
Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—

Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

CANDIDA HÖFER

Milchhof Nürnberg I, 1999

Edificio Milchhof Nürnberg I

© Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/

SAVA, Buenos Aires 2009

C-print. 152 x 152 cm

Colección de la artista



ESPACIOS URBANOS EXPOSICION

Andreas Gursky
Candida Höfer
Axel Hütte
Thomas Ruff
Thomas Struth

Curador: Ludovico Pratesi

PROA

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
La Boca (Caminito)
4104-1000

www.proa.org

Horario

Martes a domingo
de 11 a 19 hs
Lunes cerrado

Admisión

General \$ 10
Estudiantes \$ 6
Jubilados \$ 3

Fundación PROA cuenta con
el auspicio permanente de:

Tenaris
Organización Techint

Socios fundadores

Zulema Fernández
Paolo Rocca
Adriana Rosenberg

Consejo Directivo

Presidente
Adriana Rosenberg
Vicepresidente
Amilcar Romeo
Secretario
Horacio de las Carreras
Tesorero
Héctor Magariños
Vocal
Juan José Cambre

Consejo de Administración

Gerencia
Victoria Dotti
Proyectos especiales
Guillermo Goldschmidt
Administración
Mirta Varela

Departamento de Diseño
Laura Escobar / Jorge Lewis
Departamento de Prensa
Carolina Gil Posse
Departamento de Montaje
Sergio Avello / Gisela Korth
Departamento de Educación
Pía Landro / Paulina Guarnieri /
Verónica Tejeiro

Asistentes

Iván Bortot / Mariangeles
Garavano / Aime Iglesias Lukin
Camila Jurado / Elisa Okner
Mariana Rodríguez / Amanda
Timerman / Javier Varela

Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth

Inauguración

Sábado 30 de mayo de 2009
-
Hasta fines de julio de 2009

Curador

Ludovico Pratesi
Con la colaboración de
Benedetta Carpi De Resmini

**Coordinación de la exhibición
y del catálogo**

Camila Jurado
Aime Iglesias Lukin

Consultora invitada

Valeria González

**Organización, producción,
diseño expositivo y gráfico**
Fundación Proa

Auspicia

Tenaris - Organización Techint

Con el apoyo de la
Embajada de Italia en Argentina

Visitas guiadas

educacion@proa.org
4104-1041

Prensa

Carolina Gil Posse
Amanda Timerman
4104-1044
prensa@proa.org

Más información

www.proa.org

● **Material en CD**

La exhibición / Listado
de obras y artistas /
Entrevistas / Biografías
/ Textos curatoriales y
teóricos / Imágenes de
prensa y créditos



La exposición

● Espacios_urbanos.doc

A partir del sábado 30 de mayo y hasta fines de julio, FUNDACION PROA presenta la exhibición **Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth.**

Curada por Ludovico Pratesi, investigador y especialista en fotografía, la muestra propone analizar la transformación del concepto de ciudad en la cultura contemporánea a través de las ideas e imágenes producidas por los cinco notables fotógrafos alemanes, integrantes de la denominada *Escuela de Düsseldorf*.

La exposición presenta 45 obras realizadas desde los tempranos años '80 hasta la actualidad. El diseño expositivo propone un recorrido a través de las primeras obras que los artistas realizaron en conjunto -cuando eran compañeros en Düsseldorf- y una selección de sus trabajos individuales, en la que se distinguen sus propios estilos, hasta llegar a las producciones más recientes.

La selección de obras que se presenta en FUNDACION PROA es resultado del diálogo entre los artistas y el curador, y muestra cómo cada uno entiende de diferente manera la relación con el espacio urbano. Es la primera vez que Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth son invitados a reflexionar acerca de un tema común -la ciudad-, pero interpretado de manera diferente.

En la exhibición, se podrán ver obras maestras, como *May Day IV*, de Andreas Gursky, o las fotografías que Candida Höfer tomó en Buenos Aires. También se verán otros trabajos menos conocidos que muestran el período de formación de los cinco artistas, cuando eran alumnos de Bernd Becher, profesor de fotografía en la Academia de Düsseldorf. El conjunto de obras se conformó gracias a préstamos de los propios artistas, museos, instituciones de arte y coleccionistas privados.

La gran repercusión del trabajo de estos artistas en el contexto global se debe a la renovación que produjeron en la tradición del concepto y el lenguaje de la fotografía, no sólo a través de sus



THOMAS STRUTH, Pudong, Shanghai, 1999
© Thomas Struth, 2009
C-print. 139,9 x 170,9 cm / Cortesía de Galerie Max Hetzler, Berlín

imágenes a gran escala y en monumental formato, sino también por el tratamiento conceptual que presentan. Sus trabajos recrean un universo propio y definido, y se concentran en la interrelación que existe entre el hombre y el espacio que lo rodea, con todas las implicancias antropológicas y socioculturales que acarrea.

Durante los años '80, sus maestros Bernd e Hilla Becher les transmitieron la importancia de la ciudad como tema de reflexión artística. Posteriormente, cada uno fue elaborando un estilo propio, al compás de los drásticos cambios que la globalización produjo en las culturas urbanas. Sus imágenes, producidas en diversos sitios del mundo, combinan el detalle de lo local con los sentimientos y las vivencias que son comunes a las sociedades contemporáneas. La Escuela de Düsseldorf se convirtió en un referente indiscutible en el panorama de la fotografía y el arte actuales.

Con motivo de la exhibición, los artistas Candida Höfer, Thomas Struth y Axel Hütte vendrán a Buenos Aires y realizarán presentaciones de sus obras para el gran público. Además, la exposición

está acompañada por un programa de actividades paralelas, que se desarrollará en el Auditorio de FUNDACION PROA, presentado por el Goethe-Institut.

La muestra está auspiciada por Tenaris y la Organización Techint, y cuenta con el apoyo de la Embajada de Italia en Argentina.

La exhibición **Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth** estará abierta al público desde el sábado 30 de mayo de 2009, en FUNDACION PROA, Av. Pedro de Mendoza 1929, La Boca, Buenos Aires. El horario es de martes a domingo de 11 a 19 horas.

La admisión es de \$ 10 (general), \$ 6 (estudiantes) y \$ 3 (jubilados).

La curaduría

● TXT_curatorial.doc (completo)

Fragmentos del texto “Miradas sobre la ciudad”, escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición.

“Así como antropólogos, sociólogos, arquitectos, urbanistas y filósofos se

han dedicado, en la última década, a analizar desde sus diferentes puntos de vista la transformación de la ciudad contemporánea, por el lado del arte el mismo tema resulta central en la búsqueda de un grupo de artistas alemanes de nuestra época que se expresan mediante el lenguaje fotográfico, para dirigir una mirada analítica a la evolución urbanística de los últimos cuarenta años. A través de las obras seleccionadas de los cinco artistas invitados en esta muestra —Andreas

Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth—, parece evidente que la atención al espacio urbano es entendida por ellos como un *topos* de estratificaciones sociales y simbólicas situadas en la ambigua línea divisoria entre la realidad y su representación.

Con una mirada aparentemente objetiva y aséptica, pero en realidad analítica e interpretativa, concentran sus búsquedas en la compleja trama de relaciones entre el ser humano y el espacio que lo circunda privilegiando sus implicaciones socioculturales y antropológicas. Una elección temática que retoma el movimiento transmitido por la enseñanza de los artistas Bernd e Hilla Becher, considerados los maestros de los cinco artistas reunidos ahora bajo el nombre convencional de Escuela de Düsseldorf”.

“Durante su asistencia a las clases de Bernd Becher los cinco artistas siguen sustancialmente sus sugerencias fundamentales, si bien con algunas diferencias, que sin embargo no se apartan nunca de la idea de la fotografía entendida como documento de una realidad, analizada en sentido conceptual y nunca descriptivo”.

“Finalmente, uno de los elementos formales que caracterizan al grupo de la llamada Escuela de Düsseldorf es la realización de obras fotográficas de gran formato, obtenidas mediante técnicas de desarrollo tomadas de la publicidad durante los años ochenta, y ya presentes en el trabajo de varios artistas internacionales como Jeff Wall, Cindy Sherman y Clegg & Guttman. (...) La búsqueda de una confrontación en igualdad de condiciones con la pintura llevó a estos artistas a abandonar gradualmente el rigor compositivo de los Becher, necesario por la intención enciclopédica de su trabajo, para llevar a la fotografía a imponerse como horizonte visivo de la mirada. Un horizonte que se transforma en un territorio de la visión extremadamente detallado, donde la presencia proteiforme de la ciudad contemporánea se vuelve un depósito ilimitado de sugerencias culturales, sociales, políticas, antropológicas o, simplemente, de estéticas inagotables”.



THOMAS RUFF, *Haus Nr. 7 1*, 1988
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print montado con Diasec Face. 237 x 188 cm / Colección privada

Ludovico Pratesi

● Bio_Pratesi.doc

Nació en Roma, ciudad en donde vive, el 15 de abril de 1961. Se graduó en Derecho y en Historia del Arte Moderno en la Universidad de Roma. Escribe crítica de arte para el diario La Repubblica. Es presidente de la sección italiana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Fue asesor artístico de la ciudad de Bari desde 2002 hasta 2005. Es director artístico del Museo de Arte Contemporáneo en Pesaro y director artístico de la Fondazione Guastalla, con sede en Roma. En 2009 fue nombrado curador del Palazzo Fabroni, un museo de arte contemporáneo situado en Pistoia, Toscana. Entre 1998 y 2008, fue profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Reggio Calabria.

Entre 1994 y 2000, escribió para el diario francés Le Monde.

Ha curado numerosas exposiciones de artistas italianos e internacionales, entre ellos: Candida Höfer, Giuseppe Penone, Enzo Cucchi, Tony Cragg, Marina Abramovic, Joseph Kosuth, John Cage, Domenico Bianchi, Mimmo Paladino, Cristiano Banti, Francesco Gennari, Stefano Arienti y Vedovamazzei.

-

Entrevista a Ludovico Pratesi Curador de la exhibición

● Entrevista_LP.doc

¿Cómo surgió la idea de montar esta exhibición?

L.P.: Hace algunos años, comencé a interesarme por la evolución de la fotografía contemporánea en Alemania. Desde mi lugar de curador, la idea de

montar una muestra sobre la Escuela de Düsseldorf se convirtió en un desafío muy interesante. Invitamos a los cinco artistas a analizar la evolución de la ciudad contemporánea a través de una selección de obras que ellos mismos hicieron. Es decir que las obras que serán presentadas en Proa son el resultado de un diálogo estrecho entre los artistas y el curador. Como resultado de esa selección, el conjunto de obras que se presenta en Proa muestra cómo cada artista entiende de diferente manera la relación con el espacio urbano, en un sentido histórico, sociológico, político o antropológico. Es la primera vez que estos artistas son invitados a reflexionar acerca de un tema común pero interpretado de manera diferente.

¿Cuáles son las obras más significativas que se pueden ver en la exposición?

L.P.: La selección incluye obras maestras



THOMAS STRUTH, *Shinjuku-ku (TDK), Tokyo*, 1986
© Thomas Struth, 2009 / Impresión en gelatina de plata. 38 x 57,5 cm / Colección privada



Candida Höfer, *Palacio del diario La Prensa Buenos Aires I*, 2006
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 200 x 248 cm / Colección de la artista

de los artistas, como *May Day IV* de Andreas Gursky o las fotos de Weimar de Candida Höfer. También se verán obras menos conocidas que muestran el período de formación de los cinco artistas, cuando eran alumnos de Bernd Becher, profesor de fotografía en la Academia de Düsseldorf durante los años '80. A su vez, en la selección que hemos escogido con Candida Höfer hay algunas fotos capitales tomadas en Buenos Aires, una ciudad que le encantó y le interesó de manera especial.

Considerando que los cinco artistas son referentes de la fotografía y del arte contemporáneo internacional, ¿cuál cree que será la repercusión en el medio artístico local?

L.P.: Será una oportunidad única de ver una muestra excepcional sobre cinco maestros de la fotografía contemporánea internacional, debido al sentido conceptual de estas imágenes. Las obras no son meras documentaciones de lugares, sino que expresan un pensamiento muy profundo acerca de la evolución de la ciudad, tema que desde el tiempo de los

impresionistas es abordado de manera recurrente por los artistas. La fuerza de las obras y los conceptos que expresan podrían ser apreciados tanto por el público argentino como internacional. Es un esfuerzo muy grande que solamente Fundación Proa y su directora Adriana Rosenberg podían hacer para presentar en Latinoamérica esta muestra, de valor indudable.

-

Entrevista a Adriana Rosenberg Directora de Fundación Proa



Entrevista_AR.doc

¿Cómo surgió la idea de producir esta muestra?

A.R.: Esta exposición forma parte del programa cultural de FUNDACION PROA, en el que presentamos distintas disciplinas del arte contemporáneo actual. Pensando en la fotografía, hicimos un relevamiento en donde evaluamos quiénes son los líderes o maestros de la fotografía, tal como hicimos en las demás exposiciones, y llegamos a los artistas que conforman la Escuela de Düsseldorf. Pero

así como en algún momento organizamos muestras de Andrés Serrano o Sebastián Selgado, ahora evaluamos que, tomando a la fotografía como arte, uno de los grupos más destacados es la Escuela de Düsseldorf. Consideramos que traer obras de sus cinco integrantes era algo casi inevitable dentro del contexto contemporáneo internacional.

¿Por qué la muestra se centra en el tema de la ciudad?

A.R.: El curador Ludovico Pratesi decidió tomar el concepto de ciudad para unificar el criterio de la muestra. A partir de los años '80, el concepto de ciudad pasa a ser uno de los grandes temas del arte contemporáneo. Esta exposición se centra en este tema porque se muestra una ciudad distinta, siempre desde un punto de vista nuevo. Es una ciudad en donde uno dialoga con esa mirada: la del artista.

¿Cómo es el diseño expositivo de la muestra?

A.R.: El diseño expositivo de la muestra presenta dos situaciones. Por un lado, un primer momento que representa la época en la que el grupo se reúne en la Academia de Düsseldorf, bajo la tutela de los Becher. Es el momento de formación, antes de que cada uno comience a transitar su propio camino. En segundo lugar, a lo largo del recorrido por las salas, se presentan pequeñas retrospectivas en donde cada uno de los artistas es tratado individualmente. En el caso de Candida Höfer, el recorrido es mayor porque se presentan cuatro obras destacadas que muestran su paso por Buenos Aires.

¿Cuál es la importancia de que esta muestra se haga en Buenos Aires?

A.R.: Hay muy pocas muestras en el mundo en donde están los cinco artistas reunidos. Es decir, uno puede ver la obra de Gursky en una retrospectiva, por ejemplo. Pero esta exhibición reúne a los cinco después de muchos años, y muestra lo que es la Escuela de Düsseldorf, además del desarrollo individual de cada uno de los artistas. Entonces, el fotógrafo, el artista, el conocedor y el visitante tendrán la posibilidad de estar frente a una dimensión artística impensable para nuestra cotidianeidad.

Educación

● Educacion.doc

Las salas de exhibición cuentan con la presencia permanente de los educadores del Departamento de Educación de FUNDACION PROA, formados especialmente para la muestra. Además, se ofrecen distintas propuestas para interactuar con las obras: visitas programadas, visitas de estudio y visitas para público escolar.

Visitas guiadas programadas

Un espacio para abrir la reflexión acerca de las diversas manifestaciones del arte contemporáneo.

De martes a viernes, a las 15 y a las 17 hs.

Sábados y domingos, a las 12, 15 y 17 hs.

Duración: 1 hora.

Las visitas guiadas en inglés deben solicitarse con anticipación a:

educacion@proa.org /
4104 1041

Visitas de estudio

Un encuentro para analizar algunas de las obras exhibidas y discutir cuestiones relevantes.

Todos los viernes a las 16 hs.

Duración: 1 hora

Consultas e inscripción:

educacion@proa.org /
4104 1041

Visitas para público escolar

El Programa para Escuelas ofrece a estudiantes y profesores una oportunidad para acercarse al arte contemporáneo. Se ofrecen visitas guiadas con sugerencias de actividades para el aula.

Consultas e inscripción:

educacion@proa.org /
4104 1041

El catálogo

● Catalogo.doc

El catálogo, de 200 páginas con fotografías a gran formato de las obras exhibidas y de referencia, se convierte en una de las primeras publicaciones en español sobre este grupo de artistas, con su correspondiente traducción al inglés.

Cada artista cuenta con un apartado

especial, en el que se incluyen una entrevista inédita, una pequeña reseña biográfica y la bibliografía. Los ensayos críticos de los notables Armin Zweite, Paolo Perulli y Valeria González, junto con el del curador Ludovico Pratesi, dan cuenta de las contradicciones y la problemática de la ciudad contemporánea, la historia de la Escuela de Düsseldorf, la influencia de sus integrantes en el contexto global de la expresión artística y su aporte a la revolución en la fotografía.



● gursky02.jpg

ANDREAS GURSKY, Hong Kong, Grand Hyatt Park, 1994

© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009

C-print / 210 x 170,5 cm / Colección privada. Turín, Italia

Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—

Departamento de Prensa

[+54-11] 4104 1044

prensa@proa.org

www.proa.org

THOMAS STRUTH, **Pudong, Shanghai**, 1999
© 2009 Thomas Struth
C-print. 159,9 x 170,9 cm
Cortesía de Galerie Max Hetzler



ESPACIOS URBANOS LISTADO DE OBRAS

Andreas Gursky
Candida Höfer
Axel Hütte
Thomas Ruff
Thomas Struth

Por Benedetta Carpi De Resmini

PROA

ANDREAS GURSKY
OBRAS

- Listado_obras.doc

Schwimmbad Teneriffa, 1987
Piscina de Tenerife
 C-Print
 46 x 60,5 cm
 Colección privada
 Nápoles, Italia
 Cortesía Lia Rumma Gallery



A comienzos de los años ochenta Andreas Gursky abandona el blanco y negro, y llega a una observación naturalista de la realidad circundante reproduciendo imágenes de actividades recreativas cuyos protagonistas son sólo un detalle mínimo dentro de un vasto paisaje. Utilizando a menudo el gran angular, que le permite una profundidad de campo mayor, logra dar la sensación de colectividad. En estas primeras fotografías puede notarse un sutil comentario social, influenciado tal vez por la política de la Alemania del Este, de donde proviene el artista. Especialmente en la obra *Schwimmbad Teneriffa*, 1987, Gursky reproduce una piscina al abrigo de una magnífica escollera sobre el Océano Atlántico. Las personas son sólo un accesorio en toda la imagen, no tienen entidad propia, pero representan una constelación en la composición. Al adoptar una mirada a vuelo de pájaro sobre la arquitectura que invade casi por completo la escollera, emerge una clara denuncia sobre la cada vez más creciente invasión de la mano del hombre sobre la naturaleza.

Dresden, 1988
 C-Print
 247 x 207 cm
 Colección privada
 Nápoles, Italia
 Cortesía Lia Rumma Gallery



Andreas Gursky ha sido uno de los primeros artistas entre los alumnos de los Becher que llegaron al gran formato, algo que le permite al espectador entrar en la imagen y vivir el espacio al captar cada mínimo detalle. Las obras de Gursky son siempre grandes panorámicas, en las cuales el detalle es sólo parte de un conjunto: lo que adquiere relevancia es la estética de la imagen. *Dresden*, 1988, muestra la fachada de la Semper Opera House de la ciudad de Dresde. Es interesante advertir cómo el artista, sólo presentando un escorzo especial de la fachada de la Ópera, es decir tomando apenas algunos aspectos, crea una imagen coral. Al ubicarse a cierta distancia, le es posible apresar el tema en su totalidad y captar los detalles de una colectividad en ocasión de un posible paseo dominical. La eliminación de una determinada luz o condición atmosférica homogeneiza toda la composición aun manteniendo un punto de vista unívoco. A través de una perspectiva lateral, capta la hilera de pilastras salientes que ocupa la imagen casi enteramente; las estatuas posicionadas sobre la cima constituyen la raíz y el cierre de la construcción fotográfica en su totalidad.

Hong Kong, Grand Hyatt Park, 1994
 C-print
 210 x 170,5 cm
 Colección privada. Turín, Italia



Andreas Gursky muestra siempre con ironía y vena crítica algunos aspectos de nuestra civilización contemporánea. En efecto, durante un diálogo con Roland Barthes, subraya cómo, “para ir derecho hacia el corazón de una ciudad, es necesario saber afrontar la verdad social, de modo de poder participar en la magnífica entereza de la realidad”.¹ Con un encuadre a vuelo de pájaro transcribe las innumerables realidades de las metrópolis contemporáneas. En *Hong Kong, Grand Hyatt Park*, 1994, las actividades en el puerto de Hong Kong contrastan de manera disonante con el cuidado jardín. Las pequeñísimas figuras de personas, tomadas en el Grand Hyatt Park mientras caminan o mientras realizan sus ejercicios de *tai chi*, parecen los personajes de una maqueta, en tanto que las grúas del puerto hacen pensar en los juguetes de un set para construcciones. Todo está elaborado en los más mínimos detalles a través de una recomposición digital, pero el resultado no es una mirada fría, sino una metódica visión de la realidad actual.

1. La frase está tomada del texto de Martin Hentschel, en “Andreas Gursky Werke 80-88”, Hatje Cantz, 2008, op. cit., p. 28. Texto original publicado en *Ein Gespräch zwischen Andreas Gursky und Bernard Bürgi*, en Andreas Gursky, Kunsthalle Zurich, Colonia, 1982, p. 7.

Singapore, 1997

C-print
186 x 235,5 cm
La Colección Jumex
México



Andreas Gursky ha focalizado su atención en la gran isla de Singapur. Utiliza un gran angular, desde un punto de vista sobreelevado, que le permite tener una visión de conjunto de la costa de la ciudad y a la vez modular los aspectos particulares para articularlos en una dimensión mayor. Cada elemento está calibrado para que emerja la cualidad formal del conjunto. Decenas de naves a lo largo del puerto de Singapur, y el barco en primer plano, partiendo, se conjugan perfectamente con la vista de la costa. El artista se detiene sobre una lengua de tierra que permanece virgen de la creciente urbanización pero completamente moldeada por cada ensenada, haciendo que el espectador no olvide la -cada vez más invasiva- intervención humana.

Taipei, 2000

C-print
117 x 149 cm
Colección Emilio y Luisa Marinoni.
Cortesía Lia Rumma Gallery



A fines de los años noventa, Andreas Gursky se aproxima a un tipo de fotografía que se aleja de lo documental y que se convierte en una experimentación visual de aquellas formas objetivas y reales sobre las cuales se detiene. A través de una

saturación de los colores y una eliminación de lo anecdótico, llega a unir abstracción y realidad poniéndolas en un único nivel. Los temas de sus obras se vuelven, en su mayoría, espacios enormes aptos para contener lo comunitario. El individuo desaparece en el vivir colectivo. *Taipei*, 2000, muestra un vestíbulo monumental de un hotel en la ciudad de Taipei. Lo que resulta no es la forma arquitectónica del ambiente, sino una grilla compositiva constituida por superposiciones de líneas que determinan el escandir de cada planta y de una hilera de rosetones que introducen el tema.

May Day IV, 2000

C-print
208 x 508 cm
Lia Rumma Gallery



Tote Hosen, 2000

C-print
208 x 508 cm
La Colección Jumex
México



En el centro de la búsqueda de Andreas Gursky está siempre el ser humano entendido como colectividad. A través de la elaboración digital, a la que llega hacia mediados de los años noventa, recompone la imagen eliminando todo elemento narrativo y creando, de ese modo, un cortocircuito en el cual el espectador no consigue distinguir si la realidad de la foto es la efectiva.

May Day IV, 2000, pertenece a esa serie de fotografías dedicadas a las grandes reuniones, en las cuales cada individuo se convierte en parte de un enorme rompecabezas para armar. El título de la obra se refiere a la fiesta del 1º de Mayo, que celebra la afirmación social y económica de los trabajadores. Cada espacio del

campo de la imagen se encuentra íntegramente ocupado por la miríada de cuerpos que atestan el lugar, cuyo contexto se desconoce.

Tote Hosen, 2000, describe los excesos eufóricos de una muchedumbre enloquecida en un concierto de un grupo punk, plasmando la esencia del fenómeno de la adulación masiva.

La elaboración digital de colores permite subrayar el lazo entre un individuo y otro, y captar la composición abstracta de la imagen en esta forma de organización social.

CANDIDA HÖFER
OBRAS—
● Listado_obras.doc**Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso V, 1983**C-print
21 x 29 cm
Colección de la artista**Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso VI, 1983**C-print
20 x 21 cm
Colección de la artista**Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso III, 1983**C-print
21 x 32 cm
Colección de la artista

Estas obras pertenecen a uno de los primeros ciclos de fotografías que Candida Höfer realiza en colores. La artista, a comienzos de los años ochenta, fotografía con una cámara portátil de medio formato la *Tomba Monumentale Brion*, del arquitecto Carlo Scarpa, construida entre 1969 y 1978. No se acerca a la obra de Scarpa con una mirada convencional, no quiere por cierto entrar en los detalles arquitectónicos, sino dejar emerger el lado poético. Al contemplar estos espacios vacíos no se advierte el sentido de soledad propio de los cementerios, sino la necesidad, por parte de la artista, de reflejar la atmósfera: esa cercanía con el sol y la tierra

que Scarpa había formulado al hablar de su proyecto. En la obra *Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso V, 1983*, la luz solar se filtra a través de las ventanas y del arco, completamente circular. Höfer dirige la mirada sobre el efecto iridiscente y festivo creado por la luz. En estas imágenes no hay nada que dé un sentido de inmanencia: a pesar de la atención puesta en cada detalle, se tiene siempre la sensación de entrar en estas fotografías para pasar a través de ellas.

—

Stadtbibliothek Stockholm, 1993*Biblioteka Estatal de Estocolmo*
C-print
38 x 57 cm
Colección de la artista

Esta obra se encuentra entre las fotografías que Candida Höfer realiza con una cámara de medio formato sin trípode. La presencia humana, todavía evidente, es casi un detalle sin importancia en la composición general: figuras silenciosas, diluidas en el ambiente, que sugieren el paso del tiempo. El punto de vista lateral y ligeramente realizado acentúa la circularidad de la sala de lectura. Höfer parece querer transmitir la sensación de que el "conocimiento", que espera en los libros de los estantes, forme parte de una visión más amplia, casi cósmica. Se nota cómo en esta obra el interés de la artista, aun manteniendo una perfección formal, se concentra en expresar una idea de la composición del lugar como espacio social, como si el carácter hemisférico de la estructura fuera parte de un concepto más amplio, que surgiera de las características del ambiente.

Kunsthaus Bregenz I, 1999*Museo Bregenz I*
C-print
152 x 152 cm
Colección de la artista

En la segunda mitad de los años noventa, Candida Höfer pasa a un formato más grande utilizando una Hasselblad 6 x 6, lo que le permite un mayor cuidado en el detalle sin apartar la mirada del conjunto. La obra *Kunsthaus Bregenz I, 1999*, que entra en esa serie -nunca terminada- de fotografías de museos que la artista ha iniciado a partir de comienzos de los años ochenta, representa el foyer del museo de Bregenz. Como en todas las fotografías de mediados de los años noventa en adelante, el hombre no aparece: es una presencia-ausencia que exalta el espíritu del lugar. La artista, aun eligiendo un enfoque perfectamente frontal y simétrico, anima el espacio manteniendo una doble iluminación: las luces de las lámparas, que se reflejan en el piso gris, y la luz diurna, que se filtra por la gran vidriera en el fondo. El banco adosado a ésta permite articular el espacio y cerrarlo visualmente. El peculiar enfoque, además, atrae al espectador hacia el interior del lugar dándole la posibilidad de formar parte de él y de captar su esencia.

—

Milchhof Nürnberg I, 1999*Edificio Milchhof Nürnberg I*
C-print
152 x 152 cm
Colección de la artista

Candida Höfer, siempre fotografiando espacios nuevos que van de bibliotecas y teatros a interiores industriales (Milchhof Nürnberg), permanece anclada a una transposición de los aspectos intangibles del tema fotografiado, que trascienden la pura visión documentalista. El lugar no es sólo el tema, sino que se convierte en un espacio real para el espectador, un espacio pictórico y también mental, a menudo sugerido por otras fuentes de luz.

En *Milchhof Nürnberg I*, 1999, se logra captar fácilmente estos tres aspectos. Nos encontramos frente a las viejas oficinas ahora fuera de uso de la Central de la Leche, diseñadas por el arquitecto Otto Ernst Schweizer en los años treinta. Esta fotografía es una de las raras tomas desde el exterior. El espectador, en este caso, no es invitado a vivir el lugar, sino que se convierte en testigo. El espacio está subdividido verticalmente a través de las tres plantas del edificio como si fuese una grilla compositiva, pero también en profundidad: la superficie del espacio externo, el espacio interno -donde pueden intuirse las tareas de reciclado-, y el espacio que está detrás, desde donde se filtra la luz y desde donde pueden verse los árboles a lo lejos.

Schloss St. Emmeram Regensburg XXVIII, 2003

Palacio St. Emmeram Regensburg XXVIII

C-print

152 x 193 cm

Colección de la artista



En *Schloss St. Emmeram Regensburg XXVIII*, 2003, Candida Höfer reproduce una de las salas del gran palacio St. Emmeram de Ratisbona. Una vitrina encierra una larga mesa puesta, y la artista, a través de un especial juego de reflejos, parece reproducirla

hasta el infinito. Esta fotografía muestra un aspecto inusitado del espacio, que pone en discusión su composición misma. Nos encontramos frente a una síntesis de opuestos: una mirada atenta y minuciosa, que permite captar cada detalle de las cerámicas chinas, y una mirada metafísica, que cierra la composición. El ojo de la artista, posicionado a la altura de un hipotético comensal, da la sensación de ser parte del conjunto como si el propio espectador fuese un objeto expuesto, creando, además, una fuerte sensación de desorientación y convirtiéndose en una de las posibles variantes de nuestra percepción.

Musée du Louvre Paris II, 2005

C-print

200 x 262 cm

Colección de la artista



En años más recientes, Candida Höfer ha llegado a utilizar un formato más grande (8 x 10), que le permite condensar los puntos fundamentales de su búsqueda en una sintaxis constituida por imágenes más monumentales, con una construcción mayormente pictórica. En *Musée du Louvre, Paris II*, 2005, la artista fotografía una de las secciones del Museo del Louvre dedicadas a la escultura francesa del siglo XVIII. Este lugar, sin el público que diariamente invade el museo, se convierte en un proscenio en el que los protagonistas, las esculturas, adquieren un papel para la puesta en escena arquitectónica de la fotografía. Cada uno de los elementos se halla situado junto a otros: la arquitectura monumental del ala *Richelieu* junto a las líneas sinuosas de las estatuas ecuestres, la pureza del mármol junto a la estructura de plástico con la que ha sido envuelta una estatua en restauración. Todo converge hacia la perfección y hacia la pureza de la visión.

Congreso Buenos Aires I, 2006

C-print

200 x 251 cm

Colección de la artista



Casa Rosada Buenos Aires II, 2006

C-print

200 x 245 cm

Colección de la artista



Palacio del diario La Prensa Buenos Aires I, 2006

C-print

200 x 248 cm

Colección de la artista

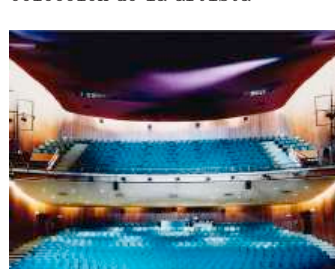


Teatro San Martín Buenos Aires I, 2006

C-print

200 x 269 cm

Colección de la artista



En 2006, Candida Höfer es invitada a fotografiar la

ciudad de Buenos Aires; en esta muestra, se ha decidido dedicar una sección más amplia a su trabajo en esa ciudad. Como en muchas series realizadas por la artista, estas obras no son tanto un retrato mimético de los lugares o de la estructura urbana, sino más bien una visión de esos espacios a través de las luces, las atmósferas y los colores.

En *Congreso Buenos Aires I*, 2006, Höfer nos conduce directamente hacia el interior de una de las salas del Palacio de Gobierno. La monumentalidad del salón está puesta en evidencia por una lámpara de tipo barroco colocada en el centro; la luz difusa tiende a atenuar los tonos. La artista, tomando el detalle de la reproducción de la vista de la fachada situada en un extremo de la sala, crea un curioso juego de unión entre exterior e interior.

En *Teatro San Martín Buenos Aires I*, 2006, Höfer presenta el interior de la sala del teatro empleando una vista axial; desde el centro del palco sigue con la mirada la totalidad del desarrollo del lugar, con lo cual pone al observador en el doble y ambiguo papel de espectador y actor al mismo tiempo. La luz artificial de la sala destaca el azul eléctrico de las butacas, rigurosamente vacías; además, la convergencia de la perspectiva aérea con la lineal permite percibir tanto la atmósfera como los detalles de la estructura arquitectónica. Como un artista flamenco del siglo XVI, Höfer nos ofrece una amplia vista que enfoca, a la vez, cada detalle.

AXEL HÜTTE

OBRAS

● Listado_obras.doc

Canterbury House, London,
1982-1984
Casa Canterbury, Londres
Impresión en gelatina de plata
66 x 80 cm
Colección del artista



Bankside Powerstation, London,
1982-1984
Central de electricidad
Bankside, Londres
Impresión en gelatina de plata
66 x 80 cm
Colección del artista



Nobel Court, London, 1982-1984
Corte de los Nobles, Londres
Impresión en gelatina de plata
66 x 80 cm
Colección del artista



Mölding House, London,
1982-1984
Casa Mölding, Londres
Impresión en gelatina de plata
66 x 80 cm
Colección del artista



Estas fotografías de Axel Hütte nacieron de un proyecto que el artista emprendió a comienzos de los años ochenta en la ciudad de Londres. Sin descuidar el análisis descriptivo heredado de la lección de los Becher, se caracterizan por una calibrada fusión entre luz y sombra, y por una curiosa combinación gráfica que se crea entre los diferentes elementos arquitectónicos. En *Canterbury House, London, 1982-1984*, la luz se filtra a través de la serie de pilares sobre el lado izquierdo de la foto; el juego de luces marca, con una sombra neta, el perfil de una escalera de cemento creando un laberíntico recorrido de estructuras. En *Nobel Court, London, 1982-1984*, el artista detiene la mirada sobre el pasaje subterráneo de un palacio londinense. El contraste del claroscuro, acentuado por la fusión entre la luz artificial y la natural, produce un sutil efecto de encuentro: a la hilera de aberturas fuertemente iluminadas sobre el lado izquierdo corresponde el negro profundo de los travesaños sobre el lado derecho, así como la sombra generada por el muro a la izquierda corresponde a una nítida visión del pavimento a la derecha. El encuadre está cerrado por una serie de clausuras al fondo. En *Mölding House, London, 1982-1984*, el artista se encuentra en el interior del atrio de un edificio; también aquí el fuerte contraste entre la luz que proviene del exterior y la penumbra del vestíbulo central compone un interesante encuentro de líneas verticales y horizontales. Con un penetrante análisis descriptivo amalgamado con una sabia utilización de la luz, el artista neutraliza el lenguaje propio del espacio fotografiado para hacer resaltar la expresividad simbólica derivada de aquella singular sinergia de elementos.

Crucifix Lane-1, London, 1992
Callejón Crucifix-1, Londres
C-print
162 x 205 cm
Colección del artista



Crucifix Lane-2, London, 1996
Callejón Crucifix-2, Londres
C-print
162 x 205 cm
Colección del artista



A comienzos de los años noventa, Axel Hütte concentra su atención en pasajes subterráneos, puentes y rincones remotos de la ciudad. En esas fotografías, el artista detiene la mirada en las ramificaciones de galerías que pasan por debajo de la más importante línea ferroviaria londinense, como diría Henry David Thoreau: "Con los ojos bien abiertos para evitar encontrar huellas humanas en el camino".¹ La construcción de estas imágenes tiende a demorarse en las zonas de sombra más que en la sucesión de elementos arquitectónicos, volviéndolos abstractos, mentales. En *Crucifix Lane-1, London, 1992*, la oscuridad le imprime a la fotografía toda la orientación; solamente dos faroles, de los cuales no emana ningún reflejo, conducen a la claridad del día en el extremo del túnel. *Crucifix Lane-2, London, 1996*, está constituida por una sucesión armónica de resplandores y sombras, creada por focos de luz artificial que escanden el recorrido del cruce subterráneo. En estas obras, el artista ofrece una mirada inusual de Londres: al eludir los planos

medios a través de un lúcido juego de contraposiciones en claroscuro, lleva al espectador a alejarse de la observación realista del tema representado para sobrevolar con la mente espacios desconocidos.

1. H.D. Thoreau, en Rosa Oliuares, Terra Incognita, "Axel Hütte, Terra Incognita", Schirmer & Mosel, Múnich, 2004.

Borzano/Citadella, Italy, 1996
C-print
205 x 162 cm c/u
Colección del artista

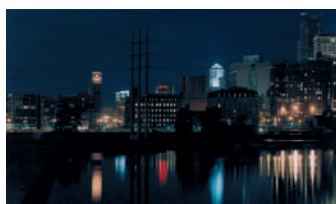


La serie de paisajes italianos de Axel Hütte corresponde a la primera mitad de los años noventa. A menudo el artista se ha detenido en los pequeños centros del Apenino Toscano-Emiliano tratando de captar las irregularidades de la naturaleza y del paisaje urbano. En esta fotografía ha tomado un viejo cobertizo agrícola caído en desuso en la región de Borzano, en la provincia de Reggio Emilia. Los intensos efectos de la irradiación de la luz, que se filtra a través de los agujeros de la red en la parte superior de la construcción, constituyen el elemento fundamental de la imagen. Es interesante advertir el contraste entre el irregular movimiento de la luz -y el también irregular desarrollo de la vegetación que crece sobre los muros- y el rigor marcado por la sucesión de líneas rectas de la estructura arquitectónica y la utilización propia del díptico que escande la visión con cierta coherencia. La fuerza de la imagen, debida al diseño espacial y geométrico del encuadre, parece tener raíces en la antigua construcción pictórica del paisajismo italiano, con una división en manchas de colores, un primer plano oscuro y un hundimiento hacia el horizonte.

Las Vegas, Caesars Palace, 2003
Duratrans con Mirogardglass
157 x 207 cm
Colección Waddington Galleries, Londres



Minneapolis, Mississippi, 2006
Duratrans con Mirogardglass
157 x 237 cm
Colección Patricia Low
Contemporary. Gstaad



En las obras de Axel Hütte, desde mediados de los años noventa en adelante, la luz nocturna se vuelve el territorio de indagación privilegiado. En condiciones visuales siempre al límite, el artista logra captar las innumerables facetas que la ciudad puede asumir durante la noche: con tiempos de exposición muy largos, muestra elementos que el ojo humano no sería capaz de percibir. Al imprimir la fotografía sobre una película especial y colocarla frente a una superficie reflejante que intensifica la potencia transformadora de las tinieblas, Hütte amplifica los efectos proporcionados por la luz nocturna. En *Las Vegas, Caesars Palace*, 2003, muestra la visión de esa ciudad, meta y sueño de muchos turistas. En primer plano, en el ángulo derecho, la silueta del hotel con sus contrafuertes dorados se convierte en un bastidor contra el cielo negro que ocupa casi la totalidad de la imagen. Las luces de la ciudad constituyen tan sólo el palco para la noche, verdadera protagonista de toda la fotografía, volviendo impalpable e inmaterial el espacio urbano. En las aguas "negras" del río Mississippi

(*Minneapolis, Mississippi*, 2006) se reflejan las luces del área urbana, creando un centelleante juego de colores como si fuera un festivo contrapunto de fuegos artificiales.

THOMAS RUFF
OBRAS

● Listado_obras.doc

Interieur 7 D, 1982
C-print
27,5 x 20,5 cm
Colección privada



Los primeros trabajos de Thomas Ruff, influidos por las lecciones de los Becher, poseen un fuerte carácter documental. Fascinado por las fotografías de Eugène Atget y Walker Evans, decide crear de manera sistemática una especie de diario fotográfico de ambientes pequeño burgueses, en los cuales ha vivido. De todos modos, desde estas primeras fotografías Ruff se diferencia de sus maestros utilizando el color, como afirma el artista mismo: "Después de todo, no vemos en blanco y negro".

En *Interieur 7 D*, 1982, fotografía una buhardilla de un edificio anónimo en la Düsseldorf de comienzos de los años ochenta. La luz natural que se filtra por la claraboya es una luz lóbrega, difusa, que vuelve casi monocromo todo el ambiente. Al focalizar la atención sobre la hilera de pilastras en diagonal, Ruff corta al extremo superior del interior haciendo resaltar las paredes descascaradas y cerrando así la mirada a fugas visivas. La ausencia absoluta de cualquier presencia humana torna impenetrables estas imágenes, pero al mismo tiempo captura la mirada del espectador permitiendo visualizar y captar cada mínimo detalle.

Haus Nr. 7 1, 1988. *Casa Nr. 7 1*
C-print montado con Diasc Face
237 x 188 cm
Colección privada



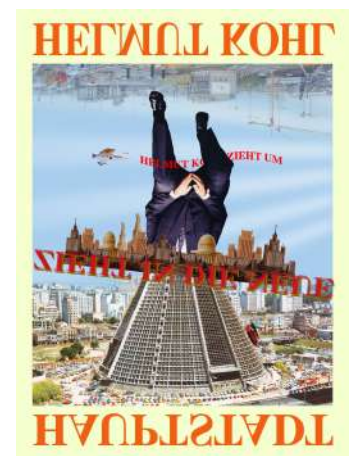
Esta obra pertenece a la primera serie de fotografías de Thomas Ruff de edificios anónimos construidos en Alemania en la segunda posguerra. Inspirándose en las tarjetas postales de los años cincuenta, que reproducían detalles de contextos urbanos de la época, el artista muestra en estas imágenes la parte trasera de dos edificios, de los cuales, obviamente, no pueden verse las puertas de acceso. Toda la construcción fotográfica es convertida en impersonal por la luz apagada del crepúsculo, que anula cualquier posible acento sobre un detalle en especial. La línea de fuga de estos edificios vistos en diagonal está cortada en la parte derecha de la obra; también la callejuela que divide las dos construcciones está cortada por la singular perspectiva utilizada. Además de impedir que la mirada del espectador pueda detenerse en un punto del horizonte, Ruff añade otra construcción más alta en el ángulo derecho, que obstruye la fuga. La anulación del uso tradicional de la perspectiva vuelve ambigua la imagen misma, conduciendo así la mirada hacia múltiples líneas visivas.

Zeitungsphoto 039, 1990
Foto de periódico 039
C-print
13,6 x 36,1 cm
Cortesía Mai 36 Galerie
Zurich



La serie de las *Zeitungsphoto* (fotografías periodísticas) pertenece a una temática que Thomas Ruff ha desarrollado en los comienzos de los años noventa. Partiendo de la recuperación de cuatrocientas ilustraciones fotográficas de periódicos o rotograbados, el artista agranda la imagen a casi el doble extrapolándola completamente del texto. Al analizar el lenguaje fotográfico, y en consecuencia el lazo que existe entre la palabra y la imagen, y evidenciar por lo tanto la ambigüedad de la fotografía como ilustración de un texto periodístico, cumple un acto de recuperación. Una recuperación que tiende a conferir nuevamente a la imagen su dignidad pictórica pero, sobre todo, lingüística. Aislando las fotos periodísticas de todo texto o palabra que pueda definir su contexto Ruff expone la imagen a cualquier posible interpretación por parte del espectador. En *Zeitungsphoto 039*, 1990, se comprende que debe de ser una fotografía de la parte superior de un edificio de la ciudad de Essen, por el gran letrero en que se lee el siguiente eslogan: "Essen, la ciudad del shopping". Más allá de la ubicación geográfica, esta obra se presta a múltiples interpretaciones, afirmando, por lo tanto, la imposibilidad de una interpretación unívoca de la imagen fotográfica.

Plakat III, 1996-1997
Cartel III
C-print
256 x 183 cm
Cortesía Mai 36 Galerie
Zurich



La serie de los *Plakat III*, 1996-1997, realizada por Thomas Ruff en la segunda mitad de los años noventa, comprende cerca de nueve trabajos. Inspirado en los carteles de propaganda rusa de los años veinte y actualizando la antigua técnica de los pioneros como Heartfield, reelabora con programas digitales fotografías ya existentes insertando elementos de escritura. El artista no quiere realizar afiches como medio de propaganda política, sino integrarse al lenguaje televisivo aludiendo irónicamente a eventos histórico-políticos contemporáneos. Los textos insertos tienen una función casi pictórica; en efecto, no son escritos legibles, a menudo están invertidos o distorsionados. Los pósters de Ruff se sitúan justamente entre la difusión industrial de ilustraciones en el mundo contemporáneo, con la consiguiente pérdida de significado, y su restitución como obras de arte. En *Plakat III*, el artista alude irónicamente a la decisión del canciller Kohl de trasladar la capital de Bonn a Berlín al exponer la siguiente frase con los caracteres dados vuelta: "Helmut Kohl se traslada a la nueva ciudad capital. Helmut Kohl se traslada". El canciller está invertido, con la cabeza insertada en una futurible edificación conoide, en cuya cima se lee el perfil de los edificios importantes de las dos potencias mundiales. Tal vez en alusión al hecho de que sólo gracias al consenso de ambas potencias se lograría construir una nueva ciudad capital. A los pies de Kohl, la ciudad de Berlín, futura capital de la Alemania reunificada, se encuentra esfumada y deliberadamente puesta en segundo plano.

Herzog & de Meuron Bibliothek, Eberswalde, 1999
C-print
130 x 162 cm
Colección privada
Kuesnacht, Suiza



Constituye un caso único en la producción de Thomas Ruff; es, en efecto, una de las pocas obras que no forman parte de un ciclo en especial. Se inscribe en la particular colaboración del artista con los arquitectos Herzog y De Meuron con motivo de la construcción de la Biblioteca de Eberswalde al norte de Berlín. El exterior de la biblioteca, estudiado por el artista junto a los dos arquitectos, se convierte en una pantalla para la proyección imágenes. Se trata de fotografías provenientes del archivo de Ruff, conseguidas por él mismo en diarios o revistas, como también fragmentos de su obra personal, que después fueron impresos en los paneles de vidrio y cemento de las fachadas. La disposición horizontal de las imágenes proporciona un movimiento especial a la estructura cúbica del edificio y sugiere una lectura progresiva de su exterior. La lectura es inmediata y no tiene ninguna referencia explicativa: quiere exponerse a las múltiples interpretaciones de un lector o espectador. La singular visión angular de la obra *Herzog & de Meuron Bibliothek, Eberswalde*, 1999 exalta el desarrollo longitudinal de la imagen. Los cables de la línea tranviaria, deliberadamente no suprimidos, parecen sugerir la lectura secuencial de las reproducciones que recubren las fachadas de la biblioteca. En esta obra, Ruff superpone a la vista del exterior del edificio una imagen de época de dos muchachitos sobre una motocicleta, lo que confiere cierta ambigüedad a toda la imagen. Al insertar un elemento evidentemente no real, el artista da lugar a una doble lectura, confundiendo así la realidad objetiva con aquella proyectada por él.

m.d.p.n. 06, 2002
C-print
186 x 270 cm
Lia Rumma Gallery



m.d.p.n. 27, 2003
C-print
94 x 125 cm
Lia Rumma Gallery



La serie sobre el mercado del pescado de Nápoles sigue las conjeturas enunciadas por Ruff en la serie de fotografías dedicadas a la arquitectura de Mies Van der Rohe. Invitado por la galerista italiana Lia Rumma, decide emprender este trabajo sobre el mercado realizado por Luigi Cosenza en 1929-1934. La estructura se encontraba en estado de deterioro debido a años de mala administración del edificio. Thomas Ruff le restituye una nueva vida. En el caso de *m. d. p. n. 27, 2003*, el artista retoma una antigua fotografía en blanco y negro del archivo del arquitecto Cosenza y le añade color. Además, restaura completamente la bóveda exterior haciendo emerger características arquitectónicas ya no evidentes en el estado actual. Al evidenciar el contraste entre el cielo, teñido de un azul intenso, y el edificio, que conserva la escala de grises de la antigua fotografía, acentúa el carácter modernista de éste y logra plantear una imagen completamente nueva, con un nuevo análisis lingüístico.

Jpeg se02, 2006
C-print con Diasac
246 x 188 cm
Lia Rumma Gallery



Thomas Ruff, fascinado por la inmediatez y por la infinita variedad de imágenes disponibles en Internet, ha comenzado a apropiarse y a manipular una vasta serie descargada de la Web. Esta serie, a la que se le ha atribuido el nombre de la extensión de un archivo de imagen, se inserta en la reflexión del artista sobre la percepción del lenguaje visual. Estas fotografías, todas de gran formato, destacan el efecto que genera la máxima ampliación de una imagen digital, lo que la lleva a perder su función de información visual. Reproduciendo la estructura de la imagen como una gran grilla de informaciones ópticas, muestra el mismo mecanismo que se crea cuando alguien navega en la Web. Los datos son innumerables, pero no nos es posible percibir ninguno plenamente. Los temas de estas fotografías son de lo más variados: desde paraísos tropicales a ciudades destruidas por la guerra. *Jpeg se02, 2006* muestra el rincón de un jardín en una ciudad anónima. Más allá del cerco, se extiende el tejido urbano. Pero el espectador no está en grado de percibir los detalles de la fotografía, de comprenderla plenamente. Falta una verdadera conexión entre la imagen y su realidad.

THOMAS STRUTH
OBRAS

● Listado_obras.doc

Panorama 1, París, Beaugrenelle, 1979
Impresión en gelatina de plata
40,3 x 57,7 cm
Colección privada



Ya a fines de los años setenta, Thomas Struth comienza a documentar paisajes urbanos, en los cuales busca atmósferas y lugares que puedan evidenciar el sentido de lo colectivo y lo cotidiano. Como afirma el propio artista, las ciudades son “lugares de transformación, donde los desarrollos y los cambios formales (estéticos y culturales) y funcionales (sociales y económicos) de la historia son inmediatamente perceptibles”.¹

A esos años se remonta su trabajo documental sobre el moderno barrio de Beaugrenelle en París. Un barrio exclusivamente residencial y administrativo, inaugurado en la década de 1970, que toma su nombre de un proyecto concebido a comienzos del siglo XIX. La plaza se convierte en el punto central de la fotografía, captado en un vacío irreal, suspendido, del cual parece devanarse todo el espacio urbano y desde el cual se instaure el desarrollo del barrio en su totalidad. En la construcción de la fotografía se advierte un estudio atento de la arquitectura del barrio y de la antropología social. Ningún elemento deja percibir el desenvolvimiento de lo cotidiano; la agitación febril de la vida laboral queda encerrada entre los vacíos y los llenos de los rascacielos que se yerguen en los límites de la imagen fotográfica.

1. Thomas Struth, s.t., en K. Honn, W. Schurmann, “Duetschland. Aspekte gegenwartiger Dokumentarfotografie”, catálogo de la muestra, Landsmuseum Bonn, Colonia, 1979.

Shinjuku-ku (TDK), Tokyo, 1986
Impresión en gelatina de plata
38 x 57,5 cm
Colección privada



Hacia mediados de los años ochenta, Thomas Struth se aparta de la herencia documentalista de los Becher para aproximarse a una búsqueda de carácter más interpretativo de nuestra época. En *Shinjuku-ku (TDK), Tokyo, 1986*, el artista se coloca en el centro de la encrucijada y aleja del tráfico la mirada del espectador dejando que pueda captar la silueta arquitectónica de la ciudad para, sólo después, detenerse en los elementos particulares. La amplitud del área de calles en primer plano crea un hiato que permite mantener una distancia con respecto al desenvolvimiento inmediato de la ciudad. Lo que se destaca con relación a la obra *Panorama I, París, Beaugrenelle, 1979*, donde el área urbana está vacía de cualquier elemento que pueda hacer intuir una cotidianeidad, es que aquí la “vida” de todos modos está presente en su particularidad. Su objetivo capta el desenvolvimiento caótico de la ciudad de Tokio: desde los peatones que están intentando cruzar la calle hasta el paso veloz del tren, Struth permite que emerja el carácter frenético que distingue a la metrópoli japonesa. Por eso, lejos de ser una instantánea, se intuye su interés en dejar hablar a la ciudad poniendo de relieve sus contradicciones y haciendo que surja un análisis histórico y social de la cultura contemporánea.

Vico dei Monti, Neapel, 1988
Vico dei Monti, Nápoles
Impresión en gelatina de plata
23,03 x 16,33 cm
Colección privada



En la obra *Vico dei Monti, Neapel, 1988*, Struth se enfrenta a un tejido urbano rico en historia y en contradicciones. El artista elige la luz clara de la mañana, evitando así los fuertes contrastes de claroscuros y permitiendo una representación más neutra de la vivencia de la ciudad. Los edificios, adosados a lo largo de una colina, se suceden en una perspectiva en diagonal: desde el piso de una terraza en primer plano hasta las antenas que se entrecruzan en una maraña de líneas horizontales y verticales en el ángulo superior izquierdo. Esta perspectiva permite captar la estratificación arquitectónica de la ciudad y torna visible el crecimiento caótico y casual del plano urbano. Aunque el elemento humano se halla casi ausente, el espacio es profuso en huellas de actividades cotidianas: desde la ropa tendida hasta los broches olvidados en las sogas, que le imprimen un evidente rasgo doméstico al ambiente ciudadano.

Chiesa e Scuola di San Rocco, Venedig, 1990
Iglesia y Escuela de San Roque, Venecia
Impresión en gelatina de plata
41 x 55 cm
Colección privada



En la obra *Chiesa e Scuola di San Rocco, Venecia*, 1990, nos hallamos frente a una de las zonas de la ciudad de Venecia donde se encuentra una perfecta síntesis de los emprendimientos religiosos y artísticos entre los siglos XVI y XVIII. En esta fotografía, Thomas Struth excluye la ciudad contemporánea, decadente, la ciudad del turismo, de los souvenirs y los restaurantes, y capta un ángulo dejado intacto por las multitudes que cotidianamente invaden las “callecuelas”. Desde un punto de vista levemente angulado, registra la hilera de ventanas góticas del frente de la Scuola del siglo XVI, para luego resaltar la grandilocuente fachada de la iglesia del siglo XVIII. Además, la completa ausencia de contrastes en claroscuro destaca cada mínima moldura. El artista permite que se exprese la antigua República Marinera, construida en siglos de invasiones, encrucijada de culturas desde Oriente hasta el norte de Europa.

Las Vegas 1, Las Vegas, Nevada, 1999

C-print
141,8 x 204,7 cm
Colección privada



En esta fotografía, Thomas Struth ha detenido la mirada en Las Vegas, ciudad construida de la nada en medio del desierto de Nevada, diaria meta de los aficionados a los juegos de azar y al entretenimiento. Una ciudad de aspectos disonantes, donde cotidianamente se inician nuevas obras pero no para residencias, sino para construir nuevos hoteles o reformar los viejos. Desde un punto de vista levemente bajo, en *Las Vegas I, Las Vegas, Nevada*, 1999, el artista capta un ángulo del Treasure Island Hotel: la copia artificial de un puerto de piratas contrasta con sus palmeras exuberantes sobre

la anónima fachada del hotel. Mediante un atento encuadre, que cierra la perspectiva y acentúa las proporciones del “rincón de los Caribes” con respecto a la vista del edificio de otro modo imponente, conduce con ironía al espectador a reflexionar sobre las contradicciones de la sociedad contemporánea.

Pudong, Shanghai, 1999

C-print
139,9 x 170,9 cm
Cortesía de Galerie Max Hetzler



Con el paso de los años y la incidencia de la globalización, Thomas Struth llega al color como instrumento indispensable para relatar un mundo que avanza. En *Pudong, Shanghai*, 1999, explora el fenómeno de la devastadora urbanización de China en esta última década. Pudong, un lugar casi completamente rural a comienzos de los años ochenta, asiste en poco tiempo a la expropiación de terrenos, por parte de las autoridades, a sectores privados, para redefinir el área y crear una competencia de la moderna Hong Kong.

Un grupo de rascacielos ultramodernos constituye el fondo de esta fotografía. Desde un punto de vista elevado y con un gran angular, obtiene una mayor profundidad logrando destacar con precisión cada detalle del frenesí urbanístico del hombre moderno: las grúas y las excavadoras junto a las viejas casas campesinas. Una bifurcación de calles asfaltadas le sirve de marco a la imagen casi como si quisiera traducir la impronta del nuevo plano regulador.

Manzhouli, Inner Mongolia, China, 2002

C-print
142 x 181,3 cm
Colección privada
La mirada de Thomas Struth no



parece cambiar con el despuntar del nuevo milenio, y se adapta a cualquier lugar o cultura que encuentre produciendo un lúcido análisis del mundo contemporáneo. En la obra *Manzhouli, Inner Mongolia, China*, 2002, el artista se aproxima a una zona en expansión en el extremo norte de China, casi en el límite con Rusia. En primer plano, un edificio de colores vivos, todavía en construcción, constituye el proscenio para la extensión desértica que desfonda la visual. Apoyándose en la amplitud azul del cielo, sólo interrumpida por alguna nube, Struth comprime la imagen en dos dimensiones. Al acentuar el carácter surreal del edificio, que parece provenir de un juego de construcción, no sin cierta amargura revela los desastres urbanísticos de la China contemporánea.

Cerro Morro Solar, Lima, Perú, 2003

C-print
138 x 242,2 cm
Cortesía de Gallery Greta Meert



El protagonista de esta fotografía es el cerro Morro Solar, que se halla en la periferia sur de Lima. Representa una colina accidentada y desértica en esa área de la capital peruana. Lo que predomina en esta imagen ya no son las inquietantes obras de urbanización, sino la extensión, hasta perderse de vista, de una villa de emergencia. Parece estar construida mediante una sucesión de líneas horizontales, suministradas

por esas formas de vivienda precaria, que señalan el terreno y le dan profundidad a la imagen. La luz clara acentúa el carácter casi monocromo de la fotografía, constituida por un solo tono que se confunde con el color de la tierra. Al poner en el centro la villa de emergencia, Thomas Struth instaura la percepción que muestra la otra cara de Occidente.

Chanel Mobile Art 2, Hongkong, 2008

C-print
172 x 216,5 cm
Colección privada



En esta fotografía, Thomas Struth reproduce la vista exterior del pabellón itinerante para el arte contemporáneo proyectado por la arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid e inaugurado en la zona central de Hong Kong en febrero de 2008. En esa explanada, al amparo de los rascacielos de la city que hacen de fondo, el artista se detiene en la brillante superficie blanca del gran contenedor, cuya visión extraña es acentuada por un neón azul que se despliega en la base. Generalmente, Struth evita los fuertes contrastes de claroscuros para dar una visión neutra del conjunto; en este caso prefiere la luz del atardecer, que envuelve con tonos grisáceos las paredes de los rascacielos acentuando así el carácter extraño del *Chanel Mobile Art 2, Hongkong*, 2008. Con esta fotografía, parece querer mostrar la condición en adelante espectacular y lúdica del arte y de sus “contenedores”, como si se hubiese perdido la capacidad de comunicar emociones.

Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—

Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

ESPACIOS URBANOS ARTISTAS



hofer02.jpg

CANDIDA HÖFER

Congreso Buenos Aires I, 2006

© Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/

SAVA, Buenos Aires 2009

C-print / 200 x 251 cm

Colección de la artista



Textos en CD

Las biografías, las entrevistas y el texto curatorial han sido publicados en el catálogo de la exhibición *Espacios urbanos*.

© Fundación Proa y Ediciones Larivière, Buenos Aires, 2009.

Curador

Ludovico Pratesi

Desde 30.05.09

Hasta 26.07.09

—

Con la colaboración de la Embajada de Italia en Argentina

Auspicia

Tenaris

Organización Techint

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929,
La Boca (Caminito) T 4104-1000

www.proa.org

—

Horario

Martes a domingo de 11 a 19 hs

Lunes cerrado

—

Admisión

General \$ 10 / Estudiantes \$ 6

Jubilados \$ 3

PROA



Andreas Gursky

Biografía

● Bio_AndreasGursky.doc

Nació en 1955 en Leipzig, Alemania. Vive y trabaja en Düsseldorf. Dio sus primeros pasos en el estudio de fotografía comercial del padre. Estudió primero en la Folkwangschule de Essen, la principal escuela alemana de fotografía tradicional. En 1981, ingresó al curso de Bernd Becher. Poco después, abandonó el blanco y negro, y comenzó a trabajar en color. Hacia

mediados de los años '80, exploró los contrastes entre paisajes naturales y áreas industriales, y realizó fotografías de personas o de grupos en actividades recreativas insertas en contextos paisajísticos. A comienzos de los años '90, adoptó un formato más monumental que le permitió alcanzar una mayor precisión en los detalles. Sus obras hormiguean de gente agolpada en espacios amplios como hoteles, aeropuertos, palacios, oficinas y lugares institucionales, y reproducen un mundo que se abre a una dimensión global. Sus fotografías representan a menudo temas tomados desde lo alto, desde grúas o helicópteros, retocadas digitalmente.



● gursky02.jpg

ANDREAS GURSKY, Hong Kong, Grand Hyatt Park, 1994
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print / 210 x 170,5 cm / Colección privada. Turín, Italia

En 1994, tuvo lugar una retrospectiva en el Deichtorhallen de Hamburgo y en el Stichting De Appel de Amsterdam. En 1998, en la Kunsthalle de Düsseldorf, se realizó una muestra de sus trabajos desde 1994 hasta 1998. En 2001, se presentó una importante retrospectiva en el Museum of Modern Art de Nueva York. En el mismo año, obtuvo el premio Infinity Award for Art del International Center of Photography de Nueva York. Desde 2007 hasta hoy, se han sucedido retrospectivas en el Kunstmuseum de Basilea y en la Haus der Kunst de Múnich, hasta la última, *Werke 80-08*, efectuada en el Modern Museet de Estocolmo y en la Vancouver Art Gallery de Vancouver.

Entrevista a Andreas Gursky

● Entrevista_Gursky.doc

Publicada en el suplemento cultural del periódico Süddeutsche Zeitung, Baviera, Alemania, Munich, el 26 de marzo de 2002. Reproducida en el catálogo de la exhibición Espacios urbanos.

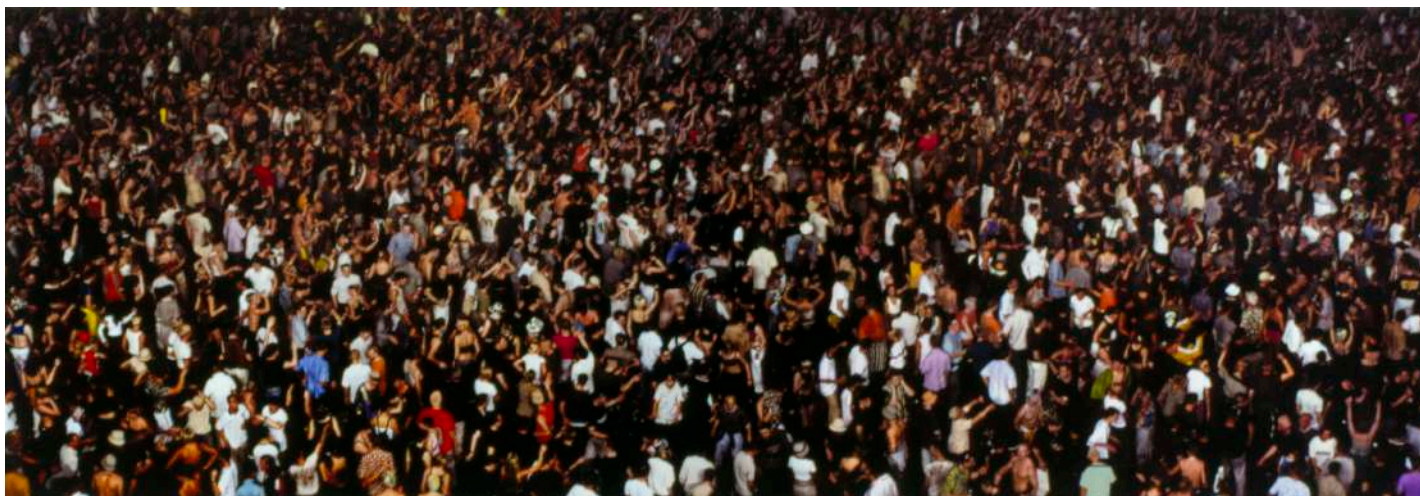
Süddeutsche Zeitung: ¿Qué es en realidad lo que causa tanta fascinación en la gente ante sus fotografías?

Andreas Gursky: Tomemos como ejemplo la fotografía EM Arena Amsterdam (Arena Eurocopa Ámsterdam)...

S.Z.: ...donde se ve, en un campo de juego verde, a muchos jugadores de fútbol, pequeños como muñequitos.

A.G.: Por un lado, está presente el fenómeno masivo del fútbol, un tema profano bien conocido por todos. Es un aspecto con el que cualquier persona puede establecer una relación aunque no tenga ninguna noción de lo que es el arte. Es algo que puede verse en muchos de mis motivos. Y además, de una superficie de césped tan verde emana un aura, al igual que de una imagen monocromática.

S.Z.: Es decir que en el principio está lo popular. Y después usted monumentaliza lo visto, lo transforma en algo arquetípico, universal. Eso es algo que le han criticado bastante: la frialdad, esa gran distancia respecto de los hechos, que en sus trabajos adquieren dimensiones nimias. Es la mirada del estratega desde la montaña.



● gursky01.jpg

ANDREAS GURSKY, *May Day IV*, 2000
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 208 x 508 cm / Lia Rumma Gallery

A.G.: Las masas me interesan: la relación entre el cuerpo y el espacio, la abstracción de la distancia y la experiencia de la falta de espacio cuando uno está allí, en medio de todo. En cuanto a la frialdad, quizá sea así, en la medida en que la mirada interpretativa no puede reconocerse en un primer momento. Todo parece ser tal cual es. Si mis fotografías estuvieran teñidas por una mirada subjetiva, perderían el carácter atemporal. Mis imágenes se

sirven de un vocabulario visual que primero debe ser explorado y que se guía por reglas distintas a las vigentes para el pensamiento lingüístico. A eso hay que sumar, además, la influencia de los Becher: debe dejarse hablar a la realidad por sí misma, porque es tan creativa que el hombre no puede más que quedarse atrás. Es una máxima que he incorporado a mi enfoque, por eso trabajo de esta manera.

-

Andreas Gursky: El vértigo del espacio

● TXT_curatorial.doc

Fragmentos del texto “Miradas sobre la ciudad”, escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición Espacios urbanos.

“Dentro de la primera generación de alumnos de los Becher en la Academia de Düsseldorf, Andreas Gursky es el artista que primero se aparta de las enseñanzas de sus maestros y emprende, desde principios de los años ochenta, un proceso de definición que privilegia los aspectos estructurales de la imagen, exaltando al máximo sus aspectos y su potencialidad de atracción de la mirada. Una búsqueda que sitúa rápidamente sus principios formales básicos en la concentración en un solo fotograma, impreso en gran formato y con una atención obsesiva por

los detalles, mientras que en el plano conceptual desarrolla en grado máximo la capacidad de la imagen para envolver al observador en el nivel físico y emotivo, con estrategias muy cercanas a la historia de la pintura alemana desde el Renacimiento hasta el Romanticismo.

La composición de la imagen, como señala Martin Hentschel, recuerda la estructura de los paisajes naturales de Claude Lorrain y Caspar David Friedrich, donde la dimensión monumental del tema –ya sea una playa en las orillas del Rin (Rhein, Oberkassel, 1985), un paso en los Dolomites (Dolomites, paso de Klausen, 1984), el interior de una catedral (Catedral, 2007) o el hall de un aeropuerto internacional (Frankfurt, 2007)– es amplificada por la presencia de seres humanos decididamente sobrepasados por el ambiente que los circunda. Lo que promueve en el espectador, por un lado, el mismo efecto de vértigo de los frescos en las iglesias barrocas, que se traduce en una sensación de extravío del individuo frente a la capacidad de las imágenes para ocupar el espacio, y por otro lado, la sensación de vivir una experiencia colectiva, junto con los seres humanos presentes dentro de la obra. Una suerte de mirada compartida, provocada por el artista mediante la extensión de la obra, y obtenida sin renunciar a la precisión obsesiva en cada detalle individual, con resultados similares a los mejores logros de los maestros de vedutismo del siglo XVIII como Canaletto o



● gursky03.jpg

ANDREAS GURSKY, *Dresden*, 1988
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009 / C-Print. 247 x 207 cm / Colección privada. Nápoles, Italia / Cortesía Lia Rumma Gallery

Bellotto. Además, una vocación objetiva atraviesa la pintura alemana a partir del Renacimiento, como puntualiza Emmanuel de l'Écotais, que identifica en algunas pinturas de Albrecht Aldorfer (1480-1583), discípulo del más célebre Albrecht Dürer, las posibles raíces del gigantismo en Gursky. 'Las imágenes de Gursky hablan de las estructuras de la percepción y de las relaciones que la visión establece entre los personajes, las cosas y los espacios, componiendo así una nueva arquitectura del mundo', observa Beate Sontgen. Una arquitectura donde la ciudad contemporánea tiene un papel protagonista, que Gursky capta con una precisión, una amplitud de miras y una visión que nunca deja de sorprendernos".

Candida Höfer

Biografía

● Bio_CandidaHofer.doc

Nació en 1944 en Eberswalde, Alemania. Vive y trabaja en Colonia.

Comenzó a trabajar como fotógrafa a mediados de los años '60, y focalizó su mirada en las salas de espera, las estaciones y otros ámbitos de la vida cotidiana que reprodujo con un lenguaje simple y directo, en tomas de pequeño formato. A principios de los años '70, inició un trabajo sobre la vida diaria de los inmigrantes turcos. Desde 1976, asistió

a la Academia de Düsseldorf, donde adquirió de los Becher cierta frialdad en la mirada, pero sobre todo la utilización de la fotografía como riguroso instrumento de indagación. Se concentró en interiores de edificios públicos, como bibliotecas y museos. Se trata de espacios deshabitados observados con una mirada analítica. A finales de los años '90, empezó a utilizar el gran formato, con el que consigue imprimir mayor fuerza a la imagen. En las fotografías de Höfer, prima el orden y la estructura del espacio, siempre revelados a través de la luz ambiental.

Entre sus muestras individuales, se pueden mencionar las siguientes: en el Newport Harbor Art Museum, en 1991; en el Sydney Museum of Contemporary Art,



● hofer03.jpg

CANDIDA HÖFER, *Schloss St. Emmeram Regensburg XXVIII*, 2003 (*Palacio St. Emmeram Regensburg XXVIII*)
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 152 x 193 cm / Colección de la artista

en 1992; en el St. Louis Art Museum y en la Sonnabend Gallery de Nueva York, en 1997; la retrospectiva *Orte Jahre 1968-1999* en Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur de Colonia y en la Kunsthalle de Núremberg, en 1999; *Architecture of Absence* en el University Art Museum de Long Beach, California y el Norton Museum of Art de West Palm Beach, Florida, en 2005; en el Musée du Louvre de París, en 2006 y en el Palais des Beaux Arts de Bruselas, en 2007. En 2002, representó a Alemania en la 50ª Bienal de Venecia.

Entrevista a Candida Höfer

● [Entrevista_Hofer.doc](#) (completa)

Ludovico Pratesi: Cuando trabajó en Buenos Aires, ¿cuál fue su percepción de la ciudad?

Candida Höfer: La presencia sensual de los estratos de tiempo, la enorme vitalidad, y aunque me acusen de aduladora... diré que Buenos Aires es —junto con San Petersburgo, aunque por completo diferente— la ciudad más bella en la que he estado.

L.P.: En sus fotografías, nunca se ven personas. ¿Se debe a su idea de una ciudad vacía y desierta?

C.H.: Trabajo sobre espacios interiores antes que sobre espacios urbanos. En cuanto a mi interés por los espacios interiores, comenzó como una cuestión práctica: sencillamente, no quería molestar a la gente con mi trabajo. Pero también resultó revelador: paradójicamente, con su ausencia, las personas están más presentes en mis fotos, porque de ese modo es posible observar con mayor claridad las expectativas que tienen los espacios respecto de las personas que los utilizan.

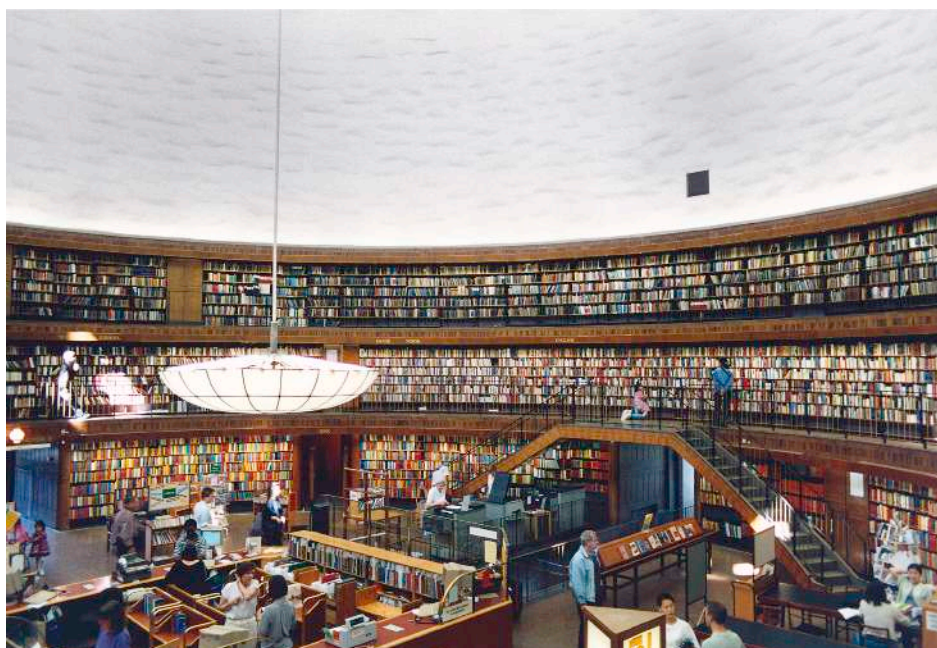
L.P.: ¿Qué es para usted la ciudad de hoy?

C.H.: Un tiempo espacio vital.

Candida Höfer: La presencia de la ausencia

● [TXT_curatorial.doc](#)

Fragmento del texto “Miradas sobre la ciudad”, escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición.



● [hofer01.jpg](#)

CANDIDA HÖFER, *Stadtbibliothek Stockholm*, 1993 (*Biblioteca Estatal de Estocolmo*)
© Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 38 x 57 cm / Colección de la artista

“No quiero molestar a la gente con mi trabajo”, declara Candida Höfer. Tras el ciclo de imágenes dedicadas a la vida de la comunidad turca en Alemania, la artista abandona el blanco y negro por el color, comienza a sacar imágenes de grandes dimensiones y sobre todo elimina definitivamente la presencia de personas en sus obras, para concentrar su búsqueda en lugares públicos urbanos destinados a la cultura, como bibliotecas, teatros y museos. Espacios que la teoría, estratificada por el uso cotidiano de miles de personas, ha transformado en ‘ambientes donde cada objeto singular posee un significado en sí mismo, ligado con el transcurso del tiempo y con la dimensión de la memoria’.

Pero también son lugares que, como señala la artista, están perdiendo lenta aunque inexorablemente su función principal: los espectadores del teatro son suplantados por los telespectadores, los libros en las bibliotecas se vuelven virtuales y los mismos museos son visitados a través de Internet. Mediante sus grandes imágenes, la artista nos invita a mirarlos de nuevo, a detenernos en cada uno de sus detalles. ‘Los tabiques divisorios, los candelabros de cristal, los anaqueles llenos de libros, las baldosas

de los pisos, los pesados telones de los teatros: se tiene la impresión de estar envueltos por esos ambientes del saber rigurosamente vacíos’. Un Grand Tour de la ausencia que pasa por Weimar y Bologna, Seúl y Buenos Aires, Lisboa y París, para ‘captar el espacio vacío, fijarlo y hacerlo visible’, como explica el escritor portugués José Saramago.

Comprometida en un continuo proceso de intercambio con sus temas, la artista basa su pensamiento en la teatralización de la arquitectura para revelar su identidad más secreta, aquello que los latinos llamaban *genius loci*. Así, la ciudad que emerge del arte de Candida Höfer es un gran espacio vital, donde la ausencia de los seres humanos no hace más que enfatizar el significado de su presencia en el tiempo, estratificada en la dimensión de la memoria colectiva”.

Axel Hütte

Biografía

● Bio_AxelHutte.doc

Nació en 1951 en Essen, Alemania. Vive y trabaja en Düsseldorf.

Entre 1973 y 1981, asistió al curso de fotografía de Bernd Becher. Influenciado por su enseñanza, comenzó fotografiando la arquitectura alemana posbélica con una mirada sobria y objetiva. En 1982, ganó una beca para estudiar en Londres, donde se focalizó en interiores de viviendas y exteriores de edificios industriales, desprovistos de cualquier presencia humana. No son las estructuras arquitectónicas las que atrajeron su atención, sino las variaciones de la luz sobre los diversos elementos, con las que creó composiciones casi abstractas. A fines de los años '80,

retomó el tema tradicional del paisaje romántico, y viajó por diversos países buscando reflejar la idea de lo sublime como punto de partida para su propio proyecto fotográfico. En las obras de este período, también el espacio se ve deshabitado y la luz parece tener un papel bien definido. Hacia fines de los años '90, comenzó a representar paisajes urbanos nocturnos en condiciones de visibilidad extremas.

Expuso sus obras en el Rotterdamse Kunststichting de Rotterdam en 1989, en el Hamburger Kunsthalle de Hamburgo en 1993, en el Rheinisches Landesmuseum de Bonn en 1995, en el Fotomuseum Winterthur de Winterthur en 1997, en la Foundation for Photography de Ámsterdam en 2001, en el Henie Onstad Art Centre de Hovikodden en 2006. En 2004, tuvo lugar una importante retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Entrevista a Axel Hütte

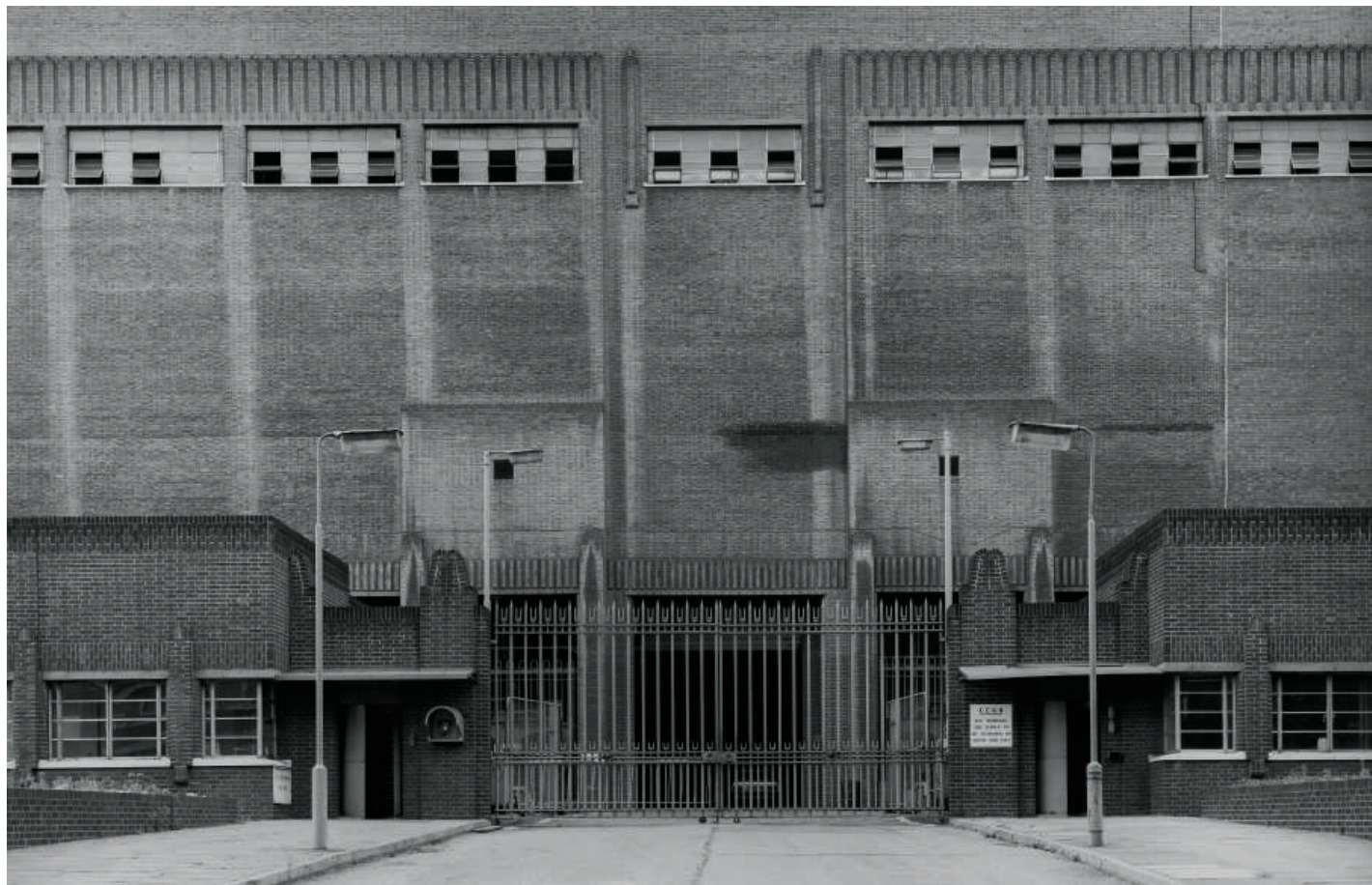
● Entrevista_Hutte.doc (completa)

Ludovico Pratesi: ¿Qué es para usted la ciudad de hoy?

Axel Hütte: Como en el siglo pasado, continúa siendo el lugar donde se sienten las vibraciones de los tiempos modernos: alimento para el cerebro, extenuante vida nocturna y conexión con otras ciudades y otros países vía aeropuertos.

L.P.: Puentes, subterráneos, fábricas abandonadas: ¿ruinas contemporáneas, o espacios donde se pierde la identidad?

A.H.: Las partes invisibles que se ocultan en la oscuridad o detrás de la estructura de un puente o la ventana de una fábrica son tan importantes como la realidad que reconocemos a simple vista. La imaginación —aquello que nos gustaría ver— depende de lo que podemos ver; pero aquello que no vemos es el epicentro de toda mi fotografía de arquitectura, paisaje y retrato.



AXEL HÜTTE, **Bankside Powerstation**, London, 1982-1984 (Central de electricidad Bankside, Londres)
© Axel Hütte, 2009 / Impresión en gelatina de plata. 66 x 80 cm / Colección del artista



● hutte02.jpg

AXEL HÜTTE, *Borzano/Citadella, Italy, 1996*
© Axel Hütte, 2009 / C-print. 205 x 162 cm c/u / Colección del artista



L.P.: Los barrios urbanos que aparecen en sus fotografías son marginales y anónimos, como escenarios de un errabundeo sin objeto. ¿Uno debe perderse en la ciudad de hoy?

A.H.: Uno debe perderse en sus sueños, en la naturaleza y en la ciudad.

Axel Hütte: Espacios de alucinación

● TXT_curatorial.doc

Fragmento del texto “Miradas sobre la ciudad”, escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición.



● hutte03.jpg

AXEL HÜTTE, *Canterbury House, London, 1982-1984 (Casa Canterbury, Londres)*
© Axel Hütte, 2009 / Impresión en gelatina de plata. 66 x 80 cm / Colección del artista

“Las imágenes realizadas por Axel Hütte en las estaciones subterráneas del metro en Alemania a fines de los años setenta, acompañadas por una serie de tomas hechas en Londres a comienzos de la década siguiente, muestran una serie de ambientes escuálidos y vacíos, iluminados por las luces débiles y frías de los estacionamientos abandonados. Pruebas evidentes de una predilección del artista –apenas egresado de la Academia de Düsseldorf– por una visión nocturna e inquietante del universo urbano, todavía dominado por la estética underground, que hallamos en algunas películas alemanas rodadas en esos mismos años por directores como Win Wenders y Rainer Fassbinder y descritas en las páginas de novelas de Peter Handke o Heinrich Boll.

Un imaginario solitario y lunar nutrido de tópicos cinematográficos y literarios, que se desarrolla en el tiempo mediante el estudio de las gradaciones luminosas presentes en el ciclo de vistas nocturnas de las grandes ciudades norteamericanas, tituladas *As dark as light* y tomadas por Hütte a partir de 1998. Se trata de vistas panorámicas sacadas desde lo alto de edificios en Atlanta, Seattle o Las Vegas, que el artista transforma en misteriosas tramas luminosas que tienden hacia una abstracción suspendida y onírica. Una tendencia que fue afirmándose cada vez más en los trabajos de la última década, a menudo basados en la capacidad del objetivo para captar vislumbres de luz sobre superficies reflejantes, como en el caso de Berlin, Nationalgalerie (2001), donde el museo construido por Mies Van der Rohe se convierte en un lugar irreconocible, un paisaje hipnótico y surreal. Un espacio de alucinación, según la acertada definición de Rudolf Schmitz, que subraya la capacidad del artista para explorar los límites de la visibilidad, aunque permaneciendo siempre apegado a la realidad. ‘Es un principio de zonas de imágenes latentes –explica Schmitz– que, a la espera de poder revelarse, se ofrecen a la imaginación del espectador, lo que les confiere a las composiciones más austeras y sobrias un aura de misterio cargada de promesas’.

Por medio de la eliminación gradual de los puntos de referencia visuales que permiten reconocer los lugares, el artista nos lleva a paisajes alucinatorios, donde la realidad urbana es transformada en puro territorio de la visión”.

Thomas Ruff

Biografía

● Bio_ThomasRuff.doc

Nació en 1959 en Zell am Harmersbach, Alemania. Vive y trabaja en Düsseldorf.

En 1977, ingresó al curso de fotografía de Bernd Becher., donde pronto orientó su trabajo hacia el estudio conceptual de los lenguajes fotográficos. En los años '80, creó una serie de retratos carentes de toda expresión. A fines de esa década, desarrolló la serie *Häuser*, en la que representó edificios anónimos, y comenzó la serie *Sterne*, a partir de negativos de un observatorio astronómico, y la serie *Zeitungsfoto*, a partir de imágenes tomadas de diarios. Desde 1992, realiza tomas urbanas con un visor nocturno semejante a las imágenes de la Guerra del Golfo. En *Plakate* (1996-1997), alude irónicamente a acontecimientos políticos contemporáneos, inspirándose en los fotomontajes de los años '20. A partir del año 2000, la ciudad aparece a través de los códigos de Internet (*Jpegs*) y del legado de la arquitectura moderna (*l. m. v. d. r. y m. d. p. n.*)

Expuso en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1989, en el Centre National de la Photographie de París en 1997 y en el Chabot Museum de Rotterdam en 2001. En 2002, se organizó su primera retrospectiva importante en la Kunsthalle de Baden Baden, que itenera a la Tate de Liverpool y al Museo de Arte Contemporánea Serralves de Oporto, entre otros. En 2006, se realizó una retrospectiva en la Fondazione Bevilacqua La Masa, en Venecia. En el mismo año, recibió el premio Infinity Award del International Center of Photography de Nueva York. En 2007, fue invitado a organizar sus obras en diálogo con la colección Sprengel Museum de Hannover. Este año, se inauguró una destacada muestra individual en el Castello di Rivoli, en Turín.

Entrevista a Thomas Ruff

● Entrevista_Ruff.doc (completa)

Ludovico Pratesi: ¿Qué significa para usted la ciudad contemporánea?
Thomas Ruff: La ciudad contemporánea no existe. Todas las ciudades son una mezcla de numerosos períodos arquitectónicos diferentes.

L.P.: Sus obras muestran un interés preponderante por la arquitectura. ¿Por qué?

T.R.: La arquitectura es, además de la naturaleza, la cosa más grande que nos rodea. Nos movemos en torno de ella y nos movemos dentro de ella.

L.P.: Usted suele fotografiar edificios aislados cuyas formas, a su entender, evocan el racionalismo. ¿Se trata de una referencia a su propia vida?

T.R.: Yo diría que el racionalismo no existe, y que lo único que existe es una subjetividad que sueña con la objetividad o con el racionalismo.

Thomas Ruff: Imágenes políticas

● TXT_curatorial.doc

Fragmento del texto "Miradas sobre la ciudad", escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición.

"El principal interés de Thomas Ruff consiste en el análisis de la fotografía en relación con su percepción, individual o colectiva, dentro del constante flujo de imágenes consumidas por la sociedad contemporánea y generadas por los



● ruff03.jpg

THOMAS RUFF, *Interieur 7 D*, 1982
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 27,5 x 20,5 cm / Colección privada



● ruff02.jpg

THOMAS RUFF, *m.d.p.n. 27*, 2003
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 94 x 125 cm / Lia Rumma Gallery



● ruff01.jpg

THOMAS RUFF, m.d.p.n. 06, 2002
 © Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-Print. 186 x 270 cm / Lia Rumma Gallery

medios. Una búsqueda que se despliega a través de diferentes temas, que van desde los Portraits (retratos de personas comunes) hasta los Nudes (imágenes pornográficas tomadas de Internet) y los Jpegs (imágenes digitales ampliadas), donde el tema de la ciudad es tratado en varios aspectos, de lo social a lo político. Un asunto que Ruff aborda desde sus inicios, cuando todavía era estudiante en la Academia de Düsseldorf, con la serie Interiors (1979-1983): interiores de habitaciones decididamente anónimos, pero ricos en indicios sobre la dimensión de la vida cotidiana en la Alemania de los años setenta.

A diferencia de los Becher, sin embargo, el artista abandona enseguida el blanco y negro, al igual que Andreas Gursky, para enfrentar el desafío del color, que les confiere a estas obras una

dimensión pictórica, menos rigurosa pero más íntima y sensible. Con la serie posterior, Casas (1987-1991), Ruff pasa de los interiores a la arquitectura externa de los edificios, analizada con una mirada cercana a las raíces históricas del racionalismo y la Bauhaus, aunque retomando códigos visuales emparentados con las tarjetas postales alemanas de los años cincuenta. Una actitud comprometida en revisar la tradición modernista que tiene su culminación en la serie l.m.v.d.r., iniciada en 1999. Se trata de un ciclo de fotografías históricas de edificios realizados por Ludwig Mies Van der Rohe, reelaboradas por el artista.

En esa voluntad de reescribir los códigos del valor cultural y semántico de la imagen, se inserta la serie reciente de los Jpegs, comenzada en 2004, que podemos

considerar como una reflexión sobre la ciudad como marco poblado de edificios portadores de sentido social y político, hechos accesibles por medio de Internet. 'Los Jpegs de Ruff –según observa Matthias Winzen– muestran el carácter irritante de una experiencia del mundo que se ha vuelto colectiva o, para ser más precisos, una rarefacción de la experiencia'. No es casual que entre los temas representativos se halle el derrumbe de las Torres Gemelas, el primer drama vivido en directo en el ámbito mundial e ícono de una sociedad gobernada por los mass media”.

Thomas Struth

Biografía

● Bio_ThomasStruth.doc

Nació en 1954 en Gelden, Alemania. Vive y trabaja en Düsseldorf.

Comenzó a estudiar pintura en la Kunstakademie de Düsseldorf, y más tarde se inscribió en el curso de fotografía de Bernd Becher. En 1978, obtuvo una beca de la Academia para ir a Nueva York, en donde realizó fotografías en blanco y negro carentes de cualquier presencia humana y concentradas en la composición y los detalles topográficos. Luego, abordó el color y adoptó un formato más grande. Hacia mediados de los años '80, enfrentó la relación entre el hombre y su espacio en una serie de retratos que muestran, sobre todo, a familias en sus ambientes domésticos. Más tarde, capturó muchedumbres y personajes anónimos en el interior de las salas de los museos, explorando el diálogo intenso entre el público y la obra de arte. En años más recientes, ha extendido su lenguaje para incluir en su estudio paisajes tropicales.

Expuso sus obras en la Kunsthalle de Berna y en el Museo de Yamaguchi en 1987, en el Portikus de Fráncfort y en la Renaissance Society de Chicago en 1990, en el Hirschhorn Museum de Washington en 1992, en la Kunsthalle de Hamburgo en 1993, en el ICA de Boston y el ICA de Londres en 1994, en la Art Gallery of Ontario de Toronto y en el Kunstmuseum de Bonn en 1995, en el International Art Palace de Pekín en 1997, en el Carré d'Art de Nîmes y en el Stedelijk Museum de Ámsterdam en 1988, en el Museum of Modern Art de Tokio en 2000, en el Museo de Dallas y el Moca de Los Ángeles en 2002, en el Metropolitan Museum de Nueva York en 2000, en el Prado de Madrid en 2007 y en el Museo Madre de Nápoles en 2008.

Entrevista a Thomas Struth

● Entrevista_Struth.doc (completa)

Ludovico Pratesi: ¿Qué es para usted la ciudad de hoy?

Thomas Struth: (...) Las ciudades continúan siendo estimulantes



● struth03.jpg

THOMAS STRUTH, *Panorama 1, Paris, Beaugrenelle*, 1979

© Thomas Struth, 2009 / Impresión en gelatina de plata. 40,3 x 57,7 cm / Colección privada

conglomerados de información y de posibilidades. No obstante, la vida en ellas se ha vuelto cada vez más difícil. La dependencia del automóvil como medio de transporte individual domina la calidad del espacio de una manera destructiva e insoportable. Es sorprendente que la idea de utopía urbana —que surgió a comienzos del siglo XX y prometía ocio y felicidad

en un medioambiente de edificios de departamentos a gran escala conectados por superautopistas de muchos pisos— no haya sido reciclada o revisada en nuestra era de conciencia ecológica (...).

L.P.: En las obras expuestas ha elegido ciudades históricas como Nápoles o Venecia, y megalópolis contemporáneas



● struth02.jpg

THOMAS STRUTH, *Las Vegas 1, Las Vegas, Nevada*, 1999

© Thomas Struth, 2009 / C-print. 141,8 x 204,7 cm / Colección privada



● struth02.jpg

THOMAS STRUTH, *Cerro Morro Solar, Lima, Perú, 2003*
 © Thomas Struth, 2009 / C-print. 138 x 242,2 cm / Cortesía de Gallery Greta Meert

como Shanghai, Tokio y Hong Kong. ¿Por qué ese dualismo?

T.S.: Porque representa dos desarrollos, dos soluciones a un mecanismo urbano. El dualismo es la noción de análisis más básica. Es necesario tener dos versiones diferentes de una misma solución para poder comparar. Y a través de la comparación, queda claro que la arquitectura a escala humana es necesaria para la existencia.

-

Thomas Struth: Lugares inconscientes

● TXT_curatorial.doc

Fragmento del texto “Miradas sobre la ciudad”, escrito por el curador Ludovico Pratesi para el catálogo de la exhibición.

“Comprender y representar la arquitectura fue el punto de partida y el fundamento de mi trabajo. Ella expresa la voluntad de la sociedad de representarse’. Así explica Thomas Struth la presencia

constante de la arquitectura urbana dentro de su trabajo, empezando por las primeras series de vistas que mostraban, en riguroso blanco y negro, calles desiertas captadas desde la perspectiva de los peatones, con una atención específicamente puesta en la estratificación urbana. Una mirada que se dirige a la ciudad para analizar las coordenadas culturales de su evolución, tratando de recoger sus huellas más secretas y menos evidentes. Por eso, cuando el artista observa la metrópoli, ya sea antigua o moderna (y no es casual que haya fotografiado los pasajes de Nápoles y las calles de Tokio), nunca se dirige a los lugares más representativos, como monumentos o museos, sino que se concentra en los espacios de conjunción entre los edificios. Se interesa en las calles y en las plazas, cualesquiera, a las que considera depositarias de una memoria anónima e inconsciente.

A diferencia de Candida Höfer, su búsqueda apunta a la estratificación de la vida en la dimensión banal de lo cotidiano, interpretado en una dimensión

antropológica, interesada en las sutiles relaciones que vinculan al hombre con su ambiente social. Una indagación que Struth comenzó a fines de los años setenta, que presentó con motivo de su muestra individual *Unconscious Places* en la Kunsthalle de Berna en 1987, y que luego prosiguió con el paso a imágenes en color de gran formato, ligadas a las metrópolis del futuro, como Shanghai y Seúl. Una doble mirada tendiente a suscitar una reflexión sobre la dimensión evolutiva de la ciudad dentro de parámetros ligados a la íntima naturaleza cultural del territorio.

‘En los últimos años, volví a observar las ciudades con una mirada distinta —explica el artista— para buscar los lugares donde la llamada globalización era más visible. Las similitudes estilísticas entre edificios modernos de sitios como el centro de Mongolia y Las Vegas, San Pablo y Palermo me afectaron y provocaron una reflexión sobre los mecanismos del pensamiento colectivo, de la memoria y de su representación’.

Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—

Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

ESPACIOS URBANOS TEXTOS

AXEL HÜTTE, *Mölding House*, London,
1982-1984
Casa Mölding, Londres
© Axel Hütte, 2009
Impresión en gelatina de plata.
66 x 80 cm
Colección del artista



Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth

Curador
Ludovico Pratesi

Desde 30.05.09
Hasta 26.07.09

—

Con la colaboración de la
Embajada de Italia en Argentina

Auspicia
Tenaris
Organización Techint

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929,
La Boca (Caminito) T 4104-1000
www.proa.org

—

Horario
Martes a domingo de 11 a 19 hs
Lunes cerrado

—

Admisión
General \$ 10 / Estudiantes \$ 6
Jubilados \$ 3

● En CD

Los siguientes textos
han sido publicados en el
catálogo de la exhibición
Espacios urbanos.

© Fundación Proa y
Ediciones Larivière,
Buenos Aires, 2009.

Ludovico Pratesi

Curador de la exhibición

“Miradas sobre la ciudad”

● TXT_curatorial.doc (completo)

Fragments del texto incluido en el catálogo de la exhibición.

“Así como antropólogos, sociólogos, arquitectos, urbanistas y filósofos se han dedicado, en la última década, a analizar desde sus diferentes puntos de vista la transformación de la ciudad contemporánea, por el lado del arte el

mismo tema resulta central en la búsqueda de un grupo de artistas alemanes de nuestra época que se expresan mediante el lenguaje fotográfico, para dirigir una mirada analítica a la evolución urbanística de los últimos cuarenta años. A través de las obras seleccionadas de los cinco artistas invitados en esta muestra –Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth–, parece evidente que la atención al espacio urbano es entendida por ellos como un *topos* de estratificaciones sociales y simbólicas situadas en la ambigua línea divisoria entre la realidad y su representación.

Con una mirada aparentemente objetiva y aséptica, pero en realidad analítica e interpretativa, concentran sus búsquedas en la compleja trama de relaciones entre el ser humano y el espacio que lo circunda privilegiando sus implicaciones socioculturales y antropológicas. Una elección temática que retoma el movimiento transmitido por la enseñanza de los artistas Bernd e Hilla Becher, considerados los maestros de los cinco artistas reunidos ahora bajo el nombre convencional de Escuela de Düsseldorf”.

“Durante su asistencia a las clases de Bernd Becher los cinco artistas siguen sustancialmente sus sugerencias fundamentales, si bien con algunas diferencias, que sin embargo no se apartan nunca de la idea de la fotografía entendida como documento de una realidad, analizada en sentido conceptual y nunca descriptivo”.

“Finalmente, uno de los elementos formales que caracterizan al grupo de la llamada Escuela de Düsseldorf es la realización de obras fotográficas de gran formato, obtenidas mediante técnicas de desarrollo tomadas de la publicidad durante los años ochenta, y ya presentes en el trabajo de varios artistas internacionales como Jeff Wall, Cindy Sherman y Clegg & Guttman. (...) La búsqueda de una confrontación en igualdad de condiciones con la pintura llevó a estos artistas a abandonar gradualmente el rigor compositivo de los Becher, necesario por la intención enciclopédica de su trabajo, para llevar a la fotografía a imponerse como horizonte visivo de la mirada. Un horizonte que se transforma en un territorio de la visión extremadamente detallado,



THOMAS STRUTH, *Vico dei Monti, Neapel, 1988* (*Vico dei Monti, Nápoles*)
© Thomas Struth, 2009
Impresión en gelatina de plata. 23,03 x 16,33 cm / Colección privada

donde la presencia proteiforme de la ciudad contemporánea se vuelve un depósito ilimitado de sugerencias culturales, sociales, políticas, antropológicas o, simplemente, de estéticas inagotables”.

“Tras el ciclo de imágenes dedicadas a la vida de la comunidad turca en Alemania, Candida Höfer abandona el blanco y negro por el color, comienza a sacar imágenes de grandes dimensiones y sobre todo elimina definitivamente la presencia de personas en sus obras, para concentrar su búsqueda en lugares públicos urbanos destinados a la cultura, como bibliotecas, teatros y museos. (...) Pero también son lugares que, como señala la artista, están perdiendo lenta aunque inexorablemente su función principal: los espectadores del teatro son suplantados por los telespectadores, los libros en las bibliotecas se vuelven virtuales y los mismos museos son visitados a través de Internet. Mediante sus grandes imágenes, la artista nos invita a mirarlos de nuevo, a detenernos en cada uno de sus detalles”.

“(La obra de Axel Hütte) se trata de vistas panorámicas sacadas desde lo alto de edificios en Atlanta, Seattle o Las Vegas, que el artista transforma en misteriosas tramas luminosas que tienden hacia una abstracción suspendida y onírica. (...) Un espacio de alucinación, según la acertada definición de Rudolf Schmitz, que subraya la capacidad del artista para explorar los límites de la visibilidad, aunque permaneciendo siempre apegado a la realidad”.

“(Thomas Struth) se dirige a la ciudad para analizar las coordenadas culturales de su evolución, tratando de recoger sus huellas más secretas y menos evidentes. (...) nunca se dirige a los lugares más representativos, como monumentos o museos, sino que se concentra en los espacios de conjunción entre los edificios. Se interesa en las calles y en las plazas, cualesquiera, a las que considera depositarias de una memoria anónima e inconsciente. A diferencia de Candida Höfer, su búsqueda apunta a la estratificación de la vida en la dimensión banal de lo cotidiano, interpretado en una dimensión antropológica, interesada en las sutiles relaciones que vinculan al hombre con su ambiente social”.



CANDIDA HÖFER, *Teatro San Martín Buenos Aires I*, 2006
© Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 200 x 269 cm / Colección de la artista

“El principal interés de Thomas Ruff consiste en el análisis de la fotografía en relación con su percepción, individual o colectiva, dentro del constante flujo de

imágenes consumidas por la sociedad contemporánea y generadas por los medios. Una búsqueda que se despliega a través de diferentes temas, que van



ANDREAS GURSKY, *Schwimmbad Teneriffa*, 1987 (*Piscina de Tenerife*)
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-Print. 46 x 60,5 cm / Colección privada. Nápoles, Italia / Cortesía Lia Rumma Gallery



THOMAS STRUTH, *Chiesa e Scuola di San Rocco, Venedig*, 1990 (*Iglesia y Escuela de San Roque, Venecia*)
 © Thomas Struth, 2009
 Impresión en gelatina de plata. 41 x 55 cm / Colección privada

desde los *Portraits* (retratos de personas comunes) hasta los *Nudes* (imágenes pornográficas tomadas de Internet) y los *Jpegs* (imágenes digitales ampliadas), donde el tema de la ciudad es tratado en varios aspectos, de lo social a lo político”.

“...Andreas Gursky es el artista que primero se aparta de las enseñanzas de sus maestros y emprende, desde principios de los años ochenta, un proceso de definición que privilegia los aspectos estructurales de la imagen, exaltando al máximo su potencialidad de atracción de la mirada. Una búsqueda que sitúa rápidamente sus principios formales básicos en la concentración en un solo fotograma, impreso en gran formato y con una atención obsesiva por los detalles, mientras que en el plano conceptual desarrolla en grado máximo la capacidad

de la imagen para envolver al observador en el nivel físico y emotivo, con estrategias muy cercanas a la historia de la pintura alemana desde el Renacimiento hasta el Romanticismo”. (...) Una arquitectura donde la ciudad contemporánea tiene un papel protagónico, que Gursky capta con una precisión, una amplitud de miras y una visión que nunca deja de sorprendernos”.

-

Biografía

● Bio_Pratesi.doc

Ludovico Pratesi nació en Roma, ciudad en donde vive, el 15 de abril de 1961. Se graduó en Derecho y en Historia del Arte Moderno en la Universidad de Roma. Escribe crítica de arte para el diario *La Repubblica*. Entre 1994 y 2000, escribió para el diario francés *Le Monde*. Es presidente de la sección

italiana de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

Fue asesor artístico de la ciudad de Bari desde 2002 hasta 2005. Es director artístico del Museo de Arte Contemporáneo en Pesaro y director artístico de la Fondazione Guastalla, con sede en Roma. En 2009 fue nombrado curador del Palazzo Fabroni, un museo de arte contemporáneo situado en Pistoia, Toscana. Entre 1998 y 2008, fue profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Reggio Calabria.

Ha curado numerosas exposiciones de artistas italianos e internacionales, entre ellos: Candida Höfer, Giuseppe Penone, Enzo Cucchi, Tony Cragg, Marina Abramovic, Joseph Kosuth, John Cage, Domenico Bianchi, Mimmo Paladino, Cristiano Pintaldi, Francesco Gennari, Stefano Arienti y Vedovamazzei.

Armin Zweite

“La importancia de Bernd and Hilla Becher en la historia de la fotografía”

● TXT_Zweite.doc

Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

“Los comienzos artísticos de la primera generación de alumnos de la clase de Becher resultan, desde este punto de vista, poco específicos y nada espectaculares. El autor desaparece detrás de sus obras. La originalidad es evitada, tal vez conscientemente; en todo caso, es evidente que nadie la considera como un criterio para su propio trabajo. Las fotografías dan la impresión de ser objetivas y frías en exceso, fundamentalmente suscitan una cosa: indiferencia.

Que con esos signos distintivos estos fotógrafos operan de modo totalmente adecuado al espíritu de la época es lo que aparece en forma clara desde el momento en que uno echa una mirada más allá de Düsseldorf. Hay que figurarse que, para la joven generación, el horizonte se modifica por completo alrededor de 1980”.

“Retrospectivamente, los años ochenta aparecen como una especie de período de incubación de todas las revoluciones, las paradojas, las contradicciones, las catástrofes y las implosiones que todavía nos ocupan hoy y que, con toda evidencia, seguimos ignorando, en realidad, cómo tratar. Lo que al principio sólo se anuncia aquí y allá de manera completamente esporádica culmina, para terminar, con el derrumbe de los sistemas sociales socialistas. (...) No importa de qué manera uno dé vuelta las cosas, es imposible dejar de constatar que el horizonte de emancipación se había ensombrecido y que las ideas utópicas ya no ejercían el menor estímulo, sino que por el contrario resultaban sospechosas”.

“Contra el telón de fondo de esas tendencias que se esbozan cada vez con mayor claridad, era inevitable que, después de haber recibido el estímulo ciertamente decisivo de Bernd e Hilla Becher, los alumnos de la primera generación se apartaran rápidamente de esa referencia para ponerse a explorar sus propios caminos”.

“La distancia que estos artistas han tomado con respecto a los Becher se plasma, por lo demás, en la multiplicidad de sus temas, así como en el hecho de que todos ellos (a excepción de Petra Wunderlich) trabajan en color. Por otra

parte, si la obra de Bernd e Hilla Becher sugiere siempre el carácter histórico de la fotografía y no olvida nunca que ésta es un medio, la autorreferencia a los medios fotográficos desempeña un papel mucho más marcado, por el contrario, en sus alumnos. En Ruff –quien llega más lejos en este sentido– la realidad parece haber pasado a veces por tantos filtros específicos y por transformaciones electrónicas tan numerosas, que lo real ya sólo se verifica allí en estado de huella y los motivos concretos se perciben únicamente como *ersatz*, sucedáneos, como si las señales ópticas hubieran perdido todo carácter referencial”.

“Y tampoco sería posible omitir otro rasgo diferencial, a saber, la dimensión de las imágenes, que sobrepasa por mucho la medida habitual de las fotografías y que puede llegar incluso hasta una longitud de 6 metros (y una altura proporcional). Tales dimensiones, que fueron acrecentándose en forma progresiva a partir de fines de la década de 1980 entre los artistas en cuestión, implican otra percepción y sugieren una mayor distancia entre la obra y el espectador. (...) En una palabra, las fotografías de Bernd e Hilla Becher se apartan de los grandes formatos en colores de Gursky, Struth, Ruff, Höfer, Hütte y muchos otros artistas de ese círculo tan radicalmente, como la economía, el rigor y el silencio se



THOMAS RUFF, *Zeitungphoto 039*, 1990 (Foto de periódico 039)
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 13,6 x 36,1 cm / Cortesía Mai 36 Galerie. Zurich



CANDIDA HÖFER, *Milchhof Nürnberg I*, 1999 (*Edificio Milchhof Nürnberg I*)
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 152 x 152 cm / Colección de la artista

distinguen de la opulencia, la desmesura y la seducción, detrás de las cuales aquellos principios se arriesgan a desaparecer”.

“Si el trabajo de Gursky, Höfer, Hütte, Ruff y Struth conoció un eco importante y duradero, su éxito deriva sin ninguna duda de la temática de sus obras. En lugar de retratos de gran formato y de vistas de detalles arquitectónicos (Förg), de representaciones complejas y múltiples y, por lo tanto, de una lectura difícil, que apuntan a una crítica del medio (Sieverding), estos artistas ponen en el primer plano de sus trabajos asuntos asimilables, por cierto, pero que aparecen como más lapidarios, más tajantes y menos complejos a pesar de un gusto y de un placer manifiestos por el detalle. Esto vale para los retratos de Ruff cuando se los compara con los de Förg, y lo mismo para los motivos de arquitectura de

Gursky, Höfer y Struth si se los confronta con los correspondientes trabajos de Förg.

A ello se añade el hecho de que las técnicas de digitalización permiten reforzar ciertos aspectos que parecen importantes y modificar, e incluso eliminar, ciertos otros. Los trabajos de los artistas de Düsseldorf (no de todos ellos, es verdad) ya no autentican la realidad, sino que la ficcionalizan. El espectador ya no está obligado a creer que lo que ve en esas obras existe verdaderamente. La realidad de la imagen disfruta de una amplia autonomía y debe ser considerada como una realidad estética, es decir, emancipada del modo de representación. La exigencia de veracidad, ligada en sus orígenes al medio fotográfico –a saber, el imperativo que se le había impuesto de ser un documento de la realidad–, va borrándose más y más. Por un lado, se le sugiere al espectador que la imagen

reproduce algo real. Por otro, se favorece la duda latente en cuanto a la autenticidad de lo que se representa”.

“Sobre ese trasfondo, se puede admitir que es la fuerza de sugestión de las imágenes de Gursky, Struth, Ruff y Höfer –pero también de muchos otros fotógrafos de Düsseldorf– lo que ha favorecido una recepción tan amplia y, generalmente, tan entusiasta. No hay ninguna duda de que además se disimula detrás de ello la ambición de aspirar, cuando menos, al mismo rango de la pintura”.

“En suma, no se puede dejar de constatar que aquello que tuvo su inicio y se llevó a cabo en las cuatro últimas décadas en Düsseldorf, y a partir de esa ciudad en el campo de la fotografía contemporánea, es de un alcance considerable, e incluso probablemente de una gran importancia histórica. No es preciso decir que Bernd e Hilla Becher tuvieron en ello una parte decisiva, y naturalmente hay que saludar también la autonomía y la presencia sorprendente de los trabajos de otra generación, que ha conseguido no solamente conferir nuevas posibilidades visuales al medio de la fotografía sino también dotarlo de una fuerza de impacto formidablemente acrecentada. Es probable que algo así no hubiera podido producirse de esta manera en ninguna otra parte que no fuese Düsseldorf, porque Fluxus –o habría que decir Joseph Beuys– había templado allí el clima intelectual y las posibilidades estéticas a tal punto, que no hay que temer poner en cuestión el carácter obligatorio del rigor conceptual ejercido por Bernd e Hilla Becher. Para los jóvenes artistas fue posible, pues, combinar objetividad e imaginación, equilibrar cálculo y experimentación, así como franquear el paso de la fotografía analógica a la digital, con todo lo que ello implicaba. Y osaron cambiar radicalmente de escala y pasar al gran formato. Así, la preocupación por una autorreflexión sobre el medio fotográfico habrá podido fusionarse con motivos penetrantes para crear imágenes coherentes, de una sugestiva inmediatez, que no solamente nos muestran algo sino que tienen, además, el mérito de mostrarse a sí mismas.

Biografía

● Bio_Zweite.doc

Armin Zweite es historiador del arte. Desde 1974 hasta 1990, fue director de la galería estatal en Lenbachhaus, München. Con 33 años, llegó a ser el director de museo más joven de Alemania. Entre 1990 y 2009, estuvo a cargo de la colección de arte de la provincia de Renania, en el norte de Westfalia. Fue curador de la Bienal de San Pablo en reiteradas ocasiones. Desde 2001, es miembro curatorial de la Jürgen-Ponto-Stiftung del Banco de Dresden. Fue también co-curador de la exposición *Aktuell 83*. En noviembre de 2007, asumió como director de la colección Brandhorst.

Valeria González

“La nueva fotografía alemana en el contexto de la historia del arte contemporáneo”

● TXT_Gonzalez.doc

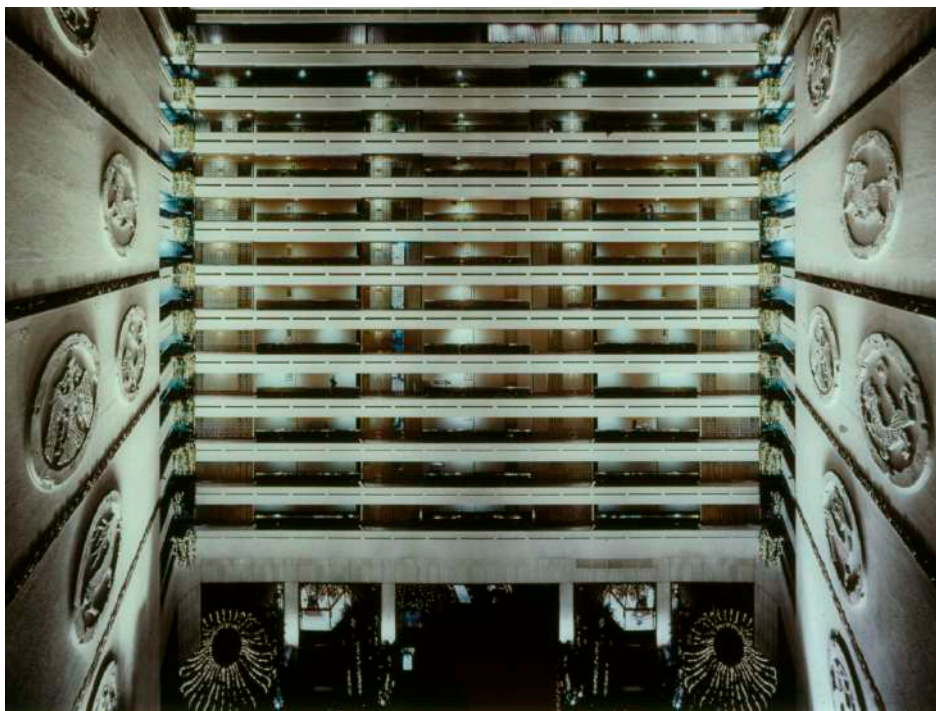
Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

“La herencia más conspicua del rigor de los Becher se da en el alumno que, al final, se independiza de ellos de la manera más profunda: Thomas Ruff. Como hemos visto en sus retratos, desde el inicio su aproximación a la fotografía fue

claramente conceptual. (...) Ruff ha sido quien mejor supo adecuar el legado de sus maestros a la lección posmoderna de su época: más que representar la realidad, una imagen la construye. Cada código, cada dispositivo, cada tecnología producen su propia lógica imaginaria. Un observatorio astronómico, la cámara infrarroja que ve en la oscuridad, la fotografía de prensa, los archivos policiales, la imagen digitalmente comprimida de los websites: cada conjunto de obras del artista plantea una coherencia indisoluble entre su ‘caja de herramientas’ y el ‘estilo’ de la imagen resultante. (...) La obra de Ruff es la más variada y, sin embargo, la más sistemática”.
“Para los integrantes de la Escuela de Düsseldorf una fotografía no se toma: se



AXEL HÜTTE, *Nobel Court, London*, 1982-1984 (*Corte de los Nobles, Londres*)
© Axel Hütte, 2009
Impresión en gelatina de plata. 66 x 80 cm / Colección del artista



ANDREAS GURSKY, *Taipei*, 2000
 © Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 117 x 149 cm / Colección Emilio y Luisa Marinoni / Cortesía Lia Rumma Gallery

hace, y el modelo de la pintura sirve para volverla importante y convincente. La primera relación entre fotografía y pintura alcanzó su apogeo hacia el 1900 con el Pictorialismo. Mediante el uso del soft focus y de manipulaciones químicas, los fotógrafos imitaban la presencia textural de la pincelada. (...) La revitalización pictórica de la foto en manos de la joven generación de Düsseldorf evitó programáticamente este tipo de artísticidad vinculada a la borrosidad misteriosa de la imagen y a sus contenidos trascendentes. De todos ellos, el único que tomó este camino fue Axel Hütte. (...) Cuando Hütte produce fotografías urbanas, a partir de los años noventa, prefiere la indeterminación formal del punto de vista aéreo y la indeterminación lumínica de la toma nocturna”.

“Candida Höfer tradujo el requerimiento de método de sus profesores al campo de la unicidad iconográfica. Desde temprano, y hasta hoy, se dedicó a fotografiar interiores de edificios públicos vacíos de gente, preferentemente instituciones culturales, como teatros, auditorios, museos, bibliotecas. (...) A diferencia de

algunas imágenes arquitectónicas de Ruff o Gursky, manipuladas digitalmente, los espacios de Höfer poseen un efecto de presencia y credibilidad inmediatas. Höfer, como todos sus compañeros, ha viajado incesantemente, recogiendo en su visión las más diversas ciudades del mundo globalizado”.

“Thomas Struth fue el primer egresado de la clase de Bernd Becher. (...) Estimulado por su profesor, consiguió una beca para viajar a Nueva York en 1978 y esa experiencia provocó un giro en su obra. En sus nuevas imágenes abandonó la aplicación de un método apriorístico e intentó encontrar, para cada toma, un equilibrio entre el recorte circunstancial y cierto orden compositivo. Probablemente influenciado por el fuerte desarrollo de la street photography en Norteamérica, Struth incorporó el modelo bressoniano a la herencia conceptual de sus maestros. (...) Como la mayoría de sus compañeros, se volcó desde 1980 al color, y desde 1989, a la gran escala. Para ese entonces, las posibilidades técnicas y los recursos económicos necesarios estaban disponibles para hacer frente a una demanda real del mercado del arte”.

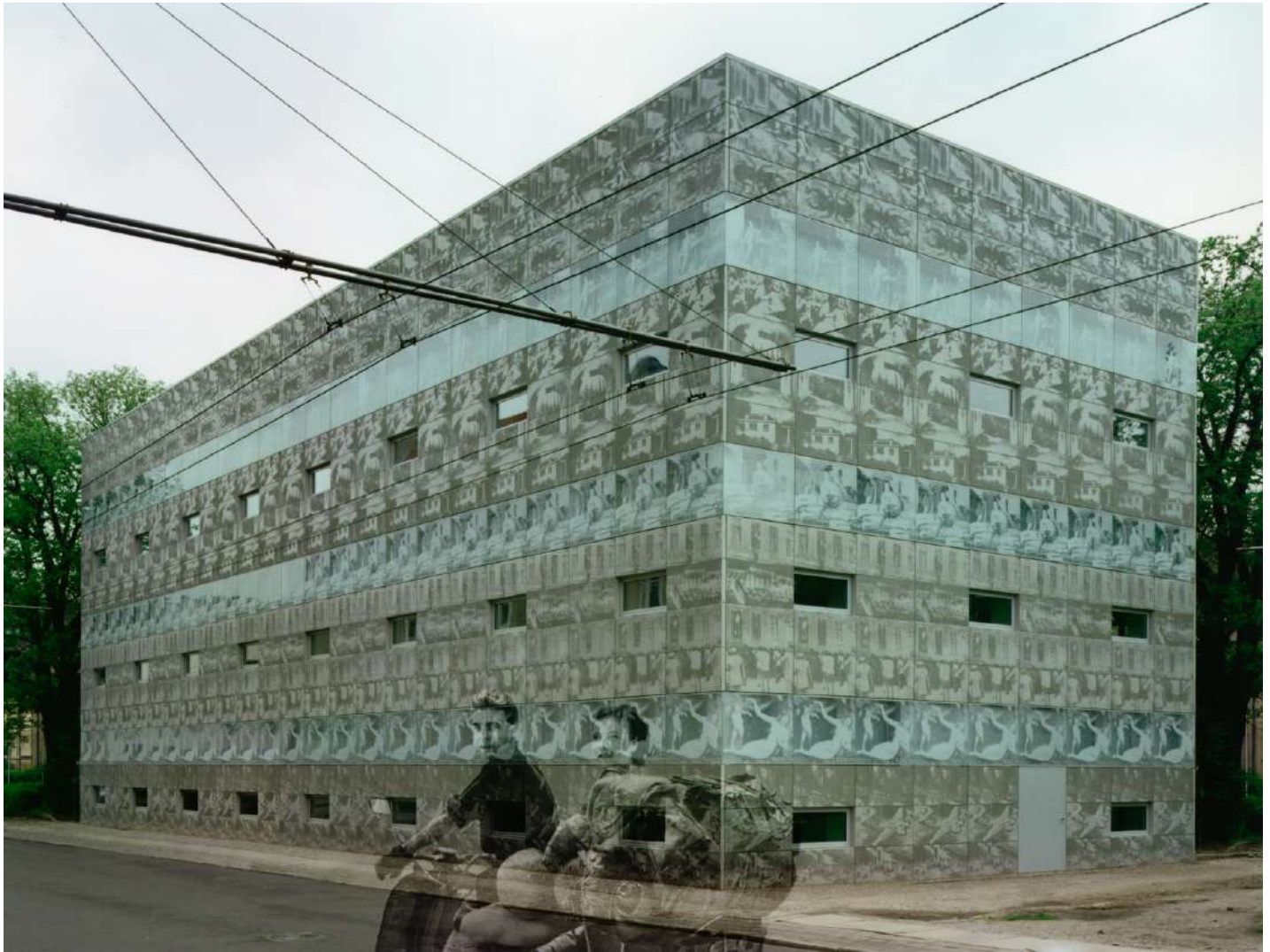
“Andreas Gursky fue el último del grupo en ingresar en la Academia. (...) En 1981 había conocido la obra de Jeff Wall y había quedado sumamente impresionado. El giro más determinante en su obra se produjo en 1984. (...) Gursky observó, seis meses después, cuando copió la vista aérea del paisaje que había hecho, la presencia de unas personas en tamaño diminuto. De este inconsciente óptico, el artista derivaría un modelo de imagen (...) donde confronta la medida del hombre con la dimensión impetuosa del paisaje (...)”

La escuela de Düsseldorf no fue la primera en utilizar una escala enorme, pero sí la primera en constituir una nueva relación entre la percepción cercana y a distancia del espectador. El efecto general del cuadro puede compararse con la abstracción pollockiana; de cerca resultan visibles todos los detalles de la realidad. En el plano semántico, ésta sería la relación entre el individuo y la masa indiferenciada de la que éste forma parte en los rituales sociales posmodernos. Para lograr esta suerte de hipervisibilidad, muchas veces los fotógrafos han recurrido a la fusión digital de varios negativos (...)”.

Biografía

Bio_Gonzalez.doc

Valeria González es licenciada en Historia del Arte (UBA), curadora independiente y profesora universitaria de arte contemporáneo e investigadora especializada en el área de la fotografía. Integra la Asociación Internacional de Críticos de Arte y la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Es colaboradora de la sección Artes Plásticas del diario Página/12. Fue responsable de la selección de fotógrafos argentinos para los festivales PhotoEspaña (Madrid, 2001) y Photoquai (París, 2009). Es autora de numerosos artículos y capítulos de libros y catálogos de exposición. Actualmente, se desempeña como curadora de la Casa del Bicentenario, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.



THOMAS RUFF, Herzog & de Meuron Bibliothek, Eberswalde, 1999
 © Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 130 x 162 cm / Colección privada Kuesnacht, Suiza

Paolo Perulli

“Centro”

● TXT_Perulli.doc

Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

“La ciudad contemporánea, ¿se encuentra todavía ‘instalada en un territorio’ y, por ende, funda un mundo, como sucedía con la ciudad antigua? Porque la palabra ‘mundo’ significa, etimológicamente, aquel *mundus*, la fosa de forma circular excavada en el centro de la ciudad (...) que

garantizaba su valor sagrado. Ese mundo suministraba un centro y un sentido a toda actividad individual y social”.

“Precisamente lo opuesto a lo que estamos haciendo en la actualidad, con el crecimiento sin forma que le imprimimos al mundo urbanizado y, también, con la creciente virtualidad que está penetrando en el mundo construido”.

“*Urbs et orbis*, la ciudad y el mundo, ¿querrán decir, en adelante, ‘por todas partes y no importa dónde’, un tejido urbano arrojado sobre el planeta que los deforma a ambos, una pura aglomeración? (J.L. Nancy)

Son éstas las preguntas apremiantes,

inquietantes, que la ciudad contemporánea nos propone y que, por nuestra parte, nos planteamos ante su incesante crecimiento”.

“...Lewis Mumford fue el primero en advertir el paso de metrópoli a megalópolis: ‘Aglomeración informe, gigantismo, congestión, degradación, supresión de la naturaleza y vaciamiento del medioambiente’. A ese proceso que conduce a Necrópolis –la ciudad que muere– Mumford le contrapone, como esencia de la cultura de las ciudades, una posible ‘estructura regional de la civilización’ basada en la idea de sistemas locales interconectados y abiertos al mundo; es la propuesta de un nuevo



CANDIDA HÖFER, *Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso III*, 1983
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 21 x 32 cm / Colección de la artista

‘orden urbano’, que retoma las utopías de la social city de Ebenezer Howard y corrige las tendencias coercitivas de la urbanística progresista. (...) Los centros entonces son muchos, el universo urbano es pluricéntrico y autocontenido: un llamado extremo antes del colapso”.

“Luego, en el siglo XX, Marshall McLuhan sostendrá que la simultaneidad electrónica .de la información produce una esfera global del espacio auditivo, donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. (...) La ciudad global heredaría, en suma, esa naturaleza”.

“En la actualidad, en cambio, la ‘ciudad genérica’ de Rem Koolhaas, cuya indiferencia al lugar se vuelve un valor, expresa bien la tendencia de muchos arquitectos y desarrollistas urbanos hacia un único ‘mundo urbano’, liberado

finalmente de los vínculos clásicos (el Estado, las reglas, el sustrato social, la fijeza, la lentitud...). Las consignas son movilidad, velocidad, fluidez. Abajo el centro, viva el espacio-basura, *‘Fuck the context!’*, exclama el arquitecto de moda, alabado por los medios, los antropólogos, los críticos y las revistas especializadas”.

“Los ‘no lugares’ (M. Augé) fueron la afortunada definición antropológica del proceso de extrañamiento, (el volverse extraños) y a la vez de desplazamiento (la pérdida del lugar). Lástima que el autor, quince años después de su feliz descubrimiento, los exalte como ‘el espacio común, capaz de hacer sentir a quienes lo transitan como usuarios, pasajeros o clientes, que ni el tiempo ni la belleza se encuentran ausentes de su historia’.

Aceleración, superabundancia de acontecimientos a modo de informaciones disponibles, por un lado; superabundancia,

exceso de espacios en forma de imágenes reconocibles y de distancias físicas acortadas, por el otro: estas dos tendencias multiplican los no lugares, instalaciones necesarias para la vertiginosa circulación de las personas y de las mercancías (aeropuertos, vías de tránsito de alta velocidad, espacios de intercambio, centros comerciales y de paseo...). La arquitectura de la globalización asume pues la forma del ‘pasaje’, del espacio para viajeros (...) Pero, ¿en nombre de qué idea de ciudad se efectúa la crítica a la ciudad genérica?

La ciudad compacta basada en la reciprocidad...”.

“La urbanística contemporánea de la ciudad compacta también puede ser asimilada a la antigua idea de proporción, de distribución ecuánime, de intercambio recíproco. Hoy Ámsterdam y Róterdam, Barcelona, Mónaco, Londres, París siguen

la idea de lo compacto. (...) ¿Qué las une? Precisamente, la visión de la renovación urbana (*renovatio urbis*) entendida como una continua capacidad de adaptación. 'Proteger y conservar el *genius loci* significa, en efecto, concretar su esencia en contextos históricos siempre nuevos'. (Norberg-Schulz) La idea de ciudad no puede renunciar al centro. Para ser habitable, la ciudad debe 'recordar', conservar-restaurar, incrementar, reproducir, multiplicar, pero no disolver la centralidad".

"La geometría de la ciudad racionalista se esfuerza por captar y ordenar esos aspectos de la aglomeración que son propios de la vida urbana. Pero 'la verdadera función de las metrópolis es claramente garantizar la buena vecindad entre los centros y los no-centros', aunque no en la forma de una Super-central, en la que pensaban los racionalistas, sino de aglomeración y apilamiento de colectores, empresas, residencias, superficies construidas a cielo abierto. Pero 'aglomeración' no es lo mismo que decir 'mundo', espacio de sentido. El desafío consiste en poner juntas comunidades de sentido diverso, múltiples, dentro de un único espacio de convivencia. Con-vivir en lo global, 'ahora que cada lugar se torna un punto indiferente de un espacio equivalente e isomorfo' (M. Cacciari), sabiendo inventar nuevos lugares y espacios dotados de sentido. Si esto fuera posible, y hasta donde lo hagamos posible, podremos evitar ya sea la pérdida del centro homologante e 'insensata', teorizada por los paladines de la ciudad genérica, ya sea la proliferación de lugares cerrados, identitarios e 'inmunes', cercados y claustrofóbicos que la arquitectura contemporánea nos ofrece, que a fin de cuentas son las dos caras de un mismo proceso de pérdida de sentido de la ciudad".

-

Biografía

● Bio_Perulli.doc

Paolo Perulli es un destacado sociólogo italiano. Es profesor titular de Sociología Económica en la Universidad del Piemonte Oriental y profesor visitante de Sociología Urbana en la Academia de



THOMAS RUFF, *Jpeg se02*, 2006
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print con Diasec. 246 x 188 cm / Lia Rumma Gallery

Arquitectura de Mendrisio (Suiza). Fue profesor en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, *visiting scholar* en el M.I.T. y profesor invitado en la Universidad de Paris-Sud. Integra el comité científico de varias revistas internacionales de arquitectura y urbanismo.