

# **Andreas Gursky : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Parque del Buen Retiro, Madrid, del 12 de julio al 23 de septiembre de 2001**

Date

2001

Publisher

El Museo

ISBN

8480269936

Exhibition URL

[www.moma.org/calendar/exhibitions/170](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/170)

The Museum of Modern Art's exhibition history—  
from our founding in 1929 to the present—is  
available online. It includes exhibition catalogues,  
primary documents, installation views, and an  
index of participating artists.

# **ANDREAS GURSKY**

**MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**  
**Palacio de Velázquez**  
Parque del Buen Retiro - Madrid



# ANDREAS GURSKY



# ANDREAS GURSKY

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

**Palacio de Velázquez**

Parque del Buen Retiro - Madrid

Del 12 de Julio al 23 de Septiembre de 2001

Archive  
MoMA  
1883s



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

**Ministra de Educación, Cultura y Deporte**

PILAR DEL CASTILLO

**Secretario de Estado de Cultura**

LUIS ALBERTO DE CUENCA Y PRADO

**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**

**Director**

JUAN MANUEL BONET PLANES

**Subdirectora General-Gerente**

MERCEDES MORALES MINERO

**Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión**

ENRIQUE JUNCOSA CIRER

**Conservadora-Jefe de Exposiciones Temporales**

MARTA GONZÁLEZ ORBEGOZO

**Jefe del Servicio de Gestión de Exposiciones**

MÓNICA RUIZ BREMÓN

**Jefe de la Sección de Publicaciones**

CRISTINA TORRA LEÓN

**Real Patronato del Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía**

**Presidente**

JUAN MANUEL URGOITI LÓPEZ-OCAÑA

**Vicepresidente**

EUGENIO TRIÁS SAGNIER

**Vocales**

LADISLAO DE ARRIBA AZCONA

KOSME MARÍA DE BARAÑANO LETAMENDÍA

JUAN MANUEL BONET PLANES

LUIS ALBERTO DE CUENCA Y PRADO

ENRIQUE JUNCOSA CIRER

ANTONIO LÓPEZ FERNÁNDEZ

TOMÁS LLORENS SERRA

LUIS MONREAL AGUSTÍ

MERCEDES MORALES MINERO

ARTURO MORENO GARCERÁN

CLAUDE RUIZ PICASSO

JOAQUÍN PUIG DE LA BELLACASA

M<sup>a</sup> ELVIRA RODRÍGUEZ HERRER

EDUARDO SERRA REXACH

JUAN TORRES PIÑÓN

JOSÉ JOAQUÍN DE YSASI-YASMENDI ADARO

JOSÉ LUIS YUSTE GRIJALBA

**Secretaria**

CHARO SANZ RUEDA

**EXPOSICIÓN**

**Coordinación**

MÓNICA SPAVENTA

GIULIETTA SPERANZA

**Registro**

ILIANA NARANJO

**Restauración**

JORGE GÓMEZ GARCÍA TEJEDOR

**Realización del Montaje**

SERVICIO DE MANTENIMIENTO

DEL M.N.C.A.R.S

**Montaje**

NIVEL ARTE

**VERSIÓN ESPAÑOLA**

**Traducción**

MARÍA LUISA BALSEIRO

**Maquetación**

JULIO LÓPEZ

**Realización gráfica**

ALVI S.A.

ISBN: 84-8026-993-6

Depósito Legal: M. 31441 - 2001

NIPO: 181-01-030-7

## ÍNDICE

- 7 PRESENTACIÓN** Juan Manuel Bonet
- 9 EL MUNDO DE GURSKY** Peter Galassi
- 25 NOTAS**
- 28 OBRA REPRODUCIDA**
- 30 PIES DE FOTOS**





## PRESENTACIÓN

Andreas Gursky es, a sus cuarenta y seis años, uno de los fotógrafos más conocidos de la escena alemana, y uno de los nombres que de verdad cuentan, a nivel internacional, en el panorama de esa disciplina. Es, por de pronto, el primer artista alemán de su generación que ha alcanzado el reconocimiento que supone una retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York, retrospectiva comisariada por el conservador de Fotografía de la prestigiosa Pinacoteca y que ahora presentamos en Madrid, en el Palacio de Velázquez, donde hace unos años pudo contemplarse el trabajo de su coetáneo Günther Förg.

Impresiona comprobar como Gursky, en relativamente pocos años, ha logrado construir un universo fotográfico personal, hecho de imágenes que, como dice Peter Galassi en las primeras líneas de su muy interesante texto, "dejan sin habla".

Gran formato, sencillez y rigor de la composición, fuerza y sofisticación cromática, voluntad de diálogo con el arte del pasado, capacidad para captar la esencia de determinadas atmósferas modernas, diseminadas por todo el mundo: imágenes, en algunos casos trabajadas en ordenador, que nos impactan como pocas, ya se trate de una vista del Rin o de un barrio moderno de París, de una panorámica de montaña o fabril o portuaria, de una escena de biblioteca -de la de Estocolmo, la obra maestra de Gunnar Asplund- o de bolsa o de estadio o de hotel o de aeropuerto o de tienda de moda.

Como lo indica Peter Galassi, el trabajo de Gursky se ubica en un principio en una escena alemana determinada por la influencia de los Becher, que a su vez se apoyaron en sus inicios en el ejemplo de la "Nueva Objetividad" de los años veinte.

Gursky, hijo y nieto de fotógrafos comerciales, fue primero alumno, en la Folkwangschule de Essen, de Otto Steinert, el inventor de la "fotografía subjetiva", y luego, en la Kunstakademie de Düsseldorf, de Bernd Becher. En el círculo de este último coincidió con Cándida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth y Axel Hütte.

Posteriormente le interesaron obras tan diversas entre sí como pueden ser las de Dan Graham, Jeff Wall, Jochen Gerz o Jean Le Gac.

Aunque es la primera vez que el trabajo de Gursky se presenta en solitario en España, hay que recordar que ya se ha visto obra suya en diversas colectivas, como *Los géneros de la pintura* ( CAAM, las Palmas de Gran Canaria, 1994 ), *Fondo, figura y lluvia* ( Galería Antoni Estrany, Barcelona, 1996 ) o *Arquitectura sin sombra* ( CAAC, Sevilla, y CCCB, Barcelona, 2000 ). En el propio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, está colgada una de sus fotografías en la recién inaugurada exposición entorno a los *Minimalismos*. En cuanto a su presencia en colecciones públicas de nuestro país, hay que decir que figura en la de la Fundación Caja de Pensiones de Barcelona y, desde hace muy poco tiempo, en la nuestra.

Decir, por último que estamos muy satisfechos de que esta exposición nos llegue de la mano del MoMA de Nueva York, institución a la que estamos ligados por tantos lazos históricos, de la que tenemos tanto que aprender, con la que hemos colaborado en tantas ocasiones, y con la que estamos poniendo en pie otros proyectos importantes.

JUAN MANUEL BONET

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

1. The first part of the report...

2. The second part of the report...

3. The third part of the report...

4. The fourth part of the report...

5. The fifth part of the report...

6. The sixth part of the report...

7. The seventh part of the report...

8. The eighth part of the report...

9. The ninth part of the report...

10. The tenth part of the report...

11. The eleventh part of the report...

12. The twelfth part of the report...

13. The thirteenth part of the report...

14. The fourteenth part of the report...

15. The fifteenth part of the report...

16. The sixteenth part of the report...

17. The seventeenth part of the report...

18. The eighteenth part of the report...

19. The nineteenth part of the report...

20. The twentieth part of the report...

21. The twenty-first part of the report...

22. The twenty-second part of the report...

## Peter Galassi

Las mejores fotos de Andreas Gursky en la última década nos dejan boquiabiertos, y eso es lo que pretenden. Son grandes, audaces, rebosantes de color, sorprendentes. Al sentir el impacto de cada una ya nos estamos preguntando de dónde viene, y seguiremos disfrutando de la seducción de la sorpresa mucho después de haber examinado la imagen en todos sus detalles.

Si el lector ha visto algunas de esas fotos y no se ha quedado con la boca abierta, este ensayo le servirá de poco. Las fotografías de Gursky se pueden rodear de palabras, pero el que no haya sentido la fuerza de sus imágenes seguramente no la encontrará en la lectura de un libro. Tampoco bastan las reproducciones, aunque sean excelentes y útiles, porque las fotografías de Gursky no son grandes por casualidad. Se merecen ese tamaño porque completa una estética que habita en todos los aspectos de la obra.

El producto acabado tiene empaque y seguridad, pero el arte de Gursky ha nacido de un proceso de experimentación arriesgado e incansable, en el que se han reunido la osadía despreocupada y la curiosidad ingenua con el cálculo reflexivo y el examen atento del arte ajeno. Parte del logro, y parte del reto y el placer de contemplarlo, está en que lo que a primera vista parece un estilo distintivo que ha madurado mediante un control estricto se haya nutrido en realidad de un variado conjunto de motivos, corrientes y métodos, muchos de ellos extrañamente mezclados. En este sentido un poco de historia y análisis puede ser útil, si ayuda a separar y examinar los hilos que de manera tan imaginativa e imprevisible se entretajan en la obra de Gursky.

Su biografía artística es un buen comienzo, y mucho de lo siguiente no será más que una exposición, en gran medida cronológica, de su educación, su ambiente creativo, sus métodos de trabajo, su carrera y su arte, ilustrados con alusiones no menos convencionales a otras fotografías de distintos tipos. Sin embargo, en parte debido a la diversidad de los marcos de referencia de Gursky y en parte porque hasta ahora la gran mayoría de sus intérpretes han identificado su obra sólo con uno de ellos –el mundo cultivado e ingenioso, pero ensimismado, del arte contemporáneo–, parece intere-

sante empezar esbozando los perfiles históricos de esos marcos variables.

La cultura europea que creó la fotografía hace más de ciento cincuenta años contempló inevitablemente el nuevo medio a través de una estética para la cual la fotografía era inconcebible. Los intelectuales tendieron a abordar el enigma como una pregunta filosófica: ¿es un arte la fotografía? Ahora, con la ventaja de la mirada retrospectiva, vemos que la pregunta no es filosófica sino cultural; que la respuesta es a la vez negativa (casi siempre) y afirmativa (rara vez pero brillantemente), según cómo la hayan utilizado determinados seres humanos en determinadas circunstancias. De todos modos, como esas discusiones familiares que por no hacer frente al problema real están condenadas a estallar una y otra vez con consecuencias muy reales, así también la pregunta filosófica sin respuesta sobre el valor artístico de la fotografía dista mucho de ser gratuita, ya que ha influido profundamente en las visiones y aplicaciones contingentes del medio en la cultura, y sigue influyendo.

Mientras filósofos y estetas se rascaban la mollera, la fotografía iba demostrando una enorme utilidad en una creciente gama de aplicaciones prácticas que hacían uso de su insólita capacidad para registrar y difundir información visual con rapidez, fiabilidad y baratura. Un ejemplo típico de esa funcionalidad vernácula podría ser una fotografía tomada a comienzos del siglo XX por Peter Weller, que retrata los artefactos de la industria moderna con claridad y sin rodeos (figura 1). Hacia 1900, cuando una pequeña élite egocéntrica se propuso hacer sitio para la fotografía entre las bellas artes, el principal obstáculo era esa identidad, ya firmemente asentada, de proveedor de vigorosos documentos visuales. La manera de superar esa herencia era emular los estilos de pintura en boga, que hacían consistir la creatividad en la supresión del dato, y con ello proclamaban como objetivos la artificiosidad y el refinamiento más que la observación y la invención, huyendo de los estragos de la Revolución Industrial a una esfera privilegiada de sentimiento noble y naturaleza idealizada. Una vista del Palacio de Nymphenburg tomada por Heinrich Kühn, uno de los líderes del pictoricismo fotográfico en la Europa de lengua alemana, es una bella ficción de plácida armonía entre la naturaleza y el hombre, lograda por el procedimiento de dar prioridad al pasado principesco sobre el presente comercial, descuidando incluso la tarea de informar sobre el palacio en sí (figura 2).

La aparición de la fotografía de vanguardia en las décadas de 1920 y 1930 consistió, principalmente, en conservar las ambiciones artísticas del pictoricismo sin renunciar a las capacidades descriptivas del medio. El resultado, en pocas palabras, fue el opulento despliegue del arte de la fotografía

moderna. Pero en la ortodoxia cultural –en la mente tanto del pintor de caballete como del hombre de la calle, y por consiguiente también en la de más de un aspirante a fotógrafo– perduraba la presunción vaga de que el documento fotográfico directo y la obra de arte imaginativa eran formas incompatibles: de que una fotografía clara, sin embellecimientos, era intrínsecamente inartística.

Ese telón de fondo, aunque esbozado aquí a grandes rasgos y aparentemente alejado del tema que nos ocupa, es indispensable para entender lo que vino a continuación. Es esencial para comprender cómo en pocas décadas la llamada tradición “documental” de la fotografía pudo llegar a ser un arte maduro sin que los guardianes de la alta cultura le dedicaran más que un reconocimiento de boquilla; cómo el resultado de esto fue que un fotógrafo apasionado en la búsqueda de una visión personal y otro rutinariamente empleado al servicio del comercio o del periodismo (dos fotógrafos que a veces, por necesidad económica, podían ser la misma persona) pudieran coincidir por defecto en una única comunidad fotográfica, en gran medida ajena a la comunidad de artistas, críticos, galeristas, conservadores, etcétera, que definía los objetos de interés de la cultura dominante; y cómo, en fin, a diferencia de los pintores, que, con talento o sin él, confiaban en su función y en el público al que se dirigían, el fotógrafo artista no tuvo marco de referencia fijo fuera de un puñado de amigos de ideas parecidas. A menudo esa identidad incierta significaría una ventaja, una oportunidad y un acicate para salir a buscar los quehaceres vitales del mundo fuera de la torre de marfil del arte, o una libertad para seguir su propia intuición; pero ahora significa que la historia de la fotografía no se puede escribir como una sucesión de innovaciones y tesis, éxitos y fracasos reunidos dentro de una esfera universalmente convenida bajo el rótulo de “arte”.

La carrera de Bernd (Bernhard) y Hilla Becher es un caso ilustrativo. Nacidos respectivamente en 1931 y 1934, vivieron la adolescencia en una Alemania completamente devastada. Bernd Becher, después de unos comienzos de aprendiz de pintor en la restauración de iglesias y otros edificios públicos, estudió pintura y grafismo en Stuttgart de 1953 a 1956 con Karl Rössing, exponente menor de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) de los años veinte. De Rössing tomó un gusto por la descripción sin pretensiones de la arquitectura vernácula que seguiría cultivando tras emprender estudios de tipografía en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf en 1957, el mismo año en que empezó a hacer fotografías para ayudarse en sus dibujos y grabados. Hilla Wobeser comenzó a usar la cámara a temprana edad siguiendo los pasos de su madre, y de 1951 a 1954 se formó con un fotógrafo comercial en su Potsdam natal, cerca de Berlín. En 1955 escapó del Este dominado por los soviéticos a Hamburgo, donde ini-

ció una práctica profesional. En 1957 pasó a Düsseldorf al servicio de una agencia de publicidad donde Bernd Becher trabajaba a tiempo parcial. Al año siguiente empezó a estudiar técnicas gráficas en la Kunstakademie, y también a impartir clases de fotografía elemental, siendo ella quien puso en marcha la enseñanza de esa materia y las instalaciones necesarias en el centro, que hasta muchos años después no ofrecería cursos avanzados. Bernd y Hilla empezaron a colaborar en 1959 y se casaron en 1961.

Los Becher se apresuran a señalar que la Kunstakademie de finales de los cincuenta no era todavía el semillero de experimentación vanguardista que sería poco después. Más bien era el remanso somnoliento que Günter Grass retrató en su novela *El tambor de hojalata* (1959)<sup>1</sup>. En aquel ambiente los Becher, con una formación compuesta de retales de las artes bellas y las aplicadas con neto predominio de las segundas, encontraron muy escasa orientación para su entusiasmo embrionario por la fotografía, pero tampoco les molestó una autoridad rectora que pudiera desviarles de su camino. Y supieron aprovechar esa libertad.

Bernd era oriundo del Siegerland, la cuna de la más antigua siderurgia alemana, cuyos restos moribundos conoció de pequeño. Ahora los Becher residían no muy lejos, al sur del Ruhr, cuyas acerías colosales habían minado la hegemonía industrial del Siegerland. Pronto los dos se dedicaron exclusivamente a la fotografía, y centraron su atención en la arquitectura anónima pero imponente de la industria del acero, que a sus ojos era la expresión de una Alemania prenatal y por lo tanto auténtica, y al mismo tiempo un reproche tácito a la anodina arquitectura de la reconstrucción que estaba borrando alegremente las huellas del pasado.

Mientras llevaban a cabo su misión de arqueología industrial en las enormes instalaciones de la zona central de Renania Septentrional-Westfalia –muchas de las cuales, aunque construidas bien entrado el siglo, estaban ya cayendo en el desuso y el abandono, y por lo tanto pidiendo urgentemente, a su juicio, un registro duradero–, los Becher se interesaban por los archivos fotográficos de las compañías, y en ellos descubrieron imágenes como las de Weller<sup>2</sup>. En 1958 Bernd Becher había encontrado un ejemplar de la publicación de August Sander *Antlitz der Zeit* (Rostro del tiempo), editada en 1929 y destruida por los nazis en 1933, que esbozaba el ambicioso proyecto de aquel fotógrafo de levantar acta de la moderna civilización alemana a través de retratos de tipos representativos de todas las capas de la sociedad<sup>3</sup>. Huelga decir que en la gestación de la obra madura de los Becher intervinieron muchos otros precedentes, entre ellos los elegantes estudios de formas vegetales de Karl Blossfeldt, las celebraciones de la precisión mecánica de Albert Renger-Patzsch y sus investigaciones más perdurables del paisaje

social de la industrialización en el Ruhr. En general, sin embargo, los registros impersonales de los archivos fabriles y la ambición enciclopédica de Sander serían las únicas pistas que necesitasen para el método y la estética que definieron rápidamente y depuraron poco a poco, y que al final acabarían llevándoles muy lejos de cualquier precedente.

El método consistía en hacer fotografías muy nítidas, en blanco y negro, de muchos ejemplos de un motivo escogido (altos hornos, torres de refrigeración, castilletes de mina, depósitos de combustible, etcétera), todas según la misma plantilla preestablecida (que solía ser una vista frontal o lateral, equivalente por la fijación del plano a un alzado arquitectónico). Después (a menudo mucho después, porque podían hacer falta muchas expediciones a distintos lugares a lo largo de muchos años para acumular un número suficiente de imágenes, muchas de las cuales requerían un andamiaje especial para obtener el punto de vista necesario), los Becher ensamblaban un grupo de fotografías del mismo motivo, formando lo que ellos llamaban una "tipología". Gracias a la estricta uniformidad de la plantilla, el ensamblaje revelaba la forma funcional invariable de la que cada ejemplo era una variante única. Presentada en el formato impactante de una cuadrícula, una tipología Becher es a la vez una abstracción platónica de deslumbrante sencillez y una absorbente enciclopedia de datos aristotélicos (figura 3).

La meta de objetividad impersonal que se propusieron los Becher era netamente contraria al espíritu del *establishment* fotográfico de la posguerra en Alemania Occidental, aglutinado en los años cincuenta bajo el liderazgo de Otto Steinert. Médico convertido en fotógrafo después de la guerra, Steinert enseñó fotografía en Saarbrücken y a partir de 1959 en la Folkwangschule de Essen, y proclamó un movimiento al que dio el nombre de *Subjektive Fotografie*, "fotografía subjetiva"<sup>4</sup>. Aspirando a estimular la creatividad personal tras la represión nazi, Steinert y sus seguidores pretendían resucitar el empuje de la fotografía experimental que había florecido en la Bauhaus antes de que los nazis la cerraran en 1933. Con ese fin cultivaban recursos estilísticos como el contraste marcado, las perspectivas y recortes llamativos y otras insinuaciones de abstracción. Ante todo les preocupaba purificar sus obras de la vulgaridad del documento fotográfico sencillo, y en ese sentido los grandes gestos de Steinert (figura 4) son como versiones actualizadas de las generalidades pictorialistas de Kühn.

La indiferencia, cuando no hostilidad, del movimiento de la "fotografía subjetiva" al trabajo de los Becher les dejó aislados de la cultura fotográfica alemana, por así llamarla<sup>5</sup>. Hacia 1970, sin embargo, sus obras se empezaron a ver en exposiciones dedicadas al nuevo arte minimalista y conceptual<sup>6</sup>, que ocasionalmente aceptaban fotografías que estuvieran

libres de artificiosidad evidente, valorando la mirada impersonal, los formatos seriales y la precisión matemática como señas de claridad intelectual. Los Becher debían poco o nada a aquel movimiento, cuyos dirigentes de todos modos acogieron su obra con entusiasmo. La "tipología" aquí reproducida se incluyó en *Information*, la influyente exposición de Kynaston McShine que mostró el Museum of Modern Art en 1970, y la entrada de los Becher en el mundo del arte internacional se consumó en 1972 con su primera exposición en la Sonnabend Gallery de Nueva York y un artículo muy elocuente del escultor americano Carl André en *Artforum*<sup>7</sup>.

El arte, por fortuna, puede ser tan deliciosamente imprevisible como la vida, pero las ironías de este caso parecen particularmente emblemáticas de lo que ha sido la accidentada historia de la fotografía. El orgulloso empeño de Steinert en conferir significación artística a la fotografía le llevó a imitar otra creatividad. De esa manera su movimiento ahogó precisamente aquellas ambiciones artísticas que había pretendido impulsar, repitiendo el callejón sin salida del pictorialismo y remachando el envidioso aislamiento de la comunidad fotográfica. Los Becher, que llevaban adelante su misión casi arqueológica con tanta independencia que apenas les preocupaba que se reconociera como arte o no<sup>8</sup>, y que en parte habían modelado su estilo sobre el pasado vernáculo más llano y menos celebrado de la fotografía, se vieron aclamados por una vanguardia internacional que jamás había oído hablar ni de Peter Weller ni de Otto Steinert, y a la que los anteriores logros artísticos de la fotografía le interesaban muy poco.

Hay que reconocer que los Becher tenían más talento que Steinert y sus epígonos, pero no basta. La divergencia irreconciliable entre las dos estéticas es un ejemplo inusualmente claro de la influencia, poderosa aunque imprevisible, de los marcos de referencia culturales en las ambiciones de los artistas y la recepción de sus obras. La canonización del arte de los Becher en los movimientos minimalista y conceptual tendió a desalentar la curiosidad sobre las raíces y circunstancias particulares de su obra, y así enmascarar, sin pretenderlo, su distintiva originalidad. Algo semejante iba a ocurrir con la obra de Gursky, que fue alumno de Steinert y también de los Becher.

Andreas Gursky, nacido en enero de 1955, fue hijo único de Willy Gursky, un fotógrafo comercial cuyo padre, Hans, también había sido fotógrafo<sup>9</sup>. En aquel mismo año Willy y Rosemarie Gursky se trasladaron con Andreas desde Leipzig, en el Este, a Essen, en el corazón industrial del Oeste. El muro entre las dos Alemanias no se alzaría hasta 1961, pero cruzar la frontera significaba dejarlo todo atrás. El tras-

lado coincidió, sin embargo, con la reanimación de la economía de Alemania Occidental, y tras reinstalarse en la vecina Düsseldorf en 1957 Willy Gursky vio florecer su estudio<sup>10</sup>.

Era una empresa familiar. Trabajaban juntos el padre y la madre; no había separación entre el estudio y las habitaciones de la casa, y el propio Andreas aparecía en algunas fotografías de anuncio hechas por Willy. Sería difícil imaginar un fotógrafo más familiarizado que Andreas con la fotografía comercial, desde sus fundamentos técnicos hasta sus convenciones obligadas y sus astucias.

Si en los años adolescentes de Bernd y Hilla Becher se grabaron las cicatrices de una nación vencida y humillada, los de Gursky estuvieron marcados por la protesta contra lo que muchos jóvenes consideraban las comodidades fatuas del milagro económico. Andreas tenía trece años cuando estallaron las revueltas de 1968, y aún no había cumplido los veinticinco cuando las muertes de los terroristas Ulrike Meinhof en 1976 y Andreas Baader en 1977 señalaron el final de una década de disidencia violenta. Como muchos de sus compañeros, Gursky estaba en desacuerdo con sus padres, con la generación de éstos, y en particular con su profesión, que le parecía inextricablemente ligada al materialismo satisfecho de Alemania Occidental.

Al salir de la escuela secundaria en 1975, Gursky se negó a hacer el servicio militar y cumplió dieciocho meses de trabajo sustitutorio como auxiliar sanitario. Durante algún tiempo pensó hacerse psicólogo o asistente social, pero al completar el servicio civil volvió instintivamente a la fotografía. En 1977 se matriculó con un amigo en la Folkwangschule de la cercana Essen, creada por Steinert como respuesta del Oeste a la pérdida de la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig, que había quedado del lado oriental, y que antes de la guerra fue la escuela de fotografía más prestigiosa de Alemania.

El programa de fotografía de la Folkwangschule alcanzó importancia coincidiendo con el apogeo de las revistas de posguerra, y a pesar de la retórica de la "fotografía subjetiva" era sobre todo un lugar de formación para profesionales de la publicidad, la ilustración y, especialmente, el periodismo gráfico<sup>11</sup>. El fotógrafo más admirado por los estudiantes de Steinert en los años sesenta y setenta era Henri Cartier-Bresson, cofundador en 1947 de la agencia fotográfica Magnum y venerado por igual como artista y fotógrafo profesional para las revistas. André Gelpke, uno de los alumnos estrella de Steinert, que fue por poco tiempo mentor de Gursky, había emulado al maestro creando la agencia Visum en 1975, al año siguiente de graduarse en la escuela.

La divisa de la mitología Cartier-Bresson era la cámara Leica de 35 milímetros. Armado con una o dos Leicas, el fotógrafo

se echaba a la calle confiando más en el instinto que en la premeditación. En teoría, cada nueva toma era el fruto de un nuevo encuentro existencial, una imagen duradera arrancada del fluir de la experiencia. Gursky, que había empezado conduciendo un taxi para completar los ingresos del hospital, cumplía con la mitología llevando siempre un par de Leicas en el taxi. Las fotografías de sus años de estudiante en Essen son piezas de época ejemplares: positivos pequeños en blanco y negro, un poco fuertes de contraste, bien compuestos en el marco de 35 milímetros, sin recortes en la ampliación (figuras 5 a 7). Es menos lo que deben directamente a Cartier-Bresson que a fotógrafos más jóvenes como Gelpke o el americano Ralph Gibson, que había reducido las geometrías complejas del francés a fórmulas pictóricas simples. En el círculo de Gursky también la elección de temas había pasado a ser cosa de rutina. Recuerda, por ejemplo, que él y sus condiscípulos fotografiaban siempre la *Schützenfeste*, un ritual local de desfiles y celebraciones que se repetía cada año, cargado de nostalgia de las milicias preindustriales de Alemania (figura 7). El interés vagamente condescendiente por costumbres pintorescas es en sí sintomático de una tradición fotográfica en declive.

En 1979 o 1980, al acabar los estudios, Gursky hizo lo que hacían muchos, si no la mayoría, de los titulados de Folkwang: llenó una carpeta y se fue a Hamburgo, la capital de la prensa periódica de Alemania Occidental, en busca de trabajo como reportero gráfico. Pero al no encontrarlo siguió el consejo de su amigo Thomas Struth y se matriculó en la Kunstakademie de Düsseldorf, a la que Struth había asistido durante varios años. Retrospectivamente, fue un paso decisivo. En efecto, Gursky dejaba atrás una comunidad en la que la ambición artística coexistía y se solapaba con el profesionalismo práctico, una comunidad de la que formaban parte tanto Cartier-Bresson como Willy Gursky simplemente por el hecho de ser fotógrafos, para entrar en otra unificada por el compromiso con la visión moderna de la vanguardia, es decir, con una invención artística incesante y no supeditada a ninguna función práctica. Pero esta observación es a la vez prematura —dado que, a pesar del éxito de los Becher, la participación de fotógrafos en el *establishment* vanguardista no sería habitual hasta que Struth, Gursky y otros la conquistaran en los años ochenta<sup>12</sup>— e inexacta.

Porque la propia comunidad fotográfica estaba evolucionando ya. La muerte de Steinert en 1978, menos de un año después de que Gursky ingresara en la Folkwangschule, contribuyó a marcar el fin de una era y el comienzo de otra. A lo largo de los años setenta, la proliferación gradual de galerías, programas museísticos y publicaciones dedicados a la fotografía, la creación de nuevas secciones en las escuelas de arte y la dotación de becas de entidades públicas y empresariales para fotógrafos jóvenes se combinaron para alentar

una cultura artística fotográfica que ya no se circunscribía a los mundos del periodismo y el comercio<sup>13</sup>. En Essen la colección histórica de fotografías que Steinert había reunido en la escuela se transfirió en 1978 al Museum Folkwang, donde su ex alumna Ute Eskildsen puso en marcha lo que pronto sería el programa más animado de exposiciones y publicaciones fotográficas de Alemania Occidental. Las actividades docentes de Steinert pasaron a fotógrafos más jóvenes, el más importante de ellos Michael Schmidt, cuya estancia de dos años en la Folkwangschule coincidió aproximadamente con la de Gursky.

Schmidt, nacido en 1945 y policía de profesión, era fotógrafo autodidacta. Como los Becher, se había abierto un camino de salida del empobrecido paisaje de la cultura alemana de posguerra en parte descubriendo predecesores y contemporáneos de más edad cuyas obras tuvieran algo que decir a su sensibilidad incipiente. Fue casi el único de los alemanes de su generación atento a lo que hacían los fotógrafos avanzados de los Estados Unidos, a varios de los cuales invitó al taller de fotografía que había creado en la Volkshochschule, o centro de educación de adultos, de su barrio berlinés de Kreuzberg. Como el programa de Eskildsen y el Museum Folkwang, también el taller de Schmidt en Kreuzberg ensanchó los horizontes de la generación más joven de fotógrafos alemanes<sup>14</sup>.

Uno de los estadounidenses que Schmidt admiraba era Robert Adams, que desde mediados de los sesenta pulverizó el mito del Oeste americano como naturaleza prístina fijando una mirada constante en las urbanizaciones, las gasolineras y los centros comerciales diseminados por la región (figura 8). En los setenta Schmidt exploró las barriadas obreras y burguesas de su Berlín natal con una mezcla comparable de reserva, escrutinio crítico y claridad fotográfica desornamentada (figura 9). Sin duda había aprendido de Adams, pero los elementos comunes a uno y otro también se inscribían en un movimiento mucho más amplio, o quizá en movimientos paralelos, de la fotografía alemana y estadounidense. Dejando la Leica, y con ella el romanticismo de la observación a la ventura, jóvenes fotógrafos ambiciosos a ambos lados del Atlántico se volvieron hacia la cámara de gran formato sobre trípode, que requiere un trabajo más paciente y detenido, y cuyos negativos de mayor tamaño dan más riqueza y precisión de detalles. En sus imágenes aparecían a veces seres humanos, pero el tema típico era una vista despoblada de una calle de ciudad, un interior ocasional, o una huella indiferente de la presencia humana sobre la tierra (figuras 10 a 12). Ese material, en muchos casos feo, podía ser el fundamento de una nueva belleza, pero lo primero era hacer era el inventario escueto de los lugares creados por la sociedad moderna.

Ese movimiento, o par de movimientos, se documentó en dos exposiciones dispares pero conexas: *New Topographics*, organizada en 1975 por William Jenkins en Rochester (Nueva York), que lógicamente se centraba en la obra de Adams y otros estadounidenses<sup>15</sup>, e *In Deutschland*, organizada en 1979 por Klaus Honnef en Bonn, que presentaba obras de trece alemanes, entre ellos Heinrich Riebesehl, discípulo de Steinert; Schmidt; dos discípulos de Schmidt, y cuatro discípulos de los Becher, uno de ellos Struth<sup>16</sup>. En el catálogo de la exposición de Bonn, Honnef presentaba una teoría de la "fotografía de autor" encaminada a demostrar que fotógrafos insertos en la llamada tradición documental podían ser (y habían sido) artistas a pesar de las funciones prácticas y el realismo aparentemente pasivo de su trabajo, del mismo modo que ciertos directores de cine habían forjado visiones personales dentro de las restrictivas fórmulas comerciales de la industria cinematográfica. El catálogo de Rochester no ofrecía una elaboración teórica comparable, pero tenía la virtud de complicar las cosas incluyendo a los Becher (ausentes de la muestra de Bonn pero presentes en espíritu, no sólo a través de sus discípulos sino como disidentes de la "fotografía subjetiva") y al americano Stephen Shore (el único fotógrafo de ambas exposiciones que utilizaba el color).

Nada de esto tuvo repercusiones inmediatas en Gursky, pero todo iba a ser importante para su obra a mediados de los ochenta. Un poco después, cuando empezó a ser reconocido, la tendencia a clasificarle como exponente de la escuela de los Becher influyó poderosamente en la recepción de su obra, entre otras cosas desalentando la curiosidad sobre sus raíces en otras tradiciones fotográficas. Merece la pena recordar, por ejemplo, que en vísperas de su ingreso en la clase de los Becher había surgido una estética coherente en la fotografía alemana. Esa estética se nutría de corrientes por lo demás diversas en Düsseldorf, Essen y Berlín, sugería el potencial de un movimiento artístico colectivo de auténtica originalidad y amplitud por primera vez desde 1933, y abría un paso a la *terra incognita* de la avanzadilla estadounidense, donde el arte de la fotografía venía floreciendo desde la guerra. La convergencia fue efímera; Schmidt y Struth, por ejemplo, no tardaron en tomar caminos divergentes, y la breve *détente* entre las sensibilidades alemana y americana se evaporó en seguida. Pero los intereses y las actitudes de aquel momento fugaz ayudarían a Gursky a encontrar su camino a partir de 1984, cuando salió de la tutela de los Becher.

---

La Kunstakademie donde Gursky ingresó en el otoño de 1980 era muy distinta de la escuela provinciana que habían conocido Bernd y Hilla Becher a finales de los años cincuen-

ta. El gran catalizador del cambio fue el artista polivalente Joseph Beuys, nombrado profesor de escultura en 1961. Su ambición mesiánica de inspirar un torrente de creatividad colectiva había hecho saltar el conservadurismo de sus maestros, contribuyendo a desencadenar una época de experimentación artística sin trabas. Cuando aún no habían transcurrido dos décadas desde que el hermoso edificio decimonónico de la Kunstakademie quedase reducido a escombros por las bombas, Düsseldorf se reafirmaba como centro potente de una nueva vanguardia europea.

Los estudiantes más destacados de la Kunstakademie a comienzos de los sesenta –Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Gerhard Richter entre ellos– desarrollarían cada cual, andando el tiempo, una producción muy personal. Pero todos compartían la misma voluntad inquebrantable de acoger a todo el que llegara, desde los ancianos venerables del pasado europeo hasta los cowboys triunfantes de la pintura americana de posguerra. En los primeros sesenta, transcurridos aún pocos años desde su salida de Alemania Oriental, Polke y Richter tuvieron el descaro de lanzar un movimiento al que llamaron "realismo capitalista", repudiando el arte ideológicamente programado del comunismo a la vez que anunciaban la intención de crear una respuesta netamente europea al Pop americano. En alas de sus ambiciones contribuyeron a animar un clima vibrante que no tardó en extenderse a la vecina Colonia, cuya compacta zona de galerías vino a ser el marco principal donde el nuevo arte salía al encuentro de su público<sup>17</sup>.

La mayoría de los americanos, satisfechos de su emancipación todavía reciente de la hegemonía del arte europeo previa a la guerra, tardarían en percatarse de que los alemanes (y otros europeos) habían puesto en marcha por su cuenta una vigorosa vanguardia posbélica, traduciendo de paso las lecciones de Jackson Pollock y del Pop al vocabulario europeo. A pesar de las muchas relaciones transatlánticas entabladas entre artistas –la amistad de los Becher con Sol LeWitt y otros americanos es un ejemplo–, hasta 1980 aproximadamente no puede decirse que el mundo artístico de los Estados Unidos en bloque volviera los ojos a lo que sucedía en ultramar. Para entonces el núcleo Düsseldorf-Colonia era todo un escenario de la vanguardia, y el aparato americano del arte contemporáneo había evolucionado de la bohemia pintoresca de los años cincuenta a una maquinaria complicada, entre cuyas innumerables piezas móviles figuraba un pequeño ejército de coleccionistas particulares, al acecho sísmográfico de toda mínima vibración de lo nuevo. Con menos bagaje y más dinero que los conservadores de museo que estaban seguros de que habían de seguirles, los coleccionistas americanos se lanzaron a la movida de Düsseldorf y Colonia como si estuvieran cumpliendo deseos largamente reprimidos<sup>18</sup>.

En la generación de Gursky ese telón de fondo influyó de diversas maneras. Beuys (en cuya mitología personal era central su experiencia de piloto de la Luftwaffe durante la Segunda Guerra Mundial) y sus alumnos (demasiado jóvenes para haber combatido en la guerra, pero profundamente afectados por ella, y, en el caso de Polke y Richter, por la secuela comunista en el Este) habían forcejeado con el peso del pasado alemán. Al hacerlo ayudaron a liberar a sus sucesores (que de niños habían conocido, más que las secuelas de la guerra, el milagro económico del país en los años cincuenta) de cara al futuro. Además, el resurgir de una dinámica tradición vanguardista había establecido un umbral de ambición que todo aspirante tenía que franquear si quería participar en la movida. Y esa movida –de artistas, naturalmente, pero también de marchantes, coleccionistas, conservadores, críticos, profesores, editores y gente inquieta de todo tipo– había madurado en una confluencia de cultura y dinero que iba a dar fama y fortuna a varios de los discípulos de los Becher recién salidos de la escuela.

Cuando eso sucedió, a finales de los ochenta, hizo que algunos críticos escribieran como si la clase de los Becher fuera una institución con solera. La realidad es que Bernd Becher no fue llamado a la enseñanza hasta 1976, cuando hacía casi veinte años que practicaba la fotografía, y sólo cinco antes de que Gursky engrosara el número de sus alumnos. El nombramiento era ciertamente un refrendo de la calidad de la obra de los Becher, pero sin duda también del prestigio que para entonces habían alcanzado en el panorama artístico internacional. Conforme a la norma estricta de los nombramientos académicos, la plaza de profesor era sólo de Bernd. Pero sus alumnos sabían perfectamente que Hilla era socio de pleno derecho en el arte de los dos, tanto más cuanto que Bernd solía convocarles a su casa de las afueras de Düsseldorf para hacer la crítica de sus trabajos. En el estudio de su padre y en la Folkwangschule, Gursky siempre había pensado en la fotografía como una manera de ganarse la vida. Para los Becher era una manera de vivir, y eso dejó en él una huella profunda.

Tras un año introductorio de cursos generales a cargo de distintos profesores, cada alumno de la Kunstakademie optaba entre dos posibilidades: la *Kunsterziehung* o educación artística, un programa formal de historia del arte que preparaba para la carrera docente, o el *Freie Kunst*, "arte libre" o "abierto", formación para la práctica como artista independiente. Al elegir lo segundo, como hizo Gursky, el alumno solicitaba estudiar con un único profesor, y en caso de ser aceptado sólo era responsable ante él. El diploma o título de *Meisterschüler* se concedía a discreción del profesor, que con ello certificaba que el alumno había alcanzado la autonomía. Esta relación entre maestro y discípulo recuerda el aprendizaje de un oficio medieval, salvo que aquí el objetivo es cul-

tivar las sensibilidades individuales capaces de satisfacer las aspiraciones colectivas de la vanguardia. Gursky recibió esa distinción de manos de Bernd Becher en 1987, al cabo de seis años de asistencia a sus clases.

Para Gursky y sus compañeros la singularidad del programa de la Kunstakademie era todavía mayor debido al peculiar sistema de enseñanza de los Becher, derivado de su particular método artístico. Su obra ha sido frecuentemente interpretada como una manifestación de un gusto alemán innato (o por lo menos muy antiguo) por la clasificación enciclopédica, pero este tópico oscurece a la par que ilumina. Por ejemplo, mientras que Sander sí pretendía hacer una topografía sistemática de la sociedad alemana de su tiempo, la fuerza de sus retratos está en la ductilidad con que responden a las personalidades individuales que habitan papeles sociales genéricos. La fuerza de la obra de los Becher, por el contrario, depende de una supresión rigurosa de esa flexibilidad: de la exclusión de toda especificidad que pertenezca al encuentro entre el fotógrafo y el tema, de suerte que la especificidad de la imagen parezca pertenecer sólo al tema.

Eso es fácil de decir pero difícil de lograr, porque una fotografía registra las condiciones subjetivas de su ejecución tan inevitablemente como registra la presencia objetiva que hay frente a la lente. En buena medida el arte de la fotografía consiste en dominar la escandalosa relación entre ambas cosas, y el éxito de ese dominio se puede juzgar por la persuasividad de la relación que se manifiesta en la obra y por la coherencia con que se mantiene de una imagen a otra. La originalidad y el carácter distintivo de la obra de los Becher reside en el raro rigor con que se han disciplinado las condiciones contingentes de la percepción fotográfica. Esto no significa que sea más objetiva que la de otros fotógrafos; al contrario, significa que la aparente objetividad del arte de los Becher es la expresión de una sensibilidad muy personal y trabajosamente conquistada, que marca un extremo de la estética fotográfica.

Nadie había enseñado a los Becher cómo conseguir esto. A pesar de sus nexos con la Nueva Objetividad de los años veinte y su honda curiosidad por artes muy diversas, su estética tuvo mucho de invención, y no sorprende que su manera de enfocar la enseñanza fuera igualmente personal e independiente. Su punto de partida no eran los métodos de sus profesores, sino los métodos idiosincráticos que ellos mismos se habían forjado. De ahí la paradoja: artistas que habían formado una fuerte estética personal entre las ruinas permisivas de una cultura agotada se convirtieron en pedagogos de un método exigente e inflexible en el templo más distinguido de la vanguardia alemana.

Los Becher invitaban a cada alumno a escoger un tema abundante: preferiblemente un tipo de arquitectura, pero en

cualquier caso algo que fuera parte de la esfera social más que de la natural. A continuación debían adoptar un estilo de imagen uniforme, para minimizar las contingencias de la experiencia y con ello la intrusión del punto de vista del fotógrafo, en sentido literal y metafórico. Finalmente tenían que hacer gran cantidad de imágenes de ejemplos individuales, que gracias al rigor del método constituirían una tipología representativa de la identidad genérica del tema a través de toda la gama de sus encarnaciones particulares. Sólo entonces, a veces al cabo de años, llegaría el momento de pasar a otro tema. La producción temprana de todos los alumnos de los Becher se ajusta a esta fórmula simple.

Ni el mejor profesor puede crear un artista, pero asignar tareas que reduzcan a dimensiones manejables la temible vastedad del arte puede evitar que el alumno intente abarcar más de lo que puede. En este sentido el método fijo de los Becher, unido a su entusiasmo contagioso, parece haber sido útil para sus alumnos, aunque sólo fuera por darles un punto de arranque claro y la posibilidad de comprobar los rendimientos del trabajo. La insularidad de la relación maestro-discípulo en la Kunstakademie y la peculiar pedagogía de los Becher se reforzaban, además, con la dimensión social de la clase. Bernd Becher admitía muy pocos alumnos, por lo que, a pesar de la larga duración del aprendizaje, la clase no pasaba nunca de seis o siete personas. Aunque las sesiones didácticas solían celebrarse en privado en casa de los Becher, y aunque los alumnos naturalmente tenían otras amistades en la escuela, los sudores comunes de un puñado de aspirantes a artista bajo el severo régimen Becher hacían de la clase un grupo muy unido, animado por el compañerismo y la emulación. Cuando Gursky entró en 1981, se encontró junto a Candida Höfer, Tata (Roswitha) Ronkholz, Thomas Ruff y Petra Wunderlich. Struth y Axel Hütte habían acabado los estudios en 1980, pero los dos seguían formando parte del círculo. Para un hombre de veintiséis años sin seguridad en el futuro, ni en su talento siquiera, la comunidad Becher era una incubadora ideal, y aquel grupo, sobre todo los ambiciosos Ruff y Struth, iba a desempeñar un papel clave en el trabajo de Gursky durante la década siguiente.

Una técnica y un método se pueden codificar y reproducir, pero el arte no es tan obediente a la voluntad humana, y la producción de los alumnos de los Becher ejemplifica con abundancia este principio. Höfer, por ejemplo, ha emulado la dedicación de sus maestros a un único tema fotografiando interiores de edificios públicos durante más de veinte años<sup>18</sup>. Pero un interior limita las posibilidades del fotógrafo mucho más que un exterior, y quizá eso explique en parte que Höfer no haya adoptado nunca una fórmula estricta para componer sus interiores, y por lo tanto no haya llegado a establecer la plantilla fija que es fundamental en la estética Becher. En

consecuencia, mientras los Becher producen grandes cantidades de imágenes al servicio de una síntesis que extrae una asombrosa poesía visual de las acumulaciones prosaicas de la arqueología industrial, el creciente inventario de interiores de Höfer ha parecido invertir ese proceso, disolviendo el rigor conceptual que heredó de sus maestros en la corriente caudalosa de los documentos fotográficos perfectamente competentes.

Se podría añadir que con la decisión de trabajar en color Höfer renunció al efecto abstractivo del blanco y negro, tan esencial para el prístino estilo de los Becher. Pero Ruff, también trabajando en color, consiguió sin dificultad la simplicidad modular que a Höfer se le ha resistido, en una serie de imágenes que le hicieron ser el primer alumno de los Becher aclamado en el vertiginoso mercado de arte de los últimos años ochenta. Esa serie, que Gursky ha satirizado cariñosamente (figura 13), se compone de retratos en busto y en color de jóvenes alemanes, amigos y colegas del fotógrafo casi todos ellos, realizados, con pocas excepciones, entre 1984 y 1989. Al principio Ruff incluyó alguna que otra vista de perfil o de tres cuartos<sup>20</sup>, pero pronto eliminó esas distracciones para ceñirse a una imagen frontal que presenta al modelo con tanta inmediatez como inexpresividad (figura 14). Si los retratos de Sander se estiman con razón como una piedra de toque de la capacidad de la fotografía para evocar a la persona única que reside en cada cuerpo humano, los de Ruff son una demostración impecable de la perfección que la fotografía es igualmente capaz de registrar todo y no revelar nada. Ese efecto inquietante se vio muy intensificado cuando Ruff amplió sus retratos a escala casi monumental, con la que esos iconos vacuos de la identidad contemporánea abrumaban al empujado espectador. Chuck Close había definido ese territorio en los años sesenta, al adoptar la foto de carné inexpresiva como materia prima de sus telas; pero Ruff, prescindiendo de la pintura, desenmascaró con alegre perfección el don de la fotografía para la opacidad insensible. Con su mismo método impersonal y reductor, Ruff realizaba en clave contemporánea el objetivo de los Becher de extraer una realidad social de sus particularidades constituyentes. Gursky ha vaticinado que el futuro verá en la serie de Ruff la piedra de toque de un espíritu esencial de los años ochenta, y es muy posible que acierte<sup>21</sup>. Esos iconos imperturbables de la juventud, tan seguros de su futuro como de su vigor animal, no son sólo embajadores de una Alemania Occidental que ha vuelto su mirada del pasado al futuro; son la encarnación del Occidente joven y bien alimentado, punto.

Cuando Ruff completó o simplemente dio por terminada la serie, en 1989, se encontró de nuevo en cero. Los Becher, que habían elegido un campo de investigación que podía dar de sí para toda una vida, no habían tenido nunca ese problema. Ruff, regresando, por así decirlo, a la fuente Becher para



salir de los retratos, se embarcó entonces en una serie de vistas estrictamente frontales de las fachadas rectilíneas y sin gracia de la arquitectura funcional de posguerra. Aunque de hecho empezó a fotografiar los edificios cuando aún no había acabado con los retratos, eran dos proyectos totalmente distintos, y desde entonces Ruff se ha dedicado básicamente a una sucesión de series discretas, cada una definida de antemano por un concepto muy premeditado y ceñida a una imagen modelo. Unas han resultado mejores que otras. Lo que aquí más nos interesa, por el contraste con la obra madura de Gursky, es la tenacidad con que Ruff ha aplicado el imperativo conceptual de la herencia Becher. Es obvio que muchos artistas trabajan por series, pero para Ruff el pretexto o la ocurrencia inicial determina férreamente la gama de resultados pictóricos, descartando toda posibilidad de descubrimiento inesperado, como si la idea lo fuera todo y la ejecución solamente una cuestión mecánica.

La obra de Struth siguió una evolución muy diferente de la de Ruff. Tras unos años de estudiar pintura con Peter Kleeman y Richter, ingresó en la clase de Bernd Becher en 1976, y en seguida adoptó una estrategia prototípicamente becheriana: plantar una cámara de 13x18 en mitad de una calle y orientarla en el sentido del tráfico ausente (figuras 15 y 16). Al principio, pero no por mucho tiempo, incluso agrupó las fotografías en cuadrículas<sup>22</sup>. Bernd Becher comentó atinadamente que Manhattan se había construido como para surtir de material al proyecto de Struth, y esa idea hizo brotar algunas imágenes tempranas excelentes, gracias a una estancia en Nueva York con una beca de la Kunstakademie en 1978. Un corolario inevitable de la observación de Becher fue que, aun suponiendo que a la larga la imagen invariable de triángulos pareados y simétricos convergentes en un punto de fuga central no hubiera asegurado la monotonía, el sistema inflexible de Struth le habría impedido trabajar en ciudades menos apropiadas que Manhattan. Pero Struth no tuvo que aprender esa lección por las malas, porque pronto se le ocurrió que aparte de sus propias reglas no había nada que le prohibiese girar la cámara para incluir un elemento del panorama que pareciera interesante o excluir otro que resultara incongruente o distractivo (figura 17). Valiéndose de esa posibilidad abandonaba la función comparativa de la tipología, pero recibía a cambio la capacidad interpretativa de la extraordinaria maleabilidad de la fotografía. Dicho en términos de hoy, un artista conceptual había descubierto el arte fotográfico: el reto de saber situarse en ese punto desde el cual el mundo, comprimido en un encuadre de dos dimensiones, adquiere sentido por sí solo<sup>23</sup>.

Struth ha ido iniciando otras series, algunas en forma de grandes positivos en color, sin dejar de aumentar su colección de vistas urbanas (algunas en color), que ha seguido exponiendo en la misma escala modesta de sus comienzos.

Los resultados forman ya un corpus extenso e impresionante, en parte debido a su alcance global y en parte a la tranquila flexibilidad con que Struth ha sabido adaptar la claridad constante de su visión a una considerable diversidad de circunstancias materiales. Esa misma flexibilidad le coloca muy lejos de los Becher. Cuando abandonó la perspectiva inmóvil del centro de la calle, el rigor serial del método tipológico se desvaneció. En su lugar Struth quiso integrar en una sola imagen la función comparativa que los Becher conseguían mediante grupos: siempre que podía, buscaba un punto de vista desde donde fotografiar muestras de diferentes tipos, períodos y estilos de arquitectura, compendiando así el carácter y la historia del lugar (figura 18). Ese enfoque enciclopédico de la imagen individual se anticipaba a una estrategia que Gursky exploraría a comienzos de los noventa, y por otra parte atrasaba el reloj del modernismo, acercando el estilo y el espíritu de Struth a las fórmulas de la vista urbana decimonónica que habían creado maestros como Charles Marville, que registró la transformación del París antiguo en la ciudad moderna del barón Haussmann. Para quienes veneran la mitología vanguardista de la escuela Becher, semejante comparación puede ser como declarar que Struth trocó el oro del arte conceptual por la escoria de la fotografía documental. Pero Marville fue un gran fotógrafo, y la comparación pretende ser a la vez un elogio de Struth y una manera de caracterizar su talento para hacer que nuestro entorno arquitectónico, viejo y nuevo, grandioso y lamentable, hable inteligentemente a los ojos. Si esa hazaña es una herejía para la vanguardia, tanto más oportuno será señalarla aquí, porque Gursky iba a cometer el mismo pecado, y esto, al principio y en parte, siguiendo el ejemplo de Struth<sup>24</sup>.

Gursky, que cuando entró en la clase de los Becher estaba en mitad de la veintena, adaptó su trabajo dócilmente al nuevo régimen. Desechó las Leicas, y con ellas la costumbre irreflexiva de arrancar imágenes del curso de la experiencia cada vez que sentía la inspiración. Los Becher insistían en la paciencia y la premeditación de la cámara de gran formato, y Gursky empezó a trabajar con modelos de 9x12 y de 13x18 (suyos y de los que la Kunstakademie prestaba a los alumnos). Rara vez empleaba el formato mayor, el de 18x24, preferido por Shore, Joel Sternfeld, Nicholas Nixon y otros que en los Estados Unidos encabezaron la rehabilitación de la cámara de gran formato en los años setenta y ochenta, por la sencilla razón de que el negativo más grande que admitía la ampliadora de la Kunstakademie era el de 13x18<sup>25</sup>.

En el verano de 1980, poco antes de entrar en la Kunstakademie, Gursky y un amigo pintor consiguieron que la gerencia de obras públicas de Düsseldorf les alquilara espacio para utilizarlo como estudio en una central eléctrica desmantelada de la Hansaallee, cerca de la escuela pero al otro lado del Rin. En 1981 lograron que el municipio autori-

zara a varios artistas más a instalarse en otros sectores del recinto. Entre éstos estaban Hütte y Ruff, que juntamente con Gursky montaron un laboratorio de color para uso de los tres. A partir de entonces Gursky trabajaría sólo en color.

Incorporado a la clase de los Becher en el otoño de 1981, Gursky procedió a aplicar el método tipológico a mobiliario de restaurantes y bares de la ciudad (figura 19), vendedoras de grandes almacenes (figura 20) y, por último y más largamente, empleados de seguridad en sus puestos a la entrada de sedes de empresas (figuras 21 a 24). En Alemania esos *Pförtner*, trabajan siempre de dos en dos, añadiendo a la confianza de sus empleadores la tranquilidad de saber que cada vigilante vigila al otro. A Gursky no se le escapaba la comicidad del tema, y la rigidez formal de sus *Pförtnerbilder* (imágenes de porteros, 1981-1985) se puede interpretar como una amable parodia de la envarada rectitud de sus presas, una rara intrusión de humor en la seria estética Becher. Esa serie ganó la aprobación de Bernd Becher, y acabaría siendo expuesta –la primera exposición de Gursky– en el aeropuerto de Düsseldorf en 1987, el año en que Becher le confirió el grado de *Meisterschüler*.

Sin duda complacido por haber complacido a su maestro, Gursky se sentía a la vez poco animado ante la perspectiva de acumular mecánicamente más y más *Pförtnerbilder*, máxime porque había agotado el material local y tendría que viajar. Como Ruff cuando pocos años más tarde terminó la serie de retratos, Gursky se encontraba frente a una *tabula rasa*; pero su respuesta fue muy distinta. El carácter de esa respuesta marca el año 1984 como una divisoria en su obra, con una claridad que no es habitual en un artista joven.

La fotografía era, puede decirse, lo que Gursky había heredado; con los Becher estaba aprendiendo a hacer arte. La distinción es crucial para comprender el carácter híbrido de su obra, pero no menos crucial es que justamente por entonces la frontera incierta entre ambas cosas se estuviera tornando cada día más enrevesada y porosa. La animada movida de Düsseldorf y Colonia, ya con proyección internacional, era un excelente puesto de observación sobre la marcha de lo nuevo. Especialmente importante para Gursky iba a ser la ayuda del empresario Kaspar Koenig, que en 1981 organizó en Colonia la variopinta y ambiciosa exposición *Westkunst*<sup>26</sup>, y que avivó las ambiciones de los estudiantes al invitar a una impresionante nómina internacional de jóvenes artistas punteros a dirigir talleres en la Kunstakademie. Entre los artistas que Gursky conoció gracias a la iniciativa de Koenig estaban el americano Dan Graham, cuyas fotografías en color de arquitectura vernácula estadounidense, aunque generalmente catalogadas bajo la rúbrica minimalista/conceptual, eran cru-

das y coloquiales en comparación con la sobriedad monocroma de los Becher, y el canadiense Jeff Wall, empeñado en rescatar el espíritu de la modernidad parisiense del siglo XIX con montajes que ya entonces sugerían, y a finales de los ochenta alcanzarían, una escala cinematográfica. La ambición desmedida y las fotografías desmedidas de Wall –presentadas con inventiva en la forma pulida y llamativa de la vitrina publicitaria iluminada– dejaron una huella duradera en Gursky<sup>27</sup>.

Por las mismas fechas recuerda haberse fijado en Jochen Gerz y Jean Le Gac, dos artistas muy diferentes, pero en cuya común indiferencia por las convenciones del oficio y el decoro fotográficos el vacilante alumno de los Becher encontró una saludable declaración de independencia. Conoció también la obra de Hans-Peter Feldmann, el artista de Düsseldorf que en 1968 había dejado de pintar en un seco estilo Pop para embarcarse en una serie de libritos baratos que eran compilaciones de variantes sobre una misma imagen fotográfica sin pretensiones: aviones como motas en el cielo, rodillas de mujer, un abrigo y retratos de familias posando en grupo, por citar los temas de los cuatro primeros. Más tarde haría, por ejemplo, cimas de montaña, zapatos, futbolistas, nubes, setos y camas deshechas<sup>28</sup>.

Los libros de Feldmann tenían un precedente, y quizá una fuente de inspiración, en los irónicos documentos de Edward Ruscha en los años sesenta, por ejemplo sus *Twenty-Six Gasoline Stations* (1962) o sus *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968), pero poco adquirieron un alcance casi enciclopédico que los constituyó en cosa aparte. La rotunda modestia de su diseño, su pequeña escala y sus títulos simples (“doce imágenes”, “once imágenes”, “una imagen”, etcétera: *12 Bilder* [1968], *11 Bilder* [1969], *1 Bild* [1970]) escondían un voraz apetito acumulativo de poseer el mundo a través de fotografías. Nutridos liberalmente del kitsch ilimitado del comercio y el turismo y de la abundancia desechable de las instantáneas de aficionado (a menudo, pero no siempre, tomadas por Feldmann), estos libros sumados recrean en ingeniosa miniatura el mundo de imágenes que todos llevamos en la cabeza. La ultrafamiliaridad machacona de su contenido se presenta como una cualidad positiva, una señal de que las fotografías son talismanes de experiencias y valores compartidos. Las *9 Bilder* de 1972, un grupo de instantáneas vulgares de zonas residenciales absolutamente típicas del Ruhr (figura 25), describen la misma realidad social que Gursky iba a abordar poco después desde el extremo opuesto del espectro estético (figura 16). Aunque la producción madura de Gursky comparta la devoción de Struth hacia la fotografía como arte personal ejecutado con esmero, también participa del deleite de Feldmann en el medio fotográfico como material omnipresente en la cultura ordinaria.

Todo eso y más contribuiría con el tiempo a configurar la obra madura de Gursky, pero nada tuvo repercusiones inmediatas. Al contrario, para avanzar dio marcha atrás: dejó las cámaras de gran formato por un modelo de formato medio, 6x7, con negativos unas cuatro veces mayores que los de la Leica y proporcionalmente más ricos en detalles, pero con la movilidad de la Leica por ser una cámara de mano. Abandonó también la estrategia premeditada del método tipológico y se lanzó a ver qué encontraba por el mundo.

Encontró personas entreteniéndose el tiempo libre: de paseo, en el campo, haciendo deporte, nadando, tomando el sol, de excursión en bici (reproducciones 2, 4, 5). Fue Kaspar Koenig quien sugirió el nombre de “*Sonntagsbilder*” o imágenes de domingo para las nuevas fotografías, pero el tema era consabido en la estética de Essen, y de hecho Steinert lo había asignado con frecuencia a sus alumnos<sup>29</sup>. Lo que distinguía las nuevas imágenes de Gursky del viejo modelo de Essen era la relativa nitidez del negativo de 6x7, y naturalmente la llegada del color.

La fotografía en color estaba ya desde hacía algún tiempo al alcance de los aficionados que se contentasen con encargarse en la tienda diapositivas o positivos Kodachrome, y aún antes lo estuvo para los profesionales dispuestos a dedicar el dinero y la pericia necesarios a un proceso que era caro y delicado. Pero hasta la década de 1970 no hubo material de color barato y fácil de usar para un artista independiente. Frente a ese artista se alzó entonces el reto de olvidar más de un siglo de tradición monocroma, reto que muchos fotógrafos veteranos en el uso del blanco y negro no lograron, o, como los Becher y Schmidt, no intentaron, superar. Gursky llevaba sólo unos tres años trabajando en blanco y negro, y su conversión al color fue tanto más decisiva por coincidir con su paso de la Folkwangschule a la Kunstakademie. Como su contemporáneo exacto Joachim Brohm, que estudió en Essen a comienzos de los ochenta y empezó a despuntar a finales de esa década, Gursky pertenece a la primera generación de fotógrafos alemanes exclusivamente practicantes del color.

Como hijo de Willy Gursky, Andreas conocía bien la fotografía comercial, y a comienzos de los ochenta se había hecho dueño de su paleta artificial en trabajos publicitarios de encargo que aceptaba para completar los ingresos del taxi (figuras 26 y 27). En los noventa sacaría partido con frecuencia de ese léxico descaradamente atrayente, pero en 1984 su trabajo estaba mucho más cerca de la imaginería cromática, más naturalista aunque a veces romántica, de Shore, Sternfeld y otros americanos que habían adoptado un poco antes la fotografía en color (figuras 28 y 29). En la estética de Gursky a mediados de los ochenta, con sus vis-

tas soleadas, sobradas de espacio y muy nítidas, de lugares apacibles de todos los días cuyos habitantes parecen tener todo el tiempo del mundo, reverbera inequívocamente una nota destacada de *The New Color Photography*, una antología publicada en 1981 con apretadas selecciones de dieciocho fotógrafos americanos, entre ellos Shore y Sternfeld<sup>30</sup>.

Al mismo tiempo, sin embargo, Gursky estaba encontrando un camino que le iba a alejar de los americanos. En 1984, estando de vacaciones en Suiza y a petición de una de las personas que le acompañaban, tomó una vista espléndida del *Klausenpass* (reproducción 1). Al ampliar el negativo seis meses después, se llevó la agradable sorpresa de ver diseminadas por el paisaje unas figuras diminutas de montañeros cuya presencia no había escapado a la cámara, aunque sí a la observación del fotógrafo<sup>31</sup>. De esa manera redescubrió uno de los placeres más antiguos, sencillos y gratificantes de la fotografía: la paciente delectación en detalles demasiado pequeños, subordinados o abrumadores en su inagotable especificidad para entrar en la conciencia, y menos aún en el cálculo, cuando se oprime el disparador. Desde la comodidad de una butaca gozamos la ilusión de la omnisciencia, de una capacidad de análisis y reflexión que no estaba al alcance de ninguno de los participantes en el hecho real: el mundo puede parecer más rico y más generoso en la revelación de sus significados cuando, liberados de su apremiante plenitud, contemplamos su imagen aplanada y presa en un pedazo de papel. El efecto es tanto más seductor si, como en el *Klausenpass* de Gursky, el fotógrafo estaba a su vez lejos de la escena, cuyos actores hormiguiles parecen aún más enfrascados en su actividad por estar felizmente desapercibidos del ojo que les mira. Nuestro olímpico distanciamiento hace que lo familiar nos resulte extraño, y como extraterrestres benignos que inopinadamente hubieran encontrado un planeta habitado, estudiamos la vista con curiosidad desinteresada, sin apremio y sin malicia. Gursky ha utilizado la metáfora del extraterrestre para hablar de sus imágenes características de mediados de los ochenta, donde las configuraciones del ocio colectivo suministran el pretexto a su mirada paciente<sup>32</sup>.

La fascinación de una perspectiva lejana reproducida con extraña nitidez formaba parte del rescate americano de la cámara de gran formato y su extensión al color (figuras 10, 12 y 29). Pero el cultivo tenaz en Gursky de una imagen modelo uniforme, que va haciéndose cada vez más estable por acumulación de sus encarnaciones variantes, era algo ajeno a los americanos. Para ellos buscar temas que se ajustaran a un modelo preconcebido habría sido hacer imágenes de imágenes, no del mundo: en cierto sentido resucitar el pictoricismo, y vulnerar la tradición descriptiva (“documental”) que valoraban y aspiraban a continuar. No obstante los hábitos estilísticos que marcaban la obra de cada fotógrafo y

la de todos en conjunto, pensaban que era la fotografía lo que debía adaptarse a las exigencias del tema y no a la inversa. La fidelidad de Gursky a un esquema pictórico rector, instinto adquirido de los Becher, le distanció de los americanos al mismo tiempo que los americanos le ayudaban a dejar atrás su aprendizaje. O bien, invirtiendo los términos de la aleación estética de Gursky, la epifanía del *Klausenpass* fue un premio a la observación impremeditada y la revelación fotográfica a la antigua, pero contribuyó a alumbrar un modelo pictórico de aguda nitidez que limitaba radicalmente su libertad para explorar el mundo con sus propios ojos.

Esa fructífera contradicción instalada en el centro de su primera producción madura sentó la pauta con la que su arte ha seguido creciendo y floreciendo. Conoció bien la producción americana en color al menos unos cuantos años antes de empezar a darle respuesta. Cuando llegó el momento, su producción registró palpablemente la influencia extranjera a la vez que en otros aspectos la mantenía a raya, gracias a un apego obstinado a enseñanzas e instintos del pasado. A medida que la intrusión de ideas e imágenes ajenas se fuera multiplicando en los años venideros, el núcleo resistente de la obra de Gursky se iría haciendo cada vez más suyo.

A primera vista puede parecer que trabajaba muy despacio. En seis años, de 1984 a 1989, quizá no salieron de su estudio arriba de tres docenas de fotografías; y, aunque la plantilla de la imagen a vista de pájaro no fuera tan excluyente como se podría deducir de mis palabras, la gama de su estilo y temas era muy estrecha. Lo cierto, sin embargo, es que Gursky trabajaba sin parar, y sus archivos de finales de los ochenta a mediados de los noventa están repletos de imágenes excelentes que no quiso exponer ni publicar (figuras 30 a 33). Todo fotógrafo debe seleccionar; una vez descartados los resultados de errores técnicos, lo único que distingue una imagen lograda de otra fallida es el juicio artístico de su autor. Pero Gursky aplicaba el principio de selección con una severidad desacostumbrada y reveladora.

Los positivos de archivo configuran un corpus más cercano a la estética errante de Shore y Sternfeld que a la producción de Gursky que conocemos. Y una serie de vistas urbanas que abordan la arquitectura como encarnación de patrones sociales cambiantes recuerdan el trabajo contemporáneo de Struth en color. Algunos ensayos de Gursky en esta modalidad son panoramas tripartitos, de uno de los cuales hizo más tarde una imagen sin fisuras, cuando empezó a utilizar regularmente el ordenador para alterar sus fotografías (figura 34).

Desde los últimos años ochenta, pues, Gursky trabajó sobre vías paralelas. En el exterior, donde se permitía una libertad considerable, iba dominando la flexibilidad de la descripción fotográfica, emancipándose de las rigideces del método

Becher, en parte por absorción de la obra de contemporáneos algo más maduros. Vuelto al estudio guardaba la mayor parte de su trabajo en un cajón, refinando una estética estrecha que en parte salvaguardaba su adhesión al rigor de la estética Becher. Él mismo ha confesado con franqueza que durante mucho tiempo dudó de su camino artístico y hasta de su capacidad<sup>33</sup>. Pero su inseguridad, si de veras lo era, a la larga fue una ventaja: Gursky fundió gradualmente las vías paralelas de su actividad, abriéndose camino a un estilo riguroso, materializado en un pequeño número de imágenes muy estudiadas pero que aun así le permitían responder a una gama cada día mayor de otras formas de arte, y en el que se integraba la sensibilidad abierta de la fotografía descriptiva.

En las obras que Gursky sí presentó al mundo en los últimos ochenta, el avance más significativo era la reducción radical de la multitud hormigüil del ocio colectivo a unas pocas o una sola figura. Ese paso alteró decisivamente la relación del espectador con la imagen, transformando el escrutinio frío de una multitud indiferenciada en identificación simpatética con un ser solitario, que aparece empujado por la vastedad de la naturaleza, y ahora también en muchas ocasiones por las creaciones soberanas de los propios hombres (reproducción 15). La postura de reserva de Gursky se tiñó entonces de sentimiento romántico, y los críticos han hablado con entusiasmo de una afinidad entre esa producción nueva y la venerada imaginería de Caspar David Friedrich, santo patrón del paisaje romántico alemán (figura 35).

Esa invocación que ya es ritual invita a indagar un poco. Es verdad que Gursky ha reconocido, y hasta cultivado, afinidades con Friedrich y otros pintores del pasado remoto, pero también ha hecho notar con tacto que él es artista y no historiador del arte. Gursky atribuye esas afinidades a la persistencia de ciertos tipos pictóricos esenciales que han echado raíz en nuestra imaginación visual colectiva, y que por lo tanto reaparecen cuando menos se espera. Una vez desafió amigablemente a un conservador de museo a explicar cómo era posible que un fotógrafo lego en la historia del arte se descubriera evocando la imaginería de los maestros antiguos<sup>34</sup>. La pregunta pretendía ser retórica, pero yo creo que tiene respuesta.

La vista de lejanía desde una posición elevada, por ejemplo, pertenece a una categoría de imágenes muy antigua, nacida de un acomodo entre los esquemas cartográficos de las pinturas primitivas y el punto de vista único y fijo de la perspectiva renacentista. Convierte al espectador en una presencia pseudodivina, que está en todas partes y en ninguna, concediéndonos una sensación de posesión suprema a la vez que nos niega la participación directa en el reino de juguete. Svetlana Alpers ha estudiado con imaginación la importancia de la perspectiva elevada en el arte holandés del siglo XVII<sup>35</sup>,

y rastreando su compleja descendencia habría que pasar por las elegantes vistas de Canaletto y Bernardo Bellotto y las cristalinas perfecciones del naturalismo Biedermeier (figura 36). Pero ese linaje sería incompleto si no incluyéramos también la postal moderna, que simboliza, como sus antepasados holandeses, la experiencia individual amoldada a valores sociales colectivos (figura 37). En la biblioteca mental de *Urbilder*, o imágenes radicales, de Gursky lo raro se codea con lo ubicuo, lo refinado con lo demótico.

Lo mismo cabe decir de Friedrich. Para adquirir cierta familiaridad con sus pinturas no necesitaba Gursky visitar las grandes colecciones de Dresde, Berlín y Hamburgo; le rodeaban por todas partes, en libros y revistas y postales. Además, una vez introducidos en el reino abundante y colorista de los sucedáneos en mediotono, los cuadros pintados a mano por los maestros antiguos se entremezclan con las producciones, inmensamente más numerosas, del mismo medio que hizo posible las reproducciones, esto es, la fotografía. El *Valle del Ruhr* (1989) de Gursky, en el que un viaducto de autopista se yergue sobre una figura humana sujeta a la tierra (reproducción 15), sin duda trae a la memoria la emotiva grandeza de las sublimes invenciones de Friedrich, pero también recuerda la riada de imágenes con que los fotógrafos locales saludaron este mismo viaducto como icono de la identidad regional luego de que su terminación en 1966 acortase el trayecto entre Düsseldorf y Essen, trayecto que el propio Gursky había hecho cientos de veces (figura 38). (Este viaducto también se hizo famoso como lugar escogido para suicidas, y Gursky afirma que, cuando fracasó en su intento de encontrar trabajo como reportero gráfico al salir de la Folkwangschule, a veces pensó en engrosar su número cuando lo atravesaba<sup>36</sup>.)

La originalidad y la fuerza peculiares de los paisajes de Friedrich estriban en un andamiaje pictórico sencillo y potente, totalmente inventado y refinado en el estudio y evocador de un orden divino, al que después se da sustancia mediante una acumulación de detalles aparentemente accidentales y delicadas variaciones de color, que evocan la particularidad de la observación<sup>37</sup>. De esa fusión de contrarios brota la impresión de enlace entre el ser terrenal y la infinitud de la creación. La misma fusión infunde osadía a algunas de las imágenes más llamativas de Gursky en la década de 1990, anclando sus geometrías ultramundanas en lo concreto de la experiencia (reproducción 56). Estoy de acuerdo, en fin, con la pertinencia de Friedrich. Pero disiento de las pretensiones de una historia del arte que rebaja el espíritu contemporáneo de la obra de Gursky invocando un pasado distante, y al mismo tiempo no aplica métodos historiográficos a la morralla pictórica menos distinguida del presente. Al igual que Feldmann, Gursky ha aceptado ese legado híbrido con alegría, como una bendición, mientras sigue extrayendo del

revoltijo una imaginería de gran altura y refinamiento. Por otra parte, la vía que así se abre admite el tráfico en ambas direcciones: si la obra de Gursky a veces evoca las saturaciones artificiales de las postales, sus fotografías pueden inducirnos a observar que, aunque cuando Friedrich pintaba no se habían inventado aún las tintas y los colorantes modernos, eso no impide que sus inventos cromáticos estén hechos con el mismo propósito descarado de seducción, sobre todo si los medimos con las modosas fórmulas de la pintura de paisaje anterior.

En 1987, con el apoyo de Kaspar Koenig, Gursky obtuvo el *Graduiertenstipendium* o beca de graduado de la Kunstakademie, que le permitió renunciar a encargos comerciales y concentrarse en su obra personal<sup>38</sup>. Aquel año descartó definitivamente la cámara de 6x7 en favor de formatos mayores, 9x12 y 13x18. El impulso exploratorio de la cámara manual no desaparecería nunca de su trabajo, pero a partir de entonces se acomodó al ritmo deliberado de la cámara de gran formato. Su vuelta a la cámara de gran formato hizo posible, y quizá fue impulsada por, otra novedad: empezó a hacer positivos más grandes, que para no perder nitidez de cerca exigían un negativo mayor.

A la acogida clamorosa de los Becher en el mundo del arte había colaborado la escala de sus tipologías. Las fotografías por separado eran relativamente pequeñas, pero sus agrupaciones en cuadrícula tenían el tamaño suficiente para llamar la atención en las salas de galerías y museos normalmente reservadas a pinturas y esculturas. Los positivos tenían que ser pequeños para ser nítidos, y al principio los alumnos de los Becher, igualmente pendientes de la claridad del detalle, manejaron también dimensiones modestas. Los retratos de Ruff empezaron siendo positivos de unos 29 por 22 centímetros; las vistas callejeras de Struth miden alrededor de 40 por 50; los positivos de Gursky en 1984 y 1985 vienen a ser de 50 por 60.

Entretanto las fotografías grandes empezaban a ser frecuentes en las galerías comerciales, ya fuera porque sus autores, formados en la pintura, estaban acostumbrados a hacer objetos de tamaño respetable (Günther Förg, por ejemplo), o porque aspiraban deliberadamente a competir con la pintura (Wall), o porque, vista la tendencia, se sentían obligados a secundarla. Otro factor fue la lógica circular del mercado de arte. Un positivo grande es más costoso que uno pequeño, sobre todo porque es más sencillo que no lo produzca el fotógrafo sino un laboratorio comercial bajo su supervisión. Ahora bien, si las fotografías grandes pueden competir con las pinturas no sólo en la atención que reclaman puestas en una pared sino también en el precio, eso significa que se

pueden amortizar con creces. Tanto Wall como Gursky han obtenido resultados originales e impresionantes de la posibilidad de trabajar en grandes dimensiones, pero ninguno de los dos la habría podido explotar por mucho tiempo si sus representantes no hubieran sabido vender sus enormes imágenes a buen precio.

Ruff recuerda que venía pensando en positivar sus retratos en formato mucho mayor pero no se lo pudo permitir hasta el día en que, para una exposición proyectada en la Galerie Philip Nelson de Lyon en 1986, Nelson se brindó a costear la producción de tres positivos grandes. Ruff se los encargó a un laboratorio de Düsseldorf, y nunca lo lamentaría; con la ampliación, los retratos pasaron de ser una serie de cabezas a escala más o menos humana a ser los iconos monumentales de vacuidad que pronto iban a cosechar tantas admiraciones. Ya en 1989 Ruff, Struth, Hütte y Gursky, clientes todos del mismo laboratorio (Fachlabor Grieger), presentaban sus nuevas imágenes en grandes dimensiones, montadas y enmarcadas conforme a variantes de un mismo estilo.

La nueva fórmula planteaba el reto de inventar nuevos modos de presentación. La frágil superficie de un positivo fotográfico requiere generalmente algún tipo de protección, pero la nueva estética exigía que la fotografía no se presentara como una hoja de papel bajo cristal sino como un objeto por derecho propio<sup>39</sup>.

El grupo de Düsseldorf aplicó al problema una solución unitaria, que consistió en encargar los positivos con un margen blanco por los cuatro lados de la imagen, pegar seguidamente el anverso a una lámina de plexiglás y completar la obra con un marco sencillo de madera. El margen recuerda el paspartú de la presentación tradicional y cumple la misma función de separar la imagen de su entorno, pero, en lugar de sugerir una ventana por la que se invita al espectador a mirar, la superficie continua de toda la lámina incluido el margen, ahora tersa y plana bajo el cristal, proclama que la obra entera es un objeto que comparte el espacio del espectador.

Desde los últimos años ochenta Gursky prefirió una variante de ese modo de presentación, en la que el reverso del positivo se monta sobre plexiglás y el anverso se protege con cristal, hasta que las dimensiones de sus imágenes sobrepasaron las medidas máximas de los cristales y le obligaron a adoptar el plexiglás. Al principio sus positivos habían crecido a un ritmo modesto, pero en los noventa alcanzaron rápidamente el tope de 1,8 metros por el lado más corto, el ancho del rollo de papel fotográfico mayor que podía servir el fabricante. (A todos los efectos prácticos el lado mayor puede tener la medida que se quiera, y esa circunstancia material se ha compaginado muy bien con la afición creciente de Gursky a formatos cada vez más apaisados.) Ya a finales del año

2000 Gursky superaría esa limitación tomando parte del margen blanco de la obra acabada de otro rollo de papel sin impresionar, y extendiendo así el lado corto a 2 metros, que es el tope de la máquina que lamina el papel al plexiglás. En consecuencia, los marcos de algunas de sus obras más recientes miden unos 2 por 5 metros (reproducciones 47 y 59).

Una imagen pequeña sólo es legible de cerca, pero una grande se puede contemplar desde lejos y a distancia progresivamente menor. Ese recorrido de la mirada es cosa vieja en la pintura, pero en la fotografía no se ha generalizado hasta tiempos recientes. Muchos artistas lo han tratado con indiferencia, haciendo imágenes grandes cuyos motivos simplemente se disuelven, al aproximarse el espectador, en la fealdad industrial del papel fotográfico. Algunas de las mayores producciones de Gursky, sacrificando la precisión del detalle a la grandiosidad del efecto, no soportan demasiado bien la cercanía. Casi todas, sin embargo, brindan gratificación continua desde muy lejos hasta bastante cerca, conforme el macrocosmos revela su estructura microcósmica.

Para los alumnos de los Becher, la depurada estética y la admirable dedicación de sus maestros venían envueltas en la estimación del mundo artístico, pero ninguno de ellos pudo prever el éxito arrollador que en poco tiempo les estaba reservado, gracias a la atracción química de coleccionistas americanos bien dispuestos a gastar hacia el animado panorama de las galerías de Colonia y su doble ampliado en el distrito neoyorquino de SoHo. Galeristas ambiciosos, imaginando el éxito de Leo Castelli con Jasper Johns y Robert Rauschenberg como una mera prefiguración de lo que serían sus futuros triunfos, se habían apresurado a contratar a artistas jóvenes antes de que éstos se dieran a conocer, generando una cultura de la anticipación que a esas alturas había infectado toda la cadena alimentaria del mundo artístico, hasta el punto de convertirse prácticamente en una profecía de las que se cumplen solas. A través de la alquimia contagiosa de esa mentalidad de subirse al tren, los alumnos de los Becher, cuando había transcurrido poco más de una década desde el nombramiento de Bernd Becher para la Kunstakademie, se vieron arrebatados en volandas de la oscuridad al estrellato. Gursky ha dicho que sin duda les resultó más fácil triunfar juntos de lo que habría sido para cada cual por su lado; que *Becherschüler* fue una conveniente etiqueta comercial para una marca de confianza. En mi opinión, para algunos de los fotógrafos el peso de la fama fue una carga que obstaculizó nuevos experimentos; pero para Gursky fue un acicate que impulsó su obra mejor y más original. Para el público, la apoteosis de la escuela de Becher situó la obra de sus protagonistas fuera de las revueltas corrientes de las historias del arte y de la fotografía, y con ello ha tendi-

do a limitar, en lugar de ensanchar, la comprensión de cada uno de los conjuntos de arte personal que por primera vez salieron a la luz bajo su rúbrica.

En 1990, cuando proyectaba asistir a la inauguración de una exposición donde iba a ser incluido en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, Gursky vio en la prensa una fotografía de la Bolsa de Tokio y dispuso los trámites necesarios para hacer su propia versión de la imagen (reproducción 11). Como en el episodio del *Klausenpass* seis años antes, la toma resultante y las circunstancias que la rodearon parecen retrospectivamente compendiar la aparición de una nueva pauta en la obra de Gursky, empezando por la oportunidad de viajar a lejanas tierras que le deparaba su incipiente celebridad en el mundo del arte internacional. La costumbre de seleccionar posibles temas no a través de la experiencia directa sino de los medios de comunicación; la preferencia por temas que le parecían representativos del *zeitgeist* contemporáneo, gracias en parte a su presencia destacada en esos mismos medios<sup>40</sup>, y la planificación anticipada para acceder a lugares de otro modo inaccesibles, todo ello iba a ser característico del nuevo enfoque. La fotografía de Tokio inauguró también una nueva imagen modelo que pronto ocuparía un lugar de privilegio en la producción de Gursky: el punto de vista elevado y las figuras pequeñas se mantenían, pero ahora la multitud llenaba el encuadre con una masa espesa de lado a lado.

La aplicación de Gursky a temas contemporáneos recibió un espaldarazo en el mismo año cuando Thomas Weski, un fotógrafo a quien el gigante industrial Siemens había encomendado la administración de un ambicioso proyecto fotográfico, le invitó a participar. Bajo los auspicios del bien financiado programa cultural de Siemens, se adjudicaban becas generosas a distintos fotógrafos para explorar uno o más de los centros de la empresa, sin otra condición que la exigencia general de que sus trabajos versaran sobre las relaciones entre las personas, el entorno y la tecnología<sup>41</sup>. De 1991 a 1993, Gursky hizo fotografías en docenas de fábricas Siemens de toda Alemania (reproducción 10), agregándoles por propia iniciativa otras tomadas en plantas de compañías como Mercedes y Grundig. Siemens es el paradigma de la producción de alta tecnología, pero a los ojos de Gursky la mayoría de las fábricas tenían un aspecto decididamente anticuado<sup>42</sup>. Es revelador de sus instintos artísticos cada día más firmes que en lugar de desarrollar esa observación trabajara prodigiosamente para amoldar un material tan refractario a la imagen que había forjado en su mente. La fuente esencial de esa imagen era la fotografía en sí: las tersas fotografías que las grandes compañías utilizan para proyectar una imagen de conocimientos y eficiencia ultramodernos a través de sus memorias anuales, publicaciones promocionales y anuncios de prensa (figuras 39 y 40). Todos

conocemos esas imágenes, porque nadie puede sustraerse a ellas; pero Gursky las conocía aún mejor, porque algunas las había hecho él (figura 26). Pese a toda su especificidad de detalles, sus interiores industriales de los primeros años noventa son, más que ventanas abiertas a una realidad exótica, refinamientos artificiosos sobre una ficción idealizada de las maravillas de la tecnología.

A medida que avanzaba la década de 1990 y Gursky seguía elaborando sus temas actualizados, su campo de operaciones se amplió de la región de Düsseldorf y alguna que otra escapada a los Alpes o Tenerife a un itinerario internacional que le llevaría a Hong Kong, El Cairo, Nueva York, Brasilia, Estocolmo, Tokio, Chicago, Atenas, Singapur, París y Los Ángeles. A los centros locales de ocio dominguero suceden entonces enormes plantas fabriles, edificios de viviendas y oficinas, hoteles y naves industriales. La excursión familiar y el turismo de vía estrecha dan paso a los Juegos Olímpicos, una multitudinaria maratón de esquí a campo través, el Parlamento alemán, un campeonato de boxeo en un estadio inmenso, y *raves* nocturnas de música tecno con miles de asistentes. Para Gursky el mundo de los noventa es grande, *high-tech*, acelerado, caro y global. Dentro de él el individuo anónimo no es más que uno entre muchos.

Resumida en palabras, la imagen que ofrece Gursky de lo contemporáneo es consabida y hasta banal. La "globalización", ese nombre abarcador que damos al proceso imparable que ha creado este iluminado mundo de viajes fáciles, mercancías abundantes, mercados internacionales, nombres de marca inevitables, espacios cuadrículados y superficies brillantes, todo ello oliendo a dinero, ha pasado ya a ser un tópico. Pocos de nosotros habremos viajado tanto como Gursky, y menos aún habrán visto funcionar por dentro la Bolsa de Hong Kong o la fábrica Siemens de Karlsruhe. Pero nuestra omnívora, bien engrasada y profesional industria de la imagen ha procesado, empaquetado y distribuido todo eso y más. La originalidad de Gursky radica en la vividez con que ha destilado imágenes contundentes de la plenitud de este mundo virtual comercializado.

Sus maneras de trabajar y de pensar en su trabajo –sus instintos y sus metas– cuajaron a comienzos de los años noventa en la estética madura que desde entonces guía su arte. El tema de *Bolsa de Tokio* no es el parque visto en determinado momento por los ojos de un observador singular, sino la identidad de la entera operación, incluidas todas sus maquinaciones invisibles: no tanto un lugar particular de Tokio cuanto el mercado bursátil en general como institución global, o más aún, no ya sólo como institución económica sino como modelo del comportamiento contemporáneo. Los operadores, uniformados de blanco y negro, pierden su identidad en la masa, que sin embargo suministra la razón de ser

de la particular tarea que cada uno desempeña con tanta dedicación, de modo muy parecido a esos asistentes a una *rave* multitudinaria que sacan cada cual su trance privado del frenesí colectivo de la muchedumbre (reproducción 59).

La Bolsa y la *rave* se asemejan en un nivel de abstracción al que aspiran todas las imágenes maduras de Gursky. La meta es borrar las contingencias de la perspectiva, de modo que el tema parezca presentarse sin acción interpuesta ni interferencia de un observador; y seleccionar y configurar la vista de modo que no sugiera una parte ni un aspecto sino una totalidad completamente autónoma, correspondiente a una imagen mental o concepto. Aun cuando sea evidente que la escena se extiende más allá del encuadre, la implicación manifiesta es que todo lo esencial está incluido; lo que queda fuera sólo puede ser más de lo mismo. *Salerno*, de 1990, por ejemplo, es un panorama enciclopédico de la industria y el comercio en gran escala superpuestos a la antigua cultura del Mediterráneo (reproducción 9). La toma hace inventario de todos los componentes clave de ese fenómeno complejo, desde los montes lejanos y la anchurosa bahía de la ciudad antigua hasta el puerto industrial y la cuadrícula multicolor de los coches sin estrenar en primer término. Amigos de Gursky le dijeron que encontraría material parecido y mejor en Génova, pero la pista resultó inútil porque la escala mayor de Génova significó que no era posible reunir en una sola toma todos los elementos necesarios de la imagen conceptual.

El anhelo platónico de la estética de Gursky ostenta una deuda evidente con el trabajo de los Becher, que aspira a destilar, de una gran diversidad de observaciones individuales, una estructura esencial que no se ofrece a la experiencia ordinaria. Pero las diferencias no son menos notables. Los Becher hacen muchas fotografías para componer la síntesis. Desde 1990, Gursky ha hecho muy pocas al año. Ha trasladado el proceso de síntesis a un período previo de reflexión y gestación, en el que ideas pictóricas incipientes y temas potenciales permanecen en suspensión, muchas veces durante largo tiempo, hasta que se resuelven entre sí y la ejecución de la imagen –que a su vez puede acarrear preparativos extensos, revisiones extensas o ambas cosas– puede empezar. Y, mientras que los Becher han purgado tan concienzudamente de impurezas su fotografía que ya apenas se parece en nada al vocabulario vernáculo que en parte le sirvió de base, Gursky ha hecho suyos los señuelos chabacanos de la imaginería comercial y –aunque a comienzos de los años noventa esto sólo empezaba a despuntar– los trucos y las astucias de la manipulación digital.

Por último –y sorprendentemente, en vista de todo lo que le separa de las convenciones de la fotografía moderna tradicional– Gursky ha mantenido la fe en la intuición visceral. Repetidas veces ha señalado que no hay cavilación ni planifi-

cación que valgan si no le conducen a una imagen que con-  
venza a los ojos; y viceversa, que una experiencia visual  
imprevista y efímera puede engendrar una imagen que jamás  
había esperado hacer<sup>43</sup>. Este elemento de espontaneidad ha  
vivificado persistentemente su obra.

Los grandes perfiles de lo que he intentado resumir hasta  
aquí aún estaban tomando forma cuando, a comienzos de los  
años noventa, la obra de Gursky recibió nuevo impulso de  
otra dirección totalmente distinta: de una relación creciente  
con la pintura contemporánea. A este respecto 1993 parece  
ser un año clave<sup>44</sup>.

Desde el principio Gursky y sus condiscípulos habían cifrado  
su ambición en ser reconocidos no sólo como fotógrafos sino  
como artistas. Los Becher la alimentaron demostrando que  
se podía cumplir, y en el transcurso de los ochenta la celebri-  
dad en alza de figuras como Wall y Cindy Sherman simultá-  
neamente confirmó la hipótesis, extendió el radio del arte  
fotográfico y elevó el listón. Wall ocupaba la cima en el pan-  
teón de contemporáneos de Gursky. Aunque el núcleo narra-  
tivo del arte del canadiense era extraño a la sensibilidad del  
joven alemán, y aunque éste trató de controlar su admiración  
por la obra de Wall<sup>45</sup>, la influencia se dejó sentir en varias  
fotografías de finales de los ochenta, por ejemplo *Giordano  
Bruno* (figura 41)<sup>46</sup>, que insinúan una historia. Cabe señalar  
también los paisajes panorámicos de Wall en los ochenta,  
concebidos como mapas de fuerzas socioeconómicas (figura  
42), cuyo grandioso tamaño y rico colorido pudieron quizá  
ayudar a Gursky a traducir el ojo crítico de la cámara de gran  
formato a un arte de la imagen de gran tamaño. En un plano  
más general, las proporciones cinematográficas y los valores  
de producción mundana de los montajes en cajas de luz de  
Wall sin duda contribuyeron a las creaciones maduras de  
Gursky, que a pesar de su hipnótica quietud evocan con opu-  
lencia el brillo y el atractivo de Hollywood. Sobre todo,  
Gursky tomó para sí la ambición de Wall, haciendo suya la  
tesis de que un fotógrafo que quiera alcanzar la marca más  
alta tendrá que plantar cara a los pintores que la han estable-  
cido.

Desde mediados de los ochenta Gursky había cultivado las  
asociaciones con el "gran arte" que pudieran presentarse en  
la búsqueda de una imagen modelo particular: la forma en  
que una figura diminuta en un paraje abierto pudiera traer a  
Friedrich a la memoria, o en que el campo homogéneo de  
*Bolsa de Tokio* pudiera reivindicar un parentesco con las  
composiciones *allover* derivadas de los goteos de Jackson  
Pollock. En los noventa sería cada vez más frecuente que  
practicase la emulación abierta y la competencia con ciertas  
formas de pintura y escultura recientes.

En nuestra jerarquía cultural, señalar una relación entre las  
obras de cualquier fotógrafo y de cualquier pintor significa  
adular al primero. La mayoría de los escritos sobre Gursky,  
muchos perspicaces por lo demás, encierran un trasfondo  
constante de esa clase de adulación, muy próxima en obje-  
tivos y tono a la retórica pictoricista de hace un siglo,  
cuando decir que una fotografía parecía un aguafuerte o un  
dibujo al carbón era el elogio sumo. Pero si el efecto de la  
obra de Gursky se redujera a recordar pinturas de Friedrich  
o Pollock, Barnett Newman o Richter, si su única meta  
fuera establecer una paridad de rango entre la fotografía y  
la pintura, su arte sería vacío en verdad. El problema crítico  
no consiste en proclamar las afinidades obvias que existen  
entre la fotografía de Gursky y la pintura reciente, sino en  
entenderlas<sup>47</sup>.

Como manera de empezar, y a sabiendas de que aquí no  
vamos a llegar al final de la cuestión, puede ser provechoso  
centrarse en la relación entre la obra de Gursky y la de  
Richter, que a finales de los ochenta ya había cosechado  
admiración internacional y ocupaba una posición particu-  
larmente dominante en Düsseldorf. Su pintura, a comienzos de  
los sesenta inspirada en el Pop, no había tardado en tomar  
otro rumbo con el nacimiento del arte conceptual, que en  
Düsseldorf tuvo como impulsor al galerista Konrad Fischer,  
colaborador con Richter y Polke, bajo el pseudónimo de  
Konrad Lueg, en la fundación del realismo capitalista<sup>48</sup>. Sin  
abandonar nunca su devoción a la pintura, con sobriedad y  
habilidad al mismo tiempo, Richter tomó nota de la estética  
conceptual, incluido su escepticismo condenatorio respecto a  
la pintura: la extendida sensación de que el inventivo pasado  
de ese medio había agotado sus posibilidades de futuro, y de  
que por lo tanto mirar adelante en el arte significaba dejar la  
pintura atrás.

Es una simplificación excesiva. En el corazón del arte  
moderno había estado siempre el imperativo de innovar:  
descubrir una oportunidad no explotada en los materiales y  
mecanismos del arte, y de ese modo abrir nuevos territo-  
rios para la tradición colectiva al tiempo que cada cual la  
reclamaba para sí. El juego de buscar la posición abierta era  
esencial para el arte avanzado mucho antes de que Marcel  
Duchamp convirtiera el propio juego en tema explícito de  
su obra hace unos noventa años; y había estado presente  
en el espíritu del realismo capitalista desde el primer  
momento. Con todo, la tradición conceptual surgida en los  
sesenta intensificó el juego, y el arte de Richter desde fina-  
les de esa década está saturado de sus cálculos escépti-  
cos. Se podría decir que Richter descubrió una manera de  
fundir su afición de viejo cuño a la magia del pigmento  
sobre la tela con la convicción duchampiana de que la pin-  
tura había llegado a una vía muerta, y por el mismo proce-  
dimiento desmentir lo segundo.

En 1966, por ejemplo, Richter inició una serie de pinturas de  
grandes dimensiones basadas en las cartas de colores que  
distribuyen los fabricantes de pinturas para que el consumi-  
dor pueda escoger el tono que quiere dar a sus habitaciones  
(figura 43)<sup>49</sup>. La diferencia clave (aparte de la enorme dispa-  
ridad de tamaños) residía en que Richter elegía y colocaba  
sus colores mediante una serie de sistemas arbitrarios. Al  
apropiarse un modelo sin pretensiones del ámbito del comer-  
cio cotidiano, estaba extendiendo la estética del Pop. Al  
adoptar un principio mecánico para escoger los colores y  
ejecutarlos después bajo la forma impersonal e industrial de  
una cuadrícula rectangular, estaba alineando su obra con la  
nueva actitud minimalista/conceptual. Sobre todo, al entre-  
garse a un sistema predeterminado, se liberaba para hacer  
grandes composiciones abstractas en color sin tener que  
componer, sin meterse en las elecciones creativas que la  
actitud conceptual consideraba agotadas; sin tener que  
aceptar siquiera que sus pinturas fueran abstracciones, dado  
que tan patentemente imitaban muestrarios de fábrica. "A  
fin de cuentas", ha explicado, "era la desesperación de no  
saber qué hacer para disponer los colores con sentido; y lo  
que intenté fue mecanizar eso de la manera más inequívoca  
posible"<sup>50</sup>. Como el pretendiente que expresa la pureza de  
su amor renunciando a los gestos manidos del romance,  
Richter había descubierto una manera de hacer grandes pin-  
turas seductoras renunciando a lo que para él eran los cli-  
chés gastados de la abstracción.

En 1968, dos años después de comenzar las Cartas de  
Colores, Richter emprendió la que sería una larga serie de  
pinturas sin otra cosa que gris de lado a lado (figura 44)<sup>51</sup>.  
Esta apuesta aparentemente inconexa le permitía recrearse  
en las sensualidades expresivas de aplicar el pigmento a la  
tela, bajo el pretexto de que el color gris es intrínsecamente  
inexpresivo. En la misma dirección, Richter ha elaborado un  
arsenal de estrategias para recuperar los placeres ingenuos  
de la pintura mientras parece reconfirmar el agotamiento del  
impulso creador de ese medio.

En 1993 Gursky fotografió un enorme edificio de apartamen-  
tos de París (reproducción 28). La moderna estructura reti-  
cular y el tema del individuo y la masa no eran nuevos en él.  
Pero el motivo concreto de una fachada absolutamente fron-  
tal sí lo era, y parece razonable suponer que la idea de su  
potencial pudo emanar de la serie de fachadas que tenía en  
marcha Ruff, y que, en parte gracias a su amistad con los  
arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, había  
ampliado poco antes para abarcar no sólo estructuras anóni-  
mas de la posguerra sino también edificios contemporáneos  
y estéticamente ambiciosos. Además, Gursky empleó la  
misma técnica digital que Ruff había utilizado el año anterior  
para fotografiar la novísima fábrica de Ricola en Laufen  
(Suiza), obra de Herzog y De Meuron (figura 45).

A diferencia de Ruff, sin embargo, Gursky hizo sólo una fotografía de esa clase y pasó a otras cosas. Y, mientras que los edificios de Ruff se instalan con desahogo en el encuadre, Gursky cortó el suyo por ambos costados, vaciando de profundidad la imagen entre la fachada y el plano pictórico. Como resultado, y debido al carácter peculiar del edificio escogido, el *París, Montparnasse* de Gursky trae a la memoria las Cartas de Colores de Richter. Al igual que la multiplicidad de sutiles tintas y matices de Richter, cada uno en su lugar, la titilante asimetría en el tratamiento de las terrazas anima el masivo y rigurosamente organizado conjunto de Gursky con una impresión de variedad abundante. Al mismo tiempo, la imponente abstracción —con aproximadamente 2 por 4 metros contando el marco, era la mayor fotografía de Gursky hasta entonces, comparable por su escala con las pinturas de Richter— coincide con las recreaciones mecánicas de muestrarios industriales de Richter en ofrecer una transcripción pasiva, sin manipular, de un objeto del mundo.

En el mismo año Gursky se llevó la cámara a la Kunsthalle de Düsseldorf y desde la galería superior impresionó varios negativos con los visitantes diseminados por la gran galería inferior de doble altura (figura 46). El punto de vista elevado enlaza en cierto modo con las primeras perspectivas a vista de pájaro (reproducción 4) o la fotografía de Tokio en 1990 (reproducción 11). Sin embargo, como en un díptico hecho en El Cairo en 1992 (reproducción 18), la caída casi vertical de la mirada del fotógrafo aplanar la imagen y deja fuera de cuadro el horizonte, insinuando un gusto creciente por la abstracción plana. Gursky, que seguía aplicando una reserva draconiana a sus experimentos sobre el terreno, no expuso ni publicó ninguna de esas fotografías; para ese fin escogió un negativo totalmente distinto que había impresionado en la galería inferior, bajando el trípode a unos 75 centímetros y enfocando a la moqueta (*Sin título I*, 1993; reproducción 25).

El producto es una imagen de vaciedad radical, que fuerza por ambos extremos la polaridad predilecta de Gursky entre realismo y abstracción. La imagen, un campo ininterrumpido de gris neutro, está tan desprovista de incidentes pictóricos que su tema, si de tema se puede hablar, parece ser el volumen de espacio desocupado del cual la moqueta no es más que el límite inferior. Por otra parte, la moqueta tiene una presencia palpable, tanto más fácil de captar para nuestra vista porque se aleja progresivamente de nuestros pies, formando un gradiente continuo de textura de abajo arriba que es como un ejemplo de libro de esa clase de pistas perceptuales básicas que nos permiten interpretar los datos brutos de la visión como imágenes del mundo. La capacidad inigualada de la fotografía para captar ese tipo de textura, en el que cada componente minúsculo carece en sí de importancia pero es indispensable para la totalidad, es tan fundamental para la identidad del medio como la trama de pinceladas para

el arte de la pintura. En otras palabras, si la semejanza del *Sin título I* de Gursky con las pinturas grises de Richter refuerza la semejanza, por lo demás posiblemente casual, de *París, Montparnasse* con las Cartas de Colores, ese aspecto de la semejanza es sólo el comienzo. Si las pinturas grises de Richter son una forma de *Urmalerei*, una esencia de la pintura, la moqueta de Gursky es una forma igualmente reductora de *Urphotographie*. Cada obra triunfa a base de excluirlo todo salvo una única cualidad de su medio. Y, finalmente, para ambos artistas la voluntad de admitir una propuesta tan elemental y poco prometedor es justamente lo que abre las puertas a la rica e imprevisible oportunidad de hacer imágenes. ¿Qué puede haber menos prometedor que una imagen del suelo?

Es peligroso que el crítico pretenda ponerse en la mente del artista, entre otras cosas porque el proceso de hacer, si se logra, conduce al artista a un resultado que no habría podido imaginar al principio, y por lo tanto redibuja para siempre el mapa de posibilidades que puso en marcha el proceso. La cuestión de si y en qué sentido pensó Gursky en las pinturas grises de Richter antes de hacer o mientras hacía *Sin título I* carece de importancia a estas alturas. Pues, aunque sólo se propusiera rendir homenaje a la obra de un pintor famoso (cosa que yo dudo), el impulso le llevó, pasando por las condiciones muy distintas de su arte, a hacer una imagen original: original respecto a la producción anterior de Gursky, a la tradición fotográfica en general y a la pintura de Richter. Una vez hecha, además, la imagen suministró un nuevo punto de partida para otras obras que tocan en distintas claves la misma melodía de abstracción *allower* y vacía plasmada en la forma peculiarmente fotográfica de un plano texturado sin límites que se aleja en ángulo de nuestra vista (destacadamente *Brasilia, Salón de Plenos I*, 1994 [reproducción 31], y *Sin título III*, 1996 [reproducción 51]). A pesar de la deuda aparente de *Sin título I* con el arte de Richter (y, por extensión, con la tradición de abstracción monocroma en la que se inscriben las pinturas grises de Richter), estas elaboraciones subsiguientes también evocan precedentes tan quintaesencialmente fotográficos como los repetidos encuentros de Lee Friedlander con la valla de tela metálica (figura 47). En 1993 Friedlander ya sólo sería para Gursky un recuerdo borroso de su paso por Essen, vagamente catalogado en la tradición documentalista de la fotografía de 35 milímetros en blanco y negro. Pero hay una similitud de espíritu entre el americano que explota una familiaridad insistente con motivos tomados de un amplio muestrario del arte moderno para extender el radio de la fotografía descriptiva y Gursky al construir su competencia con la pintura contemporánea como incitación a una invención netamente fotográfica.

En contraste con Struth y Ruff, que han seguido trabajando en series básicamente independientes entre sí, Gursky en los

noventa ha elaborado un corpus único y cohesivo que es mayor que la suma de sus partes. Las imágenes componentes se organizan inequívocamente en subgrupos, cada uno de los cuales refleja el desarrollo de una idea, un motivo o un esquema pictórico, o parece ponerlo en marcha. Pero con el paso del tiempo esos subconjuntos han ido traslapándose, a veces de maneras inimaginables, y tendiendo una red de relaciones de parentesco. *Brasilia, Salón de Plenos I*, por ejemplo, pertenece claramente a la progenie de *Sin título I*, pero su retícula geométrica de luz artificial recogida en perspectiva oblicua es también prima de la vista nocturna del Hongkong and Shanghai Bank de Hong Kong (1994; reproducción 32), que a su vez es descendiente obvio de *París, Montparnasse. Prada II* (1997; reproducción 53) monda el tema del fetichismo consumista hasta el hueso, y con ello enlaza indubitablemente toda la serie de la que forma parte con los ideales desapasionados de la abstracción minimalista, que también se alojan en imágenes como *Autobahn, Mettmann* (1993; reproducción 34), *Schiphol* (1994; reproducción 22), *Sin título VI* (1997; reproducción 45) y *Rin II* (1999; reproducción 56).

En esa parentela también hay sitio para una familia de hitos del arte anterior y reciente, una constelación de alusiones y fuentes que contribuye a enriquecer y definir la sensibilidad de Gursky. A medida que fue creciendo ese mundo artístico personal, vino a asemejarse en sus grandes contornos al de Richter. En el centro de los comienzos de inspiración Pop de Richter había un diálogo entre la grandeza y la materialidad de la pintura y las funciones más mundanas y los temas más demóticos de la fotografía. Aquel diálogo productivo no hizo sino acentuarse a finales de los años sesenta, cuando Richter tomó para sí la imaginería imponente del paisajismo romántico (que simultáneamente adoptó y desinfló al adoptar también su ocaso en forma de *kitsch* fotográfico) y la manera igualmente grandiosa de la abstracción de la posguerra (que también iba a emular y parodiar a la vez, por ejemplo sirviéndose de la fotografía para ampliar grotescamente detalles diminutos de la pincelada). De hecho la fotografía ha sido central para las irónicas operaciones conceptuales que han permitido a Richter hacer las paces con los sublimes monumentos del romanticismo alemán y el expresionismo abstracto americano. Lo que brilla por su ausencia es prácticamente todo el curso intermedio del arte moderno, y de la manera más llamativa su corriente parisiense, de Manet y Cézanne a Picasso y Matisse<sup>62</sup>. A grandes rasgos, ese mundo artístico decididamente parcial es también el de Gursky.

Para Richter las corrupciones circulares de la fotografía y la reproducción fotomecánica eran una liberación del punto muerto de la pintura. La reverencia nada irónica de Friedrich por la tierra de Dios, trivializada poco a poco hasta la *kitsch* profundo del folleto turístico, se podía recuperar para la pintura a través de la fotografía, citando en clave irónica ese linaje fotográfica-

mente degradado. La misma estratificación de lo magnífico y lo marginal anima *Yogyakarta* de Gursky (1994; reproducción 13). El estrato de base encarna el ideal romántico europeo de la naturaleza sobreabundante, salvaje pero capaz de admitir el puente hecho por el hombre, y prometedor de una ensoñación imperturbada en los albores de la era industrial. Pero la paleta de la fotografía de Gursky, desvaída y desconcertantemente abreviada en comparación con la gama de tonos de la naturaleza, transforma ese ideal artificial en una estafa. En realidad esto no es una fotografía tomada en un parque europeo, sino la imagen de un fotomural barato en un figón de Indonesia. Así, de paso corrobora también el gusto de Gursky por la planitud pasiva de la fotografía, ya que a pesar de la profundidad espacial de la imagen subyacente el plano de su fotografía no hace sino reproducir el plano del mural, de modo muy semejante a como Richter en los años sesenta había abordado la instantánea en blanco y negro como un pedazo de papel cuya imagen bidimensional se trataba de transcribir a la trama bidimensional del pigmento sobre lienzo, con rigurosa indiferencia a su identidad de imagen de cosas del mundo.

Estas circunvoluciones conceptuales de la pintura y la fotografía, el objeto y la imagen, el homenaje y la ironía, están también detrás de los registros *in situ* que Gursky iba a tomar (no sorprendentemente) de iconos famosos del paisajismo romántico europeo (*Colección Turner*, 1995, de un grupo de pinturas de J. M. W. Turner en la Tate Gallery [ahora Tate Britain] de Londres; reproducción 23) y del expresionismo abstracto (*Sin título VI*, 1997, del *One: Number 31, 1950* de Jackson Pollock en el Museum of Modern Art; reproducción 45). A mí estas vistas de instalaciones me parecen efectivas pero menos convincentes que muchas otras fotografías de Gursky, quizá porque el truco de reducir obras maestras de la pintura a objetos genéricos de devoción es ya demasiado conocido. Como tampoco me convencer demasiado sus ampliaciones colosales de pequeños detalles de cuadros, que transforman el vocabulario descriptivo de, por ejemplo, la técnica de Constable en materia bruta de abstracción (*Sin título X*, 1999; reproducción 52). Para mí ese reciclaje de Constable, a diferencia del perversamente atractivo *Yogyakarta*, no logra encarnar visceralmente sus ambiciones conceptuales.

De todos modos, los encuentros de Gursky con los maestros antiguos (pues Pollock ya lo es) son, como muchas de las estrategias de Richter, muestras saludables de una alta ambición que no se priva de ensayar el experimento más obvio ni de arriesgarse a fracasar de plano por la posibilidad de un triunfo imprevisible. Y quién sabe a dónde puede llevar aún la afición de Gursky al jeroglífico conceptual. Ya en 1999 le llevó a un complicado procedimiento de seleccionar fragmentos —una o dos frases, o incluso retazos de frases— de la ingente novela vanguardista de Robert Musil *El hombre sin atributos* (1930-1942), formar con ellos un texto seguido

y encargar a una fotocomposición y una imprenta la creación de una página genérica de prosa alemana para una fotografía de sencillez minimalista (reproducción 55)<sup>53</sup>. Sin duda la estrategia tiene muchos precedentes (por ejemplo en Hanne Darboven, Joseph Kosuth y hasta Michael Schmidt<sup>54</sup>), pero la obra, a la vez extravagante por su obsesión inflexible y austera por su ejecución, es muy de Gursky. Y por desconcertante que pueda resultar viéndola aislada, anima la familia de relaciones dentro de la producción actual del artista. Imaginémosla yuxtapuesta a *Biblioteca* (1999), un interior panorámico de la Biblioteca Pública de Estocolmo, trazada por Gunnar Asplund, donde se almacenan decenas de millones de páginas de laboriosa erudición que el tiempo ha superado y de creatividad desatendida que espera pacientemente un redescubrimiento (reproducción 54). El motivo minimalista de la serie lineal está presente en ambas obras, creando un pasaje por el que el acostumbrado salto de Gursky del uno solitario a los muchos incontables se efectúa a la velocidad de la luz.

Los movimientos minimalista y conceptual se han ganado apelativos separados por la buena razón de que en sus extremos son totalmente distintos. Además, el arte conceptual, que siempre fue más difícil de prender a un conjunto definitorio de principios y cualidades, con el paso del tiempo se ha revelado mucho más expansivo en su influencia. De todos modos existe un solapamiento considerable entre los dos, y particularmente entre sus respectivos orígenes en los años sesenta. Como la obra de Sol LeWitt demuestra claramente, por ejemplo, el rigor en la concepción, la ejecución precisa y el rechazo severo del efecto ostentoso no son impedimentos para una belleza extraordinaria. Al contrario, sobre todo reunidos en concierto pueden ser un camino excelente para lograrla.

En la producción de Gursky durante la década de 1990, las geometrías simples y las perezas arrebatadoras del minimalismo se han impuesto paulatinamente a las estrategias escépticas del conceptualismo. Pero saborear imágenes como *Rin II* (reproducción 56) y *Prada II* (reproducción 53) no impide considerar sus complejas ramificaciones. Tras el gusto de Gursky por la claridad imponente de formas paralelas ininterrumpidas que cubren un rectángulo estrecho, por ejemplo, hay una rica herencia de estéticas reductoras, desde Friedrich a Newman y Richter y Donald Judd. La celebración del horizonte ilimitado de Dios en Friedrich (figura 48) está literalmente vuelta del revés en el homenaje irónico de Richter (figura 50); la desnuda encarnación del absoluto en Newman (figura 49) la refunde Judd con los materiales de la industria y el comercio modernos, trasladando la majestad solemne de una progresión infinita a las repeticiones anestésicas de la cadena de montaje y la vitrina (figura 51). Estas

cuatro obras indican los parámetros de la estética de iniciado que maneja Gursky en los noventa, y para él sus reverberaciones mutuamente corroborantes y contradictorias no son ni una carga ni un enigma, sino una gran ayuda. En parte gracias a esa herencia, por ejemplo, se hacen eco mutuamente su himno al Rin y su bella parodia del atractivo comercial. Se descubre que Dios y Mammón han utilizado la misma plantilla geométrica, ambos creadores simultáneamente incitándonos al asombro y excluyéndonos de sus esferas de perfección. En cualquier caso, todo anhelo de universales merece ser abordado con escepticismo; y nunca más que ahora, cuando el abrazo del mundo del arte a la fotografía es a la vez entusiasta y selectivo, como condicionado a la aceptación de un reglamento no escrito. Sobre ese telón de fondo, el afán de Gursky hacia la abstracción y su franca emulación de la pintura y la escultura han arrojado el riesgo de la comparación con las ansiosas envidias del pictoricismo. En *Rin II*, por ejemplo, utilizó un ordenador para eliminar una aglomeración confusa de edificios en la otra orilla, que estropeaba el trazo recto del río. La técnica es actual, pero el impulso de reformar las realidades inconvenientes de acuerdo con definiciones recibidas del decoro artístico recuerda el *Palacio de Nymphenburg* de Kühn (figura 2), o incluso la *Laguna de lodo* de Steinert (figura 4).

Pero Gursky no ha tratado la pintura y la fotografía como enemigas, ni como si la segunda tuviera celos de la primera. Las ha tratado como amigas, y así ha extraído del encuentro un curso de experimentación inventivo e imprevisible. En la fotografía contemporánea hay mucho que sí merece ser catalogado como una forma de pictoricismo redivivo, pero Gursky no ha estado nunca parado lo bastante para que la sombra de la previsibilidad cayera sobre su obra. Véase, por ejemplo, *Autobahn, Mettmann*, de 1993 (reproducción 34), un ejemplo excelente de su talento para crear imágenes que empiezan asestando el golpe de lo inesperado y continúan ofreciendo las recompensas de la contemplación y la reflexión. Se podría descodificar como una sabia transparencia cultural, en la que a un campo pictórico animado por pinceladas de hierba y unas vacas en rebuscada asimetría, tomadas de Claude Lorrain o de Constable, se han superpuesto unas bandas de aluminio inmaculado que recuerdan una pila de Donald Judd, como queriendo medir la distancia cultural entre el pasado pastoral y el presente posindustrial. No hay nada de malo en esta práctica de la alusión histórico-artística, ya que de hecho el tema de esta obra de Gursky parece ser el abismo abierto entre nuestra nostalgia romántica de un ideal rústico perdido hace mucho tiempo y nuestra carrera desenfadada en pos de la precisión y la velocidad. Ahora bien, al apelar directamente al tribunal de la pintura y la escultura, una interpretación así pasa por alto buena parte del vigor de la imagen, que a fin de cuentas es una fotografía.



Un primer plano inserto a modo de celosía entre el espectador y la vista distante fue un recurso favorito de la fotografía avanzada de los años veinte y treinta (figura 52) y ha hecho una brillante carrera desde entonces. Obviamente endeudado en parte con la pintura moderna de antes y después del cubismo, este recurso posee también una virtud específicamente fotográfica: al invocar visceralmente la contingencia de nuestro observatorio, refuerza la inmediatez de la percepción a la vez que nos coloca lejos de la escena y abstrae la imagen de la continuidad de la experiencia. *Autobahn, Mettmann*, como el no menos contundente *Happy Valley I* de 1995 (reproducción 27), se inscribe en esa tradición y la explota. Nótese, por ejemplo, que las bandas plateadas van disminuyendo sutilmente en anchura y brillo de arriba abajo (registrando así la leve inclinación de nuestra mirada), mientras que, según la escala de medida que proporcionan los intervalos entre las bandas, el tamaño aparente de las vacas aumenta poco a poco (midiendo así el avance del plano de tierra, que en la zona inferior de la imagen está a punto de desaparecer bajo nuestros pies).

Con unos 190 por 230 centímetros en su estado final enmarcado (es decir, incluido el margen blanco típico de Gursky), la obra es un objeto que comparte con nosotros nuestro espacio, como las pinturas abstractas con las que rivaliza. Al mismo tiempo, es una fotografía —una ventana sobre el mundo— que nos planta allí donde una vez estuvo el fotógrafo y nos hace doblar la cabeza como él para ver la escena con sus ojos. El caso es que estamos en un paso elevado de una autopista, y que las bandas minimalistas están pintadas en el quitamiedos transparente para señalar su presencia y evitar que los conductores se distraigan con el paisaje: un invento de pulcritud y eficacia alemanas donde los haya.

Gursky había descubierto la oportunidad desde el coche, y mucho antes de eso, sospechamos, se habría tomado su tiempo hasta que la experiencia cotidiana de contemplar el panorama en su recorrido por la autopista cuajara en posibilidad pictórica. Desdichadamente, cuando se detuvo e instaló el trípode las vacas ya se habían ido. Impertérrito, recogió el equipo, tomó la salida siguiente, espantó a las vacas hasta su sitio y volvió al paso elevado para tomar la foto. No hay periodista gráfico que no cuente historias de caza y captura todavía más complicadas, algunas de las cuales hasta son verdad. Pero ésta es reveladora, porque nos recuerda que Gursky, con un método de trabajo maduro que se basa en la planificación anticipada y la larga cavilación, también ha permanecido abierto a la vieja estética fotográfica de observación y respuesta espontáneas<sup>55</sup>. (Ni que decir tiene que la fotografía no inventó esa estética. Estaba latente desde el principio en la perspectiva renacentista, que se anunció como sistema impersonal y universal de organizar la visión, y

poco a poco se convirtió en instrumento para explorar las contingencias de la percepción. Testigo es, por ejemplo, el hábil truco visual que anima el *Cementerio* de Friedrich, pintado a finales de la década de 1820, en vísperas de la aparición de la fotografía (figura 53). La extraña correspondencia entre la rendija que queda abierta en la desvincijada puerta de delante y la aguja de la iglesia de detrás es la marca de fábrica de ese género particular de imagen que sitúa al espectador exactamente en un punto y no en otro.)

La flexibilidad del método de trabajo de Gursky refleja y a la vez sostiene la elasticidad de sus estrategias formales. Merece la pena comentar esas estrategias con cierto detenimiento, como manera de poner al descubierto la inventiva que reside en su estética ostensiblemente austera. Voy a centrar mi análisis en el uso que ha hecho Gursky de lo que llamaré la forma díptico (aunque en ocasiones ha abarcado más de dos imágenes, y con frecuencia ha alumbrado una sola). La historia comienza en 1986, cuando hizo una serie de vistas urbanas en tres tomas que extendían el alcance de la cámara a un recorrido panorámico. Esas imágenes, como la mayor parte del trabajo de Gursky a finales de los ochenta, no salieron del cajón. Pero una apareció mucho después, en 1993, cuando ya había empezado a alterar sus fotografías mediante ordenador, lo que le permitió suprimir las dos separaciones entre las tres tomas: una solución imperfecta, en mi opinión, y en cualquier caso enteramente convencional, a pesar de la técnica digital (figura 34)<sup>56</sup>.

Volvió a la toma múltiple en varios de los interiores industriales de comienzos de los noventa, pero con una diferencia: en lugar de adoptar un único punto de vista para todas las tomas, movía la cámara de una a otra, de suerte que el plano pictórico siguiera siendo paralelo a la arquitectura ortogonal del asunto<sup>57</sup>. También esto era una estrategia conocida y comprobada, que permitía al fotógrafo imitar la regularidad de un alzado arquitectónico continuo a lo ancho de una fachada<sup>58</sup>. Pero en 1992, sin planes previos de panorama ni de díptico, Gursky fotografió un caótico cruce de calles de El Cairo. Como es costumbre en los fotógrafos, hizo más de una toma; y, como no es raro en los fotógrafos, después se vio en dudas sobre cuál de los dos negativos era mejor. Ha habido fotógrafos que han aprobado y positivado más de un negativo del mismo tema, pero Gursky dio a este dilema una solución extraña, y en él absolutamente inédita: positivar los dos negativos y presentar ambas imágenes juntas en forma de díptico (reproducción 18). Inevitablemente, la yuxtaposición invita al espectador a estudiar las dos partes como comparando un antes y un después. Pero aquí, aunque las sombras indican que una exposición fue hecha poco después de la otra y un puñado de vehículos se mantienen fijos, este

espectador al menos siente que el impulso a leer el díptico como registro del paso del tiempo sólo conduce a una fascinada frustración, porque la abundancia de pistas probables arroja muy pocas conclusiones sólidas<sup>59</sup>: estamos ante un buen ejemplo del talento de Gursky para poner los hábitos del realismo fotográfico al servicio de fines imprevisibles<sup>60</sup>.

En 1993, para *París, Montparnasse*, Gursky retomó la estrategia frontal que había aplicado a muchos interiores industriales, registrando las mitades izquierda y derecha de la fachada desde diferentes puntos de vista y uniéndolas después en el ordenador. Era el mismo método empleado por Ruff para la fábrica Ricola (figura 45)<sup>61</sup>, pero en este caso Gursky no tenía elección, porque era imposible captar la vastedad del edificio desde un único observatorio central. Los dos negativos tenían además la ventaja de duplicar la nitidez relativa de lo que iba a ser una ampliación enorme, en la que todo el detalle sería poco. Por otra parte, como ha señalado él mismo, el doble punto de vista permite que el espectador vea más dentro de los apartamentos, una ganancia de información documental lograda gracias a un método que vulnera las convenciones del realismo perspectivo.

Al año siguiente Gursky hizo otro díptico genuino, esta vez de la Bolsa de Hong Kong (reproducción 37). Nuevamente aquí la imagen conserva la claridad ortogonal de la arquitectura, ya que el plano de cada toma es paralelo a la pared del fondo de la enorme sala; sí, pero en realidad son dos paredes que forman ángulo recto. La poderosa geometría que une las dos partes, marcada por el ritmo de los rectángulos rojos de la parte alta, crea así un espacio escandalosamente ficticio. La vista de la sala en un único encuadre tomado desde una esquina (figura 54) ilustra vívidamente la fina rudeza con que la simplicidad formal del díptico de Gursky viola la lógica espacial<sup>62</sup>.

En 1997 el impulso de esa invención acabaría dando *Times Square*, una imagen de imperiosa unidad simétrica compuesta inverosimilmente con dos vistas tomadas en sentidos opuestos de una misma línea de mira, cada una mostrando la posición desde la que se hizo la otra (reproducción 49). Es decir, los puentes de seis alturas que convergen hacia el centro desde los costados izquierdo y derecho son en realidad una sola estructura, que corre paralela a la línea de mira del fotógrafo. Y el único frente reticulado que se nos presenta en el centro de la imagen está formado por dos frentes distintos, opuestos a un lado y otro del atrio de John Portman<sup>63</sup>.

La alucinatoria inverosimilitud de esta sencilla estrategia es casi tan desconcertante como la propia imagen, como podrán juzgar por sí mismos los admiradores de Gursky si van a ver el Marriott Marquis Hotel de Times Square. No existe el mismo comprobante de realidad para el *Sin título V*

de 1997, una deslumbrante exhibición de 204 zapatillas de deporte Nike que representa la última etapa (hasta ahora por lo menos) en este originalísimo desarrollo de lo que yo he llamado la forma díptico (reproducción 42). Aquí no hay tema que se pueda ir a ver: no sólo porque Gursky construyó el escaparate y lo desmanteló una vez hecha la fotografía, sino porque sólo había construido parte de él, cambiando las zapatillas para cada una de las seis exposiciones y componiendo éstas en el ordenador para hacer la estilizada imagen minimalista de algo que nunca existió<sup>64</sup>.

Desde que la fotografía pasó a ser una industria a finales del siglo XIX, los fotógrafos artistas han utilizado equipo, materiales y técnicas pensados para servir a las funciones prácticas y comerciales del medio. (La excepción digna de nota es la arcana cocina de cuarto oscuro de los pictoricistas, que expresaba su oposición a esas funciones.) Los programas de ordenador que permitieron a Gursky crear imágenes como *Times Square* y *Sin título V* eran un subproducto de la revolución digital en la industria de artes gráficas. La aparición del ordenador personal en la década de 1980 no tardó en acercar al usuario individual las variadas posibilidades de manipulación digital de la imagen que al principio sólo estuvieron al alcance de los profesionales sobrados de presupuesto. Con tiempo y maña se puede sacar de las técnicas fotográficas convencionales casi todo lo que pueden hacer los programas informáticos. Pero lo contrario también es verdad: todo lo que antes se podía hacer despacio y mal se puede hacer ahora con facilidad, rapidez y resultados impecables. Un aumento exponencial de la flexibilidad del proceso y la perfección del producto ha transformado las reglas del juego. Como era de prever, la primera consecuencia –al principio en el ámbito comercial, después en el artístico– fue un aluvión de *kitsch* surrealista, una complacencia masiva en acoplamientos recargados de realidades incompatibles. Gursky ha sido uno de los primeros artistas que han empleado la nueva tecnología para hacer algo verdaderamente nuevo.

Como Ruff, que hacia 1989 o 1990 empezó a usar técnicas digitales para eliminar detalles distractivos de sus imágenes de edificios, al principio Gursky sólo empleó el ordenador como instrumento de retoque. La primera fotografía que alteró así fue *Restaurante, Saint Moritz* en 1991 (reproducción 21). El paso siguiente serían obras como *París, Montparnasse*, hecha en 1993, es decir, al mismo tiempo que Gursky elevaba la apuesta de su encuentro con la pintura. Desde entonces el procedimiento usual es el siguiente: Gursky empieza impresionando uno o más negativos convencionales (químicos). A veces la imagen no requiere más elaboración (reproducciones 22, 26 y 29). En caso contrario se escanea el negativo para

obtener un archivo digital que se pueda mostrar en la pantalla del ordenador y revisar a voluntad, píxel a píxel si es necesario<sup>65</sup>. Seguidamente se usa el archivo para producir un nuevo negativo que se positiva por el sistema tradicional, utilizando las técnicas de laboratorio habituales para controlar el contraste, el balance cromático, etcétera. En otras palabras, el método de Gursky es, como su arte, una fusión de las tecnologías vieja y nueva. Para eso precisamente se idearon los programas informáticos: para lograr una continuidad sin trabas entre el vocabulario relativamente joven de la descripción fotográfica y el vocabulario inmemorial de la invención pictórica en toda su diversidad. La distinción entre uno y otro, que desde hace siglo y medio era un axioma de la cultura visual, se está desgastando ahora por ambos lados, ya que a las aplicaciones que permiten manipular fotografías a capricho se ha añadido la posibilidad de crear de la nada imágenes que pueden pasar convincentemente por fotografías inalteradas<sup>66</sup>. El resultado final puede ser que, así como los adultos de hoy jamás se desprenderán de la idea visceral de que las fotografías pertenecen a una categoría especial de imágenes, los niños de mañana quizá crezcan en un mundo en el que el sabor de la fotografía se integre plenamente en un espectro continuo de opciones pictóricas.

Gursky, que en cualquier caso pertenece al primer grupo, ha explicado que su intención es que el espectador se acerque a sus imágenes como fotografías. No se trata de engañarnos, sino de enmarcar nuestra respuesta a la imagen dentro de la cultura de la fotografía, y así sacar provecho de las historias y los hábitos de la fotografía, sus asociaciones arraigadas y sus intuiciones viscerales. Por eso el diálogo de Gursky con la pintura es un verdadero diálogo, no un intento de disolver la fotografía en pintura. Durante un siglo o más –en general, desde que existe la fotografía– hemos cultivado una idea de la pintura que considera la obra como un objeto artificial, por convincente que sea la imagen que ofrezca. A pesar de los varios intercambios de la fotografía con la pintura, incluidas las intervenciones cada vez más atrevidas de Gursky, la cultura de la fotografía sigue haciendo pensar en la experiencia de un individuo –antes el fotógrafo y ahora el espectador– que se coloca aquí y mira allá.

No quiero decir que una fotografía sea un fragmento de realidad. Como ha explicado el fotógrafo estadounidense Garry Winogrand: “Una fotografía *no* es lo que se fotografió. Es otra cosa. Es un hecho nuevo”<sup>67</sup>. Preguntado sobre si alguna vez prefabricaba sus escenas, Winogrand respondió: “No. Ojalá tuviera la imaginación necesaria para inventar algunas de esas cosas”<sup>68</sup>; y yo recuerdo haberle oído decir que él no tenía nada que objetar a la prefabricación, pero que estaba seguro de que el mundo es más inverosímil que todo lo que él fuera capaz de inventar. Desde que declinó la estrella de Winogrand (es decir, desde finales de los setenta), una nómi-

na impresionante de los fotógrafos más aventureros, Wall, Sherman y Philip-Lorca diCorcia entre otros, se ha propuesto explorar la posibilidad que él desdeñó. Uno de los miembros más jóvenes e imaginativos de esa lista es un amigo de Gursky, Thomas Demand, que empieza partiendo de una fotografía de prensa sin nada especial, una imagen siempre vacía de figuras humanas, por regla general un tanto oscura o incluso enigmática, aunque vinculada de algún modo por su origen a un determinado suceso o personaje. A continuación construye cuidadosamente el escenario con papel y cartón, refabricando la imagen original como una ficción nítida y llamante (figura 55, que representa el corredor que conducía al piso del asesino en serie Jeffrey Dahmer). Como en el caso de las presentaciones comerciales platónicamente puras de Gursky (reproducciones 24, 42 y 53), que son primas y quizá en parte descendientes de las invenciones trucadas de Demand, la construcción se destruye después de fotografiarla.

Gursky y Demand, como Wall, Sherman, diCorcia y otros, han sido felicitados por desenmascarar las espurias pretensiones de veracidad de la fotografía<sup>69</sup>. Pero, como el comentario de Winogrand expresaba claramente, ese enemigo murió hace mucho tiempo. Si Winogrand pretendía alertar a su público a los fondos ficticios de las realidades fotográficas, la generación siguiente ha recorrido el mismo camino en sentido contrario, calibrando el coeficiente de realidad de las ficciones hiperbólicas de la fotografía. En otras palabras, su estética ya bien desarrollada no aspira a anular uno de los términos en beneficio del otro, sino a disfrutar del intercambio entre los dos.

Si no me equivoco al juzgar el tono de Winogrand, sus ribetes de exasperación estaban muy justificados, gracias no sólo a su propia y extraordinaria obra, sino al medio siglo anterior de descripción inventiva. Fijémonos, por ejemplo, en dos fotografías tomadas por Eugène Atget el mismo día de agosto de 1922 en el parque de Saint-Cloud. La primera bien valía la pena de emplear una de las pesadas placas de vidrio con las que el fotógrafo iba cargado desde su casa del centro de París (figura 56), pero al parecer no fue más que un punto de tránsito para la que tomó después de desplazarse unos diez o quince metros hacia la derecha y girar noventa grados el cristal esmerilado de la cámara de gran formato (figura 57). Como ha observado John Szarkowski, en las dos fotografías la forma oscura de la derecha queda cortada en el mismo punto<sup>70</sup>. La diferencia esencial está en que la zona media de la vista se ha ensanchado en sentido horizontal, como con el auxilio de un programa de ordenador que en la época de Atget era inimaginable y que todavía no ha sido ensayado por la mirada lúdica del mago digital Andreas Gursky.

En el presente contexto, lo que se aprende de esa demostración magistral dada por Atget de la extraordinaria plasticidad

de la fotografía es que las manipulaciones digitales de Gursky no son ficciones artificiosas injertadas por capricho en el cuerpo recalcitrante de un realismo pasivo. Aunque su inventiva sea maravillosa, no hacen sino prolongar la larga tradición de mendacidad fácil del medio. Por ejemplo, la contemporánea *Urbild* del Rin según Gursky –refinamiento, en 1999, de una imagen presentada por primera vez en 1996, ambas ahora rodeadas de invocaciones de la crítica a Barnett Newman– presenta francamente su horizonte ininterrumpido como una creación del estudio digital (reproducción 56). Pero una franja verde igualmente prístina cruzaba ya el centro de *Sha Tin* en 1994 (reproducción 35). Ahora que ya estamos al tanto de sus diabluras digitales, no podemos dejar de preguntarnos si Gursky no habrá vaciado la pista, o insertado el toque posmoderno de la pantalla gigante de vídeo donde la carrera galopa hacia la meta. Lo cierto es que, dicho en la jerga vetusta de la fotografía, la foto queda absolutamente natural.

Con su tema exótico, su riqueza de detalles captados con precisión, su paleta realista y su tamaño imponente, *Sha Tin* es una brillante extensión de la tradición documental ortodoxa de la fotografía. Más concretamente, sería razonable afirmar que cumple la promesa de esa estética transatlántica de la cámara de gran formato que cuajó casi veinte años antes, en vísperas de que Gursky se matriculara en la Folkwangschule; sería razonable pero insuficiente, porque esta imagen forma parte de un corpus coherente y muy original que también ha desbaratado de la manera más insólita las expectativas del realismo documental.

---

Realismo documental frente a manipulación digital, idealismo moderno frente a escepticismo posmoderno, arte superior frente a comercio, rigor conceptual frente a observación espontánea, fotografía frente a pintura: esos y otros antagonismos han dado lugar a batallas enconadas, pero para Gursky son todos parte de lo dado, no oposiciones sino compañías. Mucha de la gracia de su arte, y aún más de su garra contemporánea, brota de la soltura con que acoge un caudal de polaridades aparentes.

Las corrientes diversas que confluyen en la obra de Gursky componen la imagen coherente de un mundo. No hay sitio para nosotros en ese mundo. Desterrados de sus imperiosas simetrías, nos vemos relegados a contemplar su integridad desde fuera. Podemos estudiar sus detalles siempre que queramos. Podemos dejarnos hechizar o ahuyentar por el magno espectáculo. Podemos maravillarnos de su serena indiferencia. Podemos incluso erigirnos en tribunal para juzgarlo, pero nunca seremos participantes.

El mundo de Gursky es, por supuesto, una invención. Parte de su autoridad estriba en la imaginación y la habilidad con que el artista ha ejercitado su licencia creativa. La otra parte estriba en el reconocimiento que la obra suscita en esos mismos observadores a los que tan tajantemente excluye. La ficción es de Gursky, pero el mundo es nuestro.

# Notas

1. Günter Grass, *El tambor de hojalata*, trad. Carlos Gerhard (Madrid: Alfaguara, 1978), pág. 516 y ss. En ese capítulo el tamborilero hace de modelo en las clases de dibujo del natural de la Kunstakademie.
2. De hecho debemos a Bernd Becher nuestro conocimiento de la fotografía de Peter Weller. Véase Winifred Ranke y Gottfried Korff, *Hauberg und Eisen: Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900. Photographien von Peter Weller u. a.* (Munich: Schirmer/Mosel, 1980).
3. August Sander, *Antlitz der Zeit: Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, con introducción de Alfred Döblin (Munich: Transman Verlag y Kurt Wolff Verlag, 1929; reedición, Munich: Schirmer/Mosel, 1976).
4. Véanse Otto Steinert, *Subjektive Fotografie: Ein Bildband moderner europäischer Fotografie / Un Recueil de photographies modernes européennes / A Collection of Modern European Photography* (Bonn: Brüder Auer Verlag, 1952), con textos de Steinert, J. A. Schmoll (llamado Eisenwerth y Franz Roh (en alemán, francés e inglés), y *Subjektive Fotografie 2* (Munich: Brüder Auer Verlag, 1955). Véase también Ute Eskildsen (coord.), *Der Fotograf Otto Steinert*, cat. de exp. (Essen: Museum Folkwang y Göttingen: Steidel, 1999).
5. En los años veinte y primeros años treinta, la fotografía alemana había sido por lo menos tan vital y progresista como sus principales competidoras, la francesa y la estadounidense. Una medida de la destrucción que dejó tras de sí la era nazi es la lamentable lentitud con que la cultura fotográfica alemana recobró su ímpetu después de la guerra. A lo largo de los años cincuenta y sesenta, las exposiciones de fotografía más vivas no fueron los ocasionales esfuerzos de Steinert sino las muestras que cada año organizaba L. Fritz Gruber bajo los auspicios de la Photokina, la feria anual de la industria fotográfica en Colonia. Gracias a esas exposiciones un público numeroso pudo conocer obras sobresalientes en sus versiones originales, pero la naturaleza de la sede y la permisividad de la selección tendían a reforzar la idea de una comunidad fotográfica donde cabía todo, desde la experimentación audaz hasta el comercio servil. El espíritu de las exposiciones se refleja en la colección de Renate y L. Fritz Gruber, ahora en el Museum Ludwig de Colonia. Véase Reinhold Misselbeck (coord.), *Sammlung Gruber: Photographie des 20. Jahrhunderts*, cat. de exp. (Colonia: Museum Ludwig, 1984).
6. Destacadamente en la exposición *Konzeption-Conception* celebrada en el Städtisches Museum, Schloss Morsbroich de Leverkusen en 1969 (véase Rolf Wedewer y Konrad Fischer [coords.], *Konzeption-Conception: Dokumentation einer heutigen Kunststrichtung*, cat. de exp. [Colonia y Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969]) y en la *Documenta 5*, organizada por Harald Szeemann en el Museum Friedericianum de Kassel en 1972 (donde se expusieron siete tipologías de los Becher cerca de obras de Mel Bochner y John Baldessari, entre otros).
7. Carl Andre, "A Note on Bernhard and Hilla Becher", *Artforum*, XI, 4 (diciembre de 1972), pág. 59. Aunque la compacta "nota" de Andre es admirablemente informativa, la aclamación del mundo artístico a la que el artículo contribuyó de manera señalada tuvo pronto el efecto de desarraigar la obra de los Becher de las circunstancias singulares donde se había desarrollado, para incorporarla mejor al movimiento conceptual/minimalista internacional. Ahora Susanne Lange ha invertido esa tendencia en *Die Industriephotographien von Bernd und Hilla Becher: Eine monographische Untersuchung vor dem Hintergrund entwicklungs-geschichtlicher Zusammenhänge* (tesis doctoral, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Francfort del Meno, 1999). Lange dirige el Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur-August Sander Archive de Colonia, que entre otras cosas se ha constituido en el archivo esencial para estudiar la obra de los Becher, sus predecesores y sus discípulos. Agradezco profundamente la ayuda recibida del personal de esa institución y de la propia Lange, en particular el permiso para consultar su tesis, que es la base sobre la que prepara una importante publicación. Entretanto véanse Lange (coord.), *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher: Vergleichende Konzeptionen / . . . Comparative Conceptions* (Munich: Schirmer/Mosel, 1997; en alemán e inglés); Monika Steinhauser con Kai-Uwe Hemken (coords.), *Bernd und Hilla Becher: Industriephotographie* (Bochum: Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-Universität, 1994), y Wulf Herzogenrath, *Distanz und Nähe: Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth, Petra Wunderlich / Distance and Proximity: Photographic Works by . . .*, cat. de exp. (Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1994; en alemán e inglés). La mejor fuente de reproducciones de obras de los Becher es la serie de libros, cada uno dedicado a un tema, que desde 1977 han publicado las editoriales Schirmer/Mosel de Munich y The M.I.T. Press de Cambridge (Massachusetts).

8. La "Note" de Andre termina con estas palabras de Hilla Becher: "Para nosotros no tiene mucho interés la pregunta de si esto es una obra de arte o no. Probablemente se sitúa entre las categorías establecidas. En cualquier caso, el público que se interesa por el arte sería el más abierto y dispuesto a considerarla".

9. Me he apoyado en el material publicado sobre Gursky, especialmente en varias interesantes entrevistas (véase la Bibliografía), que ocasionalmente cito como fuentes de determinados datos o interpretaciones. Por lo demás, este ensayo no habría sido posible sin largas conversaciones mantenidas con Gursky en 1999 y 2000, y otras con Bernd y Hilla Becher, Thomas Ruff, Michael Schmidt, Monika Sprüth, Thomas Struth y Thomas Weski.

10. Véase Helga Meister, "Willy Gursky: Beste Seiten", *Fotografie in Düsseldorf: Die Szene im Profil* (Düsseldorf: Schwann im Patmos-Verlag, 1991), págs. 76-77.

11. Véase Thilo Koenig, "'Ich lasse alles gelten, was Qualität hat': Otto Steinert als Lehrer" / "'I Accept Everything of Quality': Otto Steinert as Teacher", en Eskildsen (coord.), *Otto Steinert und Schüler: Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978 / Otto Steinert and His Students: Photography and Education 1948 to 1978*, cat. de exp. (Essen: Museum Folkwang, 1991; en alemán e inglés), págs. 8-28.

12. Otra excepción es Klaus Rinke, un pintor que en 1969 había respondido a la eclosión del movimiento conceptual desarrollando una marca propia de fotografía serial, y que dio clases en la Kunstakademie a partir de 1974.

13. Véanse Weski, "Too Old to Rock 'n' Roll, Too Young to Die: Eine Subjektive Betrachtung deutscher Fotografie der letzten beiden Dekaden" / "A Subjective View of German Photography of the Last Two Decades", en Timm Rautert (coord.), *Joachim Brohm: Kray* (Leipzig: Hochschule für Grafik und Buchkunst en colaboración con Plitt Verlag, Oberhausen, 1995), págs. 104-116 (en alemán e inglés), y Weski, "Point of View: A Photo Map of Germany", *Aperture*, 123 (primavera de 1991), págs. 88-89.

14. Véase Eskildsen, "In leidenschaftlichen Widerstreit zwischen Abbild und Darstellung" / "In Passionate Conflict Between Representation and Presentation", en *Michael Schmidt: Fotografien seit 1965*, cat. de exp. (Essen: Museum Folkwang, 1995), págs. 5-23 (en alemán e inglés).

15. Véase William Jenkins, *New Topographics: Photographs of the Man-Altered Landscape*, cat. de exp. (Rochester, Nueva York: International Museum of Photography at George Eastman House, 1975). La exposición comprendía obras de Adams, Lewis Baltz, los Becher, Joe Deal, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel, Jr.

16. Véase Klaus Honnef y Wilhelm Schürmann, *In Deutschland: Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie*, cat. de exp. (Bonn: Rheinisches Landesmuseum, 1979). En la exposición estaban representados Johannes Bönsel (alumno de Floriss Neusüss en Kassel); Ulrich Görlich y Wilmar Koenig (alumnos de Michael Schmidt); Candida Höfer, Axel Hütte, Tata Ronkholz y Thomas Struth (alumnos de los Becher); Harmut Neubauer (alumna de Steinert y Neusüss); Heinrich Riebeshl (alumno de Steinert), y Hans-Martin Küsters, Martin Manz, Schmidt y Schürmann.

17. Un estudio útil del florecimiento del círculo de Joseph Beuys en los años sesenta es Stephan von Wiese, Maria Kreutzer y Johannes Meinhardt, *Brennpunkt Düsseldorf: Joseph Beuys, die Akademie, der allgemeine Aufbruch: 1962-1987*, cat. de exp. (Düsseldorf: Kunstmuseum, 1987). La valiosa cronología de ese catálogo, obra de Von Wiese, se encuentra en inglés y catalán en *Punt de confluència: Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987*, cat. de exp. (Barcelona: Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, 1988), págs. 167-169. Todavía más valiosa es la detallada cronología de acontecimientos en todas las artes de Renania Septentrional-Westfalia entre 1945 y 1989 que se encuentra en Karl Ruhrberg (coord.), *Zeitzeichen: Stationen bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen*, cat. de exp. (Düsseldorf: Landesregierung Nordrhein-Westfalen en colaboración con DuMont Buchverlag, Colonia, 1989), págs. 448-561.

18. Monika Sprüth (en conversación con el autor, mayo de 2000), cuya galería de Colonia representa a Gursky desde 1993, añade que los americanos, muy deseosos de gastar *in situ*, hicieron subir los precios para los coleccionistas y museos alemanes.

19. Lo más reciente que puede consultarse en Susanne Pflieger (coord.), *Candida Höfer: Photographie*, cat. de exp. (Wolfsburg: Kunstverein en colaboración con Schirmer/Mosel, Munich, 1998).

20. Véanse, por ejemplo, varios retratos de 1985 reproducidos en Peter Weiermair (coord.), *Das Auge des Künstlers, Das Auge der Kamera*, cat. de exp. (Francfort: Kunstverein, 1985), págs. 106-111.

21. Véase "Andreas Gursky: 'Das Eigene steckt in den visuellen Erfahrungen': Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks", *Kunstforum International*, 145 (mayo-junio de 1999), págs. 249-265. La observación de Gursky sobre los retratos de Ruff está en la página 263. Citado en adelante como "Entrevista con Jocks (1999)".

22. Véase James Lingwood, "Working the System", en Marc Freidus (coord.), *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, cat. de exp. (Newport Beach, California: Newport Harbor Art Museum en colaboración con Rizzoli, Nueva York, 1991), pág. 93.

23. Existe un paralelo revelador en la obra de la artista estadounidense Jan Groover, que también tuvo comienzos de pintora y empezó a hacer fotografías a principios de los años setenta, en un estilo minimalista/conceptual estrictamente controlado. Su obra floreció a partir de 1975, cuando se decidió a mover la cámara de la posición fija que establecía el rigor conceptual de sus primeros dípticos y trípticos. El resultado, en palabras de Susan Kismaric, es que "el elemento conceptual se suaviza en favor de una mayor libertad perceptual". Véase Kismaric, *Jan Groover*, cat. de exp. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1987), s. n.

24. No hay que buscar mucho en los comentarios del mundillo artístico sobre los alumnos de los Becher, y sobre Struth y Gursky en particular, para encontrar discusiones sobre quién fue el primero en hacer esto o lo otro. Aunqueafortunadamente esas discusiones sólo rara vez han aparecido en letra impresa, dado que son bastante frecuentes quiero hacer constar que me parecen ociosas. Como esos neoyorquinos para quienes todos los Estados Unidos al oeste del río Hudson son una franja de interés escaso en comparación con la anchura de Manhattan, los discípulos de los Becher tendieron, en sus primeros años, a sobrevalorar la importancia -y la singularidad- de lo que ocurría en Düsseldorf. La relativa insularidad del grupo -sobre todo después de la celebrada que inesperadamente le rodeó a finales de los años ochenta- agudizó las ambiciones de sus miembros más dotados y les empujó a ejercitar entre sí sus instintos de competición. Pero esa circunstancia también les espoleó a ensanchar sus horizontes. A mí me parece que Gursky ha respondido a ese acicate con más imaginación que los demás, pero no es necesario estar de acuerdo para reconocer que, al margen de quién fuera el primero en hacer esto o aquello, ahora Ruff, Struth y Gursky son artistas muy diferentes.

25. La figura 19 es una excepción, hecha con una cámara de 18x24 con respaldo de Polaroid.

26. Véase Laszlo Glozer (coord.), *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, cat. de exp. (Colonia: Museen der Stadt Köln en colaboración con DuMont Buchverlag, Colonia, 1981).

27. La primera exposición individual de Gursky, en 1987, fue insólita: varias de las *Plörtnerbilder* se presentaron en transparencias iluminadas en las vitrinas permanentes de publicidad del aeropuerto de Düsseldorf, justamente la forma de exhibición comercial que Jeff Wall había adoptado para su arte.

28. En 1975 Hans-Peter Feldmann reunió sus treinta y seis libros de 1968 a 1974 en un solo volumen: *Bilder / Pictures*, cat. de exp. (Munich: Kunstraum München, 1975), con textos de Herman Kern y Josef Kirschbicheter (en alemán e inglés). Véase también Werner Lippert, *Hans-Peter Feldmann: Das Museum im Kopf*, cat. de exp. (Francfort del Meno y Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1989).

29. Véase el ensayo de Thilo Koenig en Eskildsen (coord.), *Otto Steinert und Schüler*, pág. 25.

30. Sally Eauclaire, *The New Color Photography* (Nueva York: Abbeville Press, 1981). En contraste con el método rígido de los Becher, Bernd Becher animaba a sus alumnos a familiarizarse con materiales muy diversos de arte y fotografía. Hilla y él habían hecho amistad con Shore en Nueva York en 1973 y poseían ejemplos de su trabajo en color, que dieron a conocer a sus alumnos. Consciente de que la biblioteca de la Kunstakademie era pobre en fotografía, Becher se ocupaba de aportar libros a la escuela. Recuerda que la antología de Eauclaire debió de ser muy del gusto de sus alumnos, porque en seguida desapareció (Becher en conversación con el autor. Véase también "'His pictures have the quality of a first encounter': Hilla and Bernd Becher in Conversation with Heinz Liesbrock", trad. Michael Robertson, en Liesbrock [coord.], *Stephen Shore: Photographs 1973-1993* (Munich: Schirmer/Mosel, 1995), pág. 32). Gursky ha recordado que el libro de Eauclaire "fue como una biblia para mí. Cuando ahora lo miro, veo que también tiene muchas tonterías". Véase "'Ich glaube eher, dass es eine allgemeine Sprache der Bilder gibt': Andreas Gursky im Gespräch mit Andreas Reiter Raabe", *Eikon*, 21-23 (1997), pág. 21. Citado en adelante como "Entrevista con Reiter Raabe (1997)".

31. Véase "Düsseldorfer Künstler (IV) Ausflug: Ein Interview von Isabelle Grav mit Andreas Gursky", *Artis*, 42 (enero de 1990), pág. 54.

32. En la entrevista con Jocks (1999), por ejemplo, Gursky relaciona su "ausserplanetarische Warte" ("perspectiva 'extraterrestre'") con un experimento con drogas a mediados de los setenta (pág. 258). Véase también "Ein Gespräch zwischen Andreas Gursky und Bernhard Bürgi, 6. Januar bis 11. Februar 1992", en Bürgi (coord.), *Andreas Gursky*, cat. de exp. (Zurich: Kunsthalle en colaboración con Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 1992), pág. 10.

33. Véase, por ejemplo, la entrevista con Reiter Raabe (1997), pág. 20: "—Existe el mito de los Becher. ¿Fue importante para usted estudiar con ellos? —En la época de mis estudios no era todavía tal mito. Además, yo no estaba seguro de si debía considerarme artista. Estaba bastante poco seguro de mí mismo, pero las condiciones de trabajo con los Becher eran estupendas. Éramos sólo cinco o seis alumnos."

34. Gursky a Veit Görner: "Yo no planteo intencionadamente problemas intrínsecos del arte para reformularlos en términos modernos. En mi opinión, esa clase de procedimiento en función del contexto conduce a resultados sosos, porque el enfoque premeditado priva de la necesaria libertad a las leyes irracionales de creación de una imagen. De todos modos, paralelos con estilos históricos se encuentran en muchas de mis fotografías. [...] Como ya he dicho en entrevistas, la historia del arte parece poseer un vocabulario formal válido en general, que utilizamos una y otra vez. Quizá sería interesante para ustedes, los historiadores del arte, averiguar por qué un artista como yo, que no domina esa disciplina, aun así tiene acceso a ese vocabulario formal". De "... im Allgemeinen gehe ich die Dinge langsam an" / "... I generally let things develop slowly", extractos de una correspondencia entre Gursky y Görner, 1998, en el suplemento de texto a Görner (coord.), *Andreas Gursky: Fotografien 1994-1998*, cat. de exp. (Wolfsburg: Kunstmuseum, 1998), pág. 10 (en alemán e inglés). Correspondencia citada en adelante como "Entrevista con Görner (1998)". Véase también la entrevista con Jocks (1999), pág. 265.

35. Véase Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: Chicago University Press, 1983), en particular págs. 123-164.

36. Entrevista con Jocks (1999), pág. 253.

37. Lo dicho es una tosca indicación del estilo radicalmente original de Friedrich, que está analizado con sutil detenimiento en Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1990), en particular el capítulo 6, "Friedrich's System", págs. 97-121.

38. Bernd Becher había aplaudido las *Pförtnerbilder*, pero después no vio con aprobación que Gursky se apartase del método tipológico. Se negó a apoyar la solicitud de beca de Gursky, aduciendo que esa clase de apoyo financiero no le parecía bueno para un artista joven. Kaspar Koenig pidió a Gerhard Richter la segunda recomendación preceptiva.

39. Jean-François Chevrier ha explorado imaginativamente las implicaciones artísticas de la contemporánea fotografía como objeto en "Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie" / "Les Aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie", en Chevrier, *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren: du XXème au XIXème siècle, aller et retour*, cat. de exp. (Stuttgart: Staatsgalerie, 1989), págs. 9-81 (en alemán y francés).

40. Gursky ha señalado, por ejemplo (en conversación con el autor), que los mercados de valores y de mercancías no tienen nada de nuevo, y si se justifican como iconos de la conciencia contemporánea es por el relieve que se les ha dado en los medios de comunicación. Véase también Michael Krajewski, "Kollektive Sehnsuchtsbilder: Andreas Gursky im Gespräch", *Kunst-bulletin*, 5 (1999), pág. 13. Citado en adelante como "entrevista con Krajewski (1999)".

41. Véase Weski (coord.), *Siemens Fotoprojekt 1987-1992 / Siemens Photographic Project* (Berlín: Ernst & Sohn Verlag, 1993; en alemán e inglés).

42. Véanse la entrevista con Görner (1998), pág. 9, y la entrevista con Jocks (1999), pág. 263.

43. Por ejemplo: "—¿Cómo llega usted a sus fotografías? —No hay un procedimiento estricto. A veces es totalmente espontáneo: no acababa de poner el pie en la calle cuando algo me ha llamado la atención". Entrevista con Jocks (1999), pág. 257. También: "Especialmente no se descarta nada, porque cada una de las decisiones pictóricas es intuitiva en última instancia. Yo no trabajo de forma sistemática, aplicándome a un único tema durante una serie de años. Lo importante es la captación directa de la realidad, que da la piedra angular para la imagen siguiente." Entrevista con Krajewski (1999), pág. 12. Y: "Siempre es una experiencia visual inmediata lo que dispara la fotografía." Entrevista con Reiter Raabe (1997), pág. 18. Y: "Yo aprecio las circunstancias aparentemente fortuitas que no puedo integrar en mi idea y reacciono a ellas

de manera espontánea, sin saber si una fotografía tomada en esas condiciones va a tener sentido". Entrevista con Görner (1998), pág. 8.

44. En una interesante entrevista de diciembre de 1992, Gursky declaró su intención de retirarse de un programa de exposiciones que había llegado a ser agobiante para concentrarse durante un año en "un período de trabajo intenso". Véase "Auszüge aus einem Interview von Thomas Seelig mit Andreas Gursky, Düsseldorf, 12. Dezember 1992", en Thomas Seelig, "Die Nachfrage bestimmt die Arbeitsweise: Künstlerische Fotografie zwischen Inhalt und Vermittlung" (tesina inédita, Fachhochschule Bielefeld, 1993), pág. 24. Citado en adelante como "entrevista con Seelig (1992)".

45. Por ejemplo: "—¿Ve usted puntos de dependencia respecto a otros artistas que pudieran llegar a ser un problema? —Tengo esa pega con Jeff Wall. He hecho fotografías que se podrían confundir con un Jeff Wall. Pero eso no las enseño. Yo sé que le admiro, es un gran modelo para mí. Intento encajarlo con la mayor honradez posible y dejar que la influencia siga su curso" (entrevista con Seelig [1992], pág. 23).

46. El título de la obra es revelador. Gursky solía titular sus obras según el lugar donde estaban hechas. En este caso, antes de tomar la fotografía pidió permiso a las dos personas que aparecen en ella. Después les preguntó de qué habían estado hablando, y la respuesta le dio el título: del filósofo italiano del siglo XVI Giordano Bruno.

47. El juego de la alusión histórico-artística llegaría a un extremo cómico sin pretenderlo en un ensayo de Carter Ratcliff, que ataca las fotografías de Gursky, tachándolas de superficiales "rompecabezas [...] todo consiste en ver lo deprisa que uno es capaz de localizar sus referencias a innovaciones famosas en el arte americano de la posguerra" (Ratcliff, "The Seeing Game", *Art in America*, LXXXVI, 7 (julio de 1988), pág. 87).

48. Uno de los esfuerzos notables de Fischer aparte de su galería comercial fue la exposición *Konzeption-Conception*, que organizó con Wedewer en Leverkusen en 1969 (véase la nota 6 *supra*), y que fue una de las primeras donde se identificó la obra de los Becher con el movimiento conceptual/minimalista.

49. Véanse Jürgen Harten, "Der romantische Wille zur Abstraktion" / "The Romantic Intent for Abstraction", en Harten (coord.), *Gerhard Richter Bilder / Paintings 1962-1985 ... mit einem von Dietmar Elger bearbeiteten Catalogue Raisonné / with a catalogue raisonné edited by Dietmar Elger* (Colonia: Staatliche Kunsthalle Düsseldorf y DuMont Buchverlag, 1986; en alemán e inglés), págs. (36)-(38), y los números 134-144, 300-301 y 350-359 del catálogo de Elger.

50. Richter, citado en "Interview with Benjamin H. D. Buchloh, 1986", en Richter, *The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, comp. Hans-Ulrich Obrist, trad. David Britt (Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press en colaboración con Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1995), pág. 143.

51. Véase Harten (coord.), *Gerhard Richter Bilder*, págs. (40)-(41) del ensayo y núms. 194/6, 194/7, 194/12-18, 247/1-11, 334/1-11, 348-349 y 362-367 del catálogo.

52. Robert Rosenblum fue el primer estudioso que advirtió y describió sistemáticamente un hilo continuo del arte moderno nórdico que conducía del romanticismo alemán al expresionismo abstracto estadounidense sin pasar por París; véase Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (Nueva York: Harper & Row, 1975). Dado que el *leitmotiv* de Rosenblum era ahí la búsqueda, por parte de los artistas, de "lo sagrado en un mundo moderno de lo profano" (pág. 218), no se planteaba las implicaciones fotográficas, posmodernas y posconceptuales de la entonces muy reciente obra de Richter. Por otra parte, el libro de Rosenblum puede haber sido el primero americano en reproducir una pintura de Richter (*Evening Landscape*, 1970; fig. 186, pág. 124).

53. Pese a toda su acrobacia conceptual, la imagen tuvo su origen en la más sencilla de las experiencias visuales: estando Gursky leyendo un libro en un día soleado, la presencia eidética de la página al sol eclipsó momentáneamente el sentido del texto. La página de Musil según Gursky es una sucesión de incongruencias parciales y completas obtenida por un procedimiento de cortar y pegar que da prioridad al aspecto de la página sobre su contenido, y simula de ese modo la experiencia original. Aun así, la reproducción 56 (una de las cuatro versiones realizadas de la imagen) contiene una frase que se podría interpretar como credo de Gursky: "En esos momentos, uno se da cuenta de que, aparte del mundo para todos, el sólido que se puede explorar y analizar, existe un segundo mundo, fluido, singular, visionario, irracional, que sólo aparentemente es congruente con el primero, y que no es un mero producto de nuestros corazones o nuestras mentes, como se suele creer, sino algo de cabo a rabo tan real y concreto como el generalmente reconocido".

54. En *Ein-heit* (Unidad, 1991-1994), una ambiciosa meditación sobre la historia de Alemania desde 1933 hasta la reunificación en 1989, Schmidt inserta varios detalles neutros de texto genérico, cada uno evocador de una distinta época y sensibilidad cultural. Véase Schmidt, *Ein-heit* (Munich: Siemens Kultur Programm en colaboración con Scalo, Zurich, 1996), págs. 61, 63, 93, 118 y 218. Existe una edición estadounidense del libro, titulada *U-ni-ty* (Nueva York: Scalo, 1996).

55. En 1996, por ejemplo, Gursky viajó a Atlanta con la intención de fotografiar los Juegos Olímpicos de verano. Así como la mayor escala de Génova hizo fracasar en 1991 su intento de superar el éxito de Salerno el año antes (reproducción 9), también en Atlanta el acontecimiento estaba tan disperso —los alojamientos de los atletas, el aparato administrativo y de prensa, las propias instalaciones olímpicas— que no vio ninguna posibilidad de hacer una imagen del conjunto como había pensado. Por puro azar, sin embargo, descubrió el atrio de un hotel, diseñado por el arquitecto de Atlanta John Portman, que le cautivó, y esa epifanía desató una nueva serie de imágenes, empezando por *Atlanta* (1996; reproducción 30) y pasando por *Times Square* (1997, reproducción 49; otro atrio de Portman) para llegar a *Shanghai* (2000; reproducción 33).

56. La única otra fotografía elaborada por ese sistema (y por lo tanto con un lapso semejante entre la fecha de los negativos iniciales y la de la obra terminada) es *Lago de Garda, Panorama* (1986/1993), reproducida en Marie Luise Syring (coord.), *Andreas Gursky: Photographs from 1984 to the Present*, cat. de exp. (Düsseldorf: Kunsthalle, 1998), pág. 76.

57. Por ejemplo la obra en cuatro partes *Siemens, Augsburg* (1993), reproducida en Zdenek Felix (coord.), *Andreas Gursky: Photographs 1984-1993*, cat. de exp. (Hamburgo: Deichtorhallen en colaboración con Schirmer/Mosel, Munich, 1994), págs. 88-89.

58. Aun practicando esa antigua estrategia documental, sin embargo, fue capaz de dar rienda suelta a sus instintos experimentales. Por ejemplo, *Schiesser, Díptico* (1991; reproducido en *Andreas Gursky: Images*, cat. de exp. [Liverpool: Tate Gallery, 1995], págs. 42-43) a primera vista parece presentarse como un panorama ortogonal continuo. Pero el espectador no tarda en percatarse de que las dos partes, aunque pictóricamente son compatibles, no pueden ser continuas en el espacio. De hecho el intento de reconstruir los puntos de vista gemelos de Elger respecto al motivo es tan divertido pero tan frustrante como lo sería en el caso del díptico de Atenas, de 1995 (véase la nota 60 *infra*).

59. Por ejemplo, yo no he sido capaz de identificar más de dos vehículos que aparezcan en las dos tomas pero en distinta posición; de las pocas repeticiones, la mayoría no se han movido. Y una cosa extraña: las tres sombrillas que aparecen en el borde derecho son las mismas en las dos imágenes, pero ha variado su situación relativa.

60. Semejante en mecanismo y espíritu es *Atenas, díptico* (1995; reproducido en Syring (coord.), *Andreas Gursky*, págs. 102-103), una vista nocturna de la ciudad contemplada desde una altura. Por costumbre inveterada, el espectador se inclina a leer las dos tomas como un panorama interrumpido. Lo mismo que el instinto del antes y el después que despierta el díptico de El Cairo, esta expectativa espacial empuja a una indagación inútil. Gursky afirma que hasta atenienses de toda la vida han sido incapaces de decir desde dónde tomó cada vista y mirando en qué dirección.

61. En realidad, Ruff hizo esa obra sin pisar el lugar, componiéndola a partir de negativos encargados a un fotógrafo profesional local. Gursky no lo supo hasta años más tarde, cuando él y Ruff visitaron juntos la fábrica Ricola.

62. Para no intrigar a los lectores me siento obligado a señalar que, en la obra de la figura 54, Gursky suprimió digitalmente la hilera exterior de puestos de los ángulos izquierdo y derecho inferiores.

63. Gursky había inventado esta estrategia el año anterior, para su primera fotografía basada en un interior de Portman (*Atlanta*, 1996; lámina 30). En esa imagen primera, el perfil dentado de las terrazas indica que las mitades derecha e izquierda se han tomado desde distintos puntos de vista. Gracias a la planitud ininterrumpida de las terrazas del atrio de Nueva York, no se advierte una pista equivalente en *Times Square*.

64. Véase la entrevista con Krajewski (1991), pág. 14.

65. Durante gran parte de los años noventa Gursky utilizó una máquina que no le permitía escanear los negativos directamente, de modo que tenía que hacer un interpositivo (una transparencia en positivo a partir del negativo) para traducir la imagen química a código digital. Para ahorrarse ese paso y la ligera degradación consiguiente de la imagen, a veces empezaba haciendo una transparencia en positivo en la cámara. Ahora, por el contrario, puede escanear los negativos directamente.

66. Véase William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1992).

67. Garry Winogrand, citado en Jeffrey Fraenkel y Frish Brandt (coords.), *The Man in the Crowd: The Uneasy Streets of Garry Winogrand* (San Francisco: Fraenkel Gallery en colaboración con D.A.P., Nueva York, 1999), entre las reproducciones 10 y 11.

68. Del video de una presentación de diapositivas en el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona, Tucson, 4 de febrero de 1982; la pregunta y la respuesta aparecen en la página 9 (de 13) de una transcripción del video, de la cual se conserva una copia en los archivos del Department of Photography del Museum of Modern Art de Nueva York.

69. Por citar un ejemplo entre muchos, un ensayo importante sobre Gursky concluye diciendo que, "a la vez que retiene sus funciones reproductoras, la fotografía ha pasado a ser un medio reflexivo que puede generar distintos tipos de percepción", afirmación que sería igualmente aplicable a la obra de László Moholy-Nagy a finales de los años veinte. Véase Syring, "Where is 'Untitled'? On Locations and the Lack of Them in Gursky's Photographs", en Syring (coord.), *Gursky*, pág. 7.

70. Véase John Szarkowski y Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget*, vol. 3, *The Ancien Régime* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1983), pág. 176.

## OBRA REPRODUCIDA

Todas las obras de Andreas Gursky que se reproducen en este libro, y todas las incluidas en la exposición a la que el libro acompaña, pertenecen a la colección del artista. Las obras expuestas han sido prestadas por cortesía de la Matthew Marks Gallery de Nueva York y la Monica Sprüth Galerie de Colonia. Son positivos en color cromogénicos con un margen blanco alrededor de la imagen. En algunos casos el reverso del positivo está laminado con plexiglás y el positivo está enmarcado bajo cristal; en otros casos el anverso del positivo está laminado con plexiglás. En todos la obra lleva un marco de madera, cuyas dimensiones exteriores se indican aquí.

Gursky no anota las dimensiones exactas de la imagen, y no era práctico reunir esa información para este libro. Además, a veces las dimensiones de la imagen han variado ligeramente en la edición de una obra. Las dimensiones aproximadas de cada una, sin embargo, se pueden calcular así: el marco suele medir entre 4 y 5 cm de ancho, y el margen blanco que rodea la imagen suele medir entre 16 y 20 cm de ancho. Por lo tanto, para calcular el tamaño aproximado de la imagen hay que restar entre 20 y 25 cm por cada lado, o entre 40 y 50 cm de cada dimensión del marco. Por ejemplo, la imagen de una obra cuyo marco mida 186 x 226 cm medirá aproximadamente 140 x 180 cm.

Por último hay que señalar que Gursky adoptó su estilo actual de presentación de las obras a finales de los años ochenta. Antes (es decir, en obras tales como las reproducidas en las reproducciones 1 a 5), la imagen de sus positivos medía entre 50 x 60 cm y 60 x 80 cm. (Dos de aquellos positivos, *Piscina de Ratingen* (1987) y *Nadadores de Año Nuevo* (1988), están en la colección del Museum of Modern Art de Nueva York.) Para la retrospectiva de 1998 en la Kunsthalle de Düsseldorf, Gursky volvió a positivar sus primeras fotografías en formato algo mayor y las montó y enmarcó en un estilo uniforme con el de su producción reciente para dar unidad a la exposición. Con el mismo fin de reducir la diferencia de escala entre las obras primeras y más tardías, Gursky puso marcos verticales a algunas imágenes apaisadas. En esos casos (reproducciones 1, 2 y 5) es obvio que no se puede aplicar el método descrito para calcular las dimensiones de la imagen.

1. **Klausenpass.** 1984  
92 x 81 cm
  2. **Zurich I.** 1985  
92 x 81 cm
  3. **Nadadores de Año Nuevo.** 1988  
130 x 155 cm
  4. **Piscina de Ratingen.** 1987  
107,5 x 131 cm
  5. **Paseantes en domingo, aeropuerto de Düsseldorf.** 1984  
76 x 61 cm
- Páginas 56-57: detalle de **Piscina de Ratingen**  
(reproducción nº 4)
6. **Krefeld.** 1989  
92 x 61 cm
  7. **Teleférico, Dolomitas.** 1987  
104 x 128 cm
  8. **Cataratas del Niágara.** 1989  
150 x 120 cm
- Páginas 64-65: detalle de **Nadadores de Año Nuevo**  
(reproducción nº 3)
9. **Salerno.** 1990  
188 x 226 cm
  10. **Siemens, Karlsruhe.** 1991  
175,5 x 205,5 cm
  11. **Bolsa de Tokio.** 1990  
188 x 230 cm
- Páginas 72-73: detalle de **Siemens, Karlsruhe**  
(reproducción nº 10)
- Páginas 74-75: detalle de **Bolsa de Tokio**  
(reproducción nº 11)
- Páginas 76-77: detalle de **Primero de Mayo IV**  
(reproducción nº 59)
12. **Autopista, Bremen.** 1991  
188 x 226 cm
  13. **Yogyakarta.** 1994  
135 x 175 cm
  14. **Pescadores, Mülheim del Ruhr.** 1989  
175 x 212 cm
  15. **Valle del Ruhr.** 1989  
174 x 223 cm
  16. **Cruce de Breitscheid.** 1990  
186 x 243 cm
  17. **Albertville.** 1992  
173,5 x 206 cm
  18. **El Cairo, diptico.** 1992  
Dos vistas, cada una 129,5 x 154,5 cm
  19. **Gallinas, Krefeld.** 1989  
108 x 127 cm
  20. **Génova.** 1991  
170 x 200 cm
  21. **Restaurante, Saint Moritz.** 1991  
175,5 x 205,5 cm
  22. **Schiphol.** 1994  
186 x 222 cm
  23. **Colección Turner.** 1995  
176 x 236 cm
  24. **Prada I.** 1996  
134 x 226 cm
  25. **Sin título I.** 1993  
186 x 224 cm
  26. **Glaciar de Aletsch.** 1993  
179,5 x 215 cm
  27. **Happy Valley I.** 1995  
226 x 186 cm

28. **París, Montparnasse.** 1993  
205 x 421 cm

Páginas 112-113: detalle de **Biblioteca** (reproducción nº 54)

29. **Engadina.** 1995  
186 x 291 cm

30. **Atlanta.** 1996  
186 x 256 cm

31. **Brasilia, Salón de Plenos I.** 1994  
186 x 259 cm

32. **Hongkong and Shanghai Bank, Hong Kong.** 1994  
226 x 176 cm

Páginas 122-123: detalle de **Hongkong and Shanghai Bank, Hong Kong** (reproducción nº 32)

33. **Shanghai.** 2000  
Aprox. 280 x 200 cm

34. **Autopista, Mettmann.** 1993  
186 x 226 cm

35. **Sha Tin.** 1994  
186 x 241 cm

36. **Grand Hyatt Park, Hong Kong.** 1994  
226 x 176 cm

37. **Bolsa de Hong Kong, díptico.** 1994  
Dos vistas, cada una 191 x 263,5 cm

38. **Primero de Mayo I.** 1997  
186 x 226 cm

39. **Sin título II.** 1993  
180 x 216 cm

40. **Primero de Mayo III.** 1998  
188 x 222 cm

41. **Sin título VII.** 1998  
186 x 224 cm

Páginas 142-143: detalle de **Engadina** (reproducción nº 29)

42. **Sin título V.** 1997  
184,8 x 374,6 cm

43. **EM, Arena, Amsterdam I.** 2000  
276,2 x 206,3 cm

44. **Parlamento, Bonn.** 1998  
284 x 207 cm

45. **Sin título VI.** 1997  
186 x 239 cm

46. **Klitschko.** 1999  
207 x 261 cm

47. **Tote Hosen.** 2000  
204,4 x 508 cm

48. **Chicago Board of Trade II.** 1999  
207 x 336,9 cm

Páginas 158-159: detalle de **99 Cent** (reproducción nº 58)

49. **Times Square.** 1997  
186 x 250,5 cm

50. **Los Ángeles.** 1999  
205 x 360 cm

51. **Sin título III.** 1996  
186 x 222 cm

52. **Sin título X.** 1999  
284 x 207 cm

53. **Prada II.** 1997  
166 x 316 cm

54. **Biblioteca.** 1999  
205,7 x 360 cm

55. **Sin título XII (1).** 1999  
279 x 185 cm

Páginas 174-175: detalle de **Prada II** (reproducción nº 53)

56. **Rin II.** 1999  
203,8 x 357,5 cm

57. **Toys "R" Us.** 1999  
207 x 336 cm

58. **99 Cent.** 1999  
207 x 336 cm

59. **Primero de Mayo IV.** 2000  
207,6 x 508 cm



## PIES DE FOTOS

1. Peter Weller. **Acerería Bremen, Geisweid, distrito de Siegen**. Hacia 1910. Positivo en papel gelatina de plata, hacia 1980, de un negativo en placa de vidrio conservado en el Siegerländer Heimatverein, Siegen, Alemania
2. Heinrich Kühn. **Palacio de Nymphenburg**. 1900. Positivo pigmentado, 31 x 46 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Edward Steichen
3. Bernd y Hilla Becher. **Escultura anónima**. 1970. Treinta positivos en papel gelatina de plata, el conjunto 207,3 x 188,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Gertrud A. Mellon Fund
4. Otto Steinert. **Laguna de lodo 2 (Schlammweiher 2)**. 1953. Positivo en papel gelatina de plata, 57,9 x 46 cm. Museum Folkwang, Essen
5. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (París)**. Hacia 1979. Positivo en papel gelatina de plata
6. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Gran Canaria)**. Hacia 1979. Positivo en papel gelatina de plata
7. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Schützenfest)**. Hacia 1979. Positivo en papel gelatina de plata
8. Robert Adams. **Colorado Springs, Colorado**. 1969. Positivo en papel gelatina de plata, 14,8 x 15,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. David H. McAlpin Fund
9. Michael Schmidt. **Sin título, de Boda en Berlín**. 1976-1977. Positivo en papel gelatina de plata, 20,5 x 28 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición
10. Robert Adams. **Mirando al este desde Flagstaff Mountain, Boulder County, Colorado**. 1975. Positivo en papel gelatina de plata, 22,7 x 28,4 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición
11. Martín Maniz. **Autocine en el Main-Taunus-Center de Francfort, julio de 1977**. Positivo en papel gelatina de plata, 26 x 38,1 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. E. T. Harmax Foundation Fund
12. Nicholas Nixon. **Vista de Copley Square, Boston**. 1974. Positivo en papel gelatina de plata, 19,4 x 24,7 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición
13. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Thomas Ruff y sus modelos)**. Hacia 1985. Positivo en color cromogénico
14. Thomas Ruff. **Retrato**. 1989. Positivo en color cromogénico, 119,6 x 57,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. The Fellows of Photography Fund
15. Thomas Struth. **Clinton Road, Londres**. 1977. Positivo en papel gelatina de plata, 41,3 x 57,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Samuel J. Wagstaff, Jr., Fund
16. Thomas Struth. **Sommerstrasse, Düsseldorf**. 1980. Positivo en papel gelatina de plata, 40 x 56,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Lois and Bruce Zenkel Fund
17. Thomas Struth. **Shinjuku (rascacielos), Tokio**. 1986. Positivo en papel gelatina de plata, 42,2 x 58,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Fondo de adquisiciones anónimo
18. Thomas Struth. **Vista de San Salvador de Duisburg**. 1985. Positivo en papel gelatina de plata, 35,3 x 54,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. The Family of Man Fund
19. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Uehrige, Düsseldorf)**. Hacia 1981. Positivo en color instantáneo (Polaroid), 24,1 x 19 cm
20. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (vendedora)**. Hacia 1983. Positivo en color cromogénico
21. Andreas Gursky. **Porteros, Thyssen, Düsseldorf (Pfortner, Thyssen, Düsseldorf)**. 1982-1985. Positivo en color cromogénico
22. Andreas Gursky. **Porteros, Provinzial, Düsseldorf (Pfortner, Provinzial, Düsseldorf)**. 1982-1985. Positivo en color cromogénico
23. Andreas Gursky. **Porteros, Spaeter, Duisburg (Pfortner, Spaeter, Duisburg)**. 1982-1985. Positivo en color cromogénico
24. Andreas Gursky. **Porteros, Victoria, Düsseldorf (Pfortner, Victoria, Düsseldorf)**. 1982-1985. Positivo en color cromogénico
25. Hans-Peter Feldmann. **De 9 Bilder** (Nueve imágenes). 1972. Litografía offset, tamaño de la página 10,5 x 9,5 cm. The Museum of Modern Art Library, Nueva York
26. Andreas Gursky. **Anuncio para Osram**. Página entera de **Der Stern**. 1981-1986
27. Andreas Gursky. **Fotografía publicitaria para Thomson**. Página entera de una publicación de Thomson. 1981-1986
28. Stephen Shore. **El Paso St., El Paso, Texas**. 1975. Positivo en color cromogénico, 19,5 x 24,6 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del fotógrafo
29. Joel Sternfeld. **Florence, Oregón, 18 de junio de 1979**. Positivo en color cromogénico, 34,5 x 43,5 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación del fotógrafo
30. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Gelsenkirchen)**. 1985-1986. Positivo en color cromogénico
31. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (contenedores)**. 1989-1991. Positivo en color cromogénico
32. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (túnel)**. 1994. Positivo en color cromogénico
33. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Peloponeso)**. 1995. Positivo en color cromogénico
34. Andreas Gursky. **La Défense, panorama**. 1987/1993. Positivo en color cromogénico, marco 63 x 150 cm
35. Caspar David Friedrich. **El Coto Grande**. Hacia 1832. Óleo sobre lienzo, 73,5 x 103 cm. Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde
36. Ferdinand Georg Waldmüller. **Vista del Dachstein**. 1838. Óleo sobre lienzo, 45 x 57,5 cm. Historisches Museum, Viena
37. Joseph Kessel. **Vista del Rin en Düsseldorf**. Finales de los años cincuenta. Postal, litografía offset, 10,4 x 14,8 cm. Colección Laurenz Berges, Düsseldorf
38. Hans-Joachim Ellerbrock y Gerd Schafft. **Puente del Ruhr**. 1989. Cortesía Bilderberg, Hamburgo

39. Producción de televisores en la fábrica Grundig de Nuremberg. 1999. Cortesía Grundig AG
40. Sede central de Opel en Rüsselsheim. 1997. Cortesía Adam Opel AG
41. Andreas Gursky. **Giordano Bruno**. 1989. Positivo en color cromogénico, marco 132,5 x 155 cm
42. Jeff Wall. **El puente**. 1980. Transparencia en color con caja de luz, 59,7 x 229,9 cm. Cortesía del artista y de la Marian Goodman Gallery, Nueva York
43. Gerhard Richter. **1024 colores**. 1973. Laca sobre lienzo, 254 x 478 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París
44. Gerhard Richter. **Gris**. 1973. Óleo sobre lienzo, 300 x 250 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París
45. Thomas Ruff. **Ricola Laufen**. 1992. Positivo en color cromogénico, 153 x 295 cm. Cortesía Peter Blum Gallery, Nueva York
46. Andreas Gursky. **Fotografía inédita (Kunsthalle de Düsseldorf)**. 1993. Positivo en color cromogénico
47. Lee Friedlander. **Nueva York**. 1963. Positivo en papel gelatina de plata, 16,5 x 24,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Adquisición
48. Caspar David Friedrich. **Mar con amanecer**. Hacia 1826. Sepia sobre grafito sobre papel, 19,1 x 27,3 cm. Kunsthalle, Hamburgo
49. Barnett Newman. **Onement I**. 1948. Óleo sobre lienzo y óleo sobre cinta de pintor sobre lienzo, 69,2 x 41,2 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Annalee Newman
50. Gerhard Richter. **Marina (mar-mar)**. 1970. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Neue Nationalgalerie, Berlín
51. Donald Judd. **Sin título (pila)**. 1967. Laca sobre hierro galvanizado, doce módulos, cada uno 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, alineados en vertical a intervalos de 22,8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Helen Acheson Bequest (por permuta) y donación de Joseph Hellman
52. László Moholy-Nagy. **Marsella**. 1929. Positivo en papel gelatina de plata, 37,5 x 27,5 cm. Colección Robert y Gayle Greenhill
53. Caspar David Friedrich. **El camposanto**. 1825-1830. Óleo sobre lienzo, 31 x 35,2 cm. Kunsthalle, Bremen
54. Andreas Gursky. **Bolsa de Hong Kong**. 1994. Positivo en color cromogénico, marco 205 x 315 cm
55. Thomas Demand. **Corredor**. 1995. Positivo en color cromogénico, 182,9 x 269,2 cm. Cortesía Max Protech Gallery, Nueva York
56. Eugène Atget. **Saint-Cloud**. 1922. Positivo en papel albúmina de plata, 21 x 17 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Abbott-Levy Collection. Donación parcial de Shirley C. Burden
57. Eugène Atget. **Saint-Cloud**. 1922. Positivo en papel albúmina de plata, 17 x 21 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York. Abbott-Levy Collection. Donación parcial de Shirley C. Burden





