John Collier Jr, la fotografía permite “observaciones comparables”, las fotografías, son “registros precisos”, son “documentos que se pueden archivar”, como también son “pruebas” que pueden “reproducirse indefinidamente, ampliarse”. Estos principios podrían caracterizar la obra de los Becher. El esquema lógico que se forma en sus tipologías -el cuadro o el *tableux*- designa un plano dividido de ejes paralelos que a su vez determinan una lectura variable: de modo horizontal, vertical y diagonal. Además dicha lectura se posibilita por el número alfabético que corresponde a cada objeto fotografiado junto al lugar y la fecha.

Bajo estas especificaciones se visualiza un diagrama⁸⁰ en cuyas direcciones - horizontales, verticales y transversales- se determinan la posición organizativa de cada objeto en un espacio-tiempo concreto y su relación con el tipo.

⁷⁹ John Collier Jr, *Visual anthropology. Photography as a research method*, Nueva York, Rinehart y Wines, 1967 (ed. cast., *Antropología visual. La fotografía como método de investigación*, en Juan Naranjo (ed.), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 177-178.

⁸⁰ Marianne Krogh Jensen, define el diagrama como un generador de tiempo: “una concepción del tiempo en el cual el pasado, o el archivo, precede y crea el presente”. Marianne Krogh Jensen, “Mapping Virtual Materiality”, en Peter Weibel (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, Cambridge, Mass., The MIT Press, y Neue Galerie, Graz, Austria y ZKM_Karlsruhe, Alemania, 2001, (cat. exp.), p. 309.

Pero también, como veremos, en sus tipologías se añade la posibilidad de la *re-organización infinita* de la posición del objeto, puesto que el diagrama en tanto productor, organizador y “creador” temporal asigna un espacio *ilimitado*, un espacio de *futuras actualizaciones*.

Cuando los Becher clasifican un objeto y le conceden una cronología y topo, por ejemplo, una *Torre de Refrigeración, Alemania, Bochum*, de 1967 y la sitúan al lado de la *Torre de Refrigeración, Gelsenkirchen-Buer*, de 1992, permiten la inscripción de una nueva información en la retícula, de un nuevo presente y por consiguiente de un nuevo espacio. La mirada se mueve de un espacio-tiempo a otro en que se cataloga una información y se vuelve a catalogar otra de modo infinito.

Si comparásemos a los Becher con los archivistas veríamos claramente su propuesta de una “forma de ver” las cosas, de un modo diferente. Como dice Marianne Krogh Jensen: “El archivista trabaja no sólo verticalmente y horizontalmente, pero también en dimensiones diagonales, cruzando todos los niveles y enlaces; el archivista puede explorar una colección o series de puntos y al mismo tiempo descubrir que unos de los puntos se bifurca y por lo tanto tiene que distribuirse dentro de un nuevo espacio y tiempo”⁸¹.

El archivo de los Becher, define y genera cada vez un espacio de datos que es *limitado, determinado, cerrado* a través de una multiplicidad de datos que aparecen finitos, pero *a la vez*, un espacio que es *indeterminado, ilimitado, abierto* a nuevas informaciones de modo infinito. Sus tipologías evocan un *sistema cerrado-abierto*. Allí donde se determina el conocimiento de las cosas y vuelve a ser indeterminado, se delimita un tipo posible y vuelve a ser ilimitado a través de nuevos datos. En otras palabras, parece cerrado por una aparente complementación de datos en un grupo y abierto a causa de un nuevo registro que serviría a una *supuesta completitud*. Como sostienen los Becher: “De todas formas, los objetos nunca se limitan en un área geográfica, de modo que en este sentido un proyecto puede ser acabado y a la vez abierto (...). No hay una limitación conceptual, realmente nada es acabado”⁸².

⁸¹ Ibid., p. 308.

⁸² Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 231.

Los Becher construyen un espacio que en realidad está en una continua transformación, en una continua recepción de datos, de conocimientos, documentados a través de su cámara fotográfica. Dicho espacio está sujeto a un proceso y desarrollo continuo. Además recuerda en determinados aspectos al espacio de la propia naturaleza en el sentido de que se modifica incesantemente, generando un espacio rítmico, dinámico, en que “nada es acabado”, un espacio sustituible por ritmos circulares.

No olvidemos que el principio de la naturaleza se basa en el reciclaje, en la circulación y en la re-organización de sus productos. Por lo tanto podríamos hacer un paralelismo entre los cambios que la naturaleza produce y los cambios espacio-temporales de los objetos que los Becher registran, puesto que igualmente son dependientes de una evolución. Y esta evolución es visible. Pero recordemos que la mayoría de estos objetos han sido “víctimas de un “progreso” tecnológico”⁸³. Víctimas de su condición predeterminada y por consiguiente lo que representan, es la “forma de la sociedad que las produce”⁸⁴.

Representan la forma de un producto de consumo, la forma de un producto innumerablemente sustituible. La mayoría de estos objetos ya no existen. Los Becher aludiendo al tiempo limitado de sus objetos dicen: “Como ves todos estos objetos que se conectan con la industrialización han desaparecido. Al igual que en el mundo de la naturaleza, se consumen el uno al otro. El antiguo tipo de alto horno por ejemplo, se ha sustituido por uno nuevo”⁸⁵.

Susanne Lange comenta que las fotografías de los Becher son “objetos sustituidos”⁸⁶. Es interesante ver que para los Becher estos edificios industriales se conciben en tanto que objetos. Tienen una existencia ontológica, y la fotografía ha sido el vehículo de su preservación.

⁸³ Susanne Lange, “Bernd and Hilla Becher: ‘Reducing Objects to Retainable Proportions’ ”, en Susanne Lange, *Bernd und Hilla Becher: Häuser und Hallen*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1992, (cat. exp.), p. 23.

⁸⁴ James Lingwood, “The Weight of Time”, op. cit., p. 78.

⁸⁵ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 232.

⁸⁶ Susanne Lange, “Bernd and Hilla Becher: ‘Reducing Objects to Retainable Proportions’ ”, op. cit., p. 24.

Cuando los Becher afirman que: “La fotografía es sólo un sustituto del objeto, es decir, no sirve como imagen en el sentido convencional”⁸⁷, o que “nosotros no ofrecíamos fotografías creadas por nosotros, sino fotografías que ya estaban creadas. Nosotros elegíamos simplemente objetos que se podían captar y llevar”⁸⁸ dejan de manifiesto que sus fotografías adquieren en sus tipologías una cierta flexibilidad que se vincula con el efecto de la infinitud que sus objetos fotografiados además poseen a pesar de su naturaleza *limitada, determinada*. Las posibilidades infinitas que ofrece la propia naturaleza, el “consumo” de los objetos, en fin, esta genealogía que se configura, define el *continuum* en que ella se inscribe. En un círculo que no cesa de producir y consumir a través del tiempo.

La sistematización serial de los objetos de los Becher en la retícula asigna y prolonga una continua y repetitiva sustitución de sustituciones acentuando el hecho de que “nada está acabado”, y que todo es sustituible. A primera vista se podría observar que los Becher, a través de la sucesión de los enunciados catalogados en la retícula, intentan trazar una aparente evolución lineal y continua. Pero, al contrario, lo que se observa es una evolución discontinua definida por los hechos, por las condiciones pragmáticas de la naturaleza limitada de sus objetos.

Los Becher 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 re-estructuración a partir de su continua reproducción, re-construcción. Estos objetos como señalan los artistas:

*Son formas nómadas de arquitectura, vienen y se van casi como la naturaleza*⁸⁹.

⁸⁷ Entrevista de Michel Guerrin a Bernd y Hilla Becher, “Nous avons montré des images qui étaient déjà composées”, op. cit., p. 32. Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 7.

⁸⁸ Bernd y Hilla Becher, “Dokumentation industrieller Konstruktionen”, op. cit., p. 342. Citado por Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave”, op. cit., p. 7.

⁸⁹ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 231.

En otra ocasión los artistas comentan: “La idea es mostrar que los aspectos del mundo industrial no son racionales; que desde una base racional o funcional, las cosas se vuelven irracionales. Tingueli hizo máquinas que no funcionaban o que se destruían entre sí. Esta irracionalidad está también en la estructura económica. Cada planta produce más de lo posible. La planta tiene que crecer para sobrevivir, tiene que hacerse aún más grande y más productiva. Se las hacen más grandes porque hay la creencia de que el progreso es ilimitado. Pero el progreso en sí no es. Y, en el momento cuando la sociedad no necesitaba más tanto acero, las plantas se hicieron aún más grandes (...) Y luego llegó la crisis en la preparación de acero. Son como dinosaurios. Y se han consumido entre sí (...). Siempre algo se añade (...) las adiciones remiten a las técnicas”⁹⁰.

Mientras que en su entrevista con Michael Köhler en 1989, afirman: “No queremos modificar nada en los objetos que fotografiamos, un principio que seguimos aplicando en la actualidad. Sólo nos hemos permitido y nos seguimos permitiendo un truco que consiste en aislar los distintos objetos, es decir, situarlos por separado en el centro de la imagen, cosa que no se corresponde con la realidad, ya que dichos objetos suelen encontrarse en medio del caos o de las selvas arquitectónicas. Sin embargo, es necesario recurrir a ese truco para ver y abarcar esos objetos en su totalidad y conjunto”⁹¹.

El modo bajo el cual los Becher intentan por un lado, “captar y llevar” sus objetos como si fueran independientes de su contexto, y por otro, recuperar, mantener, su tiempo histórico, se manifiesta además en su manera de enfocarlos. Los objetos aparecen *aislados* de su contexto, de otras instalaciones que están alrededor, pero al mismo tiempo, *incorporados* en el paisaje. Bernd Becher comenta con respecto a la vinculación de los objetos con su contexto: “Mientras fotografiaba, he observado que si uno se coloca en un punto elevado, el objeto fotografiado se vuelve integrado en el fondo”⁹².

⁹⁰ James Lingwood, “The Music of the Blast Furnaces: Bernhard and Hilla Becher in conversation with James Lingwood”, op. cit., p. 23.

⁹¹ Michael Köhler, “Interview mit Bernd und Hilla Becher”, en Lothar Romain y Detlef Bluemler (eds.), *Kunstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, núm. 7, Munich, Verlag, 1989, pp. 14-15. Reeditado en inglés como “Bernd and Hilla Becher in conversation with Michael Köhler”, en Susanne Lange, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, op. cit., p. 188.

⁹² Ulf Erdmann Ziegler, “The Bechers’ Industrial Lexicon”, op. cit., p. 90.

Al centrar estas estructuras en la imagen, los Becher incluyen a la vez, una pequeña referencia del espacio que los rodea y los conecta con la tierra. Como dice Hilla Becher:

Estos objetos son fijados en el suelo, son parte del paisaje, incluso casi podrías decir que tienen raíces. Otros objetos, como una taza o una máquina de coser, no tienen raíces, pero una torre de agua está estrictamente conectada con la tierra, aunque es un objeto que se instala solamente por un cierto periodo del tiempo no es un objeto movable. Este objeto está ligado a un cierto mecanismo y al paisaje, a la gente que trabaja allí y a una red social. Tienes que aislar el objeto, si no te rodeas por un caos y confusión, pero al mismo tiempo tienes que mostrar una parte de su fondo, mostrar que éste no es un objeto movable como una taza de café⁹³.

Los Becher, al incluir una parte del entorno de los objetos los instalan en un lugar. En su lugar específico. Allí donde reside su función concreta y por lo tanto su contribución productiva en el espacio social. Además sus objetos: “Tienen ramificaciones medioambientales como los túneles y las tuberías bajo tierra que permanecen escondidos”⁹⁴. Se trata de objetos que no se pueden percibir independientemente de su entorno de igual modo que no se pueden percibir independientemente de su función en éste.

Pero vamos a ver cómo estos criterios se revelan a través de algunos proyectos suyos, tal como aparecen bajo la forma de sus libros. Los Becher a lo largo de su trayectoria han publicado series de un tipo singular de objetos industriales, como por ejemplo: *Wassertürme* (1988) (*Depósitos de agua*), *Hochöfen* (1990) (*Altos hornos*), *Pennsylvania Coal Mine Tipples* (1991) (*Minas de carbón en Pensilvania*), *Gasbehälter* (1993) (*Gasómetros*), *Fabrikhallen* (1994) (*Naves industriales*), *Förderturme* (1997) (*Castilletes de extracción*), *Industriellandschaften* (2002) (*Paisaje industrial*), *Kühltürme* (2005) (*Torres de refrigeración*) o *Getreidesilos* (2006) (*Silos de cereal*).

⁹³ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 231.

⁹⁴ Liliane Touraine, “Bernd and Hilla Becher. The Function doesn’t make the Form”, en *Artefactum*, abril/mayo, 1989, p. 9.

Entre 1958 y 1974, los Becher inician uno de sus primeros proyectos titulado *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes (Fachadas de casas en la región industrial del Siegen)*. En esta serie el lugar de su registro se centra sobre todo en Siegen, una de las más antiguas comunidades industriales de Alemania, y en lo que respecta a la producción de hierro en Europa. Las casas que se construyeron para los obreros a lo largo del periodo 1870 y 1914, se basaban en una estructura similar⁹⁵.

Dichas estructuras evocan la formación de una pauta tanto en las casas del propio Siegen como en otras regiones alrededor de éste. Los Becher en esta tipología dividen y clasifican la estructura de la casa en siete grupos:

1. Lados de fachadas 2. Lados de fachadas entramadas 3. Calles y lados traseros de fachadas 4. Calles entramadas y lados traseros 5. Óptica de ángulos 6. Casas desde múltiples ángulos ópticos 7. Grupos de casas (4).

Ahora junto a su proyecto fotográfico incluyen también un índice, a través de cual nos ofrecen datos detallados que han sido coleccionados por los propios artistas entrevistando los habitantes de cada región. Se da a conocer de modo alfabético el lugar de cada casa, y a partir de allí, la calle, su número, el año de su construcción, como también la ficha del propietario (nombre, profesión); todos estos datos corresponden de modo numérico a su material fotográfico desde el 1 hasta el 350. Cabe añadir que en la mayoría de los libros de los Becher hay un breve texto que nos informa históricamente y técnicamente sobre los objetos que documentan. Así como inventarios o listas estadísticas que detallan el estado de sus arquitecturas industriales. Además tales informaciones acentúan la monumentalidad, el saber arqueológico de sus objetos ya destruidos o por desaparecer.

⁹⁵ Bernd y Hilla Becher sostienen en el prefacio: “Durante siglos la estructura tradicional de la casa era elaborada de un ornamento adicional rico, pero cuando esta ley ha llegado a su efecto, el uso de la madera ha sido reducido a elementos estructurales básicos. Una estructura funcional, combinada con proporciones neoclásicas determinaba el nuevo tipo de casa, pero también fue aplicada a otros edificios: graneros, iglesias, tiendas, mesones, escuelas, fábricas, y edificios de mina (...). Al ser las fachadas entramadas (...) se daba a la casa una apariencia urbana y enfatizaba las proporciones neoclásicas”, en Bernd and Hilla Becher, *Framework Houses From the Siegen Industrial Region*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2001, p. 8.

El mismo tablero, el mismo sistema de formación, lo emplean igualmente en otra investigación suya, pero esta vez realizada en Pensilvania, en Estados Unidos. Su proyecto *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, (*Minas de carbón en Pensilvania*) ha sido realizado entre los períodos cronológicos 1974-1975 y 1977-1978 y forma parte de su serie *Förderturme* (*Castilletes de extracción*).

Los Becher documentan los castilletes de extracción hallados en Pensilvania, una de las regiones más importantes en Estados Unidos en producción de carbón mineral. En las fotografías de estas construcciones de extracción emplean tres tipos de vistas: “vistas frontales”, “vistas con perspectiva” y “secuencias”⁹⁶ (5). Sin embargo, cabe añadir que dicha serie producida ya desde los años sesenta, se expande geográficamente y a diferencia de los distintos tipos de vistas en sus fotografías de los castilletes de extracción en Pensilvania, la vista frontal en otras tipologías parece convertirse en la más adecuada (6).

En el índice de las *Minas de carbón en Pensilvania*, de nuevo se documenta: el número del material fotográfico desde el 1 hasta el 99, el nombre del constructor, el lugar donde se halla cada mina de carbón, la comarca, los grados de inclinación de la toma fotográfica, la medida de longitud (en pulgadas), la cronología de construcción de cada mina de carbón de las que siguen operando y de las que están abandonadas, y finalmente la cronología de cada fotografía (por ejemplo, la fotografía del número 88 corresponde a los siguientes datos: nombre Stahl Coal Co.; está en Goodspring Mountains, que es la comarca de Schuylkill Country, la toma fotográfica se regula a los 43°, la medida de longitud es 1250', la cronología de su construcción 1960, está abandonado, y fotografiado en 1975).

Una modalidad similar la encontramos en su serie fotográfica *Gasbehälter* (*Gasómetros*), producida entre 1963 y 1993. En este caso, clasifican las minas en cuatro tipos: en estanques de gases de secciones múltiples, en estanques de gases de dirección espiral, en estanques de gases de tipo de pistón, en estaques de gases de forma esférica (7).

⁹⁶ Las condiciones locales como sostienen los Becher en la introducción de su publicación, les han permitido fotografiar los castilletes de extracción “desde varios ángulos, de modo que varias minas han sido documentadas en más de una imagen”, en *Bernd and Hilla Becher: Pennsylvania Coal Mine Tipples*, Dia Center for the Arts, Nueva York, 14 de diciembre 1989 - 21 de junio 1991, (cat. exp.), s.p.

Como dicen los Becher, las minas se “diferencian en los principios de construcción como también en la apariencia externa”⁹⁷. Todos estos objetos son registrados desde múltiples ángulos y se constituyen de diferentes materiales, aunque su función es la misma -la de “entregar la materia prima elaborada debajo de la tierra en la superficie”⁹⁸. En este proyecto también se incluye un índice que nos informa sobre: **1.** El número de cada placa fotográfica **2.** El nombre de la mina **3.** La fecha de su construcción, y su condición -en función, en abandonamiento, o destruido.

La dependencia de los objetos de los Becher con su entorno y simultáneamente su independencia de éste como ya mencionamos implica una relación que concierne a la noción de la totalidad y singularidad, así como a la de infinitud y finitud. En sus tipologías de objetos individuales tanto el caos como el orden, las similitudes y las diferencias, las variedades se hacen visibles.

Los objetos individuales por un lado, y la referencia de su contexto por otro, aluden a una individualidad que, no obstante, siempre está sujeta a un tiempo histórico que los define como tales. Robert Pippin, en su correspondencia con Michael Fried en 2006, habla de la singularidad en las tipologías de los Becher:

*La individualidad (...) es siempre una particularidad mediada. El nombre relevante para una tal mediación en el caso de los Becher es la “tipología” (...) su individualidad no es “mediada” solamente por su diseño industrial o forma. Al ser en efecto objetos muertos llaman la atención al tiempo limitado de su usabilidad (...) La “totalidad” que los engloba (...) es su lugar en el tiempo histórico (...) una especie de mundo que siempre se vuelve pasado, quizá más rápido e intensivamente que cualquier otro mundo histórico, porque es el mundo de la tecnología*⁹⁹.

En las tipologías de los Becher, la infinitud se convierte en algo que siempre es dependiente de su determinación.

⁹⁷ Bernd and Hilla Becher, *Gas Tanks*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1993, p. 7.

⁹⁸ Bernd y Hilla Becher, “Mineheads”, en *Bernd and Hilla Becher: Forderturme, Chevalements, Mineheads, Castilletti di Estrazione*, Museo Folkwang Essen; ARC / Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris; Schirmer/Mosel, 1985, (cat. exp.), p. 12.

⁹⁹ Correspondencia incluida en las notas de Fried, en Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 394.

Esta determinación es “su lugar en el tiempo histórico”, su lugar en un mundo que “se vuelve pasado”. Es interesante ver en el comentario que sigue, cómo los Becher ven el tiempo histórico de sus objetos. En la pregunta de Thomas Struth: “Me parece que el interés renovado de la gente de mi generación o incluso de gente más joven por su trabajo está ligado a su valor histórico, que también se diferencia de la obra de los artistas minimalistas que estaban más interesados en la teoría del arte”, Bernd Becher contesta: “Lo situaría de modo diferente, diría que queremos completar el mundo de las cosas”¹⁰⁰.

Michael Fried, encuentra en la insistencia de los Becher en llamar sus tipologías, grupos de “objetos” y no por ejemplo, “motivos”, una interpretación de su trabajo que para él no es solamente *tipológica*, sino también *ontológica*. Para Fried, esta continua infinitud que poseen los objetos finitos en el sistema tipológico de los Becher, es ontológica.

El modo en que un objeto finito vuelve a ser infinito al ampliarse a través de diferencias de diferencias negando su naturaleza finita o determinada, es central en la obra de los Becher. Es en este sentido, que como dice Fried: “La infinitud jugando en una tal in-completitud es del tipo que Hegel llama infinitud “verdadera” o “genuina” (...) Los objetos individuales en las tipologías de los Becher son finitos en su especificidad pero (...) esta finitud que emerge como tal (...) se hace visible y pensable contra el fondo de la infinitud “verdadera” o “genuina” de las posibilidades establecidas por los tipos, familias, agrupamientos, y miles de instancias individuales de todo eso que es la base de su arte”¹⁰¹.

Parece que la finitud en los Becher es determinada como finitud sólo en su relación con la infinitud y viceversa. Su relación es inseparable, como lo es entre el “yo” y el “mundo”. Por otro lado, Henri Lefebvre nos da una analogía que parece colaborar con la analogía mencionada anteriormente por Michael Fried. “La relación del «yo» y del «mundo»” como escribe Lefebvre, “no puede concebirse en lo extraño y lo ajeno, sin lo otro y los demás, lo próximo y lo lejano, que son *mismos* (dos aspectos de una *misma* relación).

¹⁰⁰ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 231.

¹⁰¹ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 327.

El «mundo» llega por dos vías hasta ese «yo» que soy yo: la totalidad de la historia, el pasado, el tiempo biológico y social, la biografía individual, el tiempo singular. Por un lado, un infinito, un orden lejano. Por el otro, un orden próximo, lo finito, *mi* finitud (...) Yo no soy nada y soy totalidad. Yo soy un ínfimo detalle en el mundo, y soy el mundo (...) Es lo único y es lo *sustituible*, lo absoluto y lo relativo”¹⁰².

En ambas observaciones se revela la importancia tanto de lo mismo como de lo otro, de lo único y lo variado, de lo similar y lo diferente. El comentario de Bernd Becher que “queremos completar el mundo de las cosas”, no alude para Fried al hecho de que una estructura del grupo sigue siendo incompleta, y por tanto, *debe ser completada*, sino al hecho de que en “el mundo de las cosas” existe la “capacidad por individuación, *como un mundo*”¹⁰³.

Una analogía que parece equivalente a lo que Lefebvre insinúa en el yo como mundo, y en el mundo como un yo. Incluso esta analogía se revela en el comentario de los Becher sobre la necesidad de incluir una “variedad de visiones” con el propósito de comprender el tipo de un objeto: “Creamos cuadros que consisten de un número de visiones de uno y único objeto”¹⁰⁴.

6.2.2. El peso del tiempo

Las denominaciones que conceden a los Becher como “historiadores de arquitectura” o “arqueólogos industriales” se apoyan en su intento de preservar a través de la fotografía algo que ha desaparecido o que está a punto de desaparecer. Aunque los Becher no son ni “historiadores de arquitectura” y tampoco “arqueólogos industriales”, sin embargo, sus fotografías reflejan una dignidad, un respeto hacia estos objetos industriales concediéndoles una atención especial, un carácter monumental, casi sagrado, como si se tratara de una catedral.

¹⁰² Henri Lefebvre, *Logique formelle, logique dialectique*, París, Anthropos, 1979 (ed. cast., *Lógica formal, lógica dialéctica*, México, Siglo XXI, 2006, p. 28).

¹⁰³ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., pp. 327-328.

¹⁰⁴ Michael Köhler, “Bernd and Hilla Becher in conversation with Michael Köhler”, op. cit., p. 190.

Sin duda, los Becher han conseguido literalmente que su “forma de ver” estos objetos alcanzara la protección de la memoria colectiva tras su protesta junto a otros para preservar la mina de carbón *Zollern 2*¹⁰⁵ en Dortmund-Bovinghausen como monumento histórico. Consideramos que tanto la documentación concreta de la mina *Zollern 2* como todo su archivo fotográfico, reivindica la preservación de una memoria colectiva, su re-consideración. Algo que nos permitiría ver su *obra en proceso* como un trabajo histórico. La fotografía una vez más se concibe como un documento que legitima la realidad, como una prueba irrefutable.

“Las plantas” como dicen los Becher “las hemos fotografiado también para reunir pruebas y así conseguir que fueran declarados monumentos nacionales (...) Y como era un caso límite tan interesante, nos parecía que era la ocasión para que los historiadores de arte se metieran en este asunto. Alguien que se ha formado viendo catedrales podría apreciar también la belleza de algo así, podría apiadarse y considerarlo un objeto valioso y digno de ser declarado un monumento”¹⁰⁶. El hecho de que sus documentos fotográficos contribuyen a la conversión de dichos objetos en monumentos parece implicar la mirada de una nueva historia cuyos documentos permiten la re-definición de su evaluación legitimando así su importancia histórica.

Michel Foucault, en su libro *L' Archéologie du savoir* (1969), (*La arqueología del saber*) explica cómo la historia desde su óptica tradicional veía el papel del documento -la de transformar los monumentos del pasado en documentos- y cómo la nueva historia en el presente- el de transformar los documentos en monumentos¹⁰⁷.

¹⁰⁵ “En 1968 se produjo un acalorado debate acerca de la nave de máquinas de la mina Zollern 2/4 en Dortmund-Bovinghausen, creada por el arquitecto Bruno Mohring y el ingeniero Reinhold Krohn a principios de siglo pasado. Se logró conservar el edificio de un estilo modernista puro, declarándolo monumento protegido”. Armin Zweite, “La propuesta de Bernd y Hilla Becher...”, op. cit., p. 25. Ya a finales de los años setenta los Becher publican su documentación fotográfica en forma de libro, en colaboración con Hans Günther Conrad y Eberhard G. Neumann, bajo el título *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende*, Munich, Prestel Verlag, 1977. (*La mina Zollern 2. Hacia una arquitectura industrial y tecnología modernas. Historia e importancia de una instalación modelo en Dortmund a principios del siglo*).

¹⁰⁶ Entrevista de Moritz Neumuller a Bernd y Hilla Becher, op. cit., pp. 31-32.

¹⁰⁷ Michel Foucault, *L' Archéologie du Savoir*, París, Gallimard, 1969 (ed. cast., *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003, p. 11).

Habla del nuevo papel de la historia reducido a una arqueología de saber dado que su nueva posición no es la de “memorizar” sino la de “describir”¹⁰⁸ el monumento; la de salvaguardar la continuidad histórica designando “tipos de acontecimientos”¹⁰⁹. La arqueología en vez de excluir una heterogeneidad de acontecimientos ella la hace objeto de su investigación.

Los Becher rescatan de la oscuridad estos objetos insignificantes, no dignos de ser recordados, situándolos en el mismo lugar que una catedral, que un monumento digno de pertenecer en la memoria colectiva. Al mismo tiempo que los Becher intentan rescatar el tiempo histórico de sus objetos, ellos les convierten en testigos de su cierre, de su desaparición o de su demolición futura.

Como dice Weston Naef: “Los Becher han asociado a ellos mismos con el apoyo de un arte de construir dado que casi todo lo que fotografían finalmente se demolerá. Están, por tanto, casi involuntariamente en el curso de perseguir su propio oficio como artistas, ser a la vez testigos y salvadores de un aspecto de nuestros tiempos que está destinado a desaparecer”¹¹⁰. Sin duda, el arte de los Becher se basa en el 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 un continuo proceso, con algo que siempre sigue desarrollándose, construyéndose.

En este aspecto que asigna que nada está acabado, y que al contrario, todo sigue de modo interminable, se edifica una posición 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 y elegidos por los Becher, distribuidos en series de series, no dejan de reflejar a pesar de su monotonía e indiferencia o de su neutralidad, una melancolía, un dolor histórico.

No olvidemos que el proyecto de los Becher iniciado a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta en un período en que en Alemania era impensable mirar hacia el pasado, re-sitúa estas estructuras industriales como documentos de un pasado que no siempre fue glorioso, sino también catastrófico.

¹⁰⁸ Ibid., pp. 10-11.

¹⁰⁹ Ibid., p. 12.

¹¹⁰ Weston Naef, “The Art of Bernd and Hilla Becher”, en Bernd and Hilla Becher, *Water Towers*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1988, p. 11.

Las fotografías de los Becher abren una perspectiva de inmersión en que el peso del tiempo no sólo se hace visible, sino incluso se puede sentir. Como señala James Lingwood: “Los Becher han disminuido el tiempo. Es casi si los Becher, los grandes artistas-enciclopedistas de su generación, quisieran que veamos no simplemente la singularidad de cada objeto, sino de agarrarlos, de sentir su peso, y mediante ellos sentir el peso del tiempo”¹¹¹. Además dichas estructuras afirma Benjamin Buchloh, aparecen también como “testigos (si no, en efecto, participantes) en esta exterminación industrial”¹¹². De modo parecido Jean-François Chevrier ve la presencia de estos “testigos” como un “modelo de recuerdo” y sostiene que la obra de los Becher:

*Hace referencia a la historia de la cultura europea. Se inscribe fundamentalmente en el contexto de la reconstrucción histórica de Alemania después de la II Guerra Mundial. Mientras la reconstrucción, en sentido literal, del país tras la destrucción masiva producida por los bombardeos aliados se caracterizó por una urgencia sin reflexión y la enormidad de los crímenes nazis, combinada con las amnesias cómplices dictadas por los intereses de la guerra fría, produjo lo que se denomina un “duelo imposible”, los Becher emprendieron su catalogación metódica de la modernidad industrial, que tenía un valor de modelo de recuerdo*¹¹³.

Por otro lado, cuando Thierry de Duve, identifica la fotografía de los Becher con una fotografía “monumentaria”, dicha identificación no remite a la modalidad de su enfoque, ni a su propio tema (industria vernácula) y tampoco a la fotografía en sí. Más bien su denominación remite a la estrecha relación que su obra revela entre lo documental y lo monumental cuya vinculación parece concluir en un mismo hecho: que las fotografías de los Becher revelan una *realidad* monumental, es decir una realidad atemporal.

¹¹¹ James Lingwood, “The Weight of Time”, op. cit., p. 79.

¹¹² Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, en Ingrid Schaffner y Matthias Winzen (eds.), *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich/Nueva York, Prestel-Verlag, 1998, (cat. exp.), p. 57.

¹¹³ Jean-François Chevrier, “La historia de Bernd y Hilla Becher”, en Jorge Ribalta (ed.), Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, op. cit., p. 302.

Thierry de Duve describe este aspecto: “lo monumental es a lo monumental lo que el documental es a lo real en general. En el régimen monumental, la monumentalización nunca es efectiva, pero tampoco nunca conferida, como un estatuto nominal”¹¹⁴. Esta ambigüedad es la que caracteriza la fotografía de los Becher.

Se hace obvio que los Becher necesitaban un método objetivo, un rigor formal que pudiera de algún modo neutralizar su propia subjetividad, y la memoria de la arquitectura industrial evocada en sus imágenes. Sin embargo, se puede ver en sus fotografías, una sensibilidad, una emoción, sentimientos que a su vez necesitan esta rigurosidad formal, esta distancia para mantenerse en una objetividad. Como dicen los artistas: “Si estás muy involucrado en algo, tienes que encontrar un modo de distanciar a ti mismo. Tienes que ser honesto con tu objeto y asegurarte de que no lo destruyes con tu subjetividad, y sin embargo al mismo tiempo tienes que permanecer involucrado”¹¹⁵.

Los Becher adoptan una posición rigurosa y formal, pero su selección de incluir unos objetos y excluir otros, refleja igualmente su subjetividad. Los Becher insisten en sus entrevistas que aunque su método se basa en una objetividad, su elección es, sin embargo, subjetiva. Los artistas excluyen aquellos objetos que conciernen al aspecto militar de la industria y sus consecuencias dolorosas, y en esta misma decisión se implica un subjetivismo, y a la vez, un intento de permanecer neutro hacia una *memoria negativa*. Dicho de otro modo, intentan mantener una posición neutra hacia la industria, del mismo que intentan liberar sus objetos de aspectos ideológicos.

No obstante, su obsesión en fotografiar el mismo tema plasmado en una imagen tras otra, en construir un inmenso archivo fotográfico en que se repite una y otra vez los anteriormente objetos heroicos industriales, se caracteriza por una “repetición compulsiva”¹¹⁶, dirigida por un dolor histórico. Esta misma repetición contiene algo emocionalmente compulsivo que parece ser propia de archivo. Dicho aspecto merece nuestra atención puesto que posibilita situar en su obra la experiencia de una realidad, la experiencia que sus objetos reflejan en su repetición.

¹¹⁴ Thierry de Duve, “Bernd y Hilla Becher o La fotografía monumental”, en *Papel Alpha*, núm. 3, 1997, pp. 28-29.

¹¹⁵ Bernd and Hilla Becher, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas Struth” (1989), op. cit., p. 232.

¹¹⁶ Benjamin Buchloh, “Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, op. cit., p. 57.

Jacques Derrida en su libro *Mal d' archive. Une impression freudienne* (1995), (*Mal de archivo. Una impresión freudiana*), utiliza el término Hypómnema (recuerdo) para referirse a un retorno repetitivo que encierra en sí un aspecto de compulsión. Derrida nos recuerda que el hypómnema es diferente de la memoria-mnéme. El hypómnema remite a una repetición, a un retorno repetitivo de la memoria que hace posible su mantenimiento, su almacenamiento. Pero bajo la forma de *volver a* recordar (repetición del recuerdo), hay una paradoja que en términos psicológicos se traduce como una pulsión de muerte, como una destrucción a causa de una experiencia no viviente sino de una experiencia de impresiones que Derrida describe de este modo: “estas impresiones son quizá el origen mismo de lo que tan oscuramente se llama la belleza de lo bello. Como memorias de la muerte (...) la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisociable de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción”¹¹⁷.

Las fotografías de los Becher reflejan el peso del tiempo y sin duda: “Es difícil no ver en el interminable inventario que han emprendido los Becher un retrato cruel de lo que la industria ha depositado en el medio ambiente, lo menos pensado, lo menos ajustado, lo menos preocupado por la belleza, lo menos respetuoso con la naturaleza, lo menos amistoso para el hombre. Pero también es difícil leerlo como un requisitorio político o ecológico. La obra se sitúa a la misma distancia de la pena y de la denuncia, púdico testimonio”¹¹⁸.

¹¹⁷ Jacques Derrida, *Mal d' archive. Une impression freudienne*, París, Galilée, 1995 (ed. cast. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 19). Conferencia celebrada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio con el título *Memory: The Question of Archives*.

¹¹⁸ Thierry de Duve, “Bernd y Hilla Becher o La fotografía monumental”, op. cit., p. 24.

6.3. La tercera generación de la Nueva Objetividad. El archivo diagramático de Thomas Struth. I. Estructuras urbanas

Mi trabajo versa sobre diferentes situaciones en las que las personas se ven inmersas. Sobre las calles como espacio público, donde las actitudes específicas y colectivas nos afectan cada día, donde la arquitectura representa a la sociedad y a la cultura como parte de la dinámica de un grupo. Sobre personas privadas ante la cámara y el fotógrafo: cómo se representan los caracteres individuales, qué se puede deducir de ellos. Sobre las familias y las parejas: cuál puede ser su relación, su papel, su historia, cómo fue el encuentro entre el artista y los retratados el día que se tomó la fotografía. Sobre la contemplación del arte como una auto-reflexión: estar confrontado con tu propia imaginación, con la personificación ficticia, por ejemplo, en las pinturas, y al mismo tiempo con la visión del artista sobre el mundo. Sobre personas que visitan un monumento histórico como turistas-masivos y sin embargo como personas únicas¹¹⁹.

Thomas Struth (Geldern, 1945) habla de las “situaciones”, de las “actitudes”, de los “encuentros”, de la “contemplación” como un acto auto-reflexivo, de la “confrontación”, en fin, de las relaciones que atraviesan su obra fotográfica y por consiguiente de las que se establecen entre el fotógrafo, la imagen y el observador dejando explícito que su método se basa en *procesos analíticos*.

El trabajo fotográfico de Struth se enfoca en los procesos que determinan relaciones humanas e interacciones sociales. Sus series fotográficas engloban y se engloban por estas relaciones y pasan por diversas escalas de interactividad: desde un pequeño núcleo como son las calles, los barrios, los edificios, hasta el espacio privado de los individuos y la institución de la familia; desde el espacio público e institucional como los museos y las iglesias hasta otro núcleo que es aún más grande, el paisaje y la naturaleza. Estos son los procesos analíticos y las relaciones de fuerzas que constituyen el archivo de Struth.

¹¹⁹ Declaración de Thomas Struth, en Lynne Cooke y Mark Francis (eds.), *Carnegie International*, 1991, vol. 1, Pittsburgh, The Carnegie Museum of Art, 1991, (cat. exp.), p. 126.

Su creencia en la fotografía en tanto “medio comunicativo y analítico” le permite “comprender las personas o las ciudades y sus conexiones históricas y fenomenológicas”¹²⁰. En las fotografías de Struth dichas *conexiones y relaciones* socioculturales y políticas que componen los estratos de la vida cotidiana toman un lugar central. Como dice Struth en su entrevista con Giovanna Minelli a propósito de la exposición colectiva *Une autre objectivité/Another objectivity*: “En lo que respecta a mi obra sobre el espacio urbano, es política y social en el sentido que he descrito antes, de un análisis y síntesis de nuestro modo de vivir en esta sociedad. Pero, también pienso que mi interés en el retrato, que empecé a hacer ya hace cinco años, opera en esta dirección, como una especie de testimonio de personas que viven en nuestra época”¹²¹.

La heterogeneidad temática o los diferentes grupos en su “análisis y síntesis” posibilitan una lectura combinatoria y comparativa que asigna la existencia de ciertas similitudes. Similitudes que a través de sus variaciones y diferenciaciones sugieren la formación de pautas y la institución de un denominador común en su obra: una infraestructura de relaciones y conexiones que aspira como sostiene el artista a “algo que tiene una escala y valor general que los detalles específicos o los lugares que se muestran. En última instancia, las fotografías deben ser conducidas por intereses de un nivel mucho más general”¹²².

El vínculo de sus diversas series son las “situaciones”, las “actitudes”, los *eventos* que forman parte del presente de nuestra época. Las fotografías de Struth nos incitan a reflexionar sobre la noción de la identidad, de la historia, de la memoria, en definitiva, sobre la responsabilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad.

¹²⁰ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, en *Portraits: Thomas Struth*, Nueva York, Marian Goodman Gallery, 1990, (cat. exp.), pp. 29-40. Reeditado en David Company (ed.), *Art and Photography*, Londres, Phaidon Press, 2003, p. 251.

¹²¹ Giovanna Minelli, “Interview with Thomas Struth”, en *Une autre objectivité/Another objectivity*, Institute of Contemporary Art, Londres, 1988, Centre National des Arts Plastiques, París y Centro per l’Arte Contemporánea Luigi Pecci, Prato, Milán, Idea Books, 1989, (cat. exp.), p. 192. La exposición ha sido comisariada por Jean-François Chevrier y James Lingwood.

¹²² Gil Blank, “The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation”, en *Whitewall Magazine*, vol. 6, 2007. Disponible en línea <<http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>> [Consulta 3/02/2008].

El interés de Struth en los diferentes géneros de la fotografía, como las fotografías de calles, el paisaje, el retrato, la naturaleza, no reside como escribe Régis Durand “en la historia del medio (...) Cualquiera que sea la objetividad que estos trabajos expresan no es la de las cosas y seres “en ellos mismos”, sino como portadores de una red de relaciones- las que establecemos con o entre ellos, o las que nosotros detectamos en ellos”¹²³.

Más que una representación de la realidad, sus fotografías son construcciones, escenarios de un mundo que se sirven de ella en cuya creatividad Struth analiza el pensamiento, el comportamiento colectivo y el mecanismo psicológico presente en las relaciones humanas. Sus fotografías dan la impresión de que invitan 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 entornos humanos 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”¹²⁴.

El análisis sistemático de Struth ha sido interrelacionado con la práctica de una “arqueología urbana”. Un término que nos lleva a la definición del concepto de archivo que Michel Foucault examina en *L'Archéologie du savoir (La arqueología del saber)*, (1969) para asignar 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 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 afirmar tal consideración 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”¹²⁵.

¹²³ Régis Durand, “Thomas Struth: Realism and Recollection”, en *Art Press*, núm. 213, mayo 1996, p. 31.

¹²⁴ Kevin Lynch, *The Image of The City*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1960. (ed. cast., *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1984, p. 10).

¹²⁵ Citado por Susan Bright, *Art Photography Now*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2005 (ed. cast., *Fotografía hoy*, San Sebastián, Nerea, 2005, p. 213).

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 y si existe se preserva solamente en la imagen fotográfica. Struth encuentra en la fotografía, en su capacidad de preservar y en su función de establecer un “acto de recuerdo”, *las posibilidades* del acto de “mirar hacia delante”¹²⁶. En otra ocasión el artista sostiene al respecto: “Si miro mi trabajo desde el principio, es más la idea de intentar establecer una especie de material que uno puede trabajar con éste en el futuro, que hacer imágenes nostálgicas para registrar algo que más tarde desaparecerá. Para mí, lo que es también importante es que en la mayoría de las fotografías que he tomado en la década de 1970 o a principios de 1980 los espacios aún parecen como los del presente, hay muy poco del pasado, supongo que en treinta años eso será igual”¹²⁷.

Más allá de esta atmosfera melancólica que caracterizó el archivo de la arqueología arquitectónica de Bernd y Hilla Becher (sus antecedentes y profesores de la Academia de Arte en Düsseldorf), la obra de Struth en su totalidad no pretende trazar puntos fijos, sino líneas cuya intersección le permite revelar las condiciones del presente y las de un *posible* futuro.

En las fotografías tempranas de Struth en blanco y negro de vistas de calles con perspectiva central, producidas a mediados de los años setenta cuando todavía era estudiante en la Academia de Arte en Düsseldorf, nos encontramos con un sistema tipológico similar a la de sus profesores. Struth presentó dichas fotografías por primera vez en 1976 en la exposición anual de estudiantes (1) bajo una forma reticulada con el título *Cuarenta y nueve calles* (un título que Struth reconoce en él la influencia de la serie fotográfica de Edward Ruscha *Twenty-six gasoline stations* (1962), (*Veintiséis estaciones de gasolina*)).

A partir de los años ochenta, Struth expande su tema viajando a otras ciudades del mundo e incluyendo una visión más global que sus fotografías tempranas de la arquitectura urbana en Europa y América. También empieza a fusionar en su archivo fotografías en color junto a sus fotografías en blanco y negro. Mientras que la retícula deja de ser utilizada como sistema de presentación y la perspectiva central como el punto fijo de la cámara, creando al contrario composiciones más complejas.

¹²⁶ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 251.

¹²⁷ Mark Gisbourne, “Struth”, en *Art Monthly*, núm. 178, mayo 1994, p. 4.

Composiciones basadas en una sistematización menos rigurosa. En dichas fotografías podemos reconocer el modo en que la retícula forma parte de la imagen como una composición formal que se repite, configurando así una pauta que hace de sus diferentes vistas de calles modelos de estructuras. Esta composición formal se puede ver claramente en las fotografías, *Veddeler Brückenstrasse, Hamburg, 1986*, (2) *Shinju-Ku (Skyscrapers), Tokyo, 1986*, (3) o *Chemin des Coudriers, Geneva, 1989*, (4).

El archivo de Struth más bien trata con una *diversidad tipológica* de modelos de ciudades que con una tipología singular e históricamente específica. Su sistematización genera posibles relaciones, combinaciones y comparaciones de tipos o modelos de ciudades, y hace visible las transformaciones que la ciudad de hoy sugiere en su constante evolución y globalización.

En este sentido, si habláramos de un sistema en la obra de Struth éste no sería determinado y tampoco estructurado estrictamente, al contrario, sería flexible, intuitivo y compuesto por líneas que no determinan en su totalidad un contorno, sino una “conexión inherente”, así como una combinación y comparación implícitamente coordinada. Struth remite a la importancia de estas conexiones: “la construcción de la obra es efectivamente como la de un edificio mayor y complejo. Mientras cada habitación tiene un tamaño diferente, cualidad y función, y pueden considerarse independientes, todas tienen referencias a las otras, y una expresión y objetivo como una totalidad. Cada parte con su propio modo sirve la totalidad, y sin esta conexión inherente, simplemente permanece un testimonio personal”¹²⁸.

Todos estos espacios que Struth revela en sus imágenes mediante su “análisis y síntesis” definen y componen la existencia humana, pero también son definidos de ella en cuyas relaciones interactivas se reflejan como señala Régis Durand “experiencias compartidas”¹²⁹.

¹²⁸ Gil Blank, “The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation”, en *Whitewall Magazine*, vol. 6, 2007. Disponible en línea <<http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>> [Consulta 3/02/2008].

¹²⁹ Régis Durand, “A Common Measure”, en *Still: Thomas Struth*, Munich, Schirmer-Mosel, (cat. exp.), 1998, p. 115. Catálogo publicado con la ocasión de la exposición *Thomas Struth*, organizada por el Carré d’ Art-Musée d’ Art Contemporain, Nîmes, el Museum Stedelijk, Ámsterdam y el Centre National de la Photographie, París, en 1998; comisariada respectivamente por Guy Tosatto, Hripsimé Visser, y Régis Durand.

Según Durand, el concepto de la experiencia en el trabajo de Struth se configura mediante una participación. Es la “voz” que, mientras es claramente individual, también conserva un enlace con la historia, y con los significados que se pueden compartir”¹³⁰.

Para Struth, una de las razones que le han motivado a hacer su serie de las fotografías del espacio urbano en 1976, fue en primer lugar su 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 a la que uno se enfrenta actúa sobre nosotros. Algo que le llevará más tarde en los años ochenta y noventa como ya mencionamos a ampliar su proyecto con fotografías de gran formato, en color y en blanco y negro tomadas en otras ciudades en Europa, América, como también en Japón y China.

La perspectiva central en sus fotografías tempranas es un elemento fundamental que subraya la necesidad de Struth de excluir cualquier enfoque subjetivo, enfatizando al contrario, su posición distante, neutra y objetiva con el propósito de estudiar y analizar las estructuras urbanas. El resultado de su método son fotografías (la mayoría de éstas a mediados y finales de los setenta son en blanco y negro) de vistas de calles cuya perspectiva lineal les otorga una composición idéntica y un carácter científico que facilitan la *comparación* y la *combinación* de diferentes estructuras entre sí. Aunque se trata de diferentes calles, ciudades y culturas singulares en su particularidad, *al mismo tiempo* aparecen generales e impersonales en sus similitudes negando una identidad fija. Por ejemplo, la imagen de la calle *Dey Street, New York (Wall Street)*, 1978, (5) parece tener una estructura o un aspecto similar a la imagen *Sommerstrasse, Düsseldorf*, 1980, (6) o a la de *Clinton Road, London*, 1977, (7).

Además lo que contribuye a este proceso, aparte de la función de la perspectiva, es el hecho de que aunque Struth esté entre ciudades como el Tokio, Shanghai, Las Vegas, Nueva York, y Venecia, Roma o Nápoles, ciudades cuyos contrastes son reveladores, su interés se dirige en la arquitectura vernácula y no en la de monumentos espectaculares. A eso hay que añadir su decisión de excluir la presencia humana. Y si a veces se incluye, sobre todo en sus fotografías en color de los años ochenta y noventa como también en sus fotografías más recientes, parece incorporarse en el paisaje urbano.

¹³⁰ Ibid., p. 115.

Otra característica fundamental es la sistematización en la selección y yuxtaposición de imágenes, que en este caso parece contribuir en la disminución de las distancias espacio-temporales de dichos lugares al ser simultáneamente yuxtapuestos configurando así una visión homogénea y global. Además, esta especie de yuxtaposición de materiales heterogéneos que caracterizan sus fotografías de la arquitectura urbana también es la que caracteriza su propia obra.

Struth al referirse a la importancia del concepto de las series y su interrelación como partes constituyentes de su obra, dice: “tiene una función similar a las coordenadas matemáticas. Tienes diferentes elementos de contenido y, cuando los combinas, hacen una figura fuerte”¹³¹.

El archivo de Struth se constituye de *relaciones* que parecen *arbitrarias*, y se hace obvio que esta *flexibilidad* se diferencia de los puntos fijos de un *tipo singular* como en el caso de las tipologías industriales de los Becher delimitadas históricamente (entre el período de finales del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX) y en el caso de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta. En este sentido, podríamos decir que la *coexistencia* de diversos lugares en el archivo de Struth, lugares que cada vez más se caracterizan por una arquitectura urbana global, se vincula con cada aspecto de la vida cotidiana, del *presente* de la cultura social contemporánea.

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, (8)* el *Campo dei Fiori, Rome, 1984, (9)* y *Times Square, New York, 2000, (10)* *Wangfujing Dong Lu, Shanghai, 1997, (11)* o *Shibuya Crossing, Tokyo (Shibuya-Ku), 1991, (12)* dicha coexistencia en el archivo de Struth se hace explícita. 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 humana.

Las 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 a la megalópolis.

¹³¹ Giovanna Minelli, “Interview with Thomas Struth”, op. cit., p. 191.

Lyotard, opone el sentido de la domus que corresponde al principio de la naturaleza, constituido de un flujo de memorias que se repiten formando ritmos y movimientos dinámicos, con el de la megalópolis en tanto naturaleza *estática* que excluye o devora la memoria fragmentando y descomponiendo la anterior unidad de la domus. Como sostiene el autor: “Con la antigua idea de *dynamis*, el mundo se esquematizaba como una naturaleza, y la naturaleza como una domus. Los acontecimientos domesticados en una finalidad única, sensible. La megalópolis por su parte, concibe escenarios de exilio cósmico con el agrupamiento de las partículas”¹³².

El lugar de la domus-casa, su poder en tanto residencia de una memoria que se repite, se narra de una generación a otra, se contagia por un mal: “En el ajetreo “pragmático”, que dispersa las antiguas monadas domésticas y asigna la tarea de memorizar al archivo anónimo. Memoria de nadie, sin costumbre, ni relato ni ritmo”¹³³. El archivo anónimo al que remite Lyotard, da testimonio del archivo destructivo de la gran ciudad, la cual tiende a desvanecer o poner en estatismo la memoria domesticada. Sven Spieker señala que la *domus* de Lyotard a diferencia de la megalópolis “es acogedor y primordial, un espacio organizado por los ritmos de los cuentos orales que organizan la cultura como una experiencia personal”¹³⁴.

Las fotografías de Struth muestran una ciudad fantasma, abandonada por sus habitantes; una imagen de la ciudad como nunca hemos visto o más bien como nunca haya existido en la realidad, es decir, en su propia estructura arquitectónica. Como sostiene Daniel Birnbaum: “lo que tenemos es un estado esqueleto de estar juntos (arquitectónicamente)”¹³⁵. Aunque se trata de estructuras variables, el sentido que se desprende de éstas es el de una misma situación. Tienen el mismo aspecto deshumanizado, como si se tratara de “escenarios”.

¹³² Jean-François Lyotard, “Domus et la mégapole” en *L' inhumain. Causeries sur le temps*, París, Galilée, 1988 (ed. cast., “Domus y la megalópolis”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Manantial SRL, 1998, p. 201). [Texto de una comunicación al coloquio “Le non sens commun” (El sinsentido común), organizado en Urbino en julio de 1987 por el centro internazionale di Semiotica e di Linguistica y el colegio Internacional de Filosofía, a iniciativa de Paolo Fabbri, Maurizio Ferraris, Jean-François Lyotard y Pino Paioni. Publicado en *Poesie*, 44, 1988].

¹³³ *Ibid.*, p. 196.

¹³⁴ Sven Spieker, *The Big Archive: Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 2008, p. 4.

¹³⁵ Daniel Birnbaum, “Paradise Reframed”, en *Artforum*, mayo, 2002, p. 147.

Por un lado, dichos lugares parecen familiares y próximos, pero por otro lado, son distantes produciendo un efecto de *realidad onírica* como la que De Chirico (Struth en varias ocasiones habla de la influencia de De Chirico en dichas fotografías) plasmaba en sus pinturas. En 1987, Struth presenta sus fotografías de la arquitectura urbana bajo el título *Unbewusste Orte (Lugares inconscientes)*, en la Kunsthalle de Berna¹³⁶.

Sin duda el título de la exposición nos conduce a plantear unas cuestiones: ¿Estos lugares urbanos poseen la conciencia de un tiempo real o el inconsciente de una atemporalidad?, ¿Son lugares en que nos confrontamos con el vacío como una auto-reflexión y si es así cómo se efectúa mediante estas imágenes aparentemente vacías de sociabilidad?

Struth señala que “Al excluir la representación de individuos en mis fotografías transformo la relación normal del espectador con la fotografía. Las calles vacías son para mí escenarios. Y uno puede imaginar los actores”¹³⁷. Mientras que en otra ocasión añade: “cuando miras a estas calles vacías más fácilmente puedes imaginar a tí mismo en el espacio”¹³⁸. En este entorno deshumanizado, neutro y mudo de gestos comunicativos de interacción social, el espectador adquiere un papel *activo*, se sitúa en la misma posición central que el fotógrafo y parece convertirse en *cómplice* de un acontecimiento.

¿Acaso sus escenarios son el “lugar de un crimen” cuyas huellas han desaparecido? Recordemos que para Walter Benjamin, las fotografías de paisajes arquitectónicos de París de Eugène Atget, vacíos de cualquier huella humana asignaban el “lugar de un crimen” lleno de una atmósfera psicológica intensa. Y en las fotografías de Struth obviamente domina una atmósfera equivalente. El espectador como ya mencionamos parece compartir el mismo punto de vista que el del artista y puede “imaginar” a sí mismo en esos lugares vacíos como si participara en algo que ha sucedido.

¹³⁶ *Thomas Struth: Unbewusste Orte/Unconscious Places*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walter König, Kunsthalle Bern, 3 de octubre- 15 de noviembre, 1987, (cat. exp.).

¹³⁷ Citado por Benjamin Buchloh, “Thomas Struth’s Archive”, en *Thomas Struth. Photographs*, Chicago, The Renaissance Society at The University of Chicago, 1990, (cat. exp.), p. 9.

¹³⁸ Giovanna Minelli, “Interview with Thomas Struth”, op. cit., p. 194.

En torno a esta participación, Maria Hambourg y Douglas Eklund, observan que dichas fotografías adquieren “un movimiento lento, cuyo carácter intensamente enfocado pero todavía sensorial, sugiere que la aprehensión del artista sobre el mundo no es sólo visual sino también somática”¹³⁹. Sin embargo, paradójicamente en sus espacios parece que no haya sucedido nada puesto que no hay nada que involucre a nadie. No hay ninguna huella de nada y de nadie. Pero una apariencia que insinúa ‘el vacío’ o ‘la nada’ ¿acaso no es sospechoso, no revela su carácter criminal?

En estas fotografías de edificios y calles vacíos de sentimientos y emociones domina la apariencia de la ‘nada’. Pero es precisamente a través de esta ausencia, de este silencio mudo donde se implica la *presencia de huellas* marcadas en la propia desnudez de los paisajes. Jean Baudrillard aludiendo a la apariencia de la ‘nada’ en un crimen perfecto señala:

*Pero, precisamente el crimen nunca es perfecto, pues el mundo se traiciona por las apariencias, que son las huellas de su inexistencia, las huellas de la continuidad de la nada, ya que la propia nada, la continuidad de la nada, deja huellas. Y así es como el mundo traiciona su secreto*¹⁴⁰.

Lo que se desvanece en los paisajes vacíos de Struth, no es la ilusión, sino la propia realidad. Como dice Benjamin Buchloh “es el archivo de un mundo desaparecido: no el de una ciudad medieval o el de una sociedad transparente organizada jerárquicamente, pero el de un mundo globalmente desaparecido de lo “real” -en este caso, la realidad de un espacio social habitado y experimentado y sus estructuras arquitectónicas públicas”¹⁴¹. En este mundo globalmente desaparecido de lo “real”, y sin embargo, *necesariamente* desaparecido para ser *legible*, para dejar constancia de su *presencia* en el *presente* (sin esta ambigüedad o contradicción sería imposible hacer visible lo invisible) el observador se convierte en cómplice de este acontecimiento asumiendo la responsabilidad inconscientemente.

¹³⁹ Maria Morris Hambourg y Douglas Eklund, “The Space of History”, en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres; Dallas Museum of Art y Yale University Press, 2002, (cat. exp.), p. 161.

¹⁴⁰ Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, París, Galilée, 1995 (ed. cast., *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p.11).

¹⁴¹ Benjamin Buchloh, “Thomas Struth’s Archive”, op. cit., p. 10.

Las fotografías de Struth hablan sobre la falta de la historia y de la memoria colectiva, sobre una identidad anónima del igual modo que sus fotografías de los edificios urbanos en el período de la reconstrucción en Alemania:

*Son edificios ahistóricos en el sentido de la falta de historia. Estos nuevos edificios (...) hablan sobre la culpabilidad*¹⁴².

Pero es importante subrayar como ya mencionamos que esta aparente *ausencia* de los procesos sociales en las fotografías de Struth parece ser inevitablemente necesaria para reflexionar sobre su *existencia real*. En este sentido podríamos decir, que este “mundo globalmente desaparecido de lo “real” ”, está al mismo tiempo, reflejado en su condición del presente.

6.3.1. II. Retratos

Sus fotografías de la arquitectura urbana permiten a Struth hacer comparaciones y diversas combinaciones que a su vez generan cada vez nuevas posibilidades de igual modo que su grupo de fotografías de familia en cuyas relaciones se refleja la compleja dinámica del grupo social y su correspondiente alienación a pesar de su integración en éste. Sobre esta analogía el artista señala que sus fotografías de retratos son “similares a las fotografías de calles, en lo que la cultura de estas personas se representa no solamente en los espacios públicos, sino también en sus relaciones”¹⁴³. A mediados de los años ochenta Struth examina las relaciones que subyacen esta vez, en la estructura de la familia. El proyecto titulado *Familie Leben (Vida Familiar)*¹⁴⁴ realizado en 1982, es fruto de su primer estudio y colaboración con el psicoanalista alemán Ingo Hartmann.

¹⁴² Giovanna Minelli, “Interview with Thomas Struth”, op. cit., p. 193.

¹⁴³ Citado por Ann Goldstein, “Portraits of Self-Reflection”, en *Thomas Struth: 1977-2002*, op. cit., p. 170. En torno a esta interrelación véase Richard Sennett, “Recovery: The Photography of Thomas Struth”, en *Thomas Struth- Strangers and Friends: Photographs 1986-1992*, Cambridge, Mass., y Munich, The Institute of Contemporary Art, Boston/Institute of Contemporary Arts, Londres, 1994, (cat. exp.).

¹⁴⁴ Véase *Thomas Struth: Familienleben/Family Life*, Munich, Schirmer/Mosel, y Die Photographische Sammlung; SK Stiftung Kultur, Colonia, 2008, (cat. exp.).

Para este proyecto Hartmann pidió de sus pacientes como parte de su terapia llevarle una o más fotografías de retratos de familia y junto a Struth iniciaron una investigación a partir del archivo fotográfico que ha sido recopilado sobre las interrelaciones psicológicas de la vida familiar.

Pero será a partir de 1985 cuando Struth empezó a producir sus propios retratos a gran escala en blanco y negro y en color, de individuos, parejas y familias de diferentes nacionalidades fotografiados en su espacio privado. Se trata de estructuras de familias que a pesar de su singularidad y diferenciación, son a la vez, generales. Struth en su conversación con Gil Blank sostiene: Aunque mires las narrativas de las familias como diferentes, digamos de las de Ghana, Finlandia, Mongolia, o de Alemania, el hecho de la dinámica de la familia construida a través de la historia de generaciones es una experiencia compartida”¹⁴⁵.

Sus fotografías de gran escala dotadas de una precisión detallada nos invitan a leer la información que nos ofrecen bajo la forma de una narrativa. Podemos ver cada detalle de los lugares domésticos y de los propios retratados (sus ojos, sus miradas, sus expresiones). En la fotografía *The Hirose Family, Hiroshima, 1987*, (13) la escena toma lugar en la casa de la familia. Los nueve miembros sentados en el sofá y posicionados en línea frontal miran fijamente a la cámara. En *The Smith Family, Fife, 1989*, (14) la familia también es fotografiada en su casa. Los ocho miembros distribuyen su posición en la escena de la toma fotográfica de modo variable: unos están sentados en los sillones, otros apoyados en ellos y otros están de pie. Pero todos miran directamente a la cámara. Antes de ver la función de estas narrativas sería fundamental enfocarnos en el proceso metodológico de Struth con el fin de examinar qué es lo que realmente se ve y se muestra en sus fotografías y cuál es el efecto que se produce en la relación entre el fotógrafo, la imagen y el observador.

En sus entrevistas Struth afirma que otorga a sus retratados ciertas libertades: desde la elección de posicionar a sí mismos en la escena (de pie o sentados) y en relación a los demás miembros de la familia (cuando se trata de retratos de grupos de familia), o la elección de llevar la ropa que quieren hasta su expresión la cual depende de ellos, de sus propias necesidades en el momento.

¹⁴⁵ Gil Blank, “The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation”, en *Whitewall Magazine*, vol. 6, 2007. Disponible en línea <<http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>> [Consulta 3/02/2008].

Struth al elegir el lugar de la toma fotográfica que normalmente se lleva a cabo en la propia casa de los retratados y las condiciones de la luz (siempre es natural), sus modelos son *libres* de componerse en la escena y adoptar la posición, el papel y la expresión (pueden sonreír o no) que quieren a la hora de ser fotografiados. Por otro lado, sus fotografías son producto de una larga e íntima relación con sus modelos (todos son amigos suyos). Incluso su colaboración y participación puede llevar dos años antes de que la fotografía sea producida. Mientras que el proceso de sus fotografías puede oscilar entre tres y seis horas.

Para Struth este proceso “lento” como afirma en su entrevista con Guy Lane en 2008: “tiene un aspecto ceremonial (...) Las personas tienen que sentarse tranquilamente. Las imágenes no indican un momento breve -son una impresión mayor del tiempo”¹⁴⁶. En este proceso también se inscribe la necesidad de producir muchas fotografías antes del resultado satisfactorio el cual depende de un *momento particular*: “Mi idea de una fotografía exitosa es la de ser legible, de entrar todos y actuar su papel, según la necesidad momentánea de la persona, según a su auto-compresión momentánea”¹⁴⁷.

Lo que pide Struth a sus modelos es que miren a la cámara: “Hay una diferencia” como dice el artista, “en hacer un retrato con un formato de negativo largo, con una pantalla enfocada, donde el fotógrafo se siente al lado y no detrás de la cámara. Los retratados no caen en la ilusión de que están mirando al fotógrafo. Los individuos al ser fotografiados miran a la cámara y saben exactamente qué significa ser fotografiado: que en este momento particular proyectan una imagen-espejo, sin ver realmente a sí mismos”¹⁴⁸.

En su comentario uno podría pensar que Struth se excluye de este encuentro, sin embargo, en su *ausente presencia* parece ofrecer a sus modelos otro tipo de *libertad* la cual no es condicionada por su presencia.

¹⁴⁶ Guy Lane, “Thomas Struth’s Family Resemblances”, en *Art World*, 2008. Disponible en línea <<http://www.foto8.com/new/online/blog/742-thomas-struths-family-resemblances->> [Consulta 14/02/2008].

¹⁴⁷ Citado por Michael Fried, en *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, p. 197.

¹⁴⁸ Citado por Michael Fried, *Ibid.*, p. 197.

En la pregunta de Mark Gisbourne, de si sus modelos han posado alguna vez, Struth respondió que: “No. Yo decido sobre las limitaciones del encuadre, y luego les digo que posen donde ellos quieran dentro del marco”¹⁴⁹. De nuevo Struth deja de manifiesto que en sus escenas de retratos la *libertad* de posar “donde ellos quieran” no está *condicionada por él*, de igual modo que la *conciencia* de los retratados sobre la “imagen-espejo” a la hora de mirar a la cámara y ser fotografiados, no se delimita por su presencia.

Lo que interesa a Struth como dice Michael Fried, es “sentir que él personalmente no es el objeto de las miradas frontales de sus retratados”¹⁵⁰. Más bien es el observador quién se confronta con “las miradas frontales de sus retratados” representados en sus fotografías de gran escala, o dicho de otro modo, es el individuo o el grupo de la familia los que a través de la cámara dirigen directamente sus miradas a su objeto, al observador.

El acto de mirar se convierte en un proceso. De igual modo que en sus fotografías de la arquitectura urbana, la relación entre el observador y la imagen se define por las relaciones que se producen entre ellos. Y el gran formato de sus fotografías contribuye a este proceso lento de observación y de un estudio detallado. ¿Cuáles son las relaciones entre estos individuos o miembros de una familia? ¿Qué podemos deducir de su conciencia a la imagen-espejo y de la frontalidad de sus miradas?

Las características fisiognómicas, estas *similitudes* que definen las relaciones biológicas de una familia, así como sus *diferencias* parecen reveladoras en sus fotografías. Como también parecen reveladoras las diferentes culturas de sus familias retratadas, y los distintos papeles que los individuos o cada miembro de la familia *expresa* en su “necesidad momentánea” y en “su auto-compresión momentánea”. Otro aspecto importante es la relación directa de los modelos en su encuentro con la cámara y con el observador que se manifiesta mediante sus miradas frontales cuya direccionalidad implica su “conciencia” de ser fotografiados. En su conciencia de mirar frontalmente a la cámara y auto-presentarse libremente a través de papeles, posiciones y expresiones, los modelos parecen *inconscientes* de su propia actuación.

¹⁴⁹ Mark Gisbourne “Struth”, op. cit., p. 9.

¹⁵⁰ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 197.

Al posar se absorben inconscientemente en sus expresiones, posiciones y papeles que satisfacen su “necesidad momentánea”, su “auto-compresión momentánea”. Hans Belting aludiendo a la relación entre el fotógrafo y el modelo que en las fotografías de Struth ésta “se complementa” por las interrelaciones de los miembros entre sí, sostiene que dicha relación “refleja una situación social privada en que los actores, sin ser conscientes de sus propias actuaciones, asumen papeles y poses características”¹⁵¹.

Fried al relacionar estos dos actos de consciencia e inconsciencia en los retratos de Struth, señala de modo similar: “la auto-conciencia” y “el inconsciente (...) son relacionados funcionalmente uno con el otro”. Los miembros individuales de la familia tal como se presentan en estas fotografías no son conscientes solamente por el hecho de ser colocados para su retrato” ha sido “la aproximación de Struth que al posar les ha hecho absorberse a sí mismos”¹⁵². Recordemos que sus modelos son libres de posicionarse como quieran en la escena y “actuar” sus papeles. Fried añade: “En efecto, la lógica de absorción es tal que cuando más intenso sea el compromiso de los retratados a este proceso, más inconscientes son necesariamente a toda la red acogida de relaciones familiares -a su parecido físico también y sus diferencias de otros miembros de la familia, a las jerarquías, las afiliaciones, y tensiones que marcan su particular unidad familiar, al estilo característico cultural de ciertos tipos de familias (...) Y también más expresiva, elocuente, y “profunda” se siente esta red por el observador”¹⁵³.

A pesar de la consciencia de los retratados, de su “imagen-espejo” y la frontalidad de sus miradas dirigidas al observador (y todo lo que implica el acto de posar), actitudes que son asociadas a la teatralidad, las fotografías de Struth son antiteatrales. Como señala de nuevo Fried, acerca del dispositivo frontal de Struth que él “no sólo se deshace de este dispositivo las connotaciones teatrales, pero hace que sirva en los intereses de superar la teatralidad”¹⁵⁴. Las libertades que concede Struth a sus retratados contribuyen paradójicamente a esta reducción.

No olvidemos que los individuos al ser absorbidos en los papeles que asumen, en las ciertas libertades que se les han sido concedidas, actúan inconscientemente. Los

¹⁵¹ Hans Belting, “Photography and Painting: Thomas Struth’s Museum Photographs”, en *Thomas Struth. Museum Photographs*, Munich, Schirmer/Mosel, 2005, p. 125.

¹⁵² Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 203.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 203-204.

individuos son inconscientes de las relaciones y de las tensiones y los rasgos psicológicos de sus identidades proyectados en las fotografías. Por ejemplo, en las fotografías, *The Hirose Family, Hiroshima*, (1987), *The Smith Family, Fife*, 1989, *The Schafer Family, Meerbusch*, (1990), o *The Richter Family, Cologne*, 2002, cada uno de los miembros de la familia tiene su propio papel: cada gesto, mirada, expresión, o posición del cuerpo, expresa un carácter que ha sido previamente asumido por los modelos de Struth. Tanto la existencia de las similitudes y las diferencias de sus aspectos físicos, como la de los contrastes que la singularidad de sus caracteres muestra no parecen formar parte de la consciencia de los retratados.

The Schafer Family, Meerbusch, (1990), (15) es un ejemplo donde la *presencia* de los caracteres y los contrastes entre ellos se enfatiza aún más. Los cuatro miembros de la familia -los padres con sus dos hijos- son fotografiados en su casa. La imponente presencia y posición inexpresiva de la madre fotografiada de pie junto a su marido y su hijo, se complementa igualmente con la imponente presencia de su otro hijo quien está sentado en una silla al lado de ellos (a su izquierda). Todos miran directamente a la cámara pero es la postura del hijo sentado en la silla y la de su madre, una postura que a pesar de su inexpresividad *expresa una presencia intensa* que se contrasta con la del padre y del otro hijo que está de pie.

Una postura similar se refleja en el hijo de la familia Richter. En *The Richter Family, Cologne*, 2002, (16) el artista Gerhard Richter está sentado en una silla junto a su hija, mientras que su mujer está sentada en otra y fotografiada al lado de su hijo que está de pie. La posición del joven muy presente en la escena parece ser la que otorga a la imagen una tensión de contrastes. Como dice Struth, siempre le interesa capturar “el momento en que la presencia del retratado es especialmente muy fuerte”¹⁵⁵.

Las fotografías de retratos de Struth son próximas, familiares en el sentido de que invitan al observador a compartir una experiencia común. Además para Struth fueron los álbumes fotográficos la base de sus retratos de familias puesto que en ellos se reflejan las historias, las relaciones y las diferencias que existen entre ellos y su conexión a un contexto más amplio que determina su entorno cultural, su identidad.

¹⁵⁵ Hans Rudolf Reust, “A Thousand Words: Thomas Struth Talks about his ‘Paradise’ Series”, en *Artforum*, mayo de 2002, p. 151

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”¹⁵⁶.

En la exposición retrospectiva que tuvo lugar en el Museum of Metropolitan Art, en Nueva York, en 2003, bajo el título *Thomas Struth*, se ha expuesto también su proyecto *Video Portraits One Tour*¹⁵⁷, producido a partir de 1996, donde igualmente se examina el proceso del acto de mirar. Se trata de retratos que han sido grabados en video cuya duración es de una hora. Dentro de este delimitado tiempo los individuos miran fijamente y silenciosamente al observador. Son inexpresivos. El único rasgo que define un movimiento, es cuando sus ojos parpadean.

Aunque el artista emplea el medio de video el resultado es el de una fotografía. Los sujetos permanecen estáticos, inmóviles durante una hora. El espacio-tiempo real de la grabación (presente) se convierte en una intemporalidad fotográfica. La velocidad, el ritmo que hubiera dado el presente de la grabación (video) se sustituye de un ritmo lento y duradero. El movimiento se fija y el momento instantáneo de la mirada se transforma en una contemplación permanente. Como dice Struth: “Me interesa más en lo que sucede cuando reduzco la velocidad. ¿No es más importante hacer más espacio al reducirla? (...) Mira a la cámara por una hora y no hay acción”¹⁵⁸.

6.3.2. III. Museos

Entre 1989 y 1995, Struth vuelve al espacio público, pero esta vez, son las salas de los museos (o de las iglesias) las que se convierten en un escenario. En un escenario que, no obstante, es habitado de personas que miran obras de arte. Su primera serie *Museum Photographs (Fotografías de museos)*, se subdivide en otros grupos de fotografías producidas entre 1996 y 2001 en el Pergamon Museum en Berlín; en 2004 en la Academia de Florencia bajo el título *Audience*; y en 2005 en el Museo Nacional del Prado en Madrid, así como en el Museo Hermitage de San Petersburgo.

¹⁵⁶ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 252.

¹⁵⁷ Cabe añadir que esta misma serie en colaboración con el Museum of Metropolitan Art, ha sido expuesta en el mismo año en la pantalla de Panasonic Astrovision en Times Square, *-The Art on the Times Square Astrovision-* en Nueva York, presentada por Creative Time y Panasonic.

¹⁵⁸ Cheryl Kaplan, “Local Time: Thomas Struth in an Interview”, en *db artmag*, núm. 10, 2003.

Disponible en línea <<http://dbkunst.medianet.de/dbartmag/archiv/2003/e/10/2/87.html>> [Consulta 12/05/2008].

En estas fotografías el sujeto se inscribe en otro grupo social que se integra 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 espectáculo. El interés de Struth en hacer sus fotografías de museos surgió a partir de sus fotografías de retratos. Algo que le ha llevado a examinar la pintura de retrato o lo que dice Struth “el acto original de la pintura de retrato (...) como una interpretación del mundo”¹⁵⁹ y a la idea de reproducir el mundo representado en las pinturas a través de la fotografía *construyendo* al mismo tiempo un *mundo actual*. Un mundo en que se muestran personas reales interactuando con obras de arte. Sin embargo, estas personas en sus fotografías, no interactúan con obras abstractas, sino con pinturas figurativas del Renacimiento, del Romanticismo o del Impresionismo¹⁶⁰.

Es significativa esta analogía y necesaria de nuevo para Struth porque es precisamente dicha *coexistencia* de *mundos* la que nos ofrece un encuentro, una situación que toma lugar en estos lugares de memoria histórica. Struth 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, mientras que este “acto original de la pintura de retrato”, pasa desapercibido.

Struth sostiene que sus fotografías de museos son “un testimonio sobre el proceso original de representar personas llevándome a mi acto de hacer una nueva imagen, que en cierto modo es un mecanismo similar: el observador de las obras visto en las fotografías es un momento que encuentra a sí mismo en un lugar en que yo, también pertenezco cuando me siento delante de la foto. Las fotografías iluminan la conexión y deberían llevar a los espectadores lejos de referirse a las obras como meros objetos de fetiche e iniciar su propia comprensión o intervención en las relaciones históricas”¹⁶¹.

¹⁵⁹ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 252.

¹⁶⁰ Aunque Struth hizo unas tomas fotográficas de visitantes mientras contemplaban pinturas abstractas, reconoció que el resultado no era tan satisfactorio puesto que necesitaba la figura pictórica con el fin de establecer una conexión más directa.

¹⁶¹ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 252.

Distintos museos en Europa y en América, son algunos de los escenarios fotográficos de Struth. Mientras que las pinturas expuestas en ellos se convierten en negociadores de relaciones entre el fotógrafo, la imagen y el observador.

En *Musée d' Orsay 1, Paris*, 1989, (17) los visitantes del museo inconscientes de la presencia del fotógrafo se encuentran en una situación de absorción contemplando las obras de arte. En *Louvre 4, Paris*, 1989, (18) un grupo de turistas observa la obra de Théodore Géricault *Raft of the Medusa* (1819), de espaldas al fotógrafo y a nosotros. Mientras que en *Rijksmuseum 1, Amsterdam*, 1990, (19) la presencia de una mujer sentada de espaldas esta vez a las obras pictóricas de Rembrandt nos ofrece algo diferente. La negación de la mirada de la mujer como también su indiferencia a la presencia del fotógrafo y a la de nosotros da la sensación de que es el propio espacio del museo el objeto de observación acentuando la *frontalidad proyectiva* del objeto que se mira.

En sus fotografías de museos uno podría caer en la tentación de creer que el mundo *real* representado en las fotografías y el mundo *ficticio* de las pinturas se conectan a un nivel paralelo y que incluso se identifican visualmente. Las composiciones formales de Struth contribuyen a tal correspondencia dando la impresión de que hay una similitud entre las figuras de las pinturas y los visitantes del museo y por consiguiente con nosotros como observadores de sus fotografías. Los visitantes de los museos o de las iglesias son capturados en situaciones que muestran el acto de reflexionar, de contemplar como constituyentes de actitudes de absorción en lo que hacen o en lo que ven. En situaciones y actitudes similares a los que las propias figuras en las pinturas son sometidas. Es como si viéramos dos retratos (el pictórico y el fotográfico), en una misma imagen. Pero dos retratos cuyo espacio-tiempo se entrecruza mediante dos medios diferentes, la pintura y la fotografía.

En las fotografías de Struth se implica un doble espacio que, sin embargo, uno define el pasado y el otro el presente. Uno se ve distanciado del presente pero el otro próximo a éste. Uno se ve ficticio y el otro real. Pero esta realidad inscrita en la naturaleza de la fotografía no deja de ser una "*irrealidad real*"¹⁶² en palabras de Roland Barthes. Una realidad que se traduce en un presente pasado y en un pasado presente.

¹⁶² Roland Barthes "Retorique de l'image" (1964), en Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, París, Seuil, 1982 (ed. cast., "Retórica de la imagen", en *Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 40).

Las *Fotografías del museo* como dice Hans Belting “verifican solamente la existencia de un tiempo presente estando en el pasado, y confirman solamente el pasado mediante la ilusión de estar presente”¹⁶³. El observador de las fotografías de Struth observa lo que observan los visitantes del museo. Uno está frente a la imagen pictórica y el otro está frente a la imagen fotográfica observando lo que se observa. Nosotros como observadores de sus fotografías tendemos a identificarnos con el espacio del museo en que tanto las personas reales como el propio fotógrafo habitan, pero de repente reconocemos que dicha identificación está ligada a la capacidad de la fotografía, a su carácter de índice que hace del espacio público un lugar familiar y próximo al nuestro.

Este mundo dado naturalmente es un mundo producido mecánicamente, un mundo distante y lejano que existe sólo en la fotografía. El mundo representado en las fotografías no es el nuestro a pesar de su parecido con el mundo real. Michael Fried al referirse a los dos “mundos” distintos, a este aspecto central en las fotografías de Struth afirma que es:

*La desconexión -la desigualación o separación ontológica- de los mundos respectivos de la pintura o de las pinturas que ellas representan y de las fotografías mismas, en que ninguno de esos mundos puede identificarse con el nuestro*¹⁶⁴.

El *momento* de encuentro, este momento breve de los visitantes con la historia y el arte en el espacio público del museo paradójicamente en las fotografías de Struth adquiere una cualidad permanente, estática que es similar a las pinturas. Struth comenta al respecto: “Curiosamente mis fotografías del museo dan la sensación de que la gente dedica más tiempo delante de las obras que normalmente hace”¹⁶⁵.

Parece ser que este momento breve capturado en sus fotografías y convertido en una contemplación fija, es el que activa nuestra conciencia, el que nos permite reconocer que estamos delante de una imagen fotográfica que abre un *espacio de auto-reflexión* y no de identificación.

¹⁶³ Hans Belting, “Photography and Painting: Thomas Struth’s Museum Photographs”, op. cit., p. 114.

¹⁶⁴ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 122.

¹⁶⁵ Mark Gisbourne, “Struth”, op. cit., p. 9.

Como dice Régis Durand: “Las obras de Thomas Struth hacen visible las cosas o los seres como hayan existido en el mundo en un momento dado o otro, en un lugar o otro. Por lo tanto, estas imágenes ya no son copias, no son espejos-como simulacra, que en última instancia no hacen más que mostrarnos una imagen de nosotros mismos y el mundo alrededor de nosotros”¹⁶⁶.

De modo similar, James Lingwood señala que las fotografías de Struth son “una investigación en la ética y estética de ver (...) no es motivada solamente por un interés en lo que podemos ver -las superficies de los lugares, de las personas y de las pinturas (...) Se preocupa igualmente en la cuestión del modo que vemos. Porque el modo que vemos, las formas y los modos de ver, son un significante poderoso o son nuestro ser social, del modo en que somos, con nosotros mismos y con los demás”¹⁶⁷.

Pero vamos a ver cómo esta aparente identificación que parece tomar lugar *entre* el mundo de las figuras pictóricas y el mundo de las personas reales en sus fotografías define una “separación ontológica” que nos incita a pensar sobre nuestra cultura social. Tomemos como ejemplo, la fotografía *Art Institute of Chicago 2*, 1990, (20) en que la figura de una mujer con su cochecito de niño y la figura de una chica joven aparecen de espaldas a nosotros mientras observan la pintura impresionista de Gustave Caillebotte, *Rue de Paris. Temps de pluie* (1877). Aunque en la misma fotografía aparecen otras personas contemplando la colección del museo, sin embargo estas permanecen en un segundo plano.

La perspectiva central del espacio urbano de Gustave Caillebotte, un espacio habitado por gente paseando en una calle de París un día lluvioso parece ser el escenario ideal para una tal conexión: una pareja con su paraguas representada a la mano derecha de la composición pictórica da la impresión de que caminan directamente hacia nuestro espacio mientras dirigen su atención a algo que les absorbe a su derecha; la figura del hombre llevando un paraguas a su izquierda está a punto de cruzarse con ellos pero el hecho de que está de espaldas a nosotros da un efecto diferente que el de la pareja. Ahora es él quién parece dejar nuestro espacio y entrar en él de la pintura. Las personas de las fotografías de Struth capturadas a su vez de espaldas a nosotros parecen formar parte de la composición e identificarse con las personas representadas en ella.

¹⁶⁶ Régis Durand, “A common Measure”, op. cit., p. 119.

¹⁶⁷ James Lingwood, “Composure [or on being Still]”, en *Still: Thomas Struth*, op. cit., p. 123.

Pero tal identificación es nada más que una ilusión o recordemos como dice Struth una “personificación ficticia”, imaginaria. Aunque la proximidad de la fotografía da la sensación de que hay una analogía, una similitud entre el mundo de las pinturas y el mundo de las fotografías, sin embargo esta sensación se convertirá pronto en una afirmación que definirá la distancia y la diferenciación entre ellos.

Por ejemplo, la chica joven que está situada a la mano derecha del cuadro cuya posición corresponde con la del hombre en la pintura, no parece mirar la obra. Su posición indica que no está mirando claramente la pintura algo que refuerza su desconexión con el mundo representado en ella. Mientras que la mujer con el cochecito a pesar de su supuesta inclusión en la pintura ajustada en el plano pictórico, se excluye de una equivalencia paralela. Como señala Fried “la pintura en la fotografía no está solamente cerca de ella pero al final está casi activamente indiferente a su existencia (y *a fortiori* a nuestra como observadores de la fotografía de Struth) ¹⁶⁸”.

La relación entre lo familiar y lo ajeno, la proximidad y la distancia, lo parecido y lo diferente, la conexión y la desconexión entre estos dos mundos y en relación al nuestro es fundamental en dichas fotografías. Esta proximidad y familiaridad es producto de la propia transparencia y del realismo de la fotografía, así como de la propia selección de Struth de incluir pinturas figurativas.

También son las actitudes de absorción de las personas en las pinturas o de las personas en las fotografías, las que plantean cuestiones que atañen a la “desconexión”, a la “desigualación o separación ontológica” de ambos mundos. Los visitantes en las fotografías de Struth se ven contemplando obras de arte, están concentrados y absorbidos “en lo que hacen” y no parecen conscientes de su presencia; las figuras de las pinturas también están envueltas en situaciones similares, como dice Claudia Seidel están “absorbidas en lo que hacen” y es por esa razón que entre estos dos mundos hay una “absorción comparable”¹⁶⁹. Como en el caso de la pintura de Caillebotte, *Rue de Paris. Temps de pluie*: la pareja que pasea llevando un paraguas se ve *absorbida* por algo que les distrae.

¹⁶⁸ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 120.

¹⁶⁹ Claudia Seidel, “What Will remain of what we resurrect”, en *Thomas Struth. Museum Photographs*, op. cit., p. 134.

Mientras que la chica joven en la fotografía se representa en una escena de absorción, “quizá está leyendo un texto en la pared que nosotros no podemos ver”¹⁷⁰ señala Fried.

La relación entre la imagen fotográfica y el observador es crucial en la fotografía de finales de los años setenta y principios de los ochenta. Y dicha fotografía se basa según Fried en la “problemática de la contemplación” y en el tema de la “ontología de las imágenes” examinadas por Denis Diderot en relación a la pintura y a las escenas teatrales a finales de 1750 y 1760. El motivo de estas actitudes de absorción íntimamente relacionadas a la tradición de la pintura francesa y a la teoría crítica a mediados del siglo XVIII hasta Manet y su generación, era establecer una “ilusión ontológica” en la que el observador se excluye. Esta ilusión se reflejaba en “la representación de figuras tan profundamente absorbidas en lo que hacían, pensaban, y sentían, que aparecían inconscientes de ser observados; la impresión expresada era que habitaban un mundo que era suyo, un mundo en este sentido -hablando metafóricamente- distinto y ajeno que el del observador”¹⁷¹.

Pero algo diferente ocurre en *Pergamon Museum 1, 2 y 3, Berlin*, 2001(21). La serie de fotografías de Struth producidas en el Pergamon Museum¹⁷² en Berlin entre 1996 y 2001. En oposición a sus primeras fotografías de museos en cuyas salas observamos el modo en que las personas interactúan con las obras de arte sin parecer conscientes de la presencia del fotógrafo, en éstas el propio museo opera literalmente como un escenario preparado para que los visitantes *actúen*. Las personas que esta vez se representan contemplando en vez de pinturas, esculturas clásicas han sido invitados por Struth a participar actuando bajo sus instrucciones.

Se trata de fotografías escenificadas en que los visitantes posan conscientemente, sus posiciones son estáticas, su presencia se repite de una fotografía a otra y sus escenas de absorción son extremadamente calculadas y planificadas. En esta escenificación Struth parece subrayar aún más el tema de la absorción, sin embargo a través de una teatralidad, de la teatralidad de la pose que inevitablemente subyace en la fotografía.

¹⁷⁰ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 121.

¹⁷¹ Ibid., p. 127.

¹⁷² Véase *Thomas Struth: Pergamon Museum 1-6*, Munich, Schirmer/Mosel, y Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2004, (cat. exp.).

Sin embargo, a pesar de dicha escenificación en que los “actores” (los retratados) han sido invitados a actuar, Struth parece reconstruir una composición como si se tratara de una escena pictórica constituida de una *performance*. Como dice Struth, “Se podría decir que al mostrar situaciones de una intensidad de mirar es más preferible para mí, que debería constituir una especie de ejemplo opuesto (...) Allí donde los mecanismos de espectáculo, de la empresa contemporánea del museo son escenificados”¹⁷³.

Mientras que en su serie *Audience* (2004) ocurre lo contrario que en Pergamon Museum, los visitantes aparecen inconscientes de ser fotografiados por Struth, como se observa en *Audience 7 y 3, Florence, 2004 (22)*. En dichas fotografías diferentes grupos masivos de turistas son capturados mientras contemplan en la *Galleria dell' Accademia* en Florencia, la obra escultórica de Miguel Ángel, *David*. En oposición a sus primeras fotografías de museos aquí no se ve lo que los visitantes están contemplando, sino lo que se ve son las *reacciones* o *el acto de contemplar* frente a algo que solamente se *insinúa*. El punto principal de la referencia (la estatua) se desplaza y el objeto de observación se dirige a los visitantes del museo. Si en las fotografías tempranas de los museos el tema del enfoque era entre el observador y la obra del arte aquí el referente son los propios observadores del museo. Ahora son ellos los que están expuestos.

Una situación similar la encontramos en su serie *Hermitage* (2005). Las expresiones, las actividades y el acto de contemplar de los visitantes en *Hermitage 1 y 5, San Petersburgo, 2005 (23)* se representan en primer plano como si se tratara de una versión de su serie *Audience*. En el Museo del Hermitage, de San Petersburgo en Rusia, los turistas contemplan la pintura de Leonardo da Vinci *Madonna Benois*, (1478-1482), una pintura que de nuevo no se muestra en la fotografía.

En sus fotografías producidas en 2005 en el Museo Nacional del Prado en Madrid, la relación *incomunicable* entre los visitantes del museo y las obras de arte o entre el mundo representado en las fotografías y el mundo de las pinturas quizá se enfatiza aún más. Junto a dichas fotografías, Struth presenta su proyecto de instalación titulado *Making Time*¹⁷⁴, en el Prado entre 6 de febrero y 25 de marzo de 2007, que toma lugar en dos espacios: en el edificio Villanueva y en el nuevo espacio ampliado del Prado, en el Claustro de los Jerónimos.

¹⁷³ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 253.

¹⁷⁴ Véase *Thomas Struth. Making Time*, Madrid, Turner, y Museo Nacional del Prado, 2007, (cat. exp.).

En el primer espacio diferentes fotografías de todas sus series de fotografías de museos se colocan junto a la colección permanente del museo del Prado. Mientras en el segundo espacio, se muestra la serie *Audience*, la serie *Hermitage* y su última serie en el Museo del Prado. En la fotografía *Museo del Prado 2, Madrid, 2005, (24)* dos chicas japonesas (una de ellas escucha la guía del museo) contemplan absorbidas un cuadro que no aparece en la fotografía. Por detrás de ellas y a su lado izquierdo se muestran dos cuadros de Velázquez, *Felipe IV como cazador (1632-1633)* y *Esopo (1639-1641)*.

En la instalación de Struth esta misma fotografía está colgada en la pared en la misma sala que las dos chicas han sido representadas en la fotografía. Ahora es la fotografía de Struth bajo el título *Instalación, Madrid, 2007, Museo Nacional del Prado, Sala 14, (25)* la que sustituye el cuadro que las dos jóvenes miraban previamente en su fotografía. La fusión que se produce entre la fotografía de Struth y las pinturas de Velázquez, *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador (1632-1636)* y *El príncipe Baltasar Carlos, cazador (1635-1636)*, parece dejar explícito su intención de “hacer más tiempo”¹⁷⁵, de dejar más espacio para reflexionar sobre nuestra interacción con el presente a través de la historia.

Mientras que en *Museo del Prado 7, Madrid, 2005, (26)* la multitud de visitantes delante del cuadro de Velázquez *Las Meninas (1656)*, son fotografiados en sus diversos comportamientos (contemplando, sacando fotografías, conversando). Un grupo escolar situado más cerca en la pintura de Velázquez está capturado en una escena de absorción que refuerza aún más su distanciamiento del mundo de las figuras pictóricas igualmente absorbidas en su propio mundo. Esta misma fotografía se yuxtapone al lado de la pintura de José Antolínez, *La Magdalena en éxtasis, (1670-1675)*, bajo el título *Instalación, Madrid, 2007, Museo Nacional del Prado, Sala 16A, (27)*.

A través de las pinturas de Velázquez, Struth se enfoca de nuevo en el acto de contemplar y en nuestro enfrentamiento con la historia, con el pasado sugiriendo que éste no es más que un vehículo de reflexión de nuestro presente. Sus fotografías reflejan la formación del sujeto social y su actividad en los espacios culturales como turistas masivos, en fin, los fenómenos de nuestra época tal como Velázquez los ha representado mediante su obra pictórica.

¹⁷⁵ Javier Diaz-Guardiola, “Thomas Struth. Fotógrafo”, en *ABC*, núm. 784, 2007, p. 41.

La instalación de Struth en el Museo del Prado *Making Time*, hace referencia a los distintos momentos temporales que los visitantes se enfrentan al recorrido de su instalación: “El visitante debe crear tiempo, debe construir una sensación de tiempo entre el presente, entre el momento en el que se hicieron las obras y el momento de tu vida en el que las recibes. Por supuesto, el título se refiere también a las distintas capas temporales que hay en las fotos: la del espectador captado; la mía; la del receptor que ve la obra (...) Se trata de analizar y experimentar el drama del límite del tiempo”¹⁷⁶.

Las diferentes expresiones y actitudes de los visitantes -personas que miran fijamente hacia la misma dirección, personas que están leyendo o conversando, o personas cuya mirada está simplemente perdida mirando a los que están a su alrededor- muestran claramente en sus fotografías, la dimensión del espectáculo y del consumo que la memoria histórica del museo y el estatus de la obra de arte alcanzó en nuestra época contemporánea. En las fotografías de Struth el espacio del museo y las obras de arte que se muestran en éste se presentan en su condición de objetos de consumo bajo la *imagen del espectáculo*: “Hoy los museos no son ya las mismas instituciones que eran quince años antes; se han convertido en instituciones que debido en sus significados o en su popularidad son comparables no exactamente a un centro comercial, pero al campo del deporte o al religión -probablemente las iglesias son más vacías que los museos. Por esta razón, es un lugar que esencialmente es no-privado”¹⁷⁷.

El papel del individuo como espectador dentro de una sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord, parece corresponder a la situación que las fotografías 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”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Ibid., p. 41.

¹⁷⁷ Thomas Struth, “Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth”, op. cit., p. 252.

¹⁷⁸ Guy Debord, *La Société du spectacle*, París, Gallimard, 1996 (ed. cast., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 49). Mientras que Hal Foster señala el cambio que fundamentó el espectáculo en la función mnemónica del museo hasta tal punto en que “la experiencia visual se traslada no sólo a la forma exposición, sino al edificio museo como espectáculo”. Hal Foster, “Archives of Modern Art”, en *Design and Crime (and other diatribes)*, Londres y Nueva York, Verso, 2002 (ed. cast., “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y Delito*, Madrid, Akal, 2004, p p. 82

6.3.3. IV. Naturaleza y cultura

La experiencia del tiempo y la relación del sujeto con su entorno sigue ocupando un lugar central en la obra de Struth. Y su serie *Paradise* producida entre el 1998 y 2001, es ejemplar. El entorno natural de las selvas y los bosques en Australia, Japón, Brasil, China y Alemania se convierten en “lugares inconscientes” como sus fotografías de la arquitectura urbana. Struth de nuevo posibilita una comparación con sus fotografías de los espacios *construidos* al establecer una interconexión y contradicción con sus espacios paradisíacos. Ante estas fotografías paradisíacas de gran escala la relación entre el observador y la imagen se enfatiza aún más.

La información de dichas fotografías es tan “ramificada” como dice el artista que es “imposible aislar formas singulares”¹⁷⁹. La mirada del observador se dirige a todas las direcciones de la información capturada en las fotografías como si se tratara de un espacio “all over” en que finalmente se obstaculiza el acceso a los datos o la legibilidad de la información que se muestra en ella. Parece que solamente a través de esta sobrecarga de información sería posible “encerrar el individuo en un espacio meditativo”¹⁸⁰, ofrecerle más espacio para desarrollar una dialéctica y enfrentarse a sí mismo, tal como se observa en *Paradise 9, (Xi Shuang Banna) Yunnan Province/China*, 1999, (28) *Paradise 1 (Pilgrim Sands), Daintree/Australia*, 1998, (29) o en *Paradise 22, São Francisco de Xavier/Brazil*, 2001, (30).

Struth afirma: “Estoy interesado en cómo llenamos ambos nuestro espacio psicológico y social con imágenes e información de este modo que queda muy poco espacio para uno mismo (...). Hay menos y menos espacio para el cuerpo, y menos y menos espacio para darse cuenta de qué queremos realmente de la sociedad”¹⁸¹. Los bosques y selvas existen en un espacio ramificado e ilimitado de relaciones del mismo modo que como dice Ingo Hartmann “el ser humano existe en una red de relaciones recíprocas que ocupa el espacio y el tiempo, que lo abarca todo”¹⁸².

¹⁷⁹ Hans Rudolf Reust, “A Thousand Words: Thomas Struth Talks about his ‘Paradise’ Series”, op. cit., p. 151.

¹⁸⁰ Ibid., p. 151.

¹⁸¹ Mark Gisbourne “Struth”, op. cit., p. 6.

¹⁸² Ingo Hartmann, “Las Raíces del Tiempo”, en *Thomas Struth. New Pictures From Paradise*, Salamanca, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca & Staatliche Kunstsammlungen Dresde, Alemania, 2002, (cat. exp.), p. 1.

Sus viajes a Asia, Europa y América, le han llevado a producir desde el 2007 hasta 2010, fotografías a gran escala de la industria marina, de los laboratorios de reactores nucleares bajo construcción, de laboratorios farmacéuticos, de institutos de física como el Instituto Max Planck de Física del Plasma (IPP) en Garching y Greifswald, Alemania, del Centro Espacial Kennedy de la Nasa, Cape Canaveral en Florida, así como del espacio arqueológico del Museo de Acrópolis en Atenas. Estos son los lugares de las fotografías más recientes de Struth en que la relación entre los espacios culturales, artificiales y naturales se da a través de una paradoja en comparación con sus fotografías paradisíacas de un espacio orgánico.

En ambos grupos tratamos con imágenes globales, incompletas en que se captan tanto los detalles como la forma en la que estos se producen. En esta serie, Struth hace visible lo que a veces es inaccesible para el público. Las investigaciones que se llevan a cabo por la ciencia en sus procesos de producción tecnológica se muestran desde su entorno interior. Las imágenes de Struth de los interiores de estos lugares son determinadas por una plétora de información, por estados locales que *incorporan* la información, pero a la vez, la *desorientan*.

A través de esta información intensa se da la sensación de que el observador se confronta con una imagen que a pesar de sus detalles específicos es imposible ser leída en su totalidad. De nuevo Struth nos ofrece imágenes cuyo resultado final aspira a una sincronización de detalles que no obstante se despliegan en una forma global, abierta y provisional que parecen prohibir el acceso del observador. En sus imágenes de interiores de detalles que nos muestran las complejas producciones tecnológicas del Instituto Max Planck de Física del Plasma (IPP) en Garching y Greifswald, Alemania, de la estación espacial de la Nasa, o de los laboratorios de reactores nucleares, la “conexión inherente” entre los detalles y la forma global deja de manifiesto que a pesar de la independencia de los detalles en su localidad son íntimamente conectados con la forma global en la que estos se generan.

En sus fotografías *Grazing Incidence Spectrometer, Max Planck IPP, Garching, 2010, (31) Tokamak Asdex Upgrade Periphery, Max Planck IPP, Garching, 2009, (32) Stellarator Wendelstein 7x, Detail, Max Planck IPP, Greifswald, 2009, (33)* o *Space Shuttle 2, Kennedy Space Center, Cape Canaveral, 2008, (34)* esta especie de interdependencia entre lo local y lo global, o entre el proceso de la integración y desintegración de la información se hace visible. De igual modo que se hace visible la confrontación de la fotografía con su propio carácter de índice.

La referencialidad de la fotografía en las imágenes de Struth paradójicamente parece que ya no puede garantizar la legibilidad de la información. Ante la complejidad de estas estructuras tecnológicas o lo que llama Benjamin Buchloh “incommensurables”, “incomprendibles” e “inimaginables”¹⁸³, la fotografía se confronta con sus propias habilidades de ser un documento fiel a la realidad. Como dice Buchloh: “De este modo emerge una tensión dialéctica dentro de la propia fotografía, ya que parece reconocer los límites históricos de la fotografía cuando alcanza la nueva incommensurabilidad tecnológica, y formula fotográficamente su propio fracaso de no proporcionar más los sistemas de referentes denotativos y una verificación empírica de los fenómenos seleccionados del ámbito de lo que solía ser definido como el real”¹⁸⁴. Las imágenes de estas ingenierías mecánicas son la materialización del ‘progreso’ humano o de la “incommensurabilidad del espectáculo”¹⁸⁵.

La obra de Struth como ya mencionamos se define por distintos eventos que se interconectan entre ellos. Los diferentes contenidos en su archivo se analizan y se combinan a diferentes escalas cuyas coordenadas conducen a una totalidad de signos interrelacionados. No es casual que Struth sustituye la cuadrícula racional de archivo por *organizaciones enredadas*, por *relaciones* que constantemente se *re-organizan* a diversas escalas asignando fenómenos globales.

Nana Last traduce la heterogeneidad temática del archivo de Struth y su estrecha interrelación en términos de una *matriz visual*: “Al disociar los varios elementos de conocimiento producidos en cada archivo y re-asociarlos en una nueva estructura formada de matriz compleja, la matriz de Struth multiplica la información en cada imagen. Al multiplicar estas partes de información que han sido utilizadas una vez para definir el tema de archivo pueden ahora ser de nuevo reunidas y contradictorias para formar otros constructos de conocimiento. Este proceso de re-asociación expone la inseparabilidad de estos constructos ambos en y entre las imágenes y los archivos, cuestionando las propias categorías archivísticas”¹⁸⁶.

¹⁸³ Benjamin Buchloh, “Lost Evidence: Thomas Struth’s Photographs & the Incommensurable”, en *Thomas Struth*, Marian Goodman Gallery, Nueva York, 5 de mayo-19 de junio, 2010, (cat. exp.), p. 9.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁶ Nana Last, “Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix”, en *Praxis: Journal of Writing and Building*, núm. 7, Cambridge, Mass., 2005, p. 86.

La separación de géneros que constituye dicha heterogeneidad asigna para Last un elemento de deconstrucción que, sin embargo, sirve en la reconstrucción de nuevas informaciones. Evidentemente la obra de Struth está en una constante organización y reorganización de posibles lugares, mundos que comunican la “inseparabilidad” de sus informaciones. El interés de Struth no es hacer un “archivo de imágenes”, sino trazar conexiones que hacen del archivo un diagrama de direcciones *no fijas*. Además como sostiene Struth: “Intento estar constantemente entre los espacios”¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Hans Rudolf Reust, “A Thousand Words: Thomas Struth Talks about his ‘Paradise’ Series”, op. cit., p. 151.

6.4. Thomas Ruff: La gramática del medio fotográfico

La combinación, la apropiación, la colección son métodos que en la obra de **Thomas Ruff** (Zell am Harmersbach, 1958) se mezclan con materiales archivísticos preexistentes o producidos. Como sostiene Kurt W. Forster la práctica fotográfica de Ruff “demuestra lo que Hal Foster llama “el impulso archivístico” en el arte contemporáneo”¹⁸⁸. Sin duda sus métodos y su concepción de la fotografía afirman tal consideración. El trabajo fotográfico de Ruff se constituye de un *archivo de imágenes*. El procedimiento de archivar y organizar imágenes en series temáticas que a menudo se subdividen en otras es un elemento fundamental de su metodología. Su trabajo se define por una aproximación analítica como también por una cierta sistematización que se basa en el principio de la serie. Un principio que nos lleva a pensar en su trabajo fotográfico como una obra en proceso cuya unidad es variable, diferencial, discontinua, y multi-direccional, que es lo que caracteriza su generación de la llamada “escuela de Becher”.

Ruff insiste que su interés en trabajar en series temáticas es la más apropiada para analizar y examinar el lenguaje de la fotografía: “De los Becher he aprendido que las imágenes tienen que funcionar como series pero también por separado. Sin embargo, creo que una buena imagen singular depende demasiado de la casualidad. Para encontrar cómo funciona el género pictórico, tengo que hacer series”¹⁸⁹. Mientras que en su entrevista con Catherine Hürzeler, el artista comenta: “la fotografía no es solamente una fotografía, es una declaración. Y una fotografía singular no es suficiente para examinar la exactitud de esta declaración. Tengo que investigarlo en varias fotografías”¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Kurt W. Forster, “The Sudden Incursion of Unreality into the Real World”, en Gerald Matt (ed.), *Thomas Ruff: Surfaces, Depths*, Núremberg y Viena, Verlag für moderne Kunst; Kunsthalle Wien, 2009, (cat. exp.), p. 154. Publicado con la ocasión de la exposición homónima en Kunsthalle Wien (Halle 1), Viena, Austria, 21 de mayo-13 de septiembre, 2009. Véase Hal Foster, “An Archival Impulse”, en *October*, núm 110, 2004, pp. 3-22.

¹⁸⁹ Ute Eskildsen “Technology Picture Function”, en Matthias Winzen (ed.), *Thomas Ruff. Photography 1979 to the Present*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, (cat. exp.), p.166. Publicado con motivo de la exposición homónima en Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Alemania, 17 de noviembre, 2001- 13 enero, 2002.

¹⁹⁰ Catherine Hürzeler, “Interview with Thomas Ruff”, en *Thomas Ruff*, Malmö, Suiza, Rooseum-Center for Contemporary Art, 13 de abril-9 de junio 1996, (cat. exp.), p. 108.

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), las fotografías médicas, los archivos de la fotografía industrial de los años treinta, así como las imágenes digitales en Internet, constituyen algunas referencias de su heterogéneo material fotográfico.

En el procedimiento de Ruff la estructura de archivo puede ser acumulada de fotografías preexistentes como ya mencionamos y creadas. Las imágenes cotidianas al alcance de su entorno -la calle, Internet, la televisión, los periódicos, las revistas, los libros y las postales-, así como su fascinación por la tecnología fotográfica, le posibilitan explorar y producir un archivo de imágenes desarrollando una especie de lo que él llama “gramática” del medio fotográfico. Ruff en su entrevista con Guy Lane en 2009, dice: “Siempre quería situar el medio de la fotografía dentro de la imagen, de un modo que siempre tengas la conciencia que estás viendo una imagen- una fotografía (...) en la imagen espero que veas dos cosas: la propia imagen, más la reflexión -o el pensamiento- sobre la fotografía (...) Soy un investigador, y es como si investigara la gramática de la fotografía (...) quiero que el observador piense sobre cómo se hizo esta fotografía, o lo que significa mirarla” ¹⁹¹.

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. Las series de Ruff albergan diferentes géneros de la fotografía desde el retrato, la arquitectura, el paisaje, el desnudo, hasta la fotografía de prensa, la fotografía industrial y la fotografía científica.

¹⁹¹ Guy Lane “Thomas Ruff: Space Explorer”, en *Art World*, núm. 12, agosto-septiembre 2009, p. 136. Ruff sigue el consejo de Becher, que “el medio de la fotografía debe ser reflejado en la imagen”. Véase Philip Gfelter, “Thomas Ruff and Philip Gfelter in Conversation”, celebrada en la Gallery Aperture en 12 de febrero de 2010, y presentada por Aperture y el departamento de fotografía en la Escuela de Arte, Medios, y Tecnología de Parsons The New School for Design. Disponible en línea <<http://vimeo.com/9742840>> [Consulta 5/03/2010].

Es esta diversidad de temas y sus variaciones la que interesa a Ruff y la que le permite investigar el medio en la imagen. Ruff en la misma entrevista de Guy Lane afirma: “Cada una de las series tiene su propia tecnología y su propio punto de vista”¹⁹². Sus series temáticas *evocan* un *tipo* de fotografía, un *modelo* de imagen que Ruff en su conversación con Stephan Dillemath, las describe con el siguiente modo: “En los retratos estaba imitando las fotografías de pasaporte, en las casas fueron estas postales de la nueva arquitectura de los años cincuenta fotografiada veinte años después, en las estrellas más o menos copiaba el atlas, he hecho las fotografías de periódicos 2:1, y en las (imágenes) ‘verdes’ estaba imitando la ‘escena del crimen’ ”¹⁹³.

Se hace obvio que Ruff no pretende hacer un documento fotográfico de un edificio arquitectónico o de un retrato, sino *crear una imagen* de estos. El medio fotográfico aparte de ser una herramienta de reflexión sobre la fotografía, parece utilizarse en su obra como un instrumento de *producción y proyección* de imágenes. De un modo revelador el artista sostiene en sus entrevistas: “El mundo visible se ve mediante los ojos, pero es nuestro cerebro el que crea las imágenes y toda nuestra experiencia que da significado en lo que ves en el mundo”¹⁹⁴, y “Conmigo es siempre eso. Soy curioso. Tengo la idea de una imagen, pero no puedo encontrar la imagen porque aún no existe. De modo que, tengo que hacerla yo”¹⁹⁵.

El interés de Ruff en “situar el medio de la fotografía dentro de la imagen” revela su necesidad de dismantelar mediante un análisis crítico la *pura* objetividad que reivindica el aparato fotográfico.

¹⁹² Guy Lane, “Thomas Ruff: Space Explorer”, op. cit., p. 141.

¹⁹³ Stephan Dillemath, “That Remains to be Seen”, en *Thomas Ruff. Andere Portrats+3D*, Bienal de Venecia, Ostfildern, (Alemania), Hatje Cantz, 1995, (cat. exp.), p. 18.

¹⁹⁴ Vicki Goldberg, “Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg”, en *The Brooklyn Rail*, junio, 2005, p. 17.

¹⁹⁵ Thomas Wulffen, “Reality so Real it’s Unrecognizable”, en *Thomas Ruff*, op. cit., p. 96. El comentario de Ruff nos hace pensar en el otro sentido que abarca en la experiencia fotográfica el “concepto de invención”. Éste que Jacques Derrida describe, no en el sentido de “descubrimiento (...) de lo que ya está allí”, sino en el sentido de “producción, creación, e imaginación productiva”. Jacques Derrida, “Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography”, en Gerhard Richter (ed.), *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Stanford, California, Stanford University Press, 2010, p. 43

Al recurrir a diferentes métodos y técnicas con el fin de “imitar” o producir modelos de imágenes nos muestra una realidad que se basa en la construcción. Es decir, en procesos de manipulación que forman parte de la lógica del propio medio fotográfico. La lógica de que la realidad de la fotografía es siempre mediatizada. Más que una representación objetiva de la realidad, la fotografía para Ruff es una imagen con su propia vida y siendo una imagen de la realidad se puede manipular. De hecho la fotografía siempre ha sido manipulada: desde la decisión del ángulo, de las lentes y la toma de la fotografía hasta los retoques manuales o digitales.

Todas estas elecciones y decisiones del fotógrafo forman parte de las posibilidades de la manipulación que de un modo directo o indirecto regulan los diferentes niveles de realidades. La fotografía siempre ha sido manipulada, pero también manipulativa en cuanto a su pretensión ilusoria de ser un documento objetivo cuya realidad es incuestionable. En este caso, la autenticidad de la fotografía sería una autenticidad artificial.

La realidad de una cosa que está delante de la cámara, para Ruff, es una realidad de “primer grado”, pero *la imagen de la realidad* delante de la cámara refleja una segunda realidad. Como sostiene Ruff: “Nuestros modelos de imágenes son las imágenes en los medios. Por esta razón mis imágenes no son representaciones de la realidad, pero muestran una especie de segunda realidad, la imagen de la imagen”¹⁹⁶.

Ruff sitúa la noción de la manipulación en relación a la identidad de la fotografía, al principio de su condición objetiva en el centro de su estrategia artística. El hecho de que Ruff *interviene* en el archivo e *interroga* la condición de la fotografía en tanto que un registro archivístico, un 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.

El uso del documento fotográfico en la obra de Ruff, a través de la apropiación, interpretación y combinación de materiales archivísticos sugiere la interrogación del archivo fotográfico como un documento objetivo. Si la fotografía en sus principios de exploración fue considerada como el medio de la autenticidad y la fidelidad de los hechos, ahora ante la abundancia de los medios tecnológicos, ante la convivencia colectiva de valores diferenciales, ¿se podría sostener lo mismo?, o ¿se debería hablar de un nuevo espacio de realidades posibles que *redefinen* la naturaleza fotográfica?

¹⁹⁶ Ibid., p. 97.

En la exposición *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*¹⁹⁷, organizada 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 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” como señala Okwui Enwezor “abren nuevas experiencias pictóricas y historiográficas contra la exactitud de la huella fotográfica”¹⁹⁸.

Las fotografías de Ruff nos inducen a reflexionar sobre la producción y reproducción mecánica de la imagen y su distribución digital masiva, sobre su estructura, su uso y función, en fin, sobre la percepción. Más allá de lo que la cámara registra existen otros factores dependientes de las decisiones del fotógrafo que calculan, regulan y controlan la información y el grado de la verdad de la fotografía. Ruff crea imágenes que desmantelan el carácter ilusorio de la autenticidad aurática y en general de cualquier creencia sobre la verdad determinada, absoluta que la sociedad impone.

El mundo de las imágenes en Ruff, es un mundo de la sociedad del espectáculo, de una sociedad que crece bajo *modelos* de lo real. Sus fotografías son imágenes mediatizadas que oscilan entre la realidad y la ficción. Quizá la definición que da Jean Baudrillard a este tipo de imágenes sea la que mejor refleja la ambivalencia que encontramos en las propias imágenes de Ruff: “demasiado próximas para ser verdaderas (para tener la intensidad dramática de una escena), demasiado lejanas para ser falsas (para tener la distancia cómplice del artificio)”¹⁹⁹. Una ambivalencia que además, como veremos, caracteriza el procedimiento de percepción que se desarrolla en su obra entre el observador y la imagen.

¹⁹⁷ Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*, International Center of Photography, Nueva York y Steidl Publishers, Göttingen, Alemania, 2008. En dicha exposición participan entre otros, los artistas: Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann, Tacita Dean, Sherrie Levine, Walid Raad, Christian Boltanski, Zoe Leonard.

¹⁹⁸ Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography Between History and the Monument”, en *Archive Fever: Uses of the document in contemporary Art*, op. cit., p. 11.

¹⁹⁹ Jean Baudrillard, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, París. Galilée, 1990 (ed. cast., *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991, p. 63).

6.4.1. La objetividad y la manipulación del archivo fotográfico

En la serie *Porträts (Retratos)*, entre otras, el elemento de la proximidad y la distancia y su efecto en el observador se hace evidente de un modo particular. En la década de 1980, el período que Ruff trabajó en la idea de hacer retratos de sus amigos de la Academia de Arte en Dusseldorf, el género del retrato fotográfico era obsoleto. Ruff re-introdujo el retrato fotográfico en el arte contemporáneo cuando los modelos que dominaban eran los del arte minimal y conceptual.

Su interés en crear un retrato fotográfico contemporáneo de su generación le ha llevado a examinar las condiciones del género fotográfico explorando la *realidad* de la fotografía. Su serie *Porträts (Retratos) (1)*, de dimensiones variables se subdivide en tres categorías y respectivamente en tres períodos diferentes: *Porträts - fondo coloreado*, (1981-1985), *Porträts- fondo neutro*, (1986-1991) y *Porträts*, (desde 1998).

La idea de hacer un retrato fotográfico contemporáneo con la máxima objetividad posible se basa en unos criterios específicos que sus modelos deben cumplir bajo las instrucciones de Ruff. Los modelos tienen que excluir cualquier expresión o emoción; tienen que ser fotografiados de modo frontal, en perfil y en un tercio de longitud como si se tratara de bustos escultóricos y tienen que llevar ropa cotidiana. Los modelos de Ruff constituyen una especie de galería fotográfica de su generación que, no obstante, toma la forma de una galería de archivos fotográficos policiales.

En su entrevista con Gil Blank en 2004, Ruff habla de la noción de la vigilancia y de control, así como de su experiencia singular que su generación experimentó a principios de los años ochenta: “Vivíamos en entornos donde todo era iluminado intensamente -incluso nuestros aparcamientos. Las cámaras de vigilancia estaban en todas partes y estábamos vigilados a todas horas. Cuando empecé a hacer los retratos en 1981, mis amigos y yo teníamos curiosidad sobre lo que podría pasar en 1984, el año de Orwell. ¿Sus ideas podrían llegar a realizarse? En parte ya estaban realizadas, porque en Alemania eran los eventos que rodeaban la Fracción del Ejército Rojo, un grupo terrorista fundado por Andreas Baader, Gudrun Ensslin, y otros (...) De modo que la policía estaba muy nerviosa; se realizaban muchos controles en la vida diaria, y a menudo era necesario producir una inspección en nuestros pasaportes”²⁰⁰.

²⁰⁰ Gil Blank, “Does a Portrait Without Identity Still have Value to Us as People”, en *Influence*, núm. 2, 2004, p. 50.

El modelo del pasaporte o el del retrato de identificación ejercido por el aparato policial llega a ser este tipo de fotografía, que para Ruff se relaciona de un modo específico con su generación. A través del modelo de la fotografía de pasaporte, Ruff examina el género fotográfico del retrato y pone en cuestión su carácter ilusorio de identificación. Sus retratos rompen con el principio más característico del género de retrato fotográfico: el de capturar el carácter, la verdad de la persona fotografiada.

El hecho de que el artista centra la cara de sus modelos en la imagen aislándola de su contexto y excluyendo así aquellos aspectos que podrían operar como códigos de diferenciación o identificación de estatus social del retratado (elementos que siempre han designado la objetividad y la transparencia de la fotografía) revela la ilusión que subyace en el archivo fotográfico y en su aspiración de documento objetivo. Para Ruff la fotografía no puede representar el carácter de una persona, su verdad interior. Del mismo modo que no puede describir sus emociones. Ruff es explícito con respecto a la fotografía y específicamente con la de retrato: “la fotografía no puede penetrar ni un milímetro dentro de la piel”²⁰¹.

Sin embargo, para August Sander de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad, la fotografía no sólo podría penetrar la piel de sus modelos, sino también representar la fisonomía de su época. Si en el proyecto de Sander, *Antlitz der Zeit (El rostro de nuestro tiempo)* publicado en 1929 como parte de su archivo fotográfico *Menschen des 20. Jahrhunderts (Hombres del siglo XX)*, el individuo se organiza en distintas categorías de profesiones y se diferencia identificándose según el estatus social que sus códigos de ropa y poses sugieren. En Ruff el individuo no representa un tipo, no se convierte en el ejemplo de un tipo, sino al contrario, cada uno de sus individuos se articula en series uno al lado del otro bajo una forma más democratizada. Como sostiene Ruff: “Sander tenía esta especie de proyecto sociológico de la sociedad: el jefe, el empleado, el obrero, el agricultor, el artesano, todos estos tipos de profesiones, en un período en que la diferenciación había empezado a desaparecer más o menos (...) El código de ropa ha cambiado mucho; ya no hay un código de reconocimiento (...) Cuando hice los retratos pensé todos somos iguales, ninguno es más importante que el otro, y simultáneamente cada uno es único”²⁰².

²⁰¹ Matthias Winzen, “Monument to the Unknown Photographer”, en *Thomas Ruff*, op. cit., p. 101.

²⁰² Vicki Goldberg, “Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg”, op.cit., p. 3.

El elemento de la fisonomía en Ruff, no se interpreta a través de la expresividad interior, de los sentimientos personales o de un “código de ropa” que podría corresponder con la clase social de los retratados, sino mediante el poder de la imagen-modelo. Ruff se hace aún más explícito cuando alude a la ‘inexpresividad’ de sus retratos y en general de sus fotografías en su entrevista con Thomas Wulffen: “No creo en la fotografía del retrato psicológico como lo creen mis amigos, intentando capturar el carácter con mucha luz y sombras. Para mí es absolutamente sospechoso. Sólo puedo revelar la superficie”²⁰³. La *personalidad* en este caso parece enfatizarse en la imagen en sí, en la Idea del modelo, en la forma y no en los propios retratados.

El proceso bajo el cual se construyen a priori las condiciones de la producción de la imagen-modelo se puede reflejar además de un modo revelador en una fotografía tomada por Andreas Gursky en 1985, en el estudio de Ruff (2). Los modelos están de pie y son yuxtapuestos en filas apoyándose en la pared. Sobre la pared están colocados cartones de color (verde, naranja, azul, rosa, etc.) del mismo tamaño en que cada uno de estos sirve como fondo de sus rostros.

Los intensos fondos de estos cartones de color amarillo, verde o rojo, parecen crear una hipótesis, una aparente personalidad, un rostro individualizado. Incluso cada persona puede elegir su propio color, el color que le representa asignando así su elección personal. Pero ¿esta aparente libertad que se les ofrece se podría considerar personal? ¿Se trata realmente de un retrato individualizado? o ¿acaso de un retrato cuyas condiciones están predeterminadas?

La reunión de los cuerpos uno al lado del otro nos induce a pensar en estructuras pautadas, en estructuras repetitivas que posibilitan cada vez su expansión. Se hace obvio que a través de este procedimiento sus retratos se reducen a una forma repetitiva y prefabricada, a una “imagen de imagen” que muestra la realidad artificial y manipulada de la fotografía. Ruff afirma: “en la fotografía las cosas son organizadas y manipuladas, de modo que la persona que está detrás de la cámara tiene el control sobre el todo”²⁰⁴.

²⁰³ Thomas Wulffen, “Reality so Real it’s Unrecognizable”, op. cit., p. 97.

²⁰⁴ Entrevista de Christian Jendreiko y Andreas Reihse a Thomas Ruff, en *alert*, núm. 11, marzo, 2003, p. 46. Citado por Caroline Flosdorff, “Time Machines. Concepts of Reality in Thomas Ruff’s Cycle Machines”, en Caroline Flosdorff y Veit Görner (eds.), *Thomas Ruff: Machines-Maschinen*, Kestner Gesellschaft, Hanóver; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit (Alemania), 2003, p. 11. Catálogo publicado con el motivo de la exposición *Thomas Ruff. Nudes und Maschinen*, Kestner Gesellschaft, Hanóver, 5 de diciembre, 2003-29 de febrero, 2004.

El *uso* de las imágenes, no sólo desmantela el modo en que se ejerce la manipulación pero también, el modo en que las propias imágenes manipulan y controlan la mirada del observador. El *efecto* y *afecto* de la imagen fotográfica se revela hoy día incluso más, cuando el mundo, como dice Peter Weibel “viene a nosotros sólo como una imagen”²⁰⁵ a través de la cual el término de la manipulación tiene un papel ambiguo. El extremo realismo de las imágenes de Ruff nos da la oportunidad de aproximarnos de un modo que en otra ocasión sería imposible. Como dice Kate Davidson, Ruff, nos ofrece una “proximidad donde podemos examinar absolutamente cada detalle del rostro de otro ser humano, pero a la vez estamos protegidos de la confrontación de un encuentro personal”²⁰⁶.

Algo que nos permite reconocer que estamos ante la fotografía de una persona y no ante una persona real. Sus retratos obstaculizan una tal identificación, mientras facilitan no la esencia del retratado, sino la esencia de la *experiencia*. Sus retratados parecen negar cualquier tipo de comunicación. Aunque aparecen amistosos, son fotografiados sin ninguna expresión. Y si *expresan* algo, no sus emociones, sino más bien su condición de ser nada más que una “imagen de imagen”. Este tipo de reconocimiento se hizo aún más evidente cuando en 1986 Ruff decidió cambiar el formato de sus fotografías en 210 x 165 cm que hasta 1985 medían 24 x 18 cm (3).

A través de este cambio de formato surgió un nuevo retrato fotográfico que alteró radicalmente la experiencia del observador con la imagen. Ahora sus retratos consiguieron imponer su *presencia física* desarrollando una nueva relación con el observador. Una relación más activa que pasiva en que la interacción entre el observador y la imagen somete el archivo fotográfico a cuestiones que atañen a relaciones de poder. 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 los autores: “Las relaciones entre el observador y el observado se reducen a la política de la realidad”²⁰⁷.

²⁰⁵ Peter Weibel, “Pleasure and the Panoptic Principle”, en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.), *CTRL SPACE: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe, ZKM y Cambridge, Mass., MIT Press, 12 de octubre, 2001-24 de febrero, 2002, (cat. exp.), p. 214.

²⁰⁶ Kate Davidson, “Face of Our Time: The Portraits of Thomas Ruff”, en *Virtual Reality*, National Gallery of Australia, Canberra, el 10 de diciembre 1994 - 5 de febrero 1995, (cat. exp.), p. 34.

²⁰⁷ Norman Bryson y Trevor Fairbrother, “Thomas Ruff: Spectacle and Surveillance”, en *Parkett*, núm. 28, 1991, p. 93.

Para ambos 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”²⁰⁸. En este sentido podríamos ver que la interpretación de la *fuerza de la imagen* sobre el observador funciona en un mismo proyecto como una moneda de dos caras diferentes.

Por un lado, los retratos de Ruff mediante su monumentalidad, su imponente presencia física dan la impresión de que operan como una estructura. Una estructura archivística que delimita, encierra el espacio del observador quien se siente *vigilado*, atrapado, rodeado por miradas que le observan. Es allí donde los rostros-puntos de referencia se convierten en rostros-horizonte, destinados a abrazar, rodear y englobar el espacio del observador. Es como si adquirieran una personalidad, reivindicando su espacio, su realidad en tanto modelos de lo real. De este modo, sus presencias “monstruosas”, siendo un horizonte de la humanidad, anticipan el modo en que ellos deben ser vistos por el observador o le predisponen la obediencia a una ley.

Por otro lado, sus retratos aparecen tan próximos que hacen que el observador actúe como un *vigilante* o como un agente de policía que examina detalladamente el rostro de una persona. No es casual que para Ruff la relación entre el observador y la imagen se reduce en términos de una vigilancia recíproca:

*Quería que las fotografías parecieran a las de los pasaportes, pero sin ninguna otra información, como la dirección del sujeto, la religión, la profesión o convenciones anteriores. No quería que el observador-policia tuviera cualquier información sobre nosotros. No deberían ser capaces de saber lo que sentíamos en este momento, si estábamos felices o tristes*²⁰⁹.

La ilusión de la proximidad se convierte en una distancia real por el efecto de la gran escala de las imágenes fotográficas. No olvidemos que la creación de fotografías de gran formato a partir de los años ochenta cambió totalmente la recepción de la fotografía en el mundo artístico y transformó por completo la relación del observador con la imagen. La fotografía adoptó una presencia, una presencia física que alcanzó lo que Jean François Chevrier llama “la forma del cuadro”.

²⁰⁸ Ibid., p. 93.

²⁰⁹ Gil Blank, “Does a Portrait Without Identity Still have Value to Us as People”, op. cit., p. 50.

Para Chevrier el uso de este tipo de fotografías grandes devuelven a la fotografía la noción de la “obra” y del “objeto” que el arte conceptual denunciaba. Se trata de “imágenes-objetos” en que “el espacio de percepción”²¹⁰ ocupa un lugar central.

Del mismo modo, Michael Fried asocia el efecto de “la forma del cuadro”- en que Chevrier localiza una experiencia de “confrontación” entre el observador y la imagen- con los retratos de Ruff, afirmando que dicha experiencia llega a ser “una relación de algo como una reflexión mutua; el retrato frontal como un subgénero hace esta relación aún más perspicua”²¹¹. El comentario de Fried hace explícito lo que Ruff insinúa que en esta relación hay una distancia mutua: ni el observador y tampoco el observado “deberían ser capaces” de extraer y expresar ninguna información.

Ruff a través de la “reflexión mutua” que sus retratos imponen desmantela la ilusión de absorción y de profundidad que el realismo de la fotografía reclama. Esta dialéctica entre el dominador y el dominante, el controlador y el controlado o entre “el observador” y “el observado” que sus fotografías de gran formato sugieren está presente igualmente en la tercera serie de sus retratos producida en 1998. Aunque en un principio su serie se había completado en 1991, Ruff vuelve diez años después con el propósito de desarrollar una dialéctica con los retratos de los años ochenta. Hasta qué punto sus retratos pueden considerarse universales o si la propia repetición de un trabajo preexistente puede obtener un valor, o si sus mismos modelos aparecen ahora diferentes, son algunas de las cuestiones que como dice Ruff le han hecho volver “mentalmente y formalmente”²¹².

El género de retrato sigue ocupando un lugar central en la obra de Ruff. La manipulación en tanto generadora de posibilidades define cada vez más la cualidad de su perfeccionismo. Y esta condición se implica precisamente en su serie *Blaue Augen* (*Ojos Azules*) (4), (1991), que constituye una vez más un subtema de su serie *Retratos*. En esta serie como en *Andere Porträts* (*Otros Retratos*) realizada unos años más tarde, la manipulación llega a dar como resultado un retrato virtual, atemporal.

²¹⁰ Jean-François Chevrier, “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía” (1989), en Jorge Ribalta (ed.), Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 156.

²¹¹ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, p. 149.

²¹² Gil Blank, “Does a Portrait Without Identity Still have Value to Us as People”, op. cit., p. 59.

Pero esta vez sus modelos se comportan como dobles de un artefacto artificial. Ruff, tras intervenir digitalmente en doce modelos (de seis hombres y seis mujeres) de su archivo fotográfico de los años ochenta (*Retratos*) incorporando el mismo iris azul en sus ojos, nos da como resultado una copia idéntica fabricada e impulsada por el deseo de la ciencia y la tecnología.

La intervención de Ruff responde a aquellas críticas que compararon sus retratos principales con el arte fascista. Como afirma Ruff: “Antes de cambiar el color de los ojos en algunas de mis fotografías de retratos, han sido criticadas en una manera específica. Unos las han visto como fotografía nazi, otros como Realismo Social: gente joven, nítida y directa visión, etc. Estaba bastante molesto. Pero luego he pensado que si creen que soy neo-nazi, entonces haré retratos con ojos que han sido tan nombrados “Arios”, verdadero azul (...) Simplemente quería ver qué pasaría si todos los alemanes tuvieran ahora ojos azules”²¹³.

¿Podríamos considerar los modelos de Ruff aún más originales a través de sus ojos fabricados “verdaderos azules”? ¿Son ahora más humanos que los humanos?, o ¿acaso pertenecen a una especie de modelos contemporáneos en que la manipulación genética se hace posible?

La manipulación genética de sus modelos nos muestra una identidad diseñada, reconstruida e indiferenciada como formas de la experimentación científica. Para Timothy Druckrey, hoy día la identidad y las formas de identificación han cambiado radicalmente: “La imagen, el pasaporte, la licencia, incluso las huellas dactilares, entendidas como formas legales de identificación se han convertido en obsoletas y se han sustituido por biométricas, rotuladores genéticos, escáner retinal -tecnologías que representan una identidad como un código en sistemas de medidas, en formas tecnológicas de info-perfil, en sistemas reductivos y elaborados que destruyen la identidad como nada más que la acumulación de datos- una individualidad técnica sumergida en informática de circuitos dirigida por los imperativos de una sospecha relativa”²¹⁴. Bajo estas condiciones una vez más, la identidad está ausente o más bien sustituida por una universal.

²¹³ Matthias Winzen, “Monument to the Unknown Phtographer”, op. cit., p. 100.

²¹⁴ Timothy Druckrey, “Secreted Agents, Security Leaks, Immune Systems, Spore Wars...”, en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.), *CTRL SPACE...*, op. cit., p. 156.

Andere Porträts (Otros Retratos) (5), (1994-1995), es otra serie de retratos, que Ruff presentó en la Bienal de Venecia en 1995. De nuevo el artista vuelve a su archivo fotográfico original de retratos, sin embargo, utilizando en este proyecto la llamada cámara Minolta Montage Unit. Se trata de una cámara especial que se le ha sido prestada por la Colección Histórica de la Policía de Berlín. Este aparato fotográfico fue empleado en 1970 por las agencias policiales en Alemania en la identificación de criminales basada en las descripciones de la gente. Aunque esta cámara producía imágenes fantasmales mediante la superposición de diferentes identidades, paradójicamente proyectaba una realidad, una imagen de la realidad que servía en la identificación del sospechoso. A través del método de la doble exposición y la combinación de dos rostros²¹⁵ ya existidos, Ruff, *recrea* un nuevo individuo.

La combinación cada vez de dos diferentes rostros (hombre-hombre, mujer-mujer, hombre-mujer, y mujer-hombre) producida en una sola imagen da el resultado de un modelo del ser humano cuya identidad artificial, plantea cuestiones acerca de la identidad humana. Ruff al manipular mecánicamente las identidades de sus modelos *reconstruye* una *posible* identidad. Los retratos de Ruff, ya no remiten a una persona real. No tienen actualidad. Se trata de retratos *fantasmales*, *virtuales*, en fin de identidades artificiales que existen solamente como *imágenes mentales* y no como fotografías. Como sostiene Ruff en sus entrevistas:

*Utilicé las fotografías para crear rostros que no existen, pero que son concebibles. Quería mostrar la manipulación. Quería que la gente se diese cuenta de que los retratos eran una ficción*²¹⁶.

*Las imágenes se manipulan con el fin de manipular los seres humanos. Quería que fuera visible esta vez*²¹⁷.

²¹⁵ La función de este aparato como explica Ruff, “opera con un espejo cuyo agujero en el centro, hace posible cruzar una parte de la imagen del rostro de una persona dentro de la imagen del otro rostro de la persona”. Catherine Hürzeler, “Interview with Thomas Ruff”, op. cit., p. 109.

²¹⁶ Catherine Hürzeler, “Thomas Ruff: Subjective Propaganda”, en *Parachute*, núm. 95, julio/agosto/septiembre, 1999, p. 230.

²¹⁷ Stephan Dilleuth, “That Remains to be Seen”, op. cit., p. 21.

El mismo año que Ruff presentó sus *Otros Retratos* en la Bienal de Venecia, vio en una de las exposiciones que acompañaron la Bienal una fotografía de color de Sophia Loren retocada manualmente y de allí surgió la idea de su serie *Retuschen (Retoques)* (6). Ruff, encontró en antiguos libros de medicina diez fotografías de retratos, sobre todo femeninos y los maquilló manualmente con pigmentos de pintura otorgándoles la ‘imagen’ de una ‘estrella’. Una imagen artificial, vacía que corresponde a la propia superficie de la imagen fotográfica. No se trata de un retrato psicológico, de revelar la interioridad del retratado, sino simplemente de puras superficies que lo que proyectan es exactamente la exterioridad de su imagen.

Mientras trabajaba en la serie de *Retratsos*, Ruff estaba también interesado en la fotografía de la arquitectura. Para mantener la misma neutralidad y objetividad, así como, la misma claridad que en sus *Retratsos*, excluyó la presencia humana enfocándose solamente a su objeto. Incluso necesitó manipular dos de sus fotografías de modo digital para borrar algunos detalles como coches o árboles que obstaculizaban su idea principal de crear una imagen de postal. Ruff fotografió edificios ordinarios construidos entre 1950 y 1970 en Düsseldorf y cerca de éste. Le interesaban especialmente aquellos que eran dominados por una arquitectura que reflejaba la nueva economía alemana. En esta serie titulada *Häuser (Casas)* (7) y producida entre 1987 y 1991, Ruff decide enfocarse al exterior de estos nuevos bloques de apartamentos y edificios industriales. A diferencia de su serie *Interieurs (1979-1983)*, (*Interiores*) (8) en que los detalles de su apartamento y de familiares, muestran “el tipo de un interior”²¹⁸ en *Häuser* lo que se puede identificar como típico del entorno de su generación sería un tipo de arquitectura. Un tipo que recuerda las imágenes de los postales de la nueva arquitectura de los años cincuenta y setenta, y las de la arquitectura de Bauhaus.

El interés de Ruff en la arquitectura y en su interacción con el entorno sigue en su proyecto *Herzog & de Meuron*. En 1991 los arquitectos Suizos, Jacques Herzog y Pierre de Meuron le invitaron a fotografiar algunos de sus edificios. La Nave de Almacén de la fábrica *Ricola* en Laufen (Suiza) fue uno de los primeros encargos para la Bienal de Arquitectura en Venecia (1991).

²¹⁸ Gerald Matt, “Thomas Ruff - An Interview with Gerald Matt”, en Gerald Matt (ed.), *Thomas Ruff: Surfaces, Depths*, op. cit., p. 234.

En este proyecto Ruff encargó a su vez un fotógrafo profesional y bajo sus instrucciones fotografió desde un ángulo frontal el edificio de Herzog & de Meuron. Una vez tomadas las fotografías y los ángulos necesarios Ruff mezcló dos fotografías de modo digital y retocó lo menos posible para obtener una visión panorámica de la estructura de la fábrica Ricola centrada en la imagen tal como se ve en su fotografía *Haus Nr. 4 II (Ricola Laufen)*,⁽⁹⁾. La siguiente colaboración se inició en 1994.

En *Sammlung Goetz, München*, ⁽¹⁰⁾ Ruff prefirió igualmente un tipo de retrato frontal subrayando las cualidades formales de la galería de arte *Sammlung Goetz* y con el fin de obtener un resultado de máxima claridad retocó de nuevo unos detalles que obstaculizaban su imagen principal. Mientras que en *Signal Box, Basel*, ⁽¹¹⁾ con la ayuda de una cámara de visión nocturna nos ofrece una imagen diferente del Centro de Señalización Auf dem Wolf y de su versión de día. Esta misma técnica Ruff la utilizó también en su fotografía *Blossfeldtblatt* ⁽¹²⁾.

En dicha fotografía se revela un detalle ampliado del motivo de la hoja de Karl Blossfeldt. El uso de motivos serigrafiados en las fachadas de los edificios arquitectónicos de Herzog & de Meuron ocupa un lugar central. Este es el caso del nuevo edificio de almacenamiento de la fábrica *Ricola, Mulhouse* (Francia), ⁽¹³⁾ en que el detalle del motivo de la hoja de Blossfeldt forma parte. Los paneles translucidos impresos por la imagen de Blossfeldt de modo serial ocupa toda la fachada contrastándose con el color púrpura del cielo alterado digitalmente por Ruff.

En *Bibliothek, Eberswalde*, ⁽¹⁴⁾ nos encontramos con otro motivo ornamental esta vez seleccionado por Ruff. En la Biblioteca de la Escuela Técnica de Eberswalde, Alemania (1999), empleó varios motivos en la fachada de la biblioteca de imágenes de periódicos seleccionados de su propio archivo fotográfico de la serie *Zeitungsfotos (Fotografías de periódicos)*. Los diferentes materiales de hormigón y vidrio de la fachada de la biblioteca parecen unificarse con las imágenes seriadas que cubren toda la superficie del edificio. Para Ruff los motivos de estas imágenes extraídas de su archivo constituyen un “diario visual” de la historia alemana. Además la biblioteca es “sinónimo de conocimiento acumulado. Conocimiento del pasado y conocimiento actual. En este sentido, las imágenes de la fachada concuerdan con el contenido del edificio”²¹⁹.

²¹⁹ Catherine Hürzeler, “Thomas Ruff: Subjective Propaganda”, op. cit., p. 32.

Herzog & de Meuron dejan de manifiesto las cuestiones que plantean sus ideas sobre la arquitectura: “es cada vez la cuestión de una nueva realidad creada por un cineasta, escritor o por un artista. Y es precisamente esta nueva realidad que nos interesa: es más que un simple documento porque llega a la expresión cobrando su propio sentido y por consiguiente puede reflejar las cualidades del edificio”²²⁰. Sus comentarios parecen colaborar con la propia idea de Ruff sobre la fotografía y las cuestiones que él plantea mediante su aproximación. Recordemos que lo que interesa a Ruff no es la representación documental del edificio, sino la imagen de éste o la “nueva realidad” que ella refleja. Es en este sentido que para Ruff, la arquitectura de Herzog & de Meuron como dice es: “tan lapidaria como mis fotografías”²²¹.

Además la cuestión de la superficie y su interacción con los materiales, el volumen y el espacio en la obra arquitectónica de Herzog & de Meuron es fundamental: “nos interesa que la superficie altere el volumen y, a la inversa, que el volumen afecte a la superficie. Piensa, por ejemplo, en la biblioteca de Eberswalde con las fotografías de Thomas Ruff. El cuerpo rectangular del edificio está completamente cubierto, casi disuelto. Por otro lado, la forma estricta y rigurosa destruye el motivo individual, es decir, la imagen ya no se percibe o se considera importante como imagen singular sino que se convierte efectivamente en una serie, en un ornamento, por lo que es efectiva en dos direcciones”²²². Mientras que en el Centro Polideportivo *Pfaffenholz*, 1993, (15) Ruff eligió un motivo abstracto serigrafado en pautas seriales sobre la superficie de la fachada²²³.

²²⁰ Herzog & de Meuron, “About Collaboration”, en *Herzog & de Meuron. 1992-1996: The Complete Works*, vol. 3, Basilea, Suiza, Birkhäuser, 2005, p. 254.

²²¹ Catherine Hürzeler, “Interview with Thomas Ruff”, op. cit., p. 110. Sobre la serie de Ruff, *Bibliothek, Eberswalde*, véase Pamela Johnston (ed.), *Eberswalde Library: Herzog & de Meuron*, Londres, Architectural Association, 2000.

²²² Catherine Hürzeler, “Conversation with Jacques Herzog”, en Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Basilea, Suiza, Birkhäuser, 1998 (ed. cast., “Conversación de Catherine Hürzeler con Jacques Herzog”, en Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp. 187-188).

²²³ Para más detalles sobre las técnicas empleadas por Ruff en el proyecto *Herzog & de Meuron*, véase el artículo de Rolf Sachsse, “Images on Buildings”, en Michael Mack (ed.), *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*, The Architectural Association, Londres, 19 de abril - 22 de mayo, 1999, (cat. exp.), pp. 28-31.

La fusión entre los motivos y los materiales en los edificios de Herzog & de Meuron los convierte como dice Catherine Hürzeler en una “superficie pictórica. El edificio es nada más que un friso sobre un friso de imágenes”²²⁴.

De un modo global podríamos destacar tres aspectos que Ruff reúne en su serie *Herzog & de Meuron*: la manipulación digital, la apropiación y la serialización. Ambos elementos forman parte de su interés general en explorar y reflejar el medio en la imagen; en un conjunto de series y no en una imagen singular subrayando la relatividad de la ‘realidad’ que la representación fotográfica asume. Ruff sostiene con respecto a la singularidad de la imagen: “La imagen es una imagen. No debería generar la ilusión de la profundidad. La realidad puede ser lo profunda que quiera. Yo hago mi imagen en la superficie”²²⁵.

En la serie *L.m.v.d.r.*²²⁶ que Ruff trabajó desde 1999, como en el caso de su proyecto *Herzog & de Meuron* empleó diferentes técnicas ofreciendo una imagen distinta de los edificios arquitectónicos de Mies van der Rohe. En un principio Julian Heynen encargó a Ruff en 1998 preparar una exposición de las obras de Mies van der Rohe que datan entre 1927 y 1930.

Mientras que en el mismo año Terence Riley que a su vez preparaba una retrospectiva de Mies van der Rohe para el Museum of Modern Art en Nueva York cuyo recorrido culminaría hasta 1938, le invitó a fotografiar todos los demás edificios que pertenecen a este período. Aparte de las fotografías que hizo el propio artista, algunas de las imágenes han sido elaboradas digitalmente de un material preexistente y otras fueron presentadas como estereografías. Una vez más, la cuestión gira en torno a la autenticidad de la realidad fotográfica: ¿Hasta qué punto se considera auténtica o una reproducción artificial?

Las imágenes de Ruff como también sus métodos, se confrontan con la noción de la familiaridad, de la percepción de la realidad, de la proximidad y distancia.

²²⁴ Catherine Hürzeler, “Herzog & de Meuron and Gerhard Richter’s Atlas”, en Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Canada, Canadian Center of Architecture y Lars Muller Publishers, 2002, p. 214. Publicado con la ocasión de la exposición *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind*, organizada por el Canadian Center of Architecture en Montreal, 23 de octubre 2002- 6 de abril 2003.

²²⁵ Philip Ursprung, “I Make My Picture on the Surface: Visiting Thomas Ruff in Düsseldorf”, en Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron Natural History*, op. cit., p. 164.

²²⁶ Véase *Thomas Ruff: l.m.v.d.r.*, Krefeld, Museum Haus Lange, 2000, (cat. exp.).

Por ejemplo, en *stereo d.p.b.01*, 2000, (16) *stereo h.l.k. 07*, 2000, (17) la ilusión de la profundidad, del espacio tridimensional de la arquitectura se hace particularmente evidente. Esta ilusión producida por la yuxtaposición de dos fotografías y un espejo que da la impresión de estar ante una fotografía, no deja de ser una manipulación que se ejerce en el cerebro. En 1859, Oliver Wendell Holmes definió la estereografía de este modo: “La mente encuentra su camino en la profundidad de la imagen”²²⁷. Otro elemento que manipula nuestra percepción es el exceso de color que Ruff emplea, como por ejemplo, en *h.t.b.05*, 1999, (18) *h.t.b.08*, 2000, (19) o la alteración de color como por ejemplo en la cortina del Pavimento Barcelona, *d.p.b.03* y *d.p.b.05*, 1999, (20).

Algo que le llevará a crear las imágenes abstractas de su serie *Substrat* (*Substratos*) (21) producida desde 2001. Estas imágenes sobrepuestas de los dibujos animados manga encontrados en Internet fue como dice Ruff el “resultado de las imágenes psicodélicas de Mies van der Rohe”²²⁸. La intensidad y el exceso de colores de los dibujos manga era para Ruff el material adecuado para explorar una realidad imaginaria, virtual. En esta nueva realidad manipulada digitalmente el carácter de índice de la fotografía se reduce a un juego de superposición de puros colores y líneas. Una vez más los procedimientos de Ruff desmantelan la ilusión de la profundidad de la imagen fotográfica llevada hasta el extremo, hasta convertirla en una pura superficie abstracta.

La incertidumbre ante algo original o ficticio, es una constante en la obra de Ruff. Y esta misma realidad ilusoria se proyecta de modo ejemplar en su serie *Stereofotos* (*Estereografías*) (22) desde 1994. Para Ruff el mundo ilusorio de la técnica de la estereografía ya había sido explorado en 1992. En su proyecto *Herzog & de Meuron* el artista utilizó también fotografías aéreas de su serie *Stereofotos* para el edificio del banco HypoVereinsbank en Munich. Se trata de fotografías miniaturizadas presentadas en cajas de madera en que un espejo produce el efecto de la tridimensionalidad.

²²⁷ Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph”, en *Atlantic Monthly*, núm. 20, vol. 3, junio 1859, p. 744.

²²⁸ Vicki Goldberg, “Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg”, op. cit., p. 16.

A través de sus estereografías Ruff nos traslada a diferentes ciudades y regiones de América y Europa (Nueva York, Brooklyn, Atlanta, Brasil, Ruhr, etc.) ofreciéndonos una experiencia virtual basada en “impresiones que están “espacialmente” cerca”²²⁹.

Mientras que en *Sterne (Estrellas)* (1989-1992), (23) Ruff nos ofrece realidades que están “espacialmente” y temporalmente lejos. Su fascinación por la astronomía le ha llevado a la idea de explorar el efecto de una nueva experiencia “imitando” el atlas. Del género de la fotografía de viajes en *Estereografías* pasamos a la fotografía científica. Teniendo como base este modelo, y por razones técnicas Ruff decidió comprar el archivo fotográfico de negativos del Observatorio Europeo Sureño (ESO), constituido de copias originales de 1912. Al seleccionar y reproducir a gran escala detalles de los negativos Ruff los divide en seis categorías según la intensidad astral y como títulos utiliza las coordenadas de los fenómenos celestes del ESO.

La fotografía hace visible algo que a simple vista es invisible, pero también hace visible una realidad ilusoria al capturar en una imagen distintos momentos temporales. Las estrellas y sus diferentes temporalidades aparecen paradójicamente en un espacio homogéneo. En estos distintos niveles del pasado los “eventos” astronómicos se presentan en palabras de Kurt Forster, “como cosas”:

Para Foucault el “enunciado” (la unidad básica del archivo) se puede definir como una “cosa” o un “evento”; en el mismo modo, las series de Estrellas de Ruff muestran un archivo de imágenes que registran ambos eventos astronómicos, y presentan tales eventos como cosas que se sitúan en una relación definida con el observador. Esta relación se enfatiza en los títulos de las obras, que corresponden a los propios registros del ESO de coordenadas astronómicas. En efecto la reflexión de Foucault sobre la naturaleza de los archivos sugiere esta lectura analógica con las series de Ruff: “[el archivo] es lo que determina que los [enunciados] no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez”²³⁰.

²²⁹ Catherine Hürzeler, “Interview with Thomas Ruff”, op. cit., p. 110.

²³⁰ Kurt W. Forster, “The Sudden Incursion of Unreality into the Real World”, op. cit., p. 154.

Ruff no nos deja otra elección que reconocer el carácter ilusorio de la fotografía: de un momento singular que reclama su presencia estando ausente, de una existencia que pretende ser real en su irrealidad²³¹. Como señala Ruff en su entrevista con Thomas Wulffen: “con estas fotografías estás mirando dentro de varios pasados. La luz de una estrella tarda cuatro años para llegar hasta aquí, la luz de otra estrella tarda cuatro mil años. De modo que estamos mirando hacia atrás dentro de varios niveles del pasado, que aluden de nuevo al carácter de la fotografía. El minuto de algo fotografiado se vuelve parte del pasado”²³².

De los detalles que Ruff seleccionó del archivo fotográfico del Observatorio Europeo Sureño (ESO), en *Zeitungsfotos (Fotografías de periódicos)* (1990-1991), (24) se apropió de imágenes tal como aparecían en los periódicos. Durante 1981 y 1991 Ruff ya había reunido más de 2,500 imágenes fotográficas que él mismo recortaba de la prensa construyendo de este modo su archivo personal. La política, la tecnología, el arte, la historia, la economía, son algunos de los temas de las 400 imágenes que Ruff eligió presentar. Pero paradójicamente dichas imágenes no operan como la ilustración de un texto, sino al contrario, son aisladas de su contexto, reproducidas, ampliadas y matizadas de modo digital (para evitar el color amarillo de su estado original).

En este caso, Ruff subvierte la relación del editor con la imagen sustituyéndola con otra: la del fotógrafo con la imagen. Ruff otorga a las imágenes la dignidad que hasta ahora carecían, salvaguardando su existencia. Como sostiene Douglas Fogle: “El “archivo” de Ruff establece una heteroglosia de “enunciados” que invitan la interpretación (...) Reconoce su propia agencia como un constructor de significados fotográficos. Inevitablemente conspira con el aparato editorial que sus series interrogan”²³³.

²³¹ Régis Durand describe la paradoja de la proximidad y la distancia en las fotografías de Ruff: “Estas son imágenes sin fidelidad, sin ningún fondo, imágenes perfectamente laicas que declaran su propia realidad, su propia condición como fotografías con todo lo que eso implica: a la vez el poder (la ilusión) de la analogía con el mundo real y la más total artificialidad”. Régis Durand, “The Secular Imagery of Thomas Ruff”, en *Thomas Ruff*, Centre National de la Photographie, París, 10 septiembre-17 noviembre, 1997, (cat. exp.), p. 17.

²³² Thomas Wulffen, “Reality so Real it’s Unrecognizable”, op. cit., p. 96.

²³³ Douglas Fogle, “Dark Matter”, en Gerald Matt (ed.), *Thomas Ruff: Surfaces, Depths*, op. cit., p. 220.

Si en las *Fotografías de periódicos* Ruff se preguntaba “¿qué tipo de información puede ofrecernos esta imagen si la imagen está aislada, y el texto y el pie de la fotografía están ausentes?” en *Nächte (Noches)* (25) se preguntaba, “¿qué pasaría si tomara fotografías en la ciudad con un instrumento de visión nocturna?”²³⁴.

En dicha serie producida entre 1992 y 1996, Ruff con la ayuda de un aparato militar (visión nocturna), nos ofrece una imagen siniestra de la ciudad. A través de esta luz verde artificial la oscuridad se ilumina, cada lugar de la ciudad se transforma en una “escena de crimen”. Recordemos que éste fue el modelo de imagen y el efecto que Ruff quería reflejar en su serie. Obviamente la luz verde de la visión nocturna evoca acontecimientos familiares que nos recuerdan a los de la Guerra de Golfo representados en tiempo real por la televisión. Aunque el contenido de las imágenes de Ruff es inofensivo, sin embargo el efecto de esta tecnología militar genera inteligiblemente memorias; como si controlara o dirigiera la información.

En este sentido, podríamos decir que el espectador se convierte en un *voyeur* ante estos paisajes verdes. Ruff *reconstruye* las condiciones de una experiencia, de una realidad posible. Son imágenes artificialmente reales, o imágenes que, como describe Katrin Kaschadt “ilustran que cualquier aparato (óptico) produce una nueva -quizá manipulada- realidad”²³⁵.

Los proyectos de Ruff visualizan exactamente las posibilidades de los instrumentos fotográficos y su lenguaje; las posibilidades de un encuentro entre múltiples realidades a la vez por muy contradictorias que sean. Este tipo de realidades contradictorias habitan también su serie *Plakate (Carteles)* realizada el mismo año (1996). Ruff recurre de nuevo a materiales preexistentes teniendo como modelo de trabajo, la técnica del collage. Aunque se podría encontrar una similitud con los fotomontajes de John Heartfield y la propaganda Rusa producidos en los años veinte y treinta, sin embargo, esta primera impresión se subvierte. La tecnología digital que emplea Ruff, sitúa sus *Carteles* en el contexto actual desmantelando las posibilidades de un efecto más seductivo. Evidentemente el carácter político del género del montaje se acompaña por una posición irónica, que en el caso de Ruff se dirige hacia los eventos políticos del período de su producción.

²³⁴ Thomas Wulffen, “Reality so Real it’s Unrecognizable”, op. cit., p. 98.

²³⁵ Katrin Kaschadt, “Thomas Ruff, Night 1, II”, en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.), *CTRL SPACE...*, op. cit., p. 87.

Por ejemplo, en el *Cartel I (26)*, (1996-97), la bomba atómica se convierte en el fondo de la figura de Jacques Chirac junto al texto: “*Fama y honor en el estupendo Jacques Chirac por sus esfuerzos heroicos en la lucha por defender la prueba de la bomba atómica*”. En el *Cartel VIII, (27)*, (1998), leemos la siguiente leyenda: “*Éxito. Tony Blair. Era popular. Era rico. El trabajo va bien. Mi mujer puede estar en casa. Los niños están bien*”.

Esta mezcla de imágenes y textos, esta vaguedad de información, aunque tiende a distanciar la mirada de un signo concreto, sin embargo consigue reinterpretarse según Beatriz Colomina “en una nueva forma de atención”²³⁶. Del mismo modo, Ruff en su entrevista con Régis Durand, comenta: “las obras de montaje (...) me han dado la posibilidad de señalar en una dirección específica, de mantener la atención del observador atraído por una idea particular”²³⁷.

6.4.2. Entre la realidad y la ficción del archivo fotográfico

En 1999, Ruff comenzó su serie *Nudes (Desnudos)*²³⁸ (28) dirigiendo la mirada del observador hacia una “idea particular”: la de los deseos sexuales y prácticas distribuidos en la industria pornográfica a través de Internet. En su exploración del género del desnudo en la fotografía y en la pintura en Internet Ruff se encontró con una forma más contemporánea de desnudo. Para el artista este tipo de imágenes de desnudo en oposición a las del desnudo artístico son más “honestas”, en el sentido de que nos muestran una variedad de deseos y prácticas *reales* de la sexualidad que forman parte del presente. Aunque el material que encontró Ruff en Internet era “feo”, lo elaboró en el ordenador añadiendo colores más llamativos y modificando la luz y el escenario de los modelos, así como la resolución original de los píxeles informáticos.

El resultado son imágenes de una realidad ficticia que ponen de manifiesto las posibilidades de la manipulación digital y las posibles aproximaciones del género de desnudo que caracterizan nuestro presente. Sus imágenes son tan difuminadas que se desenfocan en un grado mayor del índice fotográfico.

²³⁶ Beatriz Colomina, “Enclosed by Images: Architecture in the Post/Sputnic Age”, en Thomas Y. Levin, Ursula Frohne y Peter Weibel (eds.), *CTRL SPACE...*, op. cit., p. 323.

²³⁷ Régis Durand, “An Interview with Thomas Ruff”, en *Thomas Ruff*, op. cit., p. 32.

²³⁸ Véase *Thomas Ruff. Nudes*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2003.

Se trata de imágenes dotadas de una cualidad más pictórica que fotográfica y más abstracta que real. Algo que le diferencia, por ejemplo, de Gerhard Richter en cuya obra la difuminación pictórica se convierte en fotográfica. La borrosidad expandida en sus imágenes refleja la propia virtualidad de las imágenes mediáticas en que el observador, del mismo modo que en su serie *Noches*, tiene un papel activo; se convierte en un *voyeur* cuyos deseos se proyectan sobre imágenes mentales. A través de estas imágenes virtuales seleccionadas del archivo electrónico y cotidiano (Internet), la percepción de la realidad se concibe de nuevo como una imagen mental.

El observador parece estar entre una realidad y una imagen mental. Como dice Peter Weibel: “Dado que los deseos no se satisfacen de la realidad, se satisfacen mediante imágenes que funcionan como alucinaciones. El resultado es una satisfacción post-real. Las imágenes de los medios de comunicación revelan el inconsciente social, los represivos deseos y miedos colectivos. El mundo visible puede proyectar lo invisible en las imágenes”²³⁹.

Dentro de este espacio imaginario que abren los desnudos abstractos de Ruff, el observador entra en una especie de juego de identificación virtual, allí donde los deseos borran cualquier tipo de límites. Michael Stoeber, sostiene al respecto: “En la serie *Nudes* de Ruff ya no vemos caracteres de un distrito de luz roja; vemos a nosotros mismos como un animal *sexualis*. Solos, en pareja, o en grupos, buscamos la redención mediante la carne que se niega repetidamente”²⁴⁰.

Se trata de imágenes que reflejan la consumición del cuerpo humano. El cuerpo como signo de producción y de consumo. Cuerpos desnudos que revelan su consumición masiva exhibiendo los deseos y los placeres sexuales en la red de un modo natural. Cuerpos que aparecen dentro de su proyección cruda como carnes salvajes en que la propia sexualidad se excluye. Como señala Jean Baudrillard, “Naturalmente lo porno, naturalmente el trato sexual no ejercen ninguna seducción. Son abyectos como la desnudez, abyectos como la verdad. Todo eso es la forma desencantada del cuerpo, como el sexo es la forma abolida y desencantada de la seducción”²⁴¹.

²³⁹ Peter Weibel, “Pleasure and the Panoptic Principle”, op. cit., p. 210.

²⁴⁰ Michael Stoeber, “Body Machines, Machine Bodies, Desiring Machines”, en Caroline Flosdorff y Veit Görner (eds.), *Thomas Ruff: Machines-Maschinen*, op. cit., p. 90.

²⁴¹ Jean Baudrillard, *De la séduction*, París, Galilée, 1979 (ed. cast., *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 46)

Ante la energía mecánica de sus desnudos nos encontramos con la energía orgánica de las máquinas antropomórficas en su serie *Maschinen (Máquinas)* (2003). Ruff se centra esta vez en el género de la fotografía industrial. Su material consiste en imágenes que han sido seleccionadas y reproducidas de un archivo fotográfico histórico de máquinas y herramientas industriales de los años veinte y treinta.

Las fotografías de este archivo servían como ilustraciones comerciales de máquinas y productos de la industria pesada que a través de los procedimientos de Ruff adquieren una realidad u objetividad imaginaria. No obstante, en parte este carácter imaginario reside en un fondo blanco que en la mayoría de las fotografías originales de este archivo las máquinas y los productos de la industria aparecen descontextualizados dentro de su propio entorno de la fábrica. A veces el fondo blanco toma la forma de una especie de velo de niebla y otras veces aparece bajo una forma más específica que quizá corresponde con la de un papel blanco.

Esta última identificación del velo con el papel blanco se revela en algunas fotografías sujetado por gente que promocionan la máquina industrial para el catálogo de la compañía. Ambos ejemplos se pueden ver claramente en las fotografías, 0841 (29), 1220 (30) y respectivamente en 0757 (31), 0821 (32). Las máquinas de este archivo fotográfico forman parte de un entorno que es a la vez real y ficticio. Este aspecto de realidad artificial se enfatiza aún más por la propia manipulación de Ruff. A través de la manipulación digital y la ampliación de dichas fotografías históricas en blanco y negro el artista subraya el carácter ficticio de su realidad.

Ruff vuelve al pasado industrial de un archivo fotográfico de los años veinte y treinta desmantelando mediante su *reconstrucción* la presencia de la ficción. Y los colores de las máquinas fueron para Ruff un elemento fundamental de su identidad histórica o más bien de la *reconstrucción* de su carácter histórico. Para imitar los colores de óxido de hierro (azul, verde, rojo) Ruff utilizó un programa de ordenador de gráficos en que las máquinas vuelven a adquirir una autenticidad, sin embargo, ilusoria. Algo que se revela aún más en las fotografías de los productos de estas máquinas en que las herramientas de la industria aparecen como si fueran dibujos técnicos actuales.

Como señala Okwui Enwezor: “Ruff interviene en el archivo, poniendo en relieve su estatus como un objeto de interés etnográfico y antropológico, así como dotándolo con funciones epistemológicas y estéticas”²⁴².

Por otro lado, el carácter orgánico de las máquinas parece chocarse con la pura ilustración de la anteriormente materialidad de las herramientas técnicas. La función de la máquina obtiene una identidad humana que se enfatiza en las fotografías 0945 (33), y 0947 (34). En ellas las máquinas antropomórficas de color verde parecen como soldados que están apuntando con sus pistolas. Las fotografías digitalmente manipuladas de Ruff nos muestran una vez más que la noción de la manipulación siempre ha formado parte del género de la fotografía. Puede que la tecnología digital nos haya familiarizado aún más con el carácter ambivalente de la fotografía pero sin duda la obra de Ruff nos muestra que dicha familiarización ya tiene sus antecedentes desde la invención de la fotografía.

En *JPEG*²⁴³ (35) producido desde el 2004, Ruff lleva en el extremo la artificialidad del documento fotográfico. Del mismo modo que en sus series anteriores el material fotográfico ha sido recopilado de fuentes preexistentes como Internet y postales, con alguna excepción de temas que han sido fotografiados por Ruff. El elemento común de su material visual es su textura digitalizada. Su serie puede dividirse en categorías que incluyen catástrofes naturales (como el tsunami asiático de 2004, y tormentas), catástrofes creadas por el hombre (escenas de guerra en Beirut, Bagdad, el ataque terrorista a las Torres Gemelas, el 11 de Septiembre de 2001, la bomba atómica), la naturaleza, y paisajes idílicos (playas, bosques, parques). Se trata de tipos de imágenes que evocan un evento global distribuido por la red o una escena aparentemente onírica.

El título de su serie corresponde a un tipo o más bien a un formato específico de imágenes difundidas en la Web. Ya el formato de las imágenes predetermina su estructura y el modo de su percepción. El formato jpeg permite regular la resolución informativa de la imagen a través de la manipulación de los píxeles.

²⁴² Okwui Enwezor, “Archive Fever: Photography Between History and the Monument”, op. cit., p. 41.

²⁴³ Su proyecto *JPEG*, ha sido expuesto en la Bienal de Venecia, 12 de junio-6 de noviembre 2005. Véase también Brian Wallis, et al., *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*, Internacional Center of Photography, Nueva York y Steidl Publishers, 2006, (cat. exp.).

Ruff encontró en la flexibilidad de este formato la base de su idea. Al emplear este formato de compresión digital de la imagen original cuya resolución de píxeles es normalmente baja y al ampliarla a una escala gigantesca, así como, al cambiar el color de un modo sutil, Ruff reconstruye su estructura. El resultado de su intervención es una imagen pictórica parecida a la de sus *Nudes*. Pero a diferencia de esta, la estructura pixelada de la imagen en *JPEG* es totalmente alterada y afecta de un modo particular la relación del observador con la imagen.

Desde lejos el observador puede identificar claramente el tema, una imagen objetiva de la realidad, pero cuando se aproxima esta realidad supuestamente objetiva se distorsiona, se descompone en cuadrados de cuadrados, en píxeles que borran cualquier información registrada por la fotografía. Este efecto de proximidad y distancia corresponde a la propia función de la fotografía. Ruff parece haber desmantelado literalmente la estructura de la fotografía. Podríamos decir que el observador se confronta con imágenes que como ya mencionamos son “demasiado próximas para ser verdaderas” y “demasiado lejanas para ser falsas”. Ruff al modificar los píxeles de la imagen en su ampliación crea un efecto ilusorio de la profundidad de la imagen objetiva, y a la vez, revela una pura superficie cuya estructura es artificial.

La segmentación del espacio, el desplazamiento de la mirada hacia todas las direcciones y por consiguiente la proliferación de centros locales, serán los elementos que afirmarán su carácter racional eliminando las jerarquías entre las partes y revelando al contrario una pura superficie constituida de localidades. Un espacio que nos recordaría a el del cubismo o incluso del puntillismo cuyo análisis excluye el peso del contorno, liberando las formas de un espacio limitado y especificando cada vez la localidad de las partes.

Ruff subraya a tal grado la estructura pixelada de sus imágenes que parece oponerse a la óptica humana construyendo un espacio virtualmente real. Un espacio ambiguo que absorbe la mirada sometiéndola a la vez dentro de una realidad y una abstracción. Pasando de una catástrofe natural o creada a un paisaje idílico que como dice Ruff “carece de una naturaleza real”²⁴⁴, nos confrontamos con una información de la imagen que es dispersa y contradictoria.

²⁴⁴ Guy Lane, “Thomas Ruff: Space Explorer”, op. cit., p. 142.

Con una información que a la vez evoca y destruye la memoria o como señala Valeria Liebermann con una “vasta cantidad de información” que simultáneamente “se disuelve en un sistema ordenado pero vacío de códigos de colores”²⁴⁵.

Ruff, por un lado, nos da la información necesaria pero, por otro lado, esta misma información tiende a desaparecer. Como si la pulsión destructiva de los píxeles aumentados prohibieran el acceso de la memoria convirtiéndola en una *impresión* maquillada. Teniendo en cuenta de lo que Jacques Derrida llama la ‘pulsión de muerte’, de lo que condiciona la memoria del archivo, de lo que tiende a borrar el principio de la realidad sustituyéndola con *simulacros* de lo real, diremos que su condición es la de impresiones silenciosas que conducen a la “muerte”²⁴⁶ de la memoria.

Las imágenes de Ruff, desenfocadas y difuminadas parecen proyectar su contaminación de un “mal de archivo”. En este sentido podríamos decir que la percepción del observador se manipula a través de la infraestructura artificial de la imagen constituida de números matemáticos que pueden trazar infinitamente *re-impresiones fugaces*. Su realidad virtual o numérica²⁴⁷, será la que le permitirá ver una impresión de lo real; la que le dará una multitud de memorias “muertas”, descompuestas, constituidas de píxeles que desde cerca se desintegran pero desde lejos se integran en una realidad ilusoria.

²⁴⁵ Valeria Liebermann, “Dissolving the Image”, en *Foam*, núm. 13, invierno 2007-2008, p. 114.

²⁴⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, París, Galilée, 1995 (ed. cast. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 19). Conferencia celebrada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio con el título *Memory: The Question of Archives*.

²⁴⁷ El lenguaje de la imagen jpeg, define una interrelación de números, una sintaxis codificada, la misma que Ruff rinde a sus imágenes incluso a través de los títulos (jpeg aa01, jpeg an01, jpeg bo02, jpeg bu02, etc.). Sus títulos construyen un lenguaje de códigos, que corresponde al lenguaje predeterminado de los archivos fotográficos digitales. La idea principal de Ruff era crear una especie de diccionario o enciclopedia contemporánea. Aunque dicha idea ha sido abandonada, sin embargo, diremos que Ruff parece haber construido un diccionario virtualmente calculado cuyas abreviaciones comprimen la imagen, la dimensión de un mundo universal. Ruff, en su entrevista con Vicki Goldberg, explica su referencia principal en torno al significado de los títulos: “Tengo una hija pequeña que tiene diecinueve meses. De algún modo quiero explicarle la totalidad del mundo. Quizá al principio pensaba en una enciclopedia visual para mi hija, pero luego el proyecto se desarrolló independiente de ésta idea. El JPEG, empezó con Aa: Arquitectura Americana, y An: Africa Nilo. Al principio “Enciclopedia” era una especie de título de funcionamiento. Mientras tanto no creo que pueda explicar el mundo entero en imágenes”. Vicki Goldberg, “Thomas Ruff in Conversation with Vicki Goldberg”, op. cit., p. 16.

Ruff, como dice Bennett Simpson: “más bien anima a sus observadores a ver y analizar que sentir, a no ser ilusionados de fotografías como verdaderas pero conocerlas como lenguaje, es decir, manipulable”²⁴⁸.

En sus series recientes *Zycles* y *Cassini*, ambas elaboradas entre 2008 y 2009, la estructura de la fotografía se vuelve totalmente abstracta. Aunque en el caso de la serie *Zycles* (36) el artista no utiliza un material fotográfico, sino dibujos de líneas tridimensionales producidos por el ordenador, sin embargo, se hace evidente teniendo en cuenta su fascinación por la tecnología y las posibles realidades que ella genera, que de nuevo Ruff dirige nuestra atención en el efecto de la experiencia visual. Incluso este tipo de imagen carente de una representación fotográfica ya la hemos encontrado en su serie *Substrat* producida a partir de los dibujos japoneses manga. En este sentido podríamos decir que Ruff vuelve a la imagen virtual pero de un modo diferente. Las imágenes de su serie *Zycles*, se basan en modelos matemáticos y físicos. Especialmente en los que el físico escocés James C. Maxwell trató en sus ilustraciones de electromagnetismo.

Ruff a través de un programa de ordenador convirtió las formulas matemáticas de líneas curvadas en tres dimensiones, las amplió y las imprimió en gran escala sobre un cuadro. Su interés en *visualizar* una formula matemática y explorar su estructura en un espacio multi-direccional, nos lleva a reflexionar sobre la *generación* de una imagen cuya realidad es abstracta y flexible. La fuerza expansiva y la divergencia de estos gráficos plásticos posibilitan la proyección de *posibles* imágenes, realidades y re-orientaciones. Sus imágenes de líneas curvadas elaboradas de modo digital, una vez más sitúan la manipulación y la objetividad (en este caso la de las fórmulas matemáticas), la abstracción y la realidad, lo irracional y lo racional, la intuición y la sistematización, en fin lo visible y lo invisible, la superficie y la profundidad en una dialéctica.

Mientras que en su serie *Cassini*, Ruff seleccionó de la página electrónica de NASA fotografías en blanco y negro de Saturno, de sus lunas y anillos, y las coloreó. El material visual en *Cassini* como en su proyecto *Estrellas* ha sido recopilado del ámbito de la ciencia y transferido en el contexto del arte. Pero además lo que tienen en común incluyendo su serie *Noches*, es el hecho de que la fotografía opera como una prótesis que permite ver lo invisible, lo que a simple vista sería imposible.

²⁴⁸ Bennett Simpson, “Ruins: Thomas Ruff’s Jpegs”, en Joanna Lehan (ed.), *Thomas Ruff: Jpegs*, Londres y Nueva York, Aperture Foundation y David Zwirner Gallery, 2009, s.p.

El título de la serie hace referencia a la nave espacial Cassini que en 1997 transmitió imágenes del planeta Saturno, y a su vez, el nombre de la nave es un homenaje al astrónomo francés-italiano Giovanni D. Cassini que estudió los anillos y las lunas de Saturno. En *Cassini 07*, (37) y *Cassini 08* (38) la longitud de los anillos coloreados y contrastados con un fondo negro ocupa casi toda la superficie. En *Cassini 03* (39) y *Cassini 14* (40) los anillos son tan ampliados cuyas pautas onduladas y repetitivas forman una imagen abstracta como si se tratara de un gráfico diseñado por el ordenador. En oposición a estas composiciones geométricas, en *Cassini 11* (41), *Cassini 13* (42), y *Cassini 15* (43) las imágenes de la luna adquieren un carácter onírico, sin embargo excluyendo la infinitud de su serie *Estrellas*. Las fotografías de *Cassini*, quizá sean las que más pretenden distanciarnos de la objetividad y realidad del archivo fotográfico, a favor de una realidad manipulada.

6.5. El sentido del orden visual en el archivo de Andreas Gursky. I. El cuerpo y el espacio

En la obra fotográfica de **Andreas Gursky** (Leipzig, 1955) la organización visual de las cosas, la repetición y la serialización, forman parte de su estrategia artística dominada por el principio de orden. Como sostiene Gursky en su correspondencia con Veit Görner en 1998:

Soy una persona cuyo primer reflejo es analizar visualmente lo que me rodea, y eso me lleva a estar observando mi entorno inmediato de forma permanente. En consecuencia, estoy continuamente ordenando cosas, clasificándolas, hasta conseguir que formen un todo. (...) Mi predilección por las estructuras claras es el resultado de mi deseo- quizá ilusorio- de dejar huella de las cosas y seguir aprehendiendo el mundo²⁴⁹.

Aunque las fotografías de Gursky son singulares e independientes de *series fijas* de un tipo específico, no obstante, las variaciones y las repeticiones de ciertos motivos en su obra parecen determinar una constante organización y re-organización de informaciones estableciendo *interconexiones entre sí* o lo que Peter Galassi llama “una red de relaciones de familia”²⁵⁰. Relaciones que invitan a la comparación y a la interrelación de sus temas otorgando a sus fotografías el sentido de un orden visual.

La multidireccionalidad y la variabilidad de su archivo fotográfico ponen de manifiesto que su método de trabajo se define por una *flexibilidad*, pero también por una *calculación* extrema. Como ya hemos mencionado el orden, la serialización, la repetición, la organización sistemática de estructuras en composiciones formales se convierten en el tema de su trabajo.

²⁴⁹ Andreas Gursky / Veit Görner, “...I generally let things develop slowly”, en Veit Görner (ed.), *Andreas Gursky: Fotografien 1994-1998*, Kunstmuseum, Wolfsburg, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Alemania, 1998, (cat. exp.), pp. 7-10. (ed. cast., “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, en *Arte y Parte*, núm. 33, junio-julio, 2001, pp. 23-36).

²⁵⁰ Peter Galassi, “Gursky’s World”, en David Frankel (ed.), *Andreas Gursky*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 4 de marzo-15 de mayo, 2001, (cat. exp.), p. 34.

La obra de Gursky como la de su generación de la Academia de arte en Düsseldorf se distancia de la estricta formación tipológica que sus profesores Bernd y Hilla Becher adoptaron como modo de análisis y presentación²⁵¹ de estructuras, y al contrario, la sistematización o la racionalidad de archivo se convierte en una pauta que estructura sus imágenes. Pero esta sistematización formal y cada vez más abstracta que atraviesa sus imágenes, al mismo tiempo, parece subvertir la razón de archivo convirtiéndola en algo irracional, i-lógico y caótico.

El hecho de que el orden, dicha racionalización se transforma simultáneamente en una abstracción en sus imágenes nos hace pensar que el resultado de las fotografías de Gursky oscila entre la organización y el desorden, el realismo y la abstracción, la documentación y la construcción de la realidad. Además en eso contribuye su decisión de emplear en su método a partir de los años noventa la tecnología digital subrayando aún más los elementos formales que estructuran sus fotografías y el aspecto de la *construcción* de la imagen. Como señala el artista: “En 1992, me serví de forma consciente de las posibilidades que ofrecía el procesamiento electrónico de la fotografía para hacer hincapié en los elementos formales que mejorarían la fotografía, o por ejemplo, para aplicar un concepto de fotografía que sería imposible de realizar utilizando conceptos reales de perspectiva”²⁵².

Sin embargo, eso no significa que sus imágenes carecen de la ‘verdad’, puesto que éstas son en parte producto de su experiencia visual que evidencian la existencia como sostiene el artista de “un evento particular que en efecto ocurrió y tomó lugar en el aquí y ahora”²⁵³. Su interés en manipular de modo digital sus imágenes cuya densidad puede variar, no excluye el hecho de que, a pesar de la realidad de un evento que “ocurrió y tomó lugar en el aquí y ahora”, éste tiende a perder (como sucede en ciertas fotografías suyas) su referencialidad a ella.

²⁵¹ Cabe apuntar que entre 1981 y 1985 cuando Gursky todavía era estudiante en la Academia de Arte bajo la tutela de los Becher, (desde 1977 hasta 1981 estudió en la Folkwangschule de Essen fundada por Otto Steinert- pionero del movimiento de la Fotografía Subjetiva de los años cincuenta-) hizo una serie de temas específicos como, guardias de seguridad, bares y restaurantes, y dependientas de tiendas empleando la metodología tipológica de los Becher. Un método que pronto sería sustituido por una organización de temas menos estricta.

²⁵² Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., p. 27.

²⁵³ Citado por Fiona Bradley, “Introduction”, en *Andreas Gursky: Images*, Liverpool, Tate Gallery, 1 de julio-28 de mayo 1995, (cat. exp.), p. 10.

El carácter indicial del archivo, del documento fotográfico, su autenticidad y objetividad que en otra ocasión hubiera operado como testigo de lo que ocurrió en un momento particular, de lo que Roland Barthes llama el “esto ha sido” de la fotografía, parece cuestionarse. Cuando Gursky dice que “desde que se ha digitalizado el medio fotográfico, es imposible dar una definición exacta del término “fotografía” ”²⁵⁴ pone de manifiesto el carácter híbrido que la manipulación digital otorga a la fotografía. Esta especie de nueva imagen que surge existe entre el realismo y la ficción, o “existe en algún lado entre el documento fotográfico y un puzzle electrónico”²⁵⁵.

Al incluir el procedimiento digital Gursky amplía al mismo tiempo su criterio de seleccionar su material fotográfico pasando de una experiencia inmediata a un archivo de imágenes preexistentes como él de los medios masivos hasta el empleo directo de reproducciones de imágenes. Con respecto a este paso de selección y uso que se observa concretamente en su trabajo más reciente, Gursky sostiene en su entrevista con Guy Lane en 2009: “Ahora tengo un gran archivo en que colecciono imágenes y poco después lo dejo todo a un lado en el estudio y pienso sobre que tema merece ser investigado. Mientras que en el pasado, en los años ochenta cuando hice los paisajes, investigaba más viajando y descubriendo el mundo visualmente, ahora estoy más centrado en las reproducciones, en el Internet y la televisión”²⁵⁶.

En varias ocasiones Gursky habla de su interés en las paradojas. Obviamente en su obra lo paradójico toma un lugar central, pero no como una oposición, sino como una coexistencia de polos extremos. De hecho en sus fotografías nos encontramos con otra convivencia paradójica: una visión global y local domina la estructura de sus imágenes de espacios grandes- bolsas, parlamentos, oficinas, bancos, boutiques, supermercados, rascacielos, museos, bibliotecas, empresas, fábricas, conciertos, clubes- a menudo abarrotados de un flujo masivo de personas, son capturados desde una elevada posición (a veces desde grúas, plataformas elevadoras e incluso helicópteros) y una visión panóptica casi divina que posibilita al observador analizar tanto la totalidad como cada minúsculo detalle de sus estructuras.

²⁵⁴ Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., p. 26.

²⁵⁵ Hal Foster, et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 659. Hemos consultado la edición inglesa. (ed. cast., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006)

²⁵⁶ Guy Lane, “Andreas Gursky Interviewed”, en *Artworld*, 2009. Disponible en línea <<http://www.foto8.com/new/online/blog/903-andreas-gursky-interviewed>> [consulta 5/10/2009].

Gursky aludiendo a la organización de sus imágenes señala:

*Nunca se observan detalles arbitrarios en mi obra. Desde el punto de vista formal, se entretejen un sinfín de microestructuras y macroestructuras interrelacionadas, determinadas por un principio de organización general. Un microcosmos cerrado que, gracias a la actitud distante que mantengo con mi sujeto, permite al observador reconocer las ensambladuras que hacen que el sistema se tenga en pie*²⁵⁷.

Ya desde el inicio de su práctica fotográfica en los años ochenta, la relación entre el hombre y el entorno se define por este “principio de organización general”. La elevada posición de Gursky, su aproximación distante hacia el objeto fotografiado excluyen de sus fotografías una mirada subjetiva otorgándolas la máxima objetividad posible. En este caso la influencia de los Becher se hace explícita. Pero si en la obra de los últimos la objetividad del documento fotográfico es incuestionable en la de Gursky ésta se lleva al extremo hasta convertirse en una realidad *construida*.

Otro aspecto fundamental en su obra y algo que en general caracteriza su generación es el uso de color y la gran escala de sus fotografías. Cabe añadir que con respecto a estos aspectos Gursky habla de la influencia de Jeff Wall en el desarrollo de su obra y se refiere a él como un modelo. El gran formato y la cualidad del color en las fotografías panorámicas de los años ochenta de Wall, puede como observa Galassi “que haya ayudado a Gursky a traducir el ojo crítico de la estética de la cámara de vista en un arte de imágenes grandes”²⁵⁸.

La escala monumental que Gursky adoptó a partir de los años noventa es central en su estrategia artística y de igual modo que Thomas Struth y Thomas Ruff, transforma la relación entre el observador y la imagen: le permite analizar desde cerca cada minúsculo detalle de sus fotografías y a la vez, desde lejos percibir la totalidad que se forma. Pero no olvidemos que el efecto de la distancia en su visión divina, una visión que Gursky la traduce alegóricamente como la de un “extraterrestre”, tiene como resultado excluir al observador, impidiéndole una identificación con el mundo ordinario.

²⁵⁷ Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., p. 30.

²⁵⁸ Peter Galassi, “Gursky’s World”, op. cit., p. 31.

Galassi describe dicha experiencia de este modo: “Los diversos sucesos que fluyen en la obra de Gursky emergen como una imagen coherente del mundo. No hay lugar para nosotros en este mundo. Desterrados por sus dominantes simetrías, estamos consignados a contemplar su totalidad desde fuera. Podemos estudiar sus detalles en nuestro tiempo libre. Podemos ser seducidos o indignados del magnífico espectáculo. Podemos maravillarnos en su indiferencia serena. Podemos incluso optar por juzgar sobre eso, pero nunca seremos participantes”²⁵⁹.

Si miramos retrospectivamente el cambio gradual que se observa tanto en el método de Gursky (cada vez más se observa una organización formal y abstracta con variaciones de intensidad que se expande en la superficie fotográfica a menudo hasta formar una estructura *allover*) como en su técnica (manipulaciones digitales, reproducciones fotográficas y el aumento de sus formatos) podríamos decir que su obra marca la institución de un nuevo territorio que ya no es tan familiar con la llamada “escuela de Becher”.

En sus fotografías tempranas de paisajes a mediados y hacia finales de los años ochenta se pueden ver los indicios de esta abstracción que la distancia de la cámara produce y por consiguiente el efecto de la *exclusión* del observador. En estas fotografías Gursky se centra en las actividades ordinarias de la gente en su tiempo libre y de allí la denominación del curador e historiador del arte Kaspar Koenig en tanto “imágenes del domingo”²⁶⁰. Las actividades de las personas en sus fotografías varían: ciclismo, natación, excursionismo en las montañas, en las cataratas o en el río. Pero dichas actividades no parecen ser el punto de su enfoque y mucho menos el individuo en sí.

De modo ejemplar en *Klausenpass*, 1984 (1), *Niagara Falls*, 1989 (2) o en *Swimming Pool, Ratingen*, 1987 (3) las dispersas diminutas figuras de la gente frente al vasto paisaje de la montaña, y respectivamente el grupo de gente a bordo del barco a las cataratas del Niagara o las personas en una piscina de comunidad, ni siquiera pueden identificarse claramente, más bien parece que se incorporan literalmente en los lugares que se muestran. Aunque en *Swimming Pool, Ratingen*, podemos reconocer las figuras humanas y los momentos de sus instancias en la piscina y alrededor de ésta, no obstante parecen inconscientes de la presencia del fotógrafo.

²⁵⁹ Ibid., p. 41.

²⁶⁰ Citado por Peter Galassi, “Gursky’s World”, op. cit., p. 21.

La fotografía está tomada por encima de la piscina y desde una distancia, pero la suficiente para observar la absorción de la gente en lo que hace y su inconsciencia a la hora de ser fotografiados. En *Klausenpass*, 1984, y en *Niagara Falls*, 1989, la distancia de la cámara es aún más ampliada pero es precisamente esta distancia la que impide la reciprocidad de la mirada y la que hace que el efecto de la exclusión sea el mismo. Aunque en *Ruhrtal (Ruhr Valley)*, 1989 (4) o en *Düsseldorf Airport II*, 1994 (5), nos encontramos con la figura de un individuo (parece que son las únicas fotografías de Gursky en que se muestra un individuo), sin embargo, miniaturizada frente a la inmensidad del paisaje, la distancia de la cámara igualmente hace imposible cualquier tipo de identificación por parte del observador.

En sus fotografías de paisajes nublados y etéreos que se han considerado equivalentes a los paisajes pictóricos del pionero del Romanticismo Alemán, Caspar David Friedrich (por ejemplo entre la pintura *Der Mönch am Meer (Monje a orillas del mar)* (1809-1810) (6), y estas dos fotografías de Gursky ya mencionadas observamos una estructura visual similar) la paradoja ironía del romanticismo en la relación del hombre con la naturaleza, la finitud humana y la infinitud del paisaje se hace evidente. Régis Durand observa que, la tensión entre la miniaturización de la figura humana y la vastedad del paisaje en las fotografías de perspectiva “extraterrestre” de Gursky, nos hace pensar en el “lugar y en la naturaleza de la mirada” y en el modo en que ésta se convierte en “espectáculo para el observador”²⁶¹.

Fue en la fotografía *Klausenpass*, en que Gursky al ampliarla después de seis meses descubrió la existencia de estas diminutas figuras en el paisaje que a partir de los años noventa dichas figuras humanas de escala microscópica constituirán un aspecto fundamental en su obra (como si fuera un elemento de medida) en relación a los espacios inmensos que les rodean.

El hecho de que en sus fotografías el hombre está presente bajo una forma colectiva y absorbidos en lo que hacen (incluso sus figuras humanas a menudo están de espaldas a la cámara y a nosotros) y fotografiados desde perspectivas panorámicas, sugiere que el interés de Gursky no es el individuo y tampoco sus actividades.

²⁶¹ Régis Durand, “Andreas Gursky: Distance and Emptiness”, en *Artpress*, núm. 220, julio-agosto, 1997, p. 21.

El enfoque de Gursky se centra más bien en el fenómeno de las masas y su interacción con el espacio que en el individuo. De un modo explícito el artista afirma:

*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*²⁶².

El comentario de 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 o “bancos” ”²⁶³.

Si en las “imágenes del domingo” de Gursky, la gente se reduce a figuras solitarias dispersas o a un pequeño grupo enfrentados al abismo de la naturaleza en *Albertville, 1992 (7)*, o en *Engadine, 1995 (8)*, se reducen a minúsculos puntos *masivos* de esquiadores alineados en el paisaje nevado. Gursky nos muestra en sus fotografías de paisajes la contemporaneidad del sublime de la economía global, el modo en que lo ‘divino’ de la naturaleza se convierte en un territorio ‘banal’, explorado y ocupado por el turismo. Sea un entorno natural o construido, la intervención humana en las fotografías de Gursky está presente. Como observa Emily Apter el “sublime Romántico ha sido deshinchado revelando el modo en que el sublime se ha vuelto compatible con una visión global difundida con los valores de una producción comercial”²⁶⁴.

Será a partir de los años noventa cuando el mundo de Gursky se expandirá, pasará de una geografía local y nacional- Dusseldorf- 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 proyecta precisamente la imagen pública, la imagen contemporánea del hábitat humano.

²⁶² Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., p. 30.

²⁶³ Gilles Deleuze, “Post-scriptum sobre las sociedades de control” en *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 282 (Publicado por primera vez en *L’ Autre Journal*, núm. 1, mayo de 1990).

²⁶⁴ Emily Apter, “The Aesthetics of Critical Habitats”, en *October*, núm. 99, invierno 2002, p. 39.

Todos estos espacios que componen su archivo, conducen la mirada a acontecimientos ordinarios basados en un continuo intercambio de relaciones que insinúan el “locus contemporáneo del sublime: un poder grande en cuyo rostro sentimos nuestra pequeñez”²⁶⁵.

6.5.1. II. La abstracción racional de la masa y del espacio

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 (bolsas, bancos), son algunas de las imágenes de Gursky en cuyas grandes escalas se hacen visibles las formas de la globalización.

Se trata de lugares tanto interiores como exteriores, que como ya hemos mencionado a menudo están aglomerados de una masa de gente. En muchas de sus fotografías la multitud se ve absorbida en sus diferentes actividades- negociando en una bolsa, trabajando en una empresa o divirtiéndose en un concierto. 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 ¿acaso a través de esta colectividad se proyecta la desaparición de lo social y la absorción del sujeto en los mecanismos del capitalismo?

La figura humana y masiva en las composiciones formales de Gursky (incluso a menudo ésta se sustituye de animales, coches y productos de bienes) en ocasiones se expande en la superficie de la imagen fotográfica hasta englobarla.

²⁶⁵ Alix Ohlin, “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, *Art Journal*, 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 (*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*)- pero la adapta a las condiciones del mundo actual redefiniendo y señalando ciertos efectos que ésta produce como, la “infinitud artificial”, y la “gran escala”, bajo el fenómeno de la globalización.

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. Sus fotografías conducen la mirada a un enfoque que es tanto global como local o permiten como dice Galassi “una recompensa continua desde muy lejos a una razonablemente proximidad, tal como el macrocosmo revela sus estructuras microcósmicas”²⁶⁶. Gursky al interconectar en sus fotografías estructuras micro y macrocósmicas crea una composición abstracta de cuerpos masivos cuyos ritmos, no obstante, corresponden a un esquema geométrico, a un “ornamento masivo”.

La multitud homogéneamente articulada en estadios, bolsas internacionales o conciertos, escenas que ocupan un lugar central en la obra de Gursky, trazan un paralelismo con la teoría del “ornamento masivo” que Siegfried Kracauer fundamentó en su ensayo “Das Ornament der Masse” (“El ornamento de la masa”) en 1927. El ensayo de 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 actuaciones como las 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. Kracauer observa en la forma rítmica que se configura a través de la organización de estos cuerpos masivos que “Estos productos de las fábricas norteamericanas de distracción ya no consisten en muchachas jóvenes individuales, sino en complejos de muchachas jóvenes cuyos movimientos son demostraciones matemáticas”²⁶⁷.

²⁶⁶ Peter Galassi, “Gursky’s World”, op. cit., p. 28.

²⁶⁷ Siegfried Kracauer, “Das Ornament der Masse” (1927), en *Frankfurter Zeitung*, núm. 9/10 junio 1927 (ed. cast., “El ornamento de la masa”, en *Siegfried Kracauer. La fotografía y otros ensayos: El ornamento de la masa I*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 52).

Las pautas de líneas paralelas que componen sus cuerpos se conciben como un ornamento configurado de fragmentos y no de individuos. Como dice Kracauer: “Así, sólo como parte de la masa, no como individuos que creen estar formados desde el interior, los hombres apenas son fragmentos de una figura”²⁶⁸.

En esta masa de fragmentos o en este orden racional no tiene lugar la forma orgánica del individuo. Sus movimientos repetitivos y calculados no revelan su identidad o personalidad, sino su anonimía y absoluta abstracción. Tomando como punto de partida este paralelismo, se hace evidente que el ornamento masivo se relaciona con el procedimiento de la producción capitalista, en el sentido de que, lo que genera no es nada más que una plétora de productos auto-referenciales. Una ilimitada ultra-producción de flujos, de líneas, de ritmos, en fin de movimientos *racionales*, mecánicos. “El ornamento es *un fin en sí mismo* (...) La producción del proceso capitalista es el fin en sí mismo”²⁶⁹, señala Kracauer.

En las fotografías de perspectiva panorámica de Gursky, los individuos forman un ornamento rítmico, pero a través de esta vibración lúdica de formas, texturas y colores sus movimientos obedecen a la geometría de una pauta. El ritmo que configura la organización de la gente en algunas de sus fotografías parece reducir la materialidad de sus componentes a un cuerpo global e inmaterial.

De modo ejemplar en la serie *Pyongyang*, el Festival Arirang se convierte en su escenario. Gursky desde su elevada posición divina fotografió la celebración del cumpleaños del líder Comunista Kim Il-Sung que se lleva a cabo anualmente en el estadio Rungrado May Day en la ciudad norcoreana de Pyongyang. En este festival espectacular, miles de bailarines de gimnasia, grupos de niños y de militares sincronizan en el escenario sus movimientos disciplinados formando pautas geométricas. Mientras que miles de estudiantes situados por detrás de ellos en las terrazas del estadio forman a su vez con papeles de diferentes colores composiciones de imágenes. Imágenes que dan la impresión de haber sido creadas digitalmente.

En *Pyongyang I*, 2007 (9), *Pyongyang II*, *Diptychon*, 2007 (10) y *Pyongyang V*, 2007 (11), Gursky capturó las actuaciones coreográficas en cuyas variaciones se observa las composiciones geométricas de estos grupos y las imágenes que se crean por detrás de ellos.

²⁶⁸ Ibid., p. 53.

²⁶⁹ Ibid., pp. 53-55.

Entre estas imágenes pixeladas que operan como fondo de las actuaciones y cuyos motivos varían (paisajes, flores, pájaros, armas, etc.,) configuradas por los distintos papeles coloreados que los estudiantes sujetan y las formas geométricas que la organización de las figuras humanas trazan con sus movimientos disciplinados se refleja la racionalidad y la abstracción del “ornamento de la masa”.

Hay una estructura *óptica* que tiende a formar una abstracción pero también hay una estructura *lineal* que tiende a formar una figuración geométrica. El ornamento, como dice Kracauer “debe ser comprendido *racionalmente*”²⁷⁰. Las inmensas fotografías de Gursky dibujan simultáneamente un mundo de masas, caótico y amorfo, pero también un mundo ordenado, predeterminado y calculado. Una pauta abstracta pero racionalmente estructurada.

En otras fotografías de Gursky la multitud de la gente se muestra absorbida en sus actividades. En sus placenteros espacios la gente forma parte de una red de complejas estructuras. Las imágenes de Gursky no remiten a la organización fisiognómica de la especie humana como las de August Sander, y tampoco a las materias primas como las de los Becher. Al contrario, como sostiene Norman Bryson se trata de imágenes “inteligibles ocupándose de “flujos materiales”, de igual modo que la sociedad organiza su base de infraestructura”²⁷¹.

A través de espacios financieros, comerciales o tecnológicos, Gursky pone en relieve la absorción del hombre en la gran empresa del capitalismo cuyos flujos transformables operan como estructuras geométricas en que las figuras humanas *se integran*. Las masas se absorben como dice Régis Durand “en una actividad que las vincula y las identifica con el espacio en que se muestran (...) Esta absorción contribuye de modo significativo al efecto de la distancia, al transformar estas vistas en escenas ante las cuales nos posicionamos como espectadores distantes, con ninguna posibilidad de reacción, de intercambio o empatía (...) hay una total ausencia de aura”²⁷².

²⁷⁰ Ibid., p. 54.

²⁷¹ Norman Bryson, ‘The Family Firm: Andreas Gursky & German Photography’, en *Art/text*, núm. 67, noviembre 1999-enero 2000, p. 80.

²⁷² Régis Durand, “Andreas Gursky: Distance and Emptiness”, op. cit., pp. 21-22.

De modo similar, Michael Fried traduce dicha absorción en la obra de Gursky como “sistemáticamente “plana” o mecánica”²⁷³. Por ejemplo, en *Siemens, Karlsruhe*, 1991 (12), o en el díptico de la bolsa, *Hong Kong Stock Exchange, Diptychon*, 1994 (13) podemos ver cómo la individualidad se incorpora en un orden mecanizado y homogéneo.

En *Hong Kong Stock Exchange*, hileras de individuos vestidos con sus uniformes absorbidos en sus actividades en la bolsa se yuxtaponen de modo serial configurando pautas geométricas. Las figuras humanas con sus uniformes homogéneos de color rojo parecen integrarse en el espacio. La alfombra de color rojo en el suelo equivale al mismo tono que los uniformes de los comerciantes, y a una parte de las cortinas que cubren las ventanas, algo que sin duda contribuye en su uniformidad. El individuo se disuelve en una abstracción cromática e instrumentalizada a tal grado que se da la impresión de que no se trata de figuras orgánicas, sino de cuerpos sin órganos o como dice Hans Irrek de cuerpos cuyos “movimientos son gobernados”²⁷⁴, domesticados, como si se tratara de objetos.

De igual modo, en la gran empresa de *Siemens, Karlsruhe*, las figuras humanas apenas se diferencian del espacio en que se muestran, como si fueran formadas por las máquinas productivas. En estas fotografías la organización y la serialización del espacio productivo y la de los cuerpos parece oponerse a la estructura caótica de la masa en los conciertos. Otros de los espacios de Gursky en que el fenómeno masivo se refleja en su espectacularidad actual. Katy Siegel sostiene: “Mientras que el espectador en el arte del siglo XIX estaba frecuentemente con las diversiones como son los cafés, circos y casas de ópera, la fascinación actual con los espectadores refleja la emergencia del entretenimiento masivo como la industria central de la vida contemporánea”²⁷⁵.

En sus fotografías de conciertos como *May Day IV*, 2000 (14) se percibe una unidad en la superficie de la imagen, pero a la vez, el modo en que las partes individuales interactúan entre sí.

²⁷³ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, p. 173.

²⁷⁴ Hans Irrek, “Documents of Intense Spatial Experience”, en *Andreas Gursky*, Rooseum, Center for Contemporary Art, Malmö, Suiza, 25 de marzo-14 de mayo 1995, (cat. exp.), s.p.

²⁷⁵ Katy Siegel, “All Together Now, Crowd Scenes in Contemporary Art”, en *Artforum*, núm. 5, vol. XLIII, enero 2005, p.168.

En una misma imagen se puede ver la multiplicidad de detalles, intensidades de colores o articulaciones locales, y la formación de una pauta dentro de esta interacción múltiple, y sin embargo coherente. La distancia entre la cámara y la multitud, da como resultado una composición de la imagen *allover* en que no permite al observador enfocarse a ningún punto.

Si las imágenes de las masas en los conciertos nos dan la sensación de una vitalidad y de un movimiento disperso y simultáneamente uniforme, en las imágenes de la empresa *Siemens, Karlsruhe*, y de la bolsa, *Hong Kong Stock Exchange, Diptychon* dicha vitalidad se transforma en mecánica. Pero en ambos casos, esta inversión conduce a un resultado común: su interdependencia en tanto comportamientos sociales estandarizados.

Recordemos que la individualidad en las descripciones de Kracauer está subordinada en los agrupamientos masivos. El fenómeno masivo en el análisis de Kracauer prescribe lo que más tarde el régimen nazi utilizará en su propaganda. Las fotografías de Max Ehlert de las celebraciones del partido socialista, por ejemplo de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 (15), las masas de gente saludando podrían sustituirse por las masas de gente en el concierto que Gursky captura en *Tote Hosen*, 2000 (16).

La similitud que encontramos en la actitud de la masa y en su deshumanización en ambas fotografías evidencia lo que Gursky entiende de lo ejemplar de sus motivos: “Quiero que mis motivos se parezcan como si pudieran ser fotografiados en cualquier sitio. Los lugares no suponen ser descritos específicamente, pero suponen funcionar más como metáforas. Estoy interesado en puntos de vistas globales, en las utopías sociales actuales”²⁷⁶.

Mientras que en otras fotografías de Gursky son los colores digitalmente empleados y las retículas los que funcionan como esquemas geométricos concediendo a la imagen una forma visual y abstracta, una unidad homogénea configurada de la interrelación de diversos elementos locales. De modo ejemplar, en *Chicago Board of Trade II*, 1999 (17), y a diferencia de otras imágenes de Gursky de mercado financiero internacional, el cuerpo humano se reduce a una meticulosa organización y análisis cromático.

²⁷⁶ Citado por Nina Zimmer, “Pyongyang: A State of Exception”, en *Andreas Gursky*, Kunstmuseum Basel; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2007, (cat. exp.), p. 85.

La multiplicidad de colores y la sistemática repetición de los mismos tonos²⁷⁷ en la ropa de las figuras que ocupan toda la superficie fotográfica, no solo forma una abstracta armonía cromática de texturas, sino también funciona como una estructura organizativa, una pauta lineal rítmica.

Incluso se da la sensación de que la multitud ha sido transformada en una multitud de píxeles o en la imagen de un aleatorio campo de píxeles cuya densidad regula la información visual²⁷⁸ que domina sus superficies. Las figuras miniaturizadas y distanciadas de la visión humana establecen un espacio óptico vibrante de luces y diferentes colores en cuya disposición no jerárquica encontramos similitudes con la estructura *allover* de Jackson Pollock, así como con el análisis óptico del espacio en el Impresionismo o en el Puntillismo.

Aunque en *Hong Kong Stock Exchange, Diptychon*, el color rojo en la composición de Gursky opera igualmente como un sistema organizativo, sin embargo en *Chicago Board of Trade II*, la multitud de colores tienen un efecto más bien animado que estático. A pesar del diferente resultado de sus efectos, en ambas imágenes, la repetición del color contribuye en su estructura formal.

²⁷⁷ Por ejemplo, en el cuadro *La Rue Montorueil* de Claude Monet, la repetición de las banderas situadas en la calle *Montorueil*, de color rojo y azul intensifica el análisis tópico de la superficie y la reduce a una planitud puramente óptica. Clement Greenberg remitiendo a las igualdades de los tonos en los cuadros de Monet, dice que: “Monet se mostraba demasiado dispuesto a «equivalencias» de tono, en detrimento de las «dominancias», o también a hacer demasiado dominantes esas dominancias”, Clement Greenberg, “The Later Monet”, en *Art News Annual*, núm. 26, 1957 (ed. cast., “El último Monet”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 45).

²⁷⁸ Jonathan Lipkin se refiere a la imagen digital como un mapa de dígitos: “Una cuadrícula, cuyos cuadros se llaman “píxeles”, junto con un conjunto de dígitos binarios (llamados bits) asignados en cada píxel (...) Como cualquier mapa, un mapa de dígitos puede contener más o menos, información. Cuando más sea el número de los píxeles en el mapa de dígitos, mayor será la resolución de la imagen, y tendrá el mayor detalle, desde el momento en que puede proporcionar más información en un dispositivo de salida (...) Tal como el número de los píxeles en el mapa de dígitos determina la resolución de la imagen, la cantidad de la información asignada en cada píxel determina su “profundidad”. Jonathan Lipkin, *Photography Reborn. Image Making in the Digital Era*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2005, p. 14. El efecto de la textura digital se revela igualmente en *Happy Valley I*, 1995, donde toda la superficie de la imagen esta tejida por una retícula de pequeños puntos. La visión de la ciudad parece ser percibida mediante una visión mecanizada. Sobre el efecto digitalizado de la retícula en Gursky véase Neville Wakefield, ““Brasilia” Vanishing Points”, en *Parkett*, núm. 44, 1995, pp. 78-80.

De modo similar en la fachada del edificio *París, Montparnasse*, 1993 (18), los múltiples colores articulados en series evocan una retícula cromática que nos podría recordar la obra *1024 Colors* (1973) (19), de Gerhard Richter. Si en *Montparnasse* la organización de los colores obedece a la rígida estructura del edificio cuya forma rectangular evoca la de una cuadrícula, en *Chicago Board of Trade II*, la organización de la gente obedece a su propia cuadrícula cromática. Es decir, los colores locales (rojo, amarillo, naranja, azul, blanco) de la ropa de las figuras operan como una estructura. Son los que edifican un cuadro taxonómico y por lo tanto los que dibujan un orden detalladamente formado que a pesar de la distancia de la cámara el observador obtiene una lectura precisa al examinar desde cerca la interacción de las partes.

Gerda Breuer encuentra en la estructura reticulada del edificio de las viviendas del *Montparnasse* realizada por el arquitecto Jean Dubuisson en 1964, su estrecha relación con la idea del orden y la unidad configurada dentro de los detalles: “La estricta racionalidad de la geometría- y particularmente la línea recta- ha sido intentada para proporcionar una estructura de la vida moderna. Proponía un orden que realizaba la individualidad: unidad dentro de la multiplicidad (...) y esta misma idea se hace visible en las estructuras masivas que fotografía Gursky, (...) Paradójicamente, las fotografías de Gursky de estructuras masivas ordenadas que prescriben un modo de vida uniforme y individual, nos provocan a observar el detalle en la caja individual- como en las viviendas”²⁷⁹.

Otros ejemplos en que el sistema reticulado está presente en las imágenes de Gursky serían, la arquitectura interior de la prisión en *Stateville, Illinois*, 2002 (20), en que la distancia de la cámara nos ofrece una vista panóptica de las celdas enumeradas y organizadas por la retícula.

²⁷⁹ Breuer afirma que en la exposición de Frankfurt en 1995, esta fotografía (*Montparnasse*), ha sido “acompañada por un catálogo que contenía detalles ampliadas de las casas y comentarios basados en entrevistas con los residentes”. Este tipo de información nos podría recordar incluso a los libros de los Becher en que a menudo incluyen un índice detallado sobre sus arquitecturas industriales. Por ejemplo, en *Framework Houses From the Siegen Industrial Region*, nos encontramos con un índice detallado sobre el lugar de cada casa, la calle, su número, el año de su construcción y la identidad de los propietarios- nombre, profesión. Beuer alude a estos *detalles* como *estructuras* que especifican la identidad del cuerpo humano. Gerda Breuer, “Pictures of Paradox: The Photographs of Andreas Gursky”, en Michael Mack (ed.), *Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography*, Londres, The Architectural Association, 19 de abril - 22 de mayo, 1999, (cat. exp.), p. 22.

De nuevo Gursky excluye la subjetividad y permite como señala Lewis Bigg una “mirada estructurada”²⁸⁰ o lo que llama Régis Durand “la disciplina de la mirada”²⁸¹. En *Greeley*, 2002 (21) y *Fukuyama*, 2004 (22), las granjas de animales se delimitan mediante líneas horizontales y verticales que cuadriculan una hilera de vacas, mientras que en *Nha Trang, Vietnam*, 2004 (23), las luces de una enorme fábrica de sillas, dividen en líneas horizontales las figuras de las mujeres vestidas de uniformes. En *Bundestag, Bonn (Parliament, Bonn)*, 1998 (24), la gente en el interior del parlamento vista desde fuera por un cristal se ve sometida a una retícula organizada por las líneas horizontales y verticales de la fachada del edificio. La transparencia del cristal y la ubicuidad de la fachada reticulada del edificio que convierte a la gente en su interior en figuras anónimas es un motivo que Gursky ya lo había utilizado en *HongKong and Shanghai Bank*, Hong Kong, 1994 (25) y más tarde se repetirá en *Mayday V*, 2006 (26).

Se hace evidente que tanto en sus imágenes de paisajes, de arquitecturas como en las de la multitud y los abundantes objetos, la retícula actúa como una *estructura*²⁸² que a la vez es visible e invisible, material e inmaterial. En el método de Gursky, la retícula contribuye en mantener la mirada en una distancia de la realidad, del mismo modo que sus composiciones *allover* la liberan de un único punto de vista, central, para dirigirse hacia todas las direcciones. No hay ningún tipo de jerarquía o de distinción ya que la interconexión entre las partes variables en su intensidad, se extiende en toda la superficie de un modo infinito²⁸³.

²⁸⁰ Lewis Bigg, “Brave New World”, en *Andreas Gursky: Images*, op. cit., p. 64.

²⁸¹ Régis Durand, “Andreas Gursky: Distance and Emptiness”, op. cit., p. 25.

²⁸² Rosalind Krauss, en su artículo “Grids” (1978), sostiene que: “la retícula es una estructura, una estructura que, además, posibilita la existencia de una contradicción entre los valores de la ciencia y los valores espirituales, manteniéndolos consciente o inconscientemente, como elementos reprimidos”. Rosalind Krauss, “Grids”, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “Reticulas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 29).

²⁸³ Cabe añadir que esta visión de infinitud y totalidad se encuentra principalmente en la percepción óptica de Claude Monet, y su serie *Nenúfares*. La naturaleza en estos enormes cuadros se reduce a una superficie plana y se concibe a través de una organización pictórica abstracta. El ojo se somete a un vacío. No se fija en ningún punto, sino al contrario se sumerge en el infinito, en una estructura *allover*. En sus *Nenúfares*, “No hay primer plano, ni fondo; en vez de eso, una red de conexiones (...) El vacío importa tanto como la plenitud”. Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 121-124.

La descentralización del espacio hacia la periferia es un elemento característico en las fotografías de Gursky poniendo en relieve, como señala Otto Kapfinger que “la ilusión humanística del hombre como el centro, en el punto desaparecido de la perspectiva de los eventos, la ilusión del control del individuo sobre el espacio-tiempo se desvanece”²⁸⁴.

Si en los Cubistas el centro se expandía *casi* hacia toda la superficie será a partir de Claude Monet y más tarde de Jackson Pollock donde se establecerá una imagen singular, una configuración *allover*, extendida hacia los límites del marco pictórico y, sin embargo, compuesta de múltiples detalles.

6.5.2. El documento fotográfico y la imagen digital

Atlanta (1996) (27), *Times Square* (1997) (28) y *Shanghai* (2000) (29), son unos ejemplos destacados donde tanto los efectos pictóricos como los aspectos formales se intensifican. De modo ejemplar, en *Times Square* y *Atlanta*, Gursky vuelve a mezclar dos diferentes perspectivas (como en el caso de *Montparnasse* en 1993) cuyo resultado es desorientador. En ambas fotografías las grandes estructuras de los patios de los lujosos hoteles del arquitecto americano John Portman acentúan el efecto de vértigo y la desconcentración de la mirada. En *Atlanta* la composición de la imagen del patio se reduce a formas horizontales y verticales que se repiten a toda la superficie, mientras que el verdor y el color rojo de la moqueta operan como elementos dominantes de gradación visual que enfatizan aún más la inmensidad de la estructura cuyo efecto, sin embargo, es vertiginoso y claustrofóbico.

Lo mismo ocurre con la estructura circular del interior del Grand Hyatt Hotel en *Shanghai*. Mientras que en *Times Square*, la luz artificial del vestíbulo grande, estilo atrio, desorienta a tal grado la mirada que la fusión entre las rejas de los balcones y la pared parece incomprensible. La aparente profundidad de las perspectivas conduce la mirada a una superficie plana y homogénea.

Es más, las figuras que aparecen en estas fotografías apenas se ven. Como sostiene Donald Kuspit “el espacio no se convierte en una escena, en un soporte para las

²⁸⁴ Otto Kapfinger, “Calligraphies of a Civilization Process”, en *Raume/Rooms: Lucinda Devlin, Andreas Gursky, Candida Höfer*, Kunsthau Bregenz, Austria, 9 de abril-27 de junio 1999, (cat. exp.), p. 10.

figuras (...) existe como un absoluto”²⁸⁵. Fredric Jameson, encuentra en las construcciones arquitectónicas de los hoteles placenteros de Portman, un “hiperespacio postmoderno”, al “estilo Disneylandia”, que engloba y encasilla el individuo ofreciéndole un supuesto punto de fuga: “Es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados”²⁸⁶.

Gursky en su correspondencia con Veit Görner explica que la necesidad de emplear la tecnología digital en su obra reside en su interés de proyectar la imagen contemporánea de la realidad:

*No me interesaba una vista inhabitual, casi pintoresca del Rin, sino una visión lo más contemporánea posible del río. Paradójicamente, esta vista del Rin no se puede obtener in situ; fue necesario realizar una recreación ficticia para ofrecer una imagen precisa de un río moderno. Lo mismo ocurrió cuando visité más de 70 empresas industriales mundialmente conocidas. La mayoría de ellas tenían un aire-romántico que no me esperaba. Buscaba una prueba visual de lo que yo creía que eran las zonas industriales asépticas. Si se hubiese sometido a estas empresas a un proceso sistemático de documentación, uno hubiera creído retroceder a la era de la Revolución Industrial. Tras esta experiencia me di cuenta que la fotografía ya no era creíble y me resultó más fácil legitimar el procesamiento de la fotografía digital*²⁸⁷.

El uso de la imagen digital es el medio que se adapta mejor a su experiencia visual examinando la realidad a través de sus apariencias, sus estructuras placenteras.

Se trata de imágenes construidas que proyectan su pensamiento y percepción de la globalización del mundo capitalista contemporáneo. En *Rhein II*, 1999 (30), el paisaje del río se aísla de su contexto y se transforma en un paisaje ficticio en cuyas franjas

²⁸⁵ Donald Kuspit, “Andreas Gursky, 303 Gallery”, en *Artforum*, diciembre, 1989, p. 136.

²⁸⁶ Fredric Jameson, “Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism” en *New Left Review*, núm. 146, julio-agosto, 1984, pp. 59-92. Hemos consultado la versión castellana “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, p. 62. Del mismo modo Paul Virilio, afirma que este tipo de espacios, como por ejemplo el de Disneyland es “el espacio de evasión que en realidad es el espacio de captura”. Paul Virilio, *L’insécurité du territoire*, París, Stock, 1976 (ed. cast., *La inseguridad del territorio*, Argentina, La marca, 1999, p. 59).

²⁸⁷ Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., pp. 30-31.

horizontales y yuxtapuestas una al lado de la otra, la condición pragmática del paisaje se enmascara por una condición óptica y formal. Como dice Margaret Sundell, respecto al *Rhein II*: “la perspectiva atmosférica es eliminada; segundo, las cosas originalmente basadas una detrás de la otra ahora se basan una al lado de la otra en el mismo plano espacial. Al mismo tiempo, la perspectiva de un único punto permanece intacta, creando un sentido inquietante de dislocación espacial y un intervalo que es aún más inquietante entre lo que creemos que estamos viendo y lo que realmente vemos”²⁸⁸.

Gursky ha encontrado en el proceso digital aquella *realidad* que situaría la mirada a una imagen adaptada a su “concepto artístico” de lo contemporáneo. En este sentido, “legítima” dicho procesamiento como un “válido” documento que se identifica con su *percepción* del mundo. Las fábricas, como ha mencionado Gursky tenían el mismo aspecto que el de años atrás. Como si no hubiera cambiado nada. Algo que le ha sorprendido puesto que esperaba ver la *imagen* de una fábrica que correspondiera con un aspecto contemporáneo determinado: el de una fábrica “aséptica”, clínica. Las fotografías de Gursky no se basan en una documentación sistemática, sino más bien en una *construcción* sistemática.

Las formas seductivas que dominan las fotografías de Gursky indican la oposición entre el término “fotogénico” y el de la “autenticidad”. Como señala Gursky: “Para mí, lo fotogénico y lo auténtico son dos características del medio que podrían ser mutuamente excluyentes. Lo fotogénico permite a una foto tener vida propia en una superficie bidimensional, lo que no refleja exactamente el objeto real”²⁸⁹. En sus fotografías el efecto “fotogénico” reivindica la autonomía de la imagen.

Las fotografías de Gursky constituidas de imágenes seductivas, de 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 en tanto testimonio de la verdad en nuestra época mediatizada.

Como señala el artista: “No puedes ver cosas sin referirte a las imágenes que se almacenan en tu cerebro”²⁹⁰. El resultado de sus imágenes parece reflejar lo que Jean

²⁸⁸ Margaret Sundell, “Andreas Gursky, Matthew Marks Gallery”, en *Artforum*, marzo 2000, p. 132.

²⁸⁹ Andreas Gursky / Veit Görner, “...Me gusta dejar que las cosas sigan su rumbo”, op. cit., p. 24.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

Baudrillard llama “la alucinación estética de la realidad”, del “hiperrealismo”²⁹¹. Allí donde lo real se enmascara por las apariencias indicando una belleza seductiva que reivindica constantemente su autenticidad.

El dialogo 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 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 realismo. Las fotografías de Gursky como observa Jacinto Lageira “sin ser realistas, remiten sólo a eventos concretos y estados de ser, y sin ser imaginarias, exponen la artificialidad de situaciones absurdas”²⁹². El resultado de sus fotografías marca tanto el elemento formal como el *efecto pictórico* de la imagen y sus intervenciones digitales son las que posibilitan el mayor grado de un tal efecto.

Aunque las fotografías de Gursky conservan “la definición cristalina, los granos minúsculos, y una máxima superficie satinada”²⁹³, sin embargo, su uso de herramientas digitales tiende a acentuar el diálogo, el re-encuentro de la fotografía con la pintura o más bien con su renacimiento. Además en la estrategia artística de Gursky como explica Galassi, coexiste tanto el proceso tradicional de impresión de los negativos como el procedimiento digital: “El negativo es escaneado para producir un archivo digital que a lo mejor puede ser visualizado en la pantalla del ordenador y revisado -si es necesario píxel por píxel. De este modo el archivo se utiliza para producir un nuevo negativo, el cual se imprime convencionalmente, usando las técnicas habituales del cuarto oscuro para controlar los contrastes, el equilibrio del color, y así sucesivamente. En otras palabras el método de Gursky, como su arte, es una fusión entre la antigua y la nueva tecnología”²⁹⁴.

De igual modo reconocemos en la selección de sus motivos tanto los elementos de la espontaneidad e intuición como la calculación en el procesamiento del resultado final de la imagen partes coexistentes de su método. Estas imágenes son ficticias,

²⁹¹ Jean Baudrillard, “La realidad supera al hiperrealismo”, en *La práctica de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 80. (Publicado por primera vez en *Revue d’Esthétique*, núm. 1, París, Union Générale, 1976).

²⁹² Jacinto Lageira, “A Hellish World”, en *Parachute*, abril 2003, p. 63.

²⁹³ Margaret Sundell, “Andreas Gursky, Matthew Marks Gallery”, op. cit., p. 132.

²⁹⁴ Peter Galassi, “Gursky’s World”, op. cit., p. 39.

manipuladas, pero al mismo tiempo corresponden a una realidad exterior, a lugares concretos, a lugares que existen (un río, un edificio o el interior de un hotel) y han sido fotografiados antes de ser alterados digitalmente. Las fotografías de Gursky se podrían describir más bien como testimonios de una realidad *creada*, de experiencias que han sido adaptadas o elevadas a la *Idea* de una imagen contemporánea del mundo, y no como puros documentos.

En *Prada I*, 1996 (31), y *Prada II*, 1997 (32), Gursky construye igualmente un escenario ficticio para subrayar aún más el fenómeno del consumismo fetichista de la sociedad contemporánea. En *Prada II*, las tres estanterías horizontales alineadas en filas que es una versión de *Prada I*, 1996, están vacías de zapatos. Dicha imagen minimalista nos recuerda incluso a las instalaciones de Dan Flavin, mientras que el paisaje del río abstracto en *Rhein II* a la pintura de Barnett Newman. Las imágenes que nos ofrece Gursky operan como testimonios visuales: la pureza de los colores y de las formas asignan sobre todo en *Prada II* y *Rhein II* su carácter auto-referencial. Gursky deja en evidencia que su alusión a las imágenes de la historia del arte no se traduce como una redefinición intencionada, sino como algo que es inevitable. Las estructuras visuales y pictóricas se inscriben en un lenguaje común (“No puedes ver cosas sin referirte a las imágenes que se almacenan en tu cerebro”).

Obviamente el mundo de Gursky pone de manifiesto el “diseño de la información”²⁹⁵, el modo bajo el cual se efectúa su construcción. Sus escenarios sintéticos e hiperreales, subrayan la arquitectura diseñada y de un modo revelador ésta se convierte en su tema en algunas de sus fotografías más recientes.

El motivo de la pared del club nocturno Cocoon en Frankfurt en que miles de personas se muestran bailando configurando una unidad *allover* de partes individuales en sus fotografías *Cocoon*, 2007 (33) y *Cocoon II*, 2008 (34), forma parte del *Ohne Titel XVI*, 2008 (35). En esta fotografía Gursky utilizó un programa de software

²⁹⁵ Lev Manovich en su artículo “La vanguardia como software”, partiendo del análisis de los nuevos medios tecnológicos utilizados por la vanguardia de los años noventa y su conexión con la vanguardia de los años veinte, observa que lo que ha cambiado con la institución de los nuevos medios, es el *uso* de los medios de información y no tanto los medios en sí, “La nueva vanguardia ya no se ocupa de ver o representar el mundo de nuevas maneras, sino más bien de acceder y usar de nuevas maneras los medios previamente atesorados”, pasando de este modo, “del cine, la tecnología de la mirada, al ordenador, la tecnología de la memoria; de la «desfamiliarización» al diseño de la información”. Lev Manovich, “La vanguardia como software”, en *Mania*, núm. 9, enero 2003, pp. 43-47.

tridimensional para reconstruir digitalmente la estructura de la pared del club excluyendo la multitud. Frente a esta arquitectura y textura panel, Gursky aparece sentado en el suelo de su estudio en la parte izquierda de la imagen sujetando en sus manos una parte de la estructura de la pared, mientras otras están en el suelo y por detrás de él un micrófono. En la parte derecha de la imagen un joven (su hijo) observa de espaldas la pared y de igual modo que Gursky se ven absorbidos en lo que hacen.

Es la primera vez que Gursky aparece en sus fotografías y esta especie de nueva imagen como un autorretrato es significativa. El autorretrato opera como una metáfora, no obstante, literal del proceso en su método de trabajo, del papel de la construcción de la imagen en su obra. El proceso de investigación y análisis de estructuras, así como su composición en la imagen final toman un lugar central en *Ohne Titel XVI*. Pero una vez más estamos ante una imagen en que la ficción y la realidad coexisten. A pesar de la estructura de la pared que es diseñada por un programa de ordenador, el suelo de este escenario habitado por Gursky y su hijo es del estudio del artista. Tanto el suelo como los detalles representados en la imagen han sido fotografiados de modo que la consideración de su fotografía como un *constructo absoluto* sería equivocada.

Sin embargo, esta consideración parece subvertirse en su serie reciente que parte de seis fotografías de gran escala bajo el título *Ocean* producida en 2010 y presentada en Gagosian Gallery en Beverly Hills, California²⁹⁶. Fascinado por los gráficos que vio en el monitor de su vuelo de Dubai a Melbourne, Gursky decidió utilizar por primera vez imágenes preexistentes, imágenes que no han sido fotografiadas por él. Empleó imágenes de satélite de la tierra en que recreó partes de ella digitalmente. En ellas la perspectiva aérea y las intensidades del océano y de las zonas terrestres (intensidades reconstruidas de modo digital) dan un resultado totalmente abstracto. Lo amorfo o lo informe de este paisaje desértico formado en sus diversos grados de densidad e intensidad domina toda la superficie.

El hecho de que Gursky excluye un punto de vista privilegiado o el énfasis en un punto específico, distribuyendo la mirada en todas las direcciones deja de manifiesto la absoluta abstracción de su constructo. El énfasis en la distribución de zonas acuáticas y terrestres en los cuatro extremos de la superficie como por ejemplo *Ocean I*, 2010 (36) y *Ocean II*, 2010 (37) cuya densidad es variable, crea una imagen desprovista de

²⁹⁶ La exposición en Gagosian Gallery en Beverly Hills, California, 4 de marzo – 1 de mayo 2010, recoge tanto su nueva serie como una selección de su trabajo anterior.

contornos, pero si compuesta de masas de fuerzas que estructuran una imagen *allover*. (Cabe apuntar que este tipo de configuración *allover* fue anticipada ciertamente en los paisajes acuáticos tempranos de Piet Mondrian donde en ellos el mar es un motivo natural que por su apariencia “informe”²⁹⁷, según mantiene William Rubin, es el más abstracto).

Esta especie de *allover* que a menudo define la organización de algunas de las fotografías de Gursky, parece dominar también la estructura de su obra donde no hay un punto fijo, único y central, sino una coordinación de múltiples relaciones que, sin embargo, forman una unidad coherente, una imagen singular de la vida contemporánea. No es casual que Gursky alude a sus imágenes en términos de “un inventario de la vida”²⁹⁸ que oscila entre la ficción y la realidad.

A través de este desplazamiento constante de temas se edifica un proceso analítico. La estructura de su archivo se define por una organización que tiende a articularse desde una mirada global a otra local, de lo genérico a lo específico, de lo exterior a lo interior y viceversa. Las fotografías de Gursky como sostiene Rudolf Schmitz “no ordenan la atención a dirigirse a un único punto de vista, pero son típicamente una especie de *allover*”²⁹⁹.

La distancia que adopta Gursky hacia sus temas -la posición elevada de la cámara- es la que permite al espectador percibir el conocimiento de las cosas desde sus interrelaciones locales y a la vez desde su unidad global. Gursky se hace un

²⁹⁷ William Rubin, “Jackson Pollock and the Modern Tradition”, en *Artforum* 5, num. 6, febrero 1967, pp. 14-22. Reeditado en Pepe Karmel (ed.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., y The Museum of Modern Art, Nueva York, 1 de noviembre 1998-2 de febrero 1999, (cat. exp.), p. 155.

²⁹⁸ Andreas Gursky, en Prensa de Gagosian Gallery, *ArtObserved*, 18 de abril de 2010. Disponible en línea <<http://i1.exhibit-e.com/gagosian/c2051981.pdf>> [consulta 26/4/2010].

²⁹⁹ Rudolf Schmitz, “Neither Murder nor Baptism. Andreas Gursky’s Holistic View”, en Zdenek Felix (ed.), *Andreas Gursky: Photographs 1984-1993*, Deichtorhallen Hamburgo, De Appel Foundation, Ámsterdam, 1994, (cat. exp.), p.8.

“catalogador de afinidades”³⁰⁰ dejando explícito el paso de la “geopolítica a la cronopolítica”³⁰¹ que Paul Virilio observa en la sociedad contemporánea.

Gursky registra sistemáticamente los cambios que la “velocidad industrial” ha provocado en una sociedad en que las aceleradas trayectorias de lo global “ya no luchan por los espacios de la tierra, sino por el tiempo”³⁰². Virilio en su conversación con Philippe Petit, describe la función de la velocidad como: “un poder absoluto, control absoluto, instantáneo, es decir, un poder casi divino”³⁰³.

Teniendo en cuenta la integración del hombre en la cronopolítica, en el tiempo electrónico, en el tiempo de la simultaneidad e interacción instantánea se podría decir que las fotografías de Gursky proyectan la inscripción del espacio local a un tiempo global. A través del cual las relaciones entre las partes y el todo se reducen a una comunicación y participación abstracta e ideal. Como señala Gursky: “El espacio es muy importante para mí pero en un modo más abstracto. Quizá en el sentido de intentar a comprender no solamente el hecho de que vivimos en un cierto edificio o en un cierto lugar, sino también en el sentido de ser conscientes que vivimos en un planeta que va a una velocidad enorme mediante el universo. Leo la imagen no por lo que realmente sucede en ella, la leo más por lo que ocurre generalmente en nuestro mundo”³⁰⁴.

Las fotografías de Gursky parecen definir el modo en que el espacio tecnológico mediante sus redes electrónicas archiva, organiza, clasifica el espacio-tiempo del cuerpo humano. El modo en que el hombre se transforma en una información controlada,

³⁰⁰ Jeff Rian, “Andreas Gursky’s Orientations. Toward a Spiritual Energy Center”, en *Flash Art*, núm. 187, marzo-abril 1996, p. 94.

³⁰¹ Paul Virilio, *Cybermonde: La politique du pire?*, París, Textuel, 1996 (ed. cast., *Cibermundo ¿Una política suicida?*, Santiago, Dolmen, 1997 p. 20).

³⁰² Otto Kapfinger, “Calligraphies of a Civilization Process”, op. cit., p. 11.

³⁰³ Paul Virilio, *Cibermundo ¿Una política suicida?*, op. cit., p. 19. Virilio, describe aquí la velocidad como un fenómeno de control y de poder cuyo efecto acelerado amenaza el territorio alterando constantemente la visión del mundo puesto que cada vez nos alejamos aún más de las condiciones físicas de la comunicación.

³⁰⁴ Andreas Gursky, en Prensa de Gagosian Gallery, *ArtObserved*, 18 de abril de 2010. Disponible en línea <<http://i1.exhibit-e.com/gagosian/c2051981.pdf>> [consulta 26/4/2010].

manipulada por el tiempo-luz de lo global. Su espacio-tiempo 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 deshumanización, la materialidad y la inmaterialidad, la conciencia y la inconciencia, la realidad y la irrealidad de un mundo “diseñado” que no sólo *seduce* todas las relaciones, sino también *controla* comportamientos³⁰⁵.

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”³⁰⁶.

6.6. Candida Höfer: Imágenes de espacios de orden. I. Similitudes y diferencias

³⁰⁵ El orden visual en la obra de Gursky como señala Marie Luise Syring define “hasta qué punto la racionalidad de las líneas rectas domina la humanidad”. Marie Luise Syring, “Where is Untitled? On Locations and the Lack of Them in Gursky’s Photography”, en Marie Luise Syring (ed.), *Andreas Gursky: Photographs from 1984 to the Present*, Munich, Schirmer/Mosel y Kunsthalle Düsseldorf, 29 de agosto-18 de octubre 1998, (cat. exp.), p. 6.

³⁰⁶ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l’économie politique du signe*, París, Gallimard, 1972 (ed. cast., *Crítica de la economía política del signo*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 247). De modo similar, Hal Foster habla de esta arquitectura diseñada de la vida en términos de una “economía política del diseño”. Hal Foster, “Design and Crime”, en *Design and Crime (and other diatribes)*, Londres y Nueva York, Verso, 2002 (ed. cast., “Diseño y Delito”, en *Diseño y Delito*, Madrid, Akal, 2004, p. 22).

Espacios interiores, espacios que permiten a la mirada recorrer a través de sus perspectivas, enormes pasillos que conducen al infinito, al laberinto del conocimiento, a los archivos de la historia y otras veces, a cruzar puertas y ventanas que a su vez la sitúan en otros espacios, en cuyas aperturas las barreras entre lo exterior y lo interior se eliminan bajo la omnipresencia de la luz natural, artificial o mediante la combinación de ambas. El efecto de armonía y tranquilidad de estos lugares no reside solamente en la simetría y en el orden de su arquitectura interior, sino también en la presencia muda de lo humano.

Casi todos los espacios están inhabitados pero curiosamente dejan en evidencia que han sido o estarán habitados en un momento dado. Son lugares públicos y semipúblicos en que está inscrita su historia e identidad particular, así como su función determinada en una época dada. La mirada atraviesa su historia pasando de un espacio a otro: de un palacio al teatro, de una biblioteca al museo, de una galería al depósito de los archivos y de éste a una iglesia.

El constante desplazamiento espacio-temporal que edifica la obra fotográfica de **Candida Höfer** (Eberswalde, 1944) abre un microcosmo de colecciones que permite al observador ver los métodos que subyacen en la organización de las cosas, las relaciones que se establecen entre las cosas y su entorno y viceversa, así como entre diferentes culturas. De igual modo que le permite examinar la distinta naturaleza de estas colecciones y explorar la estructura arquitectónica de su entorno que define su lugar y su tiempo en ésta.

A partir de finales de los años setenta hasta la actualidad, el objeto de su investigación se delimita del mismo modo que Bernd y Hilla Becher, en un campo: pero a diferencia de ellos, Höfer se ve atraída por el espacio interior (público y semipúblico)³⁰⁷. Esta especie de limitación, revela el carácter científico que adquiere su procedimiento a la hora de seleccionar y organizar aquellos espacios que para Höfer 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 Arte de Düsseldorf, es la neutralidad y la objetividad de

³⁰⁷ 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*).

su visión, el registro sistemático de un tema (el espacio interior) y su organización en series de series. Un procedimiento que asigna 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 ser un sistema de organización y re-organización.

El método de Höfer, no remite solamente a la idea de archivo estructuralmente (la acumulación y organización de imágenes en series), sino 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 guarda la historia y la memoria, donde se almacena el patrimonio cultural y se comunica el conocimiento. Son espacios del saber. Y es allí donde la sistematización y la organización del conocimiento se manifiestan a través del orden de la propia estructura del espacio. Sea el depósito de un archivo o la biblioteca, el orden del espacio, los sistemas del conocimiento distribuidos a través de un esquema geométrico, están presentes. En estos lugares, como sostiene Otto Kapfinger: “El caos de un todo se vuelve comprensible y controlable subdividiéndolo en partículas individuales, racionales y repetitivas”³⁰⁸.

Las fotografías de Höfer se distancian de la lógica de archivo ligada con la 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”³⁰⁹, parece insinuarla.

Höfer quizá deja 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. Sería su función archivística. Frente a dichos lugares de la memoria colectiva, nos encontramos con contrastes que provocan la neutralización de su “función principal” y en palabras de Patience Graybill: “Los

³⁰⁸ Otto Kapfinger, “Calligraphies of a Civilization Process”, en *Raume/Rooms: Lucinda Devlin, Andreas Gursky, Candida Höfer*, Kunsthau Bregenz, Austria, 9 de abril-27 de junio 1999, (cat. exp.), p. 10.

³⁰⁹ Citado por Ludovico Pratesi, “Miradas sobre la ciudad”, en *Espacios Urbanos. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hutte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, Buenos Aires, Larivière, Fundación Proa con la colaboración de la Embajada de Italia en Argentina, 2009, (cat. exp.). Disponible en línea <http://www.proa.org/prensa08/espaciosurbanos/artistas.pdf> [consulta 15/06/2009].

documentos del orden espacial de Höfer registran la interacción de la sociedad contemporánea con la herencia cultural colectiva tal como se marca en las estructuras funcionales de archivo (...) Esta dinámica no sólo muestra cómo cambia el espacio con el tiempo, sino también cómo el papel de la institución se adapta y se reorganiza por sus usuarios respectivos”³¹⁰. Las fotografías de Höfer definen espacios culturales que se inscriben en un contexto temporal donde la función y la apariencia forman parte de su continua *reconfiguración*.

La sistemática catalogación de Höfer, de espacios como bibliotecas, archivos, museos 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”³¹¹. Al agrupar en su archivo fotográfico, tipos de espacios de diferentes épocas, Höfer asigna 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”³¹².

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.

³¹⁰ Patience Graybill, “Archiving the Collection. The Aesthetics of Space and Public Cultural Collections in Candida Höfer’s Photography”, en *Moveable Type Archives*, núm. 3, (Archives: From Memory to Event), 2007, p. 45. Bart De Baere, dice sobre la herencia cultural que “La preservación no está asegurada por procedimientos de conservación, sino por la continua reanudación de una red de significados dados”. Bart De Baere, “Potenciality and Public Space. Archives as a metaphor and example for a political culture”, en Beatrice von Bismarck, et al., *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kunstraum der Universität Lüneburg, 2002, (cat. exp.), p. 106.

³¹¹ Citado por Marie-Laure Bernadac, “Candida Höfer”, en *Candida Höfer. The Louvre*, Londres, Thames & Hudson, y Musée du Louvre, París, 18 de octubre 2006- 8 de enero 2007, (cat. exp.), p. 7. Publicado con la ocasión de la exposición *Candida Höfer. Le Louvre*.

³¹² Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer, en *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, La Fábrica y Fundación Telefónica, 2007, p. 18.

Peter Pakesch observa con respecto a dicha yuxtaposición: “Cada imagen es un acceso, por decirlo así, en el vocabulario de un lenguaje del mundo de los lugares”³¹³. Höfer nos ofrece a través de las colecciones públicas y más recientemente de las colecciones privadas que fotografía como en el caso de su serie *On Kawara*³¹⁴, imágenes de espacios. Imágenes que capturan la naturaleza heterogénea de dichos espacios y nos hacen pensar en su relación con los objetos que muestran, así como en el modo que un mismo objeto se comporta en diferentes espacios, contextos, y culturas. El lugar y la cultura que rodea un espacio operan en su obra como una variable que definen modos de negociación entre el tiempo, la historia, la memoria colectiva y la sociedad.

Julian Heynen, aludiendo a la interrelación de los espacios de Höfer dice: “Las interconexiones que ocurren entre estos y con estos, son al mismo tiempo claras y temporales. En este contexto, el ‘lugar’ también significa siempre ‘otro lugar’. Y quizá es realmente en los intersticios, en los huecos, que se realizan los contactos, y quizá es este algo pertinente a la realidad que emerge en las imágenes”³¹⁵.

Las diferencias, estos intervalos que especifican su identidad, su estructura se comportan a la vez como puntos de enlace. Lo que parece establecerse a través de esta variación (fusión de diferentes espacios interiores, estilos arquitectónicos y épocas) de estructuras singulares, es un *equilibrio*. Distintos tipos de bibliotecas, de archivos, de teatros y palacios, en fin, espacios públicos interiores de diferentes épocas y funciones se sitúan en una misma línea, uno al lado del otro. Se articulan en series singulares que, sin embargo conviven en una misma familia en tanto instituciones culturales.

Esta familia está compuesta de miembros que comparten rasgos similares. Destacamos un aspecto que concierne a la posición de estos espacios envueltos por una dimensión global, y sería la exclusión de cualquier tipo de jerarquía, de distancias y límites. Una exclusión que los transfiere en el mismo nivel de igualdad y homogeneidad.

³¹³ Peter Pakesch, “Introduction”, en *Candida Höfer. Leseräum*, Kunsthalle Basel, Schwabe & Co, A.G Verlag, 1999, (cat. exp.), s.p.

³¹⁴ Véase *Candida Höfer: On Kawara, Date Paintings in Private Collections*, Colonia, Walther König, 2009.

³¹⁵ Julian Heynen, “Venice 2003”, en Julian Heynen (ed.), *Candida Höfer, Martin Kippenberger: Venedig 2003*, Colonia, Verlag der Buchhandlung, 50th Venice Biennale, German Pavilion, 2003, (cat. exp.), p. 93.

Höfer, como observa Maik Schluter organiza “habitaciones de casi todos los tamaños y cualidades”³¹⁶ reduciéndolos a la idea del espacio en sí, a su unívoca condición generalizada. En sus fotografías de óperas y teatros, Höfer emplea las “mismas perspectivas: una desde el escenario, mirando hacia el público, y otra desde la platea o desde un poco más arriba del escenario, y también una de un palco mirando a otro”³¹⁷. El hecho que la artista sigue unas pautas, al utilizar ángulos determinados, muestra que su intención es enfatizar aún más sus similitudes³¹⁸ y sus funciones, como si se tratara de espacios idénticos.

En otras ocasiones, Höfer fotografía un mismo espacio desde diferentes ángulos o incluso emplea diferentes grados de profundidad obteniendo imágenes que se podrían describir como variaciones de un mismo espacio. Höfer concede a sus espacios una *variación perceptual*, convirtiendo “lo que siempre es lo mismo en algo tan diverso”³¹⁹. Obviamente Höfer establece una aproximación metodológica con el fin de analizar de modo exhaustivo la naturaleza del espacio público.

No obstante, cada uno de los miembros de la familia tiene su personalidad, su propio carácter, un comportamiento diferente en relación a su entorno, una historia particular por descubrir, en fin, un aura especial que le dota una presencia. A pesar de las “mismas perspectivas” que la artista adopta en muchas de sus imágenes, el uso que hace de la luz natural y artificial de la sala, del color, de los detalles y la textura, del ornamento y del orden que encuentra en los espacios, especifica, al mismo tiempo, su carácter.

En otras palabras, intensifica su particularidad, desmantelando como señala Constance Glenn, su “propia presencia física/social”³²⁰. La intención de Höfer, no es

³¹⁶ Maik Schluter, “The Fiction of Space”, en *Candida Höfer. Fotografien 2004-2005*, Munich, Schirmer/Mosel y Kestnergesellschaft, Hannover, 2005, (cat.exp.), p. 9. Se trata de un “espacio público, sin el público”, que según Michael Krüger, es una “utopía que se ha convertido en realidad”. Michael Krüger, “On Candida Höfer’s Photographs”, en *Candida Höfer. A Monograph*, Londres, Thames&Hudson, 2003, p. 6.

³¹⁷ Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer, op. cit., p. 17.

³¹⁸ Ibid., p. 17.

³¹⁹ Maik Schluter, “The Fiction of Space”, op. cit., p. 10.

³²⁰ Constance W. Glenn, “Candida Höfer: Absence in Context”, en *Candida Höfer. Architecture of Absence*, Aperture Foundation y University Art Museum, California State University, Long Beach y Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida, 2004, (cat. exp.), p. 17. Sobre esta exposición véase

hacer una representación de la belleza singular del espacio seleccionado, sino crear una imagen envuelta por otro tipo de belleza, la que se configura mediante sus rigurosas composiciones formales. La artista crea una imagen del espacio en que se puede sentir las diferentes sensaciones que emanan de cada uno de sus espacios. Sentir su presencia. Del mismo modo que se puede sentir la de la forma humana en estos espacios vacíos.

Aunque se trata de lugares en que la interacción humana toma lugar, de lugares creados para la gente, contruidos con un objetivo, con la intención y el propósito de sus distintos propietarios, en las fotografías de Höfer se muestran *deshumanizados*. Están vacíos. Una exclusión, que en las fotografías en blanco y negro de la arquitectura industrial de los Becher, crea una atmósfera melancólica.

Pero paradójicamente en Höfer, la ausencia humana que casi siempre domina en sus fotografías, no parece esconder una nostalgia o lo que Siegfried Gohr llama una “permanente distancia”³²¹ dado que ésta inteligiblemente se convierte en una presencia dinámica. De algún modo, Höfer devuelve a sus espacios la actividad humana aunque ilusoriamente 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. Incluso en algunas de sus fotografías, los espacios se revelan en un proceso de arreglo, algo que subraya aún más la presencia humana y refleja las aspiraciones de sus propietarios³²².

también el artículo de Graham Bader, “Candida Höfer: Norton Museum of Art”, en *Artforum*, marzo 2006, pp. 287-288.

³²¹ Siegfried Gohr, “Unlike Likeness-Notes On Recent Photographs by Candida Höfer” en *Candida Höfer-Photographie*, Munich, Schirmer/Mosel y Kunstverein Wolfsburg, 13 de septiembre-15 de noviembre 1998, (cat. exp.), p. 20.

³²² Sobre este aspecto cabe mencionar el proyecto que realizó Höfer en 2004 tras el encargo del arquitecto Rem Koolhaas. Se trata de sus fotografías de la construcción de la embajada holandesa en Berlín completada en 2003. Véase François Chaslin y Candida Höfer, *The Dutch Embassy in Berlin by OMA/Rem Koolhaas*, Rotterdam, Nai Publishers, 2004.

Sus espacios desmantelan como señala Martin Tschanz: “Huellas del día a día, reformas y ajustes, recubren aquello que se podría suponer como forma arquitectónica original, como intención del constructor”³²³.

Höfer a través de sus fotografías de gran formato (que gradualmente se aumentan) y de su concentración en los detalles, los colores, el ornamento y orden del espacio, así como en la intensa iluminación (natural o artificial) configura un espacio que sin duda invita al observador a su descubrimiento. Además la ausencia de personas en estos inmensos espacios fotografiados desde ángulos que subrayan su infinidad y presencia monumental, compuestos de huellas humanas, contribuye en tal invitación.

Más allá de este constante descubrimiento que los interiores de Höfer ofrecen, la relación entre el observador y la imagen a primera vista parece cooperativa. Incluso se podría decir, que estas huellas en el espacio inducen al observador a imaginarse a sí mismo en éste. Pero ¿tal identificación puede realmente tomar lugar? o ¿estas huellas prohíben al observador imaginarse a sí mismo en los espacios?, ¿son tan familiares que provocan una empatía? o ¿tan distantes, extremadamente clínicos, calculados y actuales que le excluyen?

Aunque la ausencia de la gente da lugar al examen de cada detalle de sus espacios asociados con actividades humanas, el efecto de la “exclusión”³²⁴ como señala Michael Fried es revelador. El observador no parece ser partícipe de sus escenas. La visión neutra y distante de Höfer niega una identificación.

Recordemos las fotografías en blanco y negro de los espacios urbanos de Thomas Struth de los años setenta, en cuyos escenarios desgastados por el tiempo, la perspectiva central y la ausencia de gente, daban la sensación de que el observador podría imaginarse a sí mismo en ellos. En Höfer esta accesibilidad se convierte en una exclusión.

³²³ Martin Tschanz, “Candida Höfer: Espacios”, en Gloria Moure (ed.), *La arquitectura sin sombra*, Barcelona, Polígrafa, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 18 de septiembre-10 de diciembre 2000, (cat. exp.), p. 61. En esta exposición cuyo tema se centra en la interrelación entre la fotografía y la arquitectura, participan aparte de Höfer, Baltasar Burkhard, Gunther Forg, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Hiroshi Sugimoto y Jeff Wall.

³²⁴ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008, p. 286.

Sus imágenes, como observa Fried, son “abiertas a la mirada del observador” a una “exploración estrictamente visual”, pero existe un “explícito distanciamiento corporal”³²⁵. Sus imágenes muestran espacios que han sido construidos para la gente, espacios de uso cotidiano, pero no ponen de manifiesto “la visible estructura de la huella- la evidencia material del uso, de los años duros del uso, de la habitación continua, alteración, y deterioro”³²⁶. Además, el vacío, la sensación de lo que Constance Glenn llama “etérea tranquilidad”³²⁷, y el “silencio que adquiere profundidad del vacío”³²⁸ dan como resultado una distancia.

Incluso el formato cuadrado que a menudo emplea Höfer en sus fotografías, concretamente a partir de los años noventa, define una estructura simétrica, un “balance compositivo y armonía”³²⁹. Si a través de la variación arquitectónica que reúne Höfer en su archivo fotográfico, se encuentra un equilibrio que inscribe los espacios en una relación de igualdad, el mismo equilibrio se encuentra entre el espacio y la luz, el color, las sombras y los detalles. Es tanto el espacio en sí, como las cualidades estéticas y estructurales que sus composiciones calculadas y precisas edifican esta especie de “armonía” y “etérea tranquilidad”. Elementos que se asocian con el “distanciamiento” del observador.

La luz blanca, un elemento característico en las imágenes de Höfer, parece adoptar propiedades organizativas parecidas a las del color. En el sentido de que establece dentro de la imagen un equilibrio compositivo del mismo modo que los detalles o la propia estructura del espacio.

³²⁵ Ibid., pp. 286-288. Michael Diers, alude a esta especie de “exploración visual” con el siguiente modo: “Es expresamente la ausencia de estas criaturas que normalmente “animan” la habitación que permiten al observador enfocarse en los espacios vacíos y en sus peculiaridades, dedicarse atención a los interiores, su arquitectura y su equipamiento y por encima y más allá de estos, a sus connotaciones como espacios sociales”. Michael Diers, “A Physiognomy of Public Interiors, Notes on Candida Höfer’s City Images”, en *Candida Höfer: Hamburg*, Colonia, Walther König, 2002, p. 104.

³²⁶ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, op. cit., p. 287.

³²⁷ Constance W. Glenn, “Candida Höfer: Absence in Context”, op. cit., p. 18.

³²⁸ José Saramago, “Emptiness, Silence”, en *Candida Höfer: Em Portugal/In Portugal*, Munich, Schirmer/Mosel y Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal, 2006, (cat. exp.), p. 10.

³²⁹ Mary-Kay Lombino, “Inner Order”, en *Candida Höfer. Architecture of Absence*, op. cit., p. 27.

Como sostiene Constance Glenn: “Lo blanco domina, equilibrado por la oscuridad de la área contrastada, que a menudo está iluminada por el reflejo”³³⁰. Cabe añadir que la luz blanca en algunas imágenes de Andreas Gursky opera igualmente como color. Especialmente el blanco de la ropa de sus multitudes en los conciertos o en los partidos de boxeo, cuya cuidadosa articulación e intensidad en el espacio parecen poner en orden el aparente caos de la masa. La luz blanca tanto en Gursky como en Höfer, tiene consistencia, materialidad, adquiere propiedades geométricas.

En *Deutsche Bucherei Leipzig IX*, 1997, (1) una hilera de lámparas luminosas articuladas de modo serial sobre los escritorios define el orden del espacio, del mismo modo que en *Deutsche Bucherei Leipzig VI*, 1997, (2) el reflejo de la luz natural sobre las sillas negras del aula enumera cada una de ellas. En *Castello di Rivara* 1989 (3) y *Palacio Real Madrid I*, 2000, (4) el mantel blanco reflejado por la luz delinea la forma geométrica de las mesas estableciendo correspondencias con otras formas que ordenan el espacio. Mientras que en *Pierpont Morgan Library New York IV*, 2001, (5) la luz que se emite por las estanterías de la biblioteca obtiene la misma estructura estática y organizativa que la de las líneas horizontales que dividen la estantería.

En la obra de Höfer, el uso de la luz o del color blanco constituye un elemento de medida, de cálculo, que regula, estabiliza constantemente cualquier desviación que en otro caso conduciría en la proyección de un espacio caótico. No sólo son los propios lugares que engloban el principio de orden y de la serie, sino también las cosas, los detalles que estos contienen: sillas, mesas, cajas, libros, vitrinas, operan como esquemas geométricos. Se convierten en pautas.

Aunque aparentemente la luz, aparece como un elemento que otorga al espacio un movimiento, una “ligereza” y transparencia, sin embargo, es inmóvil. Esta ambigüedad de la luz nos recuerda el mismo papel que tenía la luz en la arquitectura modernista bajo el empleo del vidrio. Según John Rajchman, esta “ligereza se convierte óptica y geométrica”, se vuelve “estática”³³¹. En los espacios de Höfer, ocurre lo mismo. La luz en vez de producir un ritmo se hace “estática”. Como si de repente adquiriera gravidez, un peso suficiente para organizar, equilibrar, formar motivos geométricos, en fin, para definir la presencia y el carácter del espacio.

³³⁰ Ibid., p. 19.

³³¹ John Rajchman, *Constructions*, Nueva York, Massachusetts Institute of Technology, 1998, p. 51.

En *Kulturhaus Wolfsburg II*, Alvar Aalto, 1998, (6) las formas geométricas de la luz del techo iluminadas a tal grado que reflejan una intensa blancura hacen referencia a las columnas blancas verticales que por un lado, soportan las estanterías y por otro lado, operan como puntos de enlace con el techo. La luz, da la impresión de haber sustituido tanto la gravidez de las columnas como la de la mesa blanca situada en el espacio cuya forma circular equivale a la forma circular de la luz del techo. Incluso el reflejo de la luz, en algunas fotografías de Höfer obtiene las mismas propiedades.

En *Naturhistorisches Museum Stockholm II*, 1993, (7) o en *Kunsthalle Düsseldorf I*, 2003, (8) el contraste de luz y sombra mantiene en equilibrio la ambigua percepción de la presencia y la ausencia, de la “abundancia y el vacío”³³² que se proyecta en el lugar. El reflejo que se produce en el suelo contrasta con el área oscurecida, pero en vez de chocarse entran en un juego de relaciones.

Mientras que en *Marsh's Library Dublin I*, 2004, (9) el pasillo de la biblioteca enfocado desde una perspectiva central, curiosamente parece no tener ninguna fuente de emisión. La luz blanca que se dibuja por encima del todo el pasillo es el resultado de dicha impresión. Como si se tratara de un espacio exterior. Incluso la neutralidad de esta luz blanca que opera como un cielo, nos recuerda a las fotografías de los Becher. El pasillo está dividido en estanterías y vitrinas que siguen la perspectiva del pasillo en cuyo fondo hay una puerta cerrada. Las estanterías de la biblioteca parecen enraizadas en su contexto, pero también de-contextualizadas. Como si su función se transformara. Como si adquiriera el aspecto de un espacio exterior parecido a un edificio arquitectónico. Un efecto que se repite en la *Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra III*, 2006 (10). Aunque en ésta, la luz artificial se hace más visible.

Las relaciones formales y las cualidades estéticas en las fotografías de interiores de Höfer, asignan un orden que tiende a la abstracción: miles de libros organizados y clasificados en las vastas estanterías forman una totalidad absoluta, una estructura *allover*, una pauta cromática.

³³² Mary-Kay Lombino, “Inner Order”, op. cit., p. 25. Al poner Höfer sistemáticamente en equilibrio sus espacios, sea mediante formas, luces y colores revela simultáneamente “la abundancia y el vacío”. Sus variables espacios siempre constituidos por una rígida simetría parecen poner en relieve su inherente estructura, su inherente sistematización y organización. La abundancia al igual que el vacío que forman sus espacios, es el resultado de su propia estructura simétrica, de esta pauta cuya complejidad por un lado, aparece caótica y por otro lado, ordenada.

Aunque a veces los libros son enfocados desde cerca no dejan de negar su información llevando la mirada a paisajes abstractos. Por ejemplo, en *Conway Library London I*, 2004 (11) o *Witt Library London I*, 2004 (12) los libros yuxtapuestos uno al lado del otro de modo vertical en la estantería reticulada, aparecen como si fueran organizados bajo un principio óptico configurando una tonalidad homogénea. De modo similar, en sus fotografías *Van Abbemuseum Eindhoven V, VI y VII*, 2003 (13) los tres colores (amarillo, rojo y negro) de tres distintas salas de lectura, pero de estructura idéntica, no sólo forman patrones de orden, sino también de color.

El meticuloso carácter compositivo de sus imágenes refleja un orden estructural. Las decisiones sobre la elección del edificio, de la sala, la perspectiva y la luz forman parte de la tensión que busca la artista a la hora de crear un equilibrio. Se da la impresión de que ningún rasgo domina contra otro. Se mantiene un constante control y cálculo. Esta especie de orden y simetría inherentes del espacio, y aplicados en sus composiciones formales, subraya su morfología singular, su personalidad asociada a las necesidades que prefiguran cada vez su aspecto. Pero también deja de manifiesto las contradicciones que subyacen en las intenciones y objetivos de este orden seductor, así como en los usos que el tiempo obliga a ser reconsiderados a base de las condiciones de la actualidad.

Para Höfer, las contradicciones que observa en las apariencias de los espacios públicos, en su presencia específica forman parte de las intenciones de sus propietarios, de sus esfuerzos por mantener o cambiar la imagen de un espacio, una imagen específica que, sin embargo no deja de presentarse dentro de contrastes. Como señala la artista:

Los espacios públicos siempre son controlados de un modo u otro. Esos intentos de apariencia y, más aún, las distintas apariencias que el espacio ha sido adquiriendo a lo largo del tiempo, así como la personalidad con la que se presenta en la actualidad, generan una tensión creativa. Esa tensión me interesa; puede o no afectar de un modo concreto a la "belleza" o a la majestuosidad del espacio. Pero siempre está ahí, aun contenida en una ordenada belleza³³³.

³³³ Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer, op. cit., p. 24.

Mientras que en su entrevista con Alberto Martín, Höfer subraya aún más el factor del tiempo como constituyente de dichas contradicciones o cambios en el uso del espacio y en su imagen:

No sólo veo orden, ornamento, función, y aquello que lo origina, sino también distintas capas de tiempo, de usos distintos y a veces contradictorios, intenciones de uso fallidas, malentendidos de simetría; como si se tratara de distintas capas geológicas que aparecen en un corte del terreno, aunque también con capas antiguas por encima de las más nuevas. A veces, esto otorga a los espacios con voluntad de mostrar, a los espacios de belleza o de orden, un carácter inesperado e irónico. Pero esos detalles no los denuncian, simplemente son parte de ellos, una parte que contribuye a que su belleza, su orden y el acto de mostrar sean más soportables³³⁴.

Los diferentes tipos de espacios públicos que Höfer fotografía, permiten al observador sumergirse en las memorias inscritas en ellos, realizar un viaje a través del tiempo y sus “distintas capas”, y reflexionar sobre el modo en que se comportan en un entorno cultural específico. Su serie de los teatros nacionales de ópera en Francia, *Palais Garnier Paris*, 2004-2005 y *Opera Bastille Paris*, 2004, así como sus fotografías del *Teatro Nacional de São Carlos Lisboa* y del *Teatro Nacional São João Porto*, producidas respectivamente en 2005 y 2006, constituyen un ejemplo en que la presencia de estos edificios compuestos de una “ordenada belleza”, se redescubre en relación a su entorno y diferente cultura.

Distintos materiales, ornamentos llamativos, escaleras majestuosas, cúpulas cubiertas de murales pintados por artistas célebres de la época, grandes vestíbulos y salas de espectáculos doradas y rojas compuestas de asientos de terciopelo rojo están vacíos. Mientras que el telón del escenario, a veces cubierto por cortinas y otras veces levantado dejando en descubierto la pantalla del proyector o la decoración del escenario, indica la presencia ausente de la intervención humana.

³³⁴ Alberto Martín, “Entrevista: Candida Höfer”, en *El País*, 2007. Disponible en línea

<http://www.elpais.com/articulo/arte/gente/hace/visible/estar/ausente/espacio/elpepuculbab/20070414elp_babart_1/Tes> [consulta 4/05/2007].

La luz en las imágenes de Höfer, sea natural o artificial, el color, el ornamento mantienen constantemente en equilibrio la presencia y la ausencia. El orden del espacio y la composición formal en sus imágenes cobran un valor fundamental. Un valor que nos conduce de nuevo al reconocimiento de su especial interés en las semejanzas y en las diferencias entre los espacios y sus pautas de orden.

Las similitudes que se reflejan entre sus interiores del *Teatro Nacional de São Carlos Lisboa VI*, 2005 (14), *Teatro Nacional de São Carlos Lisboa V*, 2005 (15) y los del *Palais Garnier Paris*, 2004/2005³³⁵ (16), similitudes que se enfatizan además por el uso de perspectivas centrales, definen la homogeneidad de sus funciones, pero también la singularidad de sus personalidades. El vacío que emana de estos espacios, sea por la ausencia de la forma humana o por la blancura de las pantallas en las salas de espectáculos nos podría remitir incluso al vacío que se refleja en las fotografías en blanco y negro del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto de su serie *Theaters (Teatros)*, producida a partir de los años setenta. En dicha serie domina una atmósfera similar.

Sugimoto fotografía teatros despoblados de gente en diferentes lugares del mundo a menudo desde una perspectiva central y se enfoca en la pantalla luminosa de la sala como se puede ver en *Cabot Street Cinema, Massachusetts*, 1978 (17), o en *Ohio Theater, Ohio*, 1980 (18). El artista utiliza igualmente largas exposiciones que convierten la pantalla de la sala durante la proyección de la película en una superficie en que se inscribe el tiempo.

La información de la película desaparece dejando como huella una pantalla blanca rectangular. Barry Schwabsky escribe: “En general, el instrumento empleado por Sugimoto para desvelar el vacío que está bajo las apariencias ha sido la huella del tiempo (...) En las fotografías de las salas de cine y los *drive-ins*, el tiempo se convirtió en un factor activo; sometidos a tiempos de exposición extremadamente largos, los sucesivos fotogramas de las películas que se mostraban en pantalla desaparecen para revelar una luz blanca y pura”³³⁶.

³³⁵ *Candida Höfer. Opera de Paris*, Munich, Schirmer/Mosel, 2006.

³³⁶ Barry Schwabsky, “Hiroshi Sugimoto”, en Gloria Moure (ed.), *La arquitectura sin sombra*, op. cit., p. 105. Las cuestiones que plantea Sugimoto sobre el tiempo es el resultado de su interés en convertir la duración de la película proyectada en la pantalla en una blancura luminosa cuestionando el carácter de índice de la cámara fotográfica. El registro del momento específico que ella reivindica.

Mientras que en la serie de los museos como *Louvre*, Höfer al contrario que Thomas Struth quien a principios de los noventa empezó a fotografiar museos en diferentes lugares del mundo, excluye cada rasgo humano y se centra en la relación del espacio con la luz que se genera mediante su negociación. Las distintas galerías que captura Höfer trasladan la mirada a las antiguas y nuevas salas que guardan la historia: de la Galería Daru, Melpomene y Apollon a la Gran galería, de la sala de las cariátides y la de los bronceos a la sala de Rubens y la de Mollen, Romanticismo, de la sala de Olimpia y la del arte romano, hasta los Apartamentos de Napoleón III, Comedores.

En esta serie constituida por dieciocho fotografías y producidas en 2005, las galerías y las salas del museo (fotografiadas desde una perspectiva lineal excepto una que es tomada desde una perspectiva oblicua) en su yuxtaposición, permiten ver el modo en que la historia es clasificada, distribuida y presentada en distintos espacios. Espacios que albergan diferentes estilos de todas las artes y culturas, y que sin embargo coexisten en un mismo lugar. Cada uno de estos espacios, se especifica tanto históricamente como estructuralmente e incluso cromáticamente. Son organizados según distintos periodos de la historia, desde la antigüedad hasta el romanticismo.

Por ejemplo en, *Musée du Louvre Paris X, 2005- Salle de Caryatides (19)* en *Musée du Louvre Paris IV, 2005- Salle d'Olympie (20)* o en *Musée du Louvre Paris XII, 2005- Galerie Daru (21)* la vastas salas encierran la historia de la antigüedad y en *Musée du Louvre Paris X, 2005- Salle de Caryatides*, la del Clasicismo Griego. Las esculturas de mármol sobre los pedestales parecen evocar la muda presencia de lo humano, definir metafóricamente su silenciosa presencia. En estas imágenes, las pautas estructurales, el ornamento, la arquitectura interior del espacio, así como la luz y la sombra, de nuevo forman parte del carácter particular de cada galería y sala del museo.

Mientras que en *Musée du Louvre Paris I, XVIII y VII, 2005- Grande Galerie, (22)*, se puede ver cómo la percepción de un único espacio enfocado desde un ángulo central, puede aparecer según la proximidad y la distancia de éste, tan similar y tan diferente del otro. La repetición de un mismo espacio en las tres fotografías opera como la especificación y a la vez como la generalización del otro. Como una diferencia y como una similitud.

El espacio en las fotografías de Höfer se percibe como un lugar *específico y diferenciado*, y simultáneamente como un lugar *generalizado y similar* a otros. Mediante la yuxtaposición y categorización de espacios heterogéneos y discontinuos (de distintas épocas y estilos arquitectónicos) Höfer coordina sus diferencias revelando al mismo tiempo las similitudes de una misma estructura- la del espacio. De nuevo Höfer sostiene: “En los espacios busco la semejanza (...) lo que me atrae es lo distinto que resulta ser la semejanza”³³⁷.

Su proyecto *Zwölf. Die Bürger von Calais (Doce: Los burgueses de Calais)*, 2000-2001, quizá ejemplifica de un modo particular la atracción de Höfer por la relación que se fundamenta entre un mismo objeto y un contexto variable, por los diferentes significados que éste adquiere según el espacio que se presenta. Höfer fue invitada por la ciudad de Calais a fotografiar los doce moldes de la escultura de August Rodin, *Les Bourgeois de Calais* ubicada en distintos lugares del mundo, como París, Londres, Bruselas, Copenhagen, Washington, Tokio, Basel, Mariemont-Bélgica, Filadelfia, Pasadena, Seúl y Calais.

Cabe añadir que en 1884 la ciudad de Calais encargó a Rodin la creación de este monumento cuya inauguración había sido en el antiguo centro de la ciudad en 1895. El monumento de Rodin, situado sobre un pedestal alto constituyó como dice Annette Haudiquet “el depósito de la identidad e historia del antiguo Calais”³³⁸. Las esculturas originales ubicadas en diferentes lugares y expuestas en espacios públicos, pero también al aire libre, fueron modificadas en cuanto a su presentación y contexto. De nuevo Haudiquet afirma que “Después de la muerte de Rodin, tanto en Calais como en Londres, los monumentos han sido movidos y sus pedestales han sido reducidos o eliminados”³³⁹.

³³⁷ Citado por Rosa Olivares, “Ian Wallace, Candida Höfer, Per Barclay, Arquitecturas de Silencio”, en *Arquitecturas del silencio*, Málaga, Área de Cultura, Ayuntamiento de Málaga y Museo Municipal de Málaga, IX Jornadas de Arte Contemporáneo, 30 de marzo-6 de mayo 2001, (cat. exp.), p. 30.

³³⁸ Annette Haudiquet, “Gruppenbild/Group Portrait”, en *Candida Höfer: Zwölf/Twelve*, Munich, Schirmer/Mosel, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, Calais, 31 de marzo-10 de junio 2001, (cat. exp.), p. 67.

³³⁹ *Ibid.*, p. 69.

Estas intervenciones son importantes y hacen referencia a la estrategia artística de Höfer, quien a través de sus diferentes perspectivas y composiciones fotográficas, se centra en la dialéctica de un objeto y su contexto específico, así como en las similitudes y las diferencias que surgen de ésta.

El hecho de que Höfer ha sido comisionada a fotografiar las copias originales de Rodin, nos hace pensar también en la problemática de la originalidad y la copia que tanto la fotografía como la escultura plantean. La artista al registrar las doce copias de una *misma* escultura en sus distintas localizaciones pone en relieve precisamente lo que Walter Benjamin ha denominado, la pérdida del aura de lo original con la llegada de la reproducción fotográfica. Un aura que, no obstante, hace referencia también a la condición que establece el propio medio escultórico. La escultura de igual modo que la fotografía, puede reproducir, proliferar a sí misma de modo infinito.

En el acto de Höfer, de reproducir el mismo monumento a través de su cámara fotográfica, se establece una conexión con Rodin y su acto de reproducir una misma pieza a través de la escultura. Aunque el medio cambia, sin duda la noción de la pérdida de la originalidad sigue siendo la misma condición que inscriben ambos medios. Y las fotografías de Höfer ponen de manifiesto la pérdida de la originalidad de la escultura de Rodin a través de su reproducción en copias.

Rosalind Krauss en su texto “Sculpture in the Expanded Field” (1978), encuentra en la lógica de la escultura, la lógica del monumento y la pérdida de su aura a finales del siglo XIX con su multiplicación. Al referirse, entre otros ejemplos, a la escultura de Rodin, Krauss indica que “se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar “su condición negativa”, en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar”³⁴⁰.

Höfer captura los distintos lugares y modos de presentación en que la escultura se expone y cada vez desde una distinta perspectiva refleja la concepción de una estructura diferente, y simultáneamente similar: singular y múltiple, original y reproducible, territorial y desterritorializada.

³⁴⁰ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., y Londres, The MIT Press, 1985 (ed. cast., “La escultura en el campo expandido”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 293).

Como se puede ver por ejemplo, en *Kunstmuseum Basel II*, 2000 (23), donde la escultura está expuesta por razones de restauración en un lugar temporal al aire libre cerca del museo, o en *The National Museum of Western Art Tokyo II*, 2000 (24), expuesta al parque del museo, en *The Metropolitan Museum of Art New York I*, 2000 (25) en la terraza del museo, y en *Rodin Galley Seoul I*, 2001 (26) en la sala del museo.

Un mismo objeto y su variación, la particularidad de exponer que diferentes espacios públicos adoptan para un mismo objeto, y la interconexión entre distintas culturas constituyen igualmente el enfoque de Höfer en su serie *On Kawara. Date Paintings in Private Collections* elaborada de 2004 a 2007. Aunque Höfer tuvo que viajar a distintos lugares del mundo para fotografiar las pinturas *Date Paintings* del artista conceptual japonés producidas a partir de 1966, expuestas en colecciones privadas, sin embargo el aspecto público sigue permaneciendo en ellas.

Al igual que el espacio público, el espacio privado de los coleccionistas también muestra su íntima relación con el tiempo. Y sin duda, en la serie de Höfer, las pinturas de *On Kawara* en cada una de las cuales se inscribe una fecha específica (la fecha de su realización) en blanco sobre un fondo oscuro monocromo ponen en relieve dicha relación. De nuevo en las imágenes de Höfer, descubrimos cómo diferentes temporalidades históricas reunidas en espacios y lugares concretos forman una variable constante.

6.6.1. II. Interconexiones espaciales y temporales en el archivo fotográfico.

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 con una historia y cultura particular, puede percibirse al mismo tiempo como mítico y extraño, generalizado dentro de los sistemas del conocimiento que le rodean. Como si se tratara de un mundo que es a la vez real e irreal. Höfer, construye imágenes de espacios que aluden a distintos lugares y tiempos, a intenciones, objetivos y deseos que coexisten con otros en un mismo espacio. Quizá el término *heterotopías* descrito por el filósofo francés Michel Foucault, nos podría servir como un paralelismo.

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”³⁴¹, 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. Entre los diversos espacios organizados dentro de una forma donde la mirada se desplaza constantemente a “otros espacios” son los museos y las bibliotecas:

Museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no deja de amontonarse y de encaramarse a la cima de sí mismo, mientras que en el siglo XVII, incluso hasta finales del mismo, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección individual. En cambio, la idea de acumularlo todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté por sí mismo fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura, el proyecto de organizar así una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no cambie de sitio, todo eso pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX³⁴².

En esta simultaneidad de espacios diferentes y, sin embargo similares, su serie *Zoologische Gärten* (1990-1999), (*Parques zoológicos*) se integra de un modo revelador. El parque zoológico es un espacio público, cultural en que en realidad no se diferencia de un museo creado para ser contemplado. Höfer nos ofrece de nuevo imágenes de un lugar que posibilita reflexionar sobre la interrelación entre lo que se exhibe y su entorno.

³⁴¹ Michel Foucault, “Des espaces autres”, (conferencia pronunciada en el «Cercle d’ études architecturales», de París, el 14 de marzo de 1967), y publicada en la revista francesa *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984 (ed. cast., “Espacios diferentes”, en Ángel Gabilondo (ed.), *Michel Foucault. Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 437-438.

³⁴² *Ibid.*, pp. 438-439.

La artista en una entrevista con Michael Toss, aludiendo a sus fotografías de los parques zoológicos, habla de esta especie de interrelación que construyen los espacios entre sí: “Actualmente no distingo más entre el museo de la historia natural y el parque zoológico, aunque éste es exterior”³⁴³.

La similitud que encuentra Höfer entre el museo y el parque zoológico parece proyectarse por su objetivo común de exponer sus colecciones. En sus fotografías, el aspecto aparentemente *natural* del parque zoológico, se realiza aún más bajo un escenario construido, artificial y preparado para ser contemplado, como se ve por ejemplo, en *Zoologischer Gärten Paris II*, 1997 (27) y *Zoologischer Gärten Paris V*, 1997 (28). Como afirma la artista: “En los parques zoológicos, que los he relacionado con los museos, he fotografiado los animales como si fueran esculturas, dentro de una arquitectura que ha sido creada especialmente para ellos”³⁴⁴.

Mientras que en su extensa serie de bibliotecas y archivos³⁴⁵, lugares que elabora Höfer desde finales de los años ochenta hasta la actualidad, nos encontramos con espacios similares al museo. Las colecciones y la difusión del conocimiento para ambos son su objetivo fundamental. Höfer por su parte nos ofrece una colección de espacios públicos y semipúblicos en cuyos patrones de orden se define lo concreto en su variación. De igual modo que opera su obra: se trata de fotografías individuales que retratan espacios concretos, pero también de series fotográficas que se asocian con tipos de espacios. Tanto las relaciones formales que configuran sus composiciones como las relaciones que surgen a través de estos tipos de espacios forman parte de su interés en la dialéctica entre el orden y el caos, la simetría y la asimetría que coexisten en éstas.

Los espacios que fotografía Höfer, organizan el conocimiento a través de un sistema cerrado, ordenado y limitado. Pero este racionalismo, paradójicamente aparece caótico e infinito. En sus imágenes, la mirada se orienta en el espacio, y a la vez, se sumerge en las *impresiones* que éste genera. La visión racional del conocimiento, el mundo objetivo y universal que establecen estas instituciones culturales, se integra en un universo imaginario: en el de la *fantasía*.

³⁴³ Citado por Pascal Beausse, “Rodin Höfer: 6 Bürger X 12/ 6 Burghers X 12, Ein Photographisches Denkmal/A Photographic Monument”, en *Candida Höfer: Zwölf/Twelve*, op. cit., p. 6.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁴⁵ Véase *Candida Höfer: Libraries*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

De nuevo en el texto de Michel Foucault, “La Bibliothèque Fantastique”, publicado en 1967, se podría ver el modo en que el sistema racional de la biblioteca que mediante sus vastas estanterías, organiza, pone en orden el conocimiento y orienta la mirada, se nos presenta como un mundo posible. La biblioteca a través de su estricta organización evoca la presencia de *otros* espacios y experiencias visionarias. Como señala Foucault: “Las fantasías son cuidadosamente utilizadas en la silenciosa biblioteca, con sus columnas de libros, con sus títulos alineados en las estanterías para formar un documento cerrado, pero dentro de las limitaciones también se liberan mundos imposibles”³⁴⁶. De un modo similar, la biblioteca, observa Otto Kapfinger: “Abre en cualquier individuo un calidoscopio infinito, una vasta y aplastante multitud de perspectivas (...) pero también es un espacio donde (...) la orientación es uno de los temas centrales de la biblioteca funcional”³⁴⁷.

Los interiores de estas instituciones en las imágenes de Höfer, muestran su estructura racional. Pero lo racional y lo lógico enfatizado aún más por la visión distante de Höfer, así como por la perspectiva central, oblicua o la posición elevada que emplea, se percibe a la vez como un caos. Un caos irracional e ilógico que convive con las reglas del orden. El observador se confronta con un lugar imaginario y real.

La noción de lo real y lo imaginario la encontramos igualmente en las fotografías de Lisa Schmitz, donde el espacio de la biblioteca se proyecta como un sistema de orden y de caos. En su proyecto *InVerse Library* (2006) (29), expuesto en la exposición homónima en ZKM Museum Balcony³⁴⁸, Schmitz, interviene antes de tomar la fotografía de una biblioteca.

³⁴⁶ Michel Foucault, “La Bibliothèque Fantastique”, en *Cahiers Renaud-Barrault*, 1967, núm. 59 (ed. ingl., “Fantasia of the Library”, en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Nueva York, Cornell University, 1977, p. 90). Cabe apuntar que Foucault asocia esta experiencia con la que Gustave Flaubert proyecta en su obra literaria, *La Tentation de saint Antoine* publicada en 1874 (*La tentación de San Antonio*) dejando en evidencia su íntima relación con el espacio de la biblioteca: “La *Tentación* fue la primera obra literaria que incluyó las verdosas instituciones donde se acumulan los libros, y donde prolifera silenciosamente la lenta e incontrovertible vegetación del aprendizaje. Flaubert es a la biblioteca lo que Manet es al museo. Ambos produjeron obras en una tímida relación con pinturas o textos anteriores, o más bien con el aspecto de la pintura o la escritura que permanece indefinidamente abierto. Erigen su arte con el archivo”. Ibid., p. 92.

³⁴⁷ Otto Kapfinger, “Calligraphies of a Civilization Process”, op. cit., p. 10.

³⁴⁸ Lisa Schmitz, *InVerse Library*, ZKM Museum Balcony, 25 de noviembre 2006- 4 de febrero 2007.

El conocimiento que guarda y comunica la biblioteca se borra bajo el empleo del papel blanco que cubre los libros ordenados en las estanterías. La artista excluye cualquier rasgo de comunicación. Aunque la intervención de Schmitz se aleja de la estrategia artística de Höfer, sin embargo, en ambas se observa la estructura geométrica y la proyección de lo imaginario en el espacio de la biblioteca³⁴⁹.

Marie-Laure Bernadac, al aludir a la obra de Höfer señala: “Estos espacios públicos son los guardianes del conocimiento enciclopédico, de la memoria, de un pasado desaparecido, pero al mismo tiempo son lugares de un placer estético, de ocio y meditación. Quizá el secreto del poder y de la belleza de estas imágenes residen en la paradoja entre la presencia y la ausencia, entre la claridad de la imagen y el misterio que se emana de ésta”³⁵⁰.

En algunas imágenes de Höfer, las posibilidades del espacio parecen reflejarse de un modo explícito. Un ejemplo destacado sería su fotografía *Stiftsbibliothek St. Callen*, 2001, (30). La biblioteca tomada desde un ángulo elevado y desde una perspectiva lineal da un efecto ilusorio. Las dispersas figuras que ocupan el espacio se convierten literalmente en una imagen de espectros. Difuminados dentro del aula de la biblioteca y por lo que se puede reconocer absorbidos en lo que hacen, contribuyen aún así en dicho efecto. Las pautas de las estanterías de los libros, y en general el orden meticuloso de la arquitectura del espacio, de repente parecen contrastarse con el ornamento y las pinturas que decoran el techo del aula. La sensación de profundidad que genera la perspectiva lineal nos ofrece un espacio infinito. Pero la invasión de la luz natural cuya descripción en el espacio delinea una forma rectangular como si se tratara de una línea divisoria que se extendiera desde el suelo hasta el techo pictórico hace que dicha profundidad sea la impresión que nos da un espejo.

³⁴⁹ Schmitz “Borra la escritura, la esencia de los libros, y por consiguiente niega el archivo, la entidad de la biblioteca. Las fotografías enseñan la biblioteca en un estado de información vacía, en un estado de blanco vacío. De este modo lo que queda como la única imagen de la experiencia estética es la biblioteca”. Schmitz, también utiliza la instalación para proyectar innumerables “páginas de libros, series de palabras, y paneles de textos” en la pared. “Proyectados sobre una estructura de laberinto, por un lado, estas imágenes representan y reduplican o publican la realidad de la biblioteca en la apariencia de los sofisticados estudios-culturales de la biblioteca de Aby Warburg, y por otro lado, extienden el espacio de la biblioteca dentro del espacio imaginario e infinito del pensamiento”. Vease Lisa, Schmitz, *Lisa Schmitz: InVerse Library*. Disponible en línea <[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$5413](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$5413)> [consulta 15/01/2007].

³⁵⁰ Marie-Laure Bernadac, “Candida Höfer”, op. cit., p. 7.

El resultado de la imagen de Höfer es el de un espacio reflejado por un espejo desplazando su materialidad en un espacio-tiempo inmaterial. En el de un espejo creado por el efecto de la luz y la sombra. El efecto del espejo constituye igualmente una heterotopía y una utopía: un topo y un no-topo, una presencia y una ausencia, la realidad y la imaginación de ésta. Por un lado, Höfer refleja la profundidad (accesibilidad de la mirada) del espacio y por otro lado, la reduce en la planitud (exclusión del observador). Este juego ilusorio se observa de un modo similar en *Trinity Collage Library Dublin I*, 2004 (31) y *Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris I*, 2007 (32).

En otras ocasiones, en las imágenes de Höfer se crea un calidoscopio de formas geométricas cuyas yuxtaposiciones y repeticiones configuran una simetría que permite al observador percibirlos desde todas las partes (de arriba-abajo, de izquierda-derecha). Unos ejemplos destacados serían, *U-Bahnstation Theaterplatz Oslo II*, 2000, (33) *Archive Fur Zeitgeschichte ETH Zurich I*, 2005, (34) o la *Biblioteca Nacional Rio de Janeiro I*, 2005, (35). El espacio a través de su vasta perspectiva parece inmenso, pero no deja de ser un espacio limitado, finito. Un espacio geométrico e ideal.

Obviamente las fotografías de Höfer a pesar de su inmediatez, tratan las relaciones estructurales de tal forma que reflejan su cualidad abstracta: “Cuando trabajo en un espacio, lo hago (...) con sus elementos, las perspectivas, los ángulos, los planos y los contraplanos, los colores, la luz, la sala con las luces dadas, la sala con las luces apagadas, sólo con luz natural o con luz natural y artificial a la vez (...) A partir de esos elementos, recreo mi propia imagen de la sala en el momento de fotografiarla”³⁵¹.

Aunque sus fotografías aspiran a ser documentos de una realidad, manteniendo una visión neutra, inmediata, no dejan de ser construcciones que nos ofrecen una visión singular. Susan Butler afirma con respecto a esta dualidad: “Höfer al vincular el ojo de la cámara con la mayor espontaneidad del ojo incorporado sitúa la función de la cámara en relación con la visión subjetiva. Por consiguiente la cámara no registra simplemente como un índice la escena frente a ésta, sino marca un evento de conciencia, al registrar la imagen como la huella de una percepción subjetiva y como respuesta en el momento en que ella se convierte en depósito de la memoria”³⁵².

³⁵¹ Conversación de Giovanni de Riva con Candida Höfer, op. cit., p. 81.

³⁵² Susan Butler, “The Mise-en-Scène of the Everyday”, en *Art&Design*, núm. 9/10, vol. 10, septiembre-octubre, 1995, p. 23.

Más que la representación de una realidad dada, Höfer construye su propia imagen. La imagen de un espacio de orden que muestra modos de negociación y el pensamiento de una época en un momento específico. La exposición *Candida Höfer. Projects: Done*³⁵³, inaugurada en el Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemania en 2009 y a continuación en el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO) en 2010, parece ser donde mejor se refleja su interés por la negociación que se establece entre el espacio y la imagen de éste.

Esta exposición alberga obras de Höfer producidas entre 1968 y 2008. El montaje de la exposición fue producto de una colaboración entre la artista y el estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi³⁵⁴. La organización de su obra en secuencias y el empleo de vitrinas que guardan fotografías de la exposición organizadas bajo el orden cronológico que han sido tomadas, es otra forma de ver la relación entre lo que se exhibe, el espacio y el tiempo. Höfer en su entrevista con Fietta Jarque, sostiene: “De hecho, lo importante para mí es más la acción o el proceso de mostrar y ver la secuencia de las imágenes en el espacio (...) *Projects: Done*, se trata de proyectos realizados, pero proyectos que mientras se desarrollaban han seguido estando muy presentes. No eran trabajos completos echados después al olvido que han sido revisados ahora. Se trata más de revisualizar las imágenes de proyectos del pasado que me han estado acompañando mientras he seguido adelante (...) para mí, parece más el resultado de una variación del orden, un orden que resulta del carácter formal de cada imagen y su relación con el espacio donde es presentada³⁵⁵.”

³⁵³ Véase Agnes Husslein-Arco y Markus Heinzelmann (eds.), *Candida Höfer. Projects: Done*, Munich, Buchhandlung Walther König GmbH & Co. KG. Abt. Verlag, y Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemania, 2009, (cat. exp).

³⁵⁴ Véase también *Candida Höfer: Kuehn Malvezzi*, Colonia, Walter König, 2009.

³⁵⁵ Fietta Jarque, “Entrevista: Candida Höfer”, en *El País*, 2010. Disponible en línea

<http://www.elpais.com/articulo/portada/tengo/elegir/prefiero/lugares/gente/elpepuculbab/20100220elpba_bpor_17/Tes>[Consulta 12/03/2010].

CONCLUSIONES

Del estudio de ciertas prácticas fotográficas vinculadas al concepto de archivo, de aquellas prácticas que fueron íntimamente asociadas con procesos y métodos archivísticos, desarrolladas concretamente en Alemania desde la década de 1920 hasta la actualidad, se desprenden una serie de reflexiones que sería preciso sintetizar.

Respecto a dichas reflexiones consideramos fundamental detenernos en lo que supone el análisis del estudio aquí propuesto para verificar unos puntos centrales que dan cuenta un conjunto de relaciones que envuelven el discurso de la fotografía y su conexión con el concepto de archivo. Empezaríamos con el siguiente enfoque que da lugar a la posibilidad de hablar de dicha conexión en el propio lenguaje fotográfico y de su equiparable función en los mecanismos administrativos del registro: la fotografía y el archivo como sinónimo del documento.

1. El documento en el campo fotográfico.

La fotografía ya desde su invención se ha considerado como índice de la realidad, asociada con el concepto de la huella, de la memoria, en fin, se ha definido como una evidencia de lo que Roland Barthes llama, “esto ha sido”. Teniendo en cuenta su indiscutible capacidad de reconstruir una realidad de momentos concretos, una realidad del pasado permitiendo la revelación de una verdad que se nos presenta transparente, hemos visto cómo el documento encarnó la idea de las colecciones, de los inventarios, de un atlas de imágenes, de las series y las tipologías fotográficas, dando lugar a la producción de archivos.

Históricamente la fotografía se identificó con la institución de archivos en cuya naturaleza variable (museos, bibliotecas, archivos policiales, etc.), nos encontramos con usos y métodos que designan su conexión con las formas de poder y saber. En este sentido se podría decir que la problemática que plantea esta investigación, al referirse al concepto de archivo y su íntima conexión con la fotografía- un vínculo que se relaciona no sólo con la preservación del conocimiento de las cosas y el acto de organizarlo mediante tipologías fotográficas, series, inventarios y un atlas de imágenes, sino también con su estatus de autenticidad- nos hace *repensar* la “objetividad”, la “pureza” de los hechos y la “verdad” que la fotografía y el concepto de archivo reivindican.

Algo que nos lleva a los usos y métodos específicos que hacen de ellos una experiencia, un evento histórico. De modo que intentamos identificar un *cambio* en el significado de la fotografía y de archivo, y tal como se ha podido comprobar a lo largo de nuestro estudio, la consideración de su inherente naturaleza en tanto escrituras o índices de la realidad deja de ser algo absoluto.

Esta cuestión nos ha conducido al análisis de la crítica posmoderna que ha situado la *identidad* de la fotografía o su discurso en el contexto cultural y social, opuesta a la visión formalista de la fotografía. Cabe añadir que en este estudio no hemos pensado en la historia de la fotografía como una unidad, al contrario, hemos propuesto ver las interrupciones y fisuras, así como los conflictos y oposiciones que rodean la historia y la identidad de la fotografía con el objetivo de investigar su condición histórica, social y política en tanto que documento de la verdad.

Ante las técnicas de observación, de registro y de archivo que los aparatos disciplinarios en los siglos XVIII y XIX han impuesto y mantenido en su ejercicio, el uso y la función de la fotografía en ellos anunciaban el *cambio de su significado* bajo su institucionalización. En el nuevo lugar de la fotografía, en el de los archivos institucionales nos encontramos con reflexiones que ponen claramente en cuestión la *naturaleza inherente* de la fotografía en tanto prueba y evidencia de la realidad.

Hemos intentado abordar dichas reflexiones y hemos visto que el uso y la función de la fotografía en dichas instituciones desmitifican la supuesta y determinada *neutralidad* de la prueba y evidencia fotográfica. Además desde la invención de la fotografía nos hemos cruzado con numerosos escritos que definen el lugar de la fotografía también en los archivos como una producción de las operaciones del Estado.

En la historia de la fotografía observamos que el lugar de la fotografía no fue solamente el de los álbumes familiares o de las exposiciones artísticas, sino también el de los inventarios y de las salas de exposiciones por ejemplo de las Galerías policiales Rogues. El cómo la fotografía adquirió un poder archivístico, cómo empezó a nacer en diferentes disciplinas un archivo de imágenes que implicaba el deseo del positivismo de orden y control, o cómo su nuevo lugar le permitió funcionar como medio de archivo, fueron unas de las cuestiones que históricamente muestran que su condición de documento, su condición en tanto medio de archivo es producida, determinada y dependiente del contexto social y cultural.

2. El documento en los mecanismos administrativos del registro

En lo referente al cambio del significado de la fotografía hemos presenciado al mismo tiempo el *cambio* del significado de archivo bajo los términos de las operaciones, las técnicas, los mecanismos de las instituciones que producen y regulan una multiplicidad de discursos. En esta encrucijada confirmamos el establecimiento de cuestiones paralelas que conciernen a las operaciones de las tecnologías de clasificación.

El concepto de archivo ha sido vinculado a una práctica discursiva, una práctica “arqueológica” que examina no el origen de su existencia, sino las condiciones de la existencia de los discursos de una época bajo su funcionamiento actual o en umbrales de su transformación. De igual modo, ha sido en los nuevos mecanismos de archivo y vigilancia donde encontramos la relación entre la producción de nuevos conocimientos y la producción de efectos de poder y viceversa sobre el cuerpo social. Es la razón archivística del poder disciplinario que convierte el hombre y su entorno en una escritura documental. Es mediante la emergencia de instituciones disciplinarias como manicomios, policía, hospitales y fábricas que el archivo ha adquirido una estructura descentralizada de un poder difuso que produce nuevas formas de conocimiento. Es a través de este proceso capaz de localizar y describir diferencias y simultáneamente generalizarlas en unidades, en tipos comparables donde la formación de archivos de saber y estrategias de poder se hacen visibles.

Ante la fe en la credibilidad de la fotografía, en su capacidad de operar como índice de la historia mnemónica como se ha observado en algunos casos de estudio, nos encontramos con reflexiones más desconfiadas sobre el papel de la fotografía en el archivo de un saber histórico. El primer caso, constituye otro paradigma en nuestra investigación que nos invita a pensar en la fotografía en relación al concepto de la memoria proporcionando a la historia la posibilidad de ser reconstruida. Sin embargo, no a través de una categoría de orden, de coherencia y de narración lineal, sino a través de las discontinuidades y las diferencias de una época cuyas huellas sobreviven en las imágenes. La reflexión sobre dicha relación nos permite ver el modo en que la historia toma la forma de un archivo de saber.

De un archivo en que la historia del arte tradicional, la historia estilística, la noción de progreso, o la visión del positivismo de la historia se transforma en una historia de los gestos y de la expresión, en una historia de las diferencias y discontinuidades donde la unidad temporal da paso a las fisuras temporales. En este juego de relaciones, en esta heterogeneidad de tiempos y espacios que reúne este tipo de archivo visual organizado temáticamente a través de un método de exposición comparativo y combinatorio, hemos situado la reconstrucción de una historia cultural y social en el *deseo de preservar* la memoria histórica y colectiva.

El segundo caso, responde de un modo crítico a la posición de la fotografía como un medio fiel a la realidad y por tanto a la memoria. En el recorrido de nuestra investigación la fotografía ha sido examinada en tanto objeto teórico permitiéndonos participar en el debate que planteó y sigue planteando desde sus inicios, la *objetividad* de su carácter indicial. Ha sido el objeto teórico, lo fotográfico, o las condiciones específicas que a través de autores como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Roland Barthes y Rosalind Krauss, sugerimos explorar las transformaciones, los cambios, las interrupciones manifestados en la propia historia de la fotografía y expandidos en general en el campo del arte.

Por otra parte, también hemos observado cómo la noción de la objetividad, del realismo fotográfico se ha visto asociada con la creencia en el lenguaje universal de la fotografía en las cuestiones que predominaban en la Alemania de Weimar de los años veinte y treinta acerca del uso objetivo y experimental de la fotografía, difundidas entre las prácticas fotográficas de la denominada “Nueva visión” y de la Nueva Objetividad. En este contexto, dichas cuestiones confirman en primer lugar, que para los artistas de la Nueva Objetividad, la fotografía constituía un vehículo de la “realidad” y de la “verdad” y no un medio de experimentación y manipulación. En segundo lugar, que el uso de la fotografía se inscribía en un *método* de trabajo desarrollado a partir de una organización y análisis archivístico donde dichos valores se preservaban y se transmitían.

La presencia influyente de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad de los años 1920 y 1930 en la obra de la nueva generación de fotógrafos desde finales de los años cincuenta hasta la actualidad en Alemania, es un ejemplo claro que confirma tal creencia. Pero, dicha creencia también responde a la fe utópica de la modernidad fotográfica de modo crítico, revelando sus consecuencias.

Los cambios que fundamentan con un tono imperativo dudas sobre la *autenticidad* de la fotografía mostrando claramente la *ausencia* de su *huella física*, han sido otro de los objetos de nuestra atención. La dimensión temporal con la que, tanto la fotografía como el archivo, han sido interrelacionados se alteró mediante las nuevas estructuras archivísticas de información. Los interrogantes que se exponen en algunos casos de estudios de trabajo analizados en esta tesis, dejan explícito la necesidad de repensar en la definición de fotografía como documento objetivo de la realidad, suspendiéndola en una incertidumbre.

¿Cuál es el lugar actual de la fotografía y de archivo?, ¿Cómo se perciben los archivos visuales en nuestra sociedad de información?, ¿Cuáles son las condiciones de su producción y distribución? Con el desarrollo de la nueva tecnología y los procesos de digitalización, nos convertimos en testigos de un cambio. Un cambio que afecta el lugar legítimo de la fotografía: el lugar del documento que posee la verdad. Estas tecnologías han transformado el modo en que se percibe, se produce y se distribuye la imagen fotográfica y han disuelto los límites que hasta ahora definían la posición de la fotografía, suspendiéndola entre la realidad y la ficción, entre un lugar material e inmaterial, entre lo fotográfico y lo pictórico, entre la objetividad y la imaginación.

Las condiciones actuales de la fotografía y del archivo cuestionan de un modo específico su carácter de *índice*. El estatus de la imagen fotográfica y del archivo como *documentos*, pruebas y evidencias de la realidad, como escrituras legitimadoras de su *autenticidad*, no sólo está cuestionado por la nueva tecnología y las técnicas digitales que desde los años noventa han sido más accesibles, sino además se afirma de un modo revelador hasta tal punto que su *veracidad* y su *autenticidad* ya no es absoluta, sino *manipulable*.

Respecto a estas reflexiones se ha observado que la imagen digital borra la existencia ontológica, este vínculo tan íntimo entre la fotografía y el referente. La conexión física se sustituye por una relación numérica que convierte la huella de lo que “ha sido” en una *posible* experiencia visual basada en la construcción, en la fabricación de una especie de segunda realidad en que nada es imposible. Las imágenes de negativos fotográficos previamente escaneados por el ordenador y transformados en archivos digitales o el uso de las cámaras digitales han cambiado el modo de procesar la imagen fotográfica.

Los términos “fotografía electrónica”, o “archivos digitales” son las nuevas herramientas que han sido añadidas al uso del medio fotográfico. Hoy día vemos cómo la proliferación de la producción de imágenes digitales implica más que nunca un *desplazamiento* de la *imagen* a los *archivos de imágenes*, de una fotografía singular a un conjunto de imágenes en que la reproductibilidad mecánica de la fotografía llega a ser una *digitalización archivística*. Los límites de la fotografía como los de archivo en tanto documentos pasivos, índices de la realidad, parecen adaptarse a una lógica aparentemente irracional tomando la forma de una expresión dinámica y productiva.

En algunos de los casos que nos hemos centrado, el empleo de procedimientos digitales constituyó un medio de exploración no sólo estética, sino también crítica hacia la naturaleza objetiva y las verdades universales de los acontecimientos presentados por la fotografía. Hemos podido comprobar que las técnicas digitales son herramientas que invitan a la exploración de la gramática de la fotografía, a la investigación de las condiciones de su producción, en fin, a la reflexión sobre el lenguaje manipulable de la fotografía y por tanto sobre la experiencia de la realidad tal como se manifiesta en la cultura contemporánea.

Nuestra atención se ha dirigido en aquellas prácticas fotográficas que a nivel estructural tienen un denominador común, las series y las tipologías. En ellas, se ha observado que el archivo toma la forma de una metodología sistemática e incluso en algunos casos alcanza un carácter enciclopédico. Dichas prácticas han sido consideradas en tanto *obras en proceso*, series de trabajo que aparecen finitas, por un lado, e infinitas por otro. Es importante subrayar esta especie de desarrollo y continuidad que caracteriza estos proyectos fotográficos puesto que les da la posibilidad de ser construidos bajo un sistema de análisis y organización que es, a la vez cerrado y abierto. Es decir, bajo una lógica de archivo abierta a nuevas especificaciones que definen cada vez su carácter dinámico y no inerte.

Además dicho desarrollo y continuidad que encontramos en estos proyectos fotográficos les permite investigar de modo exhaustivo un tema concreto o diferentes temas siempre basados en el principio de la serie y en métodos de trabajo *específicos*. Algo que a su vez ha posibilitado ver el vínculo entre el archivo y la fotografía bajo la institución de un *tipo de imagen* sujeto a unos parámetros estéticos y técnicos concretos, así como, bajo el desarrollo de *métodos* o *sistemas* de trabajo. Es en este sentido que hemos comprendido la trayectoria de una generación a otra.

Al examinar y analizar una aproximación singular hacia la fotografía cuya forma de presentación requiere la construcción de un sistema tipológico o bien la representación de éste en la imagen, no sugerimos el establecimiento de una categoría o de un movimiento artístico en la historia de la fotografía, sino más bien, comprendemos la formulación y la expansión de una *pauta estructural metodológica* bajo su múltiple *variación*.

En este trabajo hemos analizado *procesos, estrategias, métodos y usos* fotográficos singulares que han sido guiados por una *razón archivística*. El empleo de procesos como coleccionar, organizar y clasificar imágenes, procesos que siguen la lógica de archivo y desarrollan una gramática visual que podría conducir a un estudio comparativo y combinatorio, ha sido entendido bajo el modelo de un sistema tipológico.

Nuestra investigación intentó contribuir al debate actual que sitúa la fotografía en relación a los procedimientos y prácticas archivísticos en el arte contemporáneo y comprender que dicha relación es constituyente del contexto cultural y social. Fue la capacidad de la fotografía de registrar y preservar en un momento específico un evento singular, la que nos ha llevado a examinar los términos “documento” y “archivo” en procesos y métodos fotográficos sistemáticos desarrollados en Alemania partiendo de los años veinte hasta la actualidad. Fue el *uso* de la fotografía, su articulación en series, en tipos de series de secuencia no fija, su inscripción en un método de análisis descriptivo y riguroso, que dirigió nuestra atención a las tipologías fotográficas.

La noción de archivo y de las tipologías fotográficas como marcos conceptuales en el contexto del arte ha sido el objeto central de nuestro enfoque a partir del cual intentamos estudiar su emergencia históricamente y teóricamente. De este modo, el recorrido de este proyecto nos ha conducido a consideraciones y reconsideraciones que parten de la problemática que plantean dichos términos. Los interrogantes que surgen tras este análisis en el presente trabajo, pertinentes a la definición del documento fotográfico, a su relación con el archivo y la memoria, a un sistema de organización y preservación del conocimiento de las cosas, a la objetividad y a la verdad de los acontecimientos que presenta, así como a su materialidad al ser relacionada con las formas del saber y poder, forman parte como ya hemos observado de la historia de la fotografía y de la de archivo.