

# El archivo fotográfico de los «lugares inconscientes» de Thomas Struth

---

Eirini Grigoriadou  
Universidad de Barcelona

**RESUMEN:**

El artículo analiza el modo que el archivo fotográfico de la arquitectura urbana de Thomas Struth nos incita a reflexionar sobre el espacio público planteando cuestiones acerca de las relaciones socioculturales entre el hombre y su entorno. Asimismo, se consideran las conexiones que se establecen a través de las tipologías de estructuras de Struth entre la fotografía, su estructura lógica de archivo y la memoria.

**PALABRAS CLAVE:**

Fotografía, tipologías, archivo, memoria, espacio urbano.

**ABSTRACT:**

The paper explores the way in which Thomas Struth's photographic archive of urban architecture invites us to reflect on the public space raising questions about the sociocultural interrelations between man and his surroundings. Furthermore it considers through Struth's typologies of structures the established connections between the archive logic structure of photography and memory.

**KEYWORDS:**

Photography, typologies, archive, memory, urban space.

Muchos edificios se han visto despojados de los adornos que constituían una especie de puente con el ayer. Ahora las fachadas saqueadas se mantienen en el tiempo. Constituyen el símbolo del ahistórico cambio que se produce tras ellas<sup>1</sup>.

Siegfried Kracauer, "Straße ohne Erinnerung"  
(Calle sin memoria) 1932.

Siegfried Kracauer nos revela a través de su visión microscópica similar a la de una cámara fotográfica el inconsciente de la modernidad, las huellas de los fenómenos transitorios de su época haciendo visible lo invisible. La imagen que Kracauer ve en las fachadas de los edificios de Berlín (una ciudad que para el autor constituyó la metrópolis de su presente) despojadas de la memoria histórica parece corresponder al efecto que las imágenes fotográficas de ciudades del artista alemán Thomas Struth producen. Lugares urbanos fotografiados desde una perspectiva central permiten a la mirada cruzar sus calles vacías y plazas, observar detalladamente la arquitectura de los edificios y ver las huellas del tiempo, de la historia inscritos en ellos ante la presencia muda de lo humano. Lugares aparentemente familiares que están, no sólo abiertos a la exploración y experiencia visual, sino también a una inmersión somática<sup>2</sup>. Sin embargo, estos lugares son, al mismo tiempo, como dice Ignasi de Solá-Morales "extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma"<sup>3</sup>.

No es casual que el análisis sistemático de Struth de tipos de estructuras urbanas haya sido relacionado con el de una "arqueología urbana"<sup>4</sup>. Sus procesos analíticos nos incitan a reflexionar sobre la noción de la identidad, de la historia,

de la memoria, en fin sobre la responsabilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad. Una de las razones que indujo a Struth a realizar su proyecto fotográfico del espacio público, producido a mediados de los años setenta y desarrollado en los años ochenta y noventa, fue en primer lugar el deseo de descubrir algo, su necesidad de comprender qué tipo de relación se establece entre el individuo y la arquitectura urbana de posguerra en Alemania, y cómo la herencia histórica con la que uno se enfrenta, actúa sobre nosotros. La fotografía es "un proceso intelectual de comprender las personas o las ciudades y sus conexiones históricas y fenomenológicas"<sup>5</sup>, señala Struth.

En su procedimiento, la fotografía constituye un material archivístico, un material que se elabora con fines específicos. Su colección y organización de imágenes se inscribe en los procedimientos archivísticos donde los criterios de la observación y del análisis sistemático cobran la mayor importancia. La atención que se da en su estudio de trabajo a la hora de seleccionar, organizar y analizar sus tipologías de estructuras arquitectónicas parece similar a la atención que un especialista da en su objeto de investigación. Respecto a las tipologías de Struth y a este tipo de metodologías de estudios inscritos en la estética del archivo (exploradas en la muestra *Typologies: Nine Contemporary Photographers* en 1991), Marc Freidus afirma:

La tipología es un tipo específico de series. Como las series, los elementos de una tipología tienen un peso igual y, no una secuencia fija- en cierto modo, estas imágenes son modulares (...) El archivo (...) es un marco apropiado para entender esta obra. (...) Los fotógrafos en *Tipologías* recuerdan más a esos especialistas, recopilando archivos de imágenes similares que colecciones de "momentos decisivos". (...) utilizan sus propios archivos de modo similar, proporcionando un marco para la interpretación de cada fotografía<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> KRACAUER, Siegfried, "Straße ohne Erinnerung". Citado por LESLIE, Esther, "Kracauer's Weimar Geometry and Geomancy", en *New Formations*, no. 61, 2007, p. 42.

<sup>2</sup> Sobre el carácter sensorial que estas fotografías sugieren véase HAMBourg, M. Maria, y EKLUND, Douglas, "The Space of History", en *Thomas Struth: 1977-2002*, Dallas Museum of Art y Yale University Press, New Haven y Londres, 2002, p. 161.

<sup>3</sup> DE SOLÁ-MORALES, Ignasi, "Terrain vague", en ÁBALOS, Iñaki, (ed.) *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, 127.

<sup>4</sup> FOSTER, Hal, et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, Londres, 2004, p. 525.

<sup>5</sup> Thomas Struth, "Interview between H. D. Buchloh and Thomas Struth", en CAMPANY, David, (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, Londres, 2003, p. 251.

<sup>6</sup> FREIDUS, Marc, "Typologies", en *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach y Rizzoli, California y Nueva York, 1991, pp. 11-12. En esta exposición junto a Thomas Struth participaron los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher, Thomas Ruff y Candida Höfer y los artistas norteamericanos Edward Ruscha, Lynne Cohen, Roger Merten y Judy Fiskin.

El proyecto de Struth debe ser visto como parte de las metodologías inscritas en el contexto de la tradición fotográfica de los artistas Bernd y Hilla Becher, quienes marcaron a través de su obra fotográfica pero también, de su actividad académica entre 1976 y 1997 en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, unas pautas formales y conceptuales fundamentales que fueron adoptadas por la generación de fotógrafos alemanes de posguerra emergida a mediados de los años setenta – Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer y Andreas Gursky – e identificada en la actualidad bajo el emblema de la «Escuela de Düsseldorf»<sup>7</sup>.

Mientras otros artistas alemanes, tras la Segunda Guerra Mundial, intentaban ignorar la historia a través de la *Subjektive Fotografie* de Otto Steinert, recuperando la creatividad y expresión personal que habían estado prohibidas en el interludio hitleriano y mostrando una sociedad que a partir de entonces miraría hacia el futuro, los Becher volvían a la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta en Alemania, resucitando del olvido el estilo objetivo y documental que caracterizó las prácticas de fotógrafos como August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch.

El estilo objetivo y documental, la sistematización en la recopilación del material, la creencia al inherente orden del archivo de la

fotografía, son aproximaciones que parecen ser adoptadas en el proyecto de Struth. No olvidemos que en las propuestas conceptuales adoptadas durante los años setenta por varios artistas tanto en Europa como en Estados Unidos, la fotografía y la serialidad formaban parte de sus prácticas. Recordemos las series fotográficas de la arquitectura vernácula de Dan Graham, o las del retrato colectivo de Douglas Huebler (*Variable Piece No.70*), producido entre 1971 y 1997, o su *Variable Piece No. 101* (1973), como también el uso de la fotografía en los libros de artista de Ed Ruscha (más cercano al contexto del *Pop Art*) como es el caso del *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, o del *Every Building on the Sunset Strip*, 1966. Es cierto que en dichas fotografías domina la noción de lo no-fotográfico o la del aficionado (cámaras baratas, interés nulo por la técnica), mientras que en las de Struth, predomina la perfección técnica de la tradición fotográfica (la visión directa, la precisión, el realismo y la fidelidad ante las propiedades del propio medio) de sus antecedentes de la Nueva Objetividad.

La perspectiva central en las fotografías tempranas de Struth es un elemento fundamental que revela, precisamente, su necesidad de excluir cualquier enfoque subjetivo, enfatizando al contrario, una posición distante y objetiva. El resultado de su método son fotografías (la mayoría de éstas a mediados y finales de los setenta son en blanco y negro) de vistas de calles cuya perspectiva lineal les otorga una composición idéntica y un carácter científico que facilitan la *comparación* y la *combinación* de diferentes estructuras entre sí. Aunque se trata de diferentes calles, ciudades y culturas singulares en su particularidad, al mismo tiempo aparecen generales e impersonales en sus similitudes negando una *identidad* fija. Por ejemplo, la vista de calle *Sommerstrasse, Düsseldorf*, 1980 (Fig.1) parece tener, como vemos, una estructura o un aspecto similar a la de *Clinton Road, London*, 1977 (Fig.2).

Además lo que contribuye a este proceso es el hecho de que aunque Struth esté *entre* ciudades como el Düsseldorf, Londres, Nueva York, y Venecia, Roma o Nápoles, ciudades cuyos contrastes son reveladores, su interés se dirige en la arquitectura vernácula, anónima y no en la de monumentos espectaculares. A eso hay que añadir su decisión de excluir en sus espacios

<sup>7</sup> El uso del término «Escuela de Düsseldorf» o «Escuela de los Becher», se impone, al parecer, por primera vez en la exposición *Klasse Bernhard Becher*, organizada por la galería Johnen+Schöttle en 1988, en Colonia. Véase I. GRAW, "Bernhard Becher's Students/ Johnen + Schöttle, Cologne", *Flash Art*, n°143, 1988, p. 123. Sin embargo, me gustaría aclarar que con el término "Escuela" no me refiero a una tendencia artística en el sentido de un movimiento, sino a la variedad de caminos individuales que se desarrollan. No cabe duda que en esta heterogeneidad de trabajos, se evidencian unos principios que siguen siendo fundamentales en su aprehensión conceptual de la realidad. Sin embargo cabe apuntar que, bajo el término "Escuela" que ha sido extensivamente analizado por Stefan Gronert, entendemos "el desarrollo de una amplia variedad de aproximaciones individuales". GRONERT, Stefan, *The Düsseldorf School of Photography*, Thames & Hudson, Londres, 2009, p. 21. Véase también al respecto el artículo del mismo autor, "La Escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica", en *El Cultural de El Mundo*, 15 de enero de 2010. Sobre una visión global de las metodologías de dichas prácticas artísticas, véase GRIGORIADOU, Eirini, "El espacio urbano en las prácticas fotográficas de la «Escuela de Düsseldorf»", en *De Arte*, n° 11, 2012, pp. 167-184.



Fig.1. (De izquierda a la derecha).Thomas Struth, *Sommerstrasse, Düsseldorf*, 1980, 66 x 84 cm. (Fotografía reproducida en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres, Dallas



Fig.2. *Clinton Road, London*, 1977, 66 x 84 cm. (Fotografía reproducida en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres, Dallas Museum of Art y Yale University Press, 2002).



Fig.3. Thomas Struth, *Shinju-Ku (Skyscrapers), Tokyo*, 1986, 66 x 84 cm. (Fotografía reproducida en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres, Dallas Museum of Art y Yale University Press, 2002).

públicos la presencia humana. Y si a veces se incluye, como sucede en sus posteriores investigaciones desarrolladas en los años ochenta y noventa de *tipos* de estructuras urbanas en ciudades como Japón y China, parece incorporarse en el propio paisaje.

Cabe destacar que en este período Struth empieza a fusionar en su archivo fotografías en color junto a sus fotografías en blanco y negro, como también a integrar perspectivas oblicuas. A menudo podemos reconocer en dichas fotografías a diferencia de sus primeras investigaciones que la *retícula* o la *secuencia serial* forma parte de la imagen como una composición formal que se repite, configurando así una *pauta* que parece complementar el carácter de sus diferentes vistas de calles como *modelos de estructuras*<sup>8</sup>. Esta composición formal se puede ver claramente en *Shinju-Ku (Skyscrapers), Tokyo*, 1986, (Fig.3).

<sup>8</sup> Sobre la tradición fotográfica «creativa», «subjetiva» de posguerra en Europa y Estados Unidos, véase CHEVRIER, J. François, «La invención de la «fotografía creativa» y la política de los autores», en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 101-119.

Otra característica fundamental es la selección de imágenes cuyos criterios, en este caso, contribuyen a la disminución de las distancias espacio-temporales de dichos lugares puesto que al ser dispuestos en series forman una visión homogénea y global. El archivo de Struth se constituye de *relaciones* que parecen *arbitrarias*, y se hace obvio, que esta *flexibilidad* se diferencia tanto del archivo de las estructuras industriales de los Becher limitado históricamente (entre el período de finales del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX) como de la tradición fotográfica de la Nueva Objetividad de los años veinte y treinta. Se podría decir que la coexistencia de diversos lugares en el archivo de Struth, lugares que cada vez más se caracterizan por una arquitectura urbana global, se vincula con cada aspecto de la vida cotidiana, del presente de la cultura social contemporánea.

Más allá de la atmosfera melancólica que caracterizó el archivo de la arqueología industrial de los Becher, el interés de Struth, como dice, no es hacer un archivo de imágenes, de «imágenes nostálgicas para documentar algo



Fig.4. Thomas Struth, *Campo dei Fiori, Rome*, 1984, 66 x 84 cm. (Fotografía reproducida en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres, Dallas Museum of Art y Yale University Press, 2002).

que después ya no existirá”<sup>9</sup> o “un archivo de las ciudades del mundo. Quiero plantear cuestiones acerca de la responsabilidad y de los efectos tanto del entorno natural como del construido”<sup>10</sup>. No olvidemos que lo que en parte pretenden hacer los Becher a través de su inmenso archivo fotográfico de industrias abandonadas o ya desaparecidas (que es el resultado de la crisis industrial en la Europa de finales

de los años cincuenta), es *preservar* el tiempo histórico de estas estructuras<sup>11</sup>.

#### Archivo anónimo

Struth fotografía tanto ciudades históricas como ciudades que a través de sus imponentes rascacielos, edificios de oficina y anuncios publicitarios iluminados por luces de neón reflejan una megalópolis de espectáculo: entre el *Campo dei Fiori, Rome*, 1984, (Fig.4) y *Times Square, New York*, 2000 (Fig.5) se hace explícita dicha coexistencia. Aunque sus arquitecturas urbanas evidencian las afinidades y las contradicciones que se forman entre ellas, sin embargo son estructuras de una memoria anónima que comunican el *inconsciente* de la colectividad humana.

Sus fotografías parecen proporcionarnos un paralelismo con el fenómeno que Jean-François Lyotard describe en su ensayo “*Domus* y la me-

<sup>9</sup> James Lingwood sostiene que hay la “necesidad de componer el tema que imponer un método predeterminado (...) Este “encierre sistemático (...) está más bien en cada imagen que predeterminado por un sistema”. LINGWOOD, James, “Working the system”, en *Typologies: Nine Contemporary Photographers*, op. cit., p. 94. En otras palabras, dicho encierre sistemático que se produce dejará de ser la condición de la presentación de sus imágenes y se desplazará, se integrará o será ahora la condición compositiva de sus imágenes. De un modo parecido, Susanne Lange sostiene al respecto: “(...) las categorías abstractas como la secuencia serial, el orden, y la estructura se hicieron el tema actual de la imagen”. LANGE, Susanne, *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*, The MIT Press, Cambridge, Mass., y Londres, 2007, p. 84.

<sup>10</sup> GISBOURNE, Mark, “Interview with Thomas Struth”, en *Art Monthly*, núm. 178, mayo 1994, p. 5.

<sup>11</sup> Citado por BRIGHT, Susan, *Fotografía hoy*, Nerea, San Sebastián, 2005, p. 213.



Fig.5. Thomas Struth, *Times Square, New York*, 2000, 17.3 x 212 cm. (Fotografía reproducida en *Thomas Struth: 1977-2002*, New Haven y Londres, Dallas Museum of Art y Yale University Press, 2002).

galópolis”, al yuxtaponer la institución de la casa-*domus* frente a la megalópolis. Lyotard, opone la noción de *domus* que corresponde al principio de la naturaleza, constituido por un flujo de memorias que se repiten formando ritmos y movimientos dinámicos, y la noción de megalópolis en tanto naturaleza *estática* que excluye o devora la memoria fragmentando y descomponiendo la anterior unidad de la *domus*. El lugar de la *domus*-casa, su poder en tanto residencia de una memoria que se repite, se narra de una generación a otra, se contagia por un mal: “En el ajetreo “pragmático”, que dispersa las antiguas monadas domésticas y asigna la tarea de memorizar al archivo anónimo. Memoria de nadie, sin costumbre, ni relato ni ritmo”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> “Descubrimos que el mundo industrial iba a desaparecer, y tuvimos la idea de fijarlo (...) estos paisajes industriales (...) aunque permanezcan durante quince años cambian todo el tiempo. Son formas nómadas de arquitectura, vienen y se van casi como la naturaleza”. BECHER, Bernd y Hilla, “Conversation with Jean-François Chevrier, James Lingwood and Thomas

Struth” (1989), en CAMPANY, David, (ed.), *Art and Photography*, op. cit., p. 231.

El *archivo anónimo* al que remite Lyotard, da testimonio del archivo destructivo de la gran ciudad, la cual tiende a desvanecer o poner en estatismo la memoria domesticada. Sven Spieker señala que la *domus* de Lyotard a diferencia de la megalópolis “(...) es acogedor y primordial, un espacio organizado por los ritmos de los cuentos orales que organizan la cultura como una experiencia personal”<sup>13</sup>.

Las fotografías de Struth muestran una ciudad fantasma, abandonada por sus habitantes; una imagen de la ciudad como nunca hemos visto o más bien como nunca haya existido en la realidad, es decir, en su propia estructura arquitectónica: “lo que tenemos es un estado esqueleto de estar juntos (arquitectónicamen-

Struth” (1989), en CAMPANY, David, (ed.), *Art and Photography*, op. cit., p. 231.

<sup>13</sup> LYOTARD, Jean-François, “Domus y la megalópolis”, en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial SRL, Argentina, 1998, p. 196.

te)”<sup>14</sup>. Aunque se trata de estructuras variables, el sentido que se desprende de éstas es el de una misma situación. Tienen el mismo aspecto deshumanizado como si se tratara de “escenarios” que forman parte de una realidad ajena. Por un lado, dichos lugares parecen familiares y próximos, pero por otro lado, son distantes produciendo un efecto de *realidad onírica* como la que Giorgio De Chirico (Struth en varias ocasiones habla de la influencia de De Chirico en dichas fotografías) plasmaba en sus pinturas.

En 1987, Struth presenta sus fotografías de la arquitectura urbana bajo el título *Unbewusste Orte (Lugares inconscientes)*, en la Kunsthalle de Berna<sup>15</sup>. Sin duda el título nos conduce a plantear unas cuestiones: ¿Estos lugares urbanos poseen la conciencia de un tiempo real o el inconsciente de una atemporalidad?, ¿Son lugares en que nos confrontamos con el vacío como una auto-reflexión y si es así cómo se efectúa mediante estas imágenes aparentemente vacías de sociabilidad? El artista señala que “al excluir la representación de individuos en mis fotografías transformo la relación normal del espectador con la fotografía. Las calles vacías son para mí escenarios. Y uno puede imaginar los actores”<sup>16</sup>. Mientras que en otra ocasión añade: “Cuando usted mira esas calles vacías puede imaginarse más fácilmente a usted mismo en el espacio”<sup>17</sup>.

En este entorno deshumanizado, neutro y mudo de gestos comunicativos de interacción social, el espectador adquiere un papel *activo*, se sitúa en la misma posición central que el fotógrafo y parece convertirse en *cómplice* de un acontecimiento que como escribe el urbanista Kevin Lynch: “No somos tan sólo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes”<sup>18</sup>. ¿Son los escenarios de

Struth el “lugar de un crimen” cuyas huellas han desaparecido? Recordemos que según Walter Benjamin, las fotografías de paisajes arquitectónicos de París de Eugène Atget, vacíos de cualquier huella humana, eran equivalentes al “lugar de un crimen”<sup>19</sup>, a una atmósfera psicológica intensa. Y en las fotografías de Struth obviamente domina una atmósfera equivalente. Benjamin ve en las fotografías de Atget una mirada que se aproxima a los detalles. En otras palabras, una mirada que se ocupa de desmascarar el rostro aurático investido de su autonomía, de su ideología progresista, poniendo en relieve, las condiciones sociales, políticas, que hasta ahora permanecían ocultas bajo un velo de misterio. En su texto “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), Benjamin alude a la obra de Atget con los siguientes términos:

Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un “lugar de los hechos”. El lugar de los hechos está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico<sup>20</sup>.

Es la *precisión* fotográfica, su naturaleza indicial, la distanciaci3n objetiva y por consiguiente la *ambigüedad* que ésta genera a la hora de evocar *inconscientemente* interpretaciones. La fotografía abre un diferente espacio en la percepci3n humana revelando las microestructuras, lo que el ojo humano no puede capturar. La fotografía como escribe Benjamin en su ensayo “Kleine Geschichte der Photographie” (1931):

(...) deja al descubierto los aspectos fisiognómicos (...) mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo (...) La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio

<sup>14</sup> SPIEKER, Sven, *The Big Archive: Art from bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge, Mass., y Londres, 2008, p. 4.

<sup>15</sup> BIRNBAUM, Daniel, “Paradise Reframed”, en *Artforum*, mayo, 2002, p. 147.

<sup>16</sup> *Thomas Struth: Unbewusste Orte/Unconscious Places*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, Kunsthalle Bern.

<sup>17</sup> Citado por BUCHLOH, Benjamin, “Thomas Struth’s Archive”, en *Thomas Struth. Photographs*, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago, 1990, p. 9.

<sup>18</sup> MINELLI, Giovanna, “Interview with Thomas Struth”, en *Une autre objectivité/Another objectivity*, Idea Books, Milano, 1989, p. 194.

<sup>19</sup> LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1984, p. 10.

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Walter Benjamin. Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 52.

constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana<sup>21</sup>.

Es gracias al inconsciente óptico de la fotografía, de la proximidad que ésta abre con respecto a nuestra distancia de la experiencia empírica donde la realidad se transforma en otra bajo una forma recompuesta de fragmentos accesibles y próximos al observador. La paradoja que la fotografía produce, la de estar *inmerso* en un espacio tiempo distante y duradero, y a la vez *inquieto* ante los detalles minúsculos que ésta ofrece con las ampliaciones y lentes, inquieto ante la extrema cercanía de la realidad, pone en relieve su ambiguo carácter a la vez productivo y destructivo. Como dice Peter Hutchings: "(...) la fotografía está relacionada al mismo tiempo con el inconsciente mediante la memoria (en su aspecto temporal, duradero) y con la reveladora destrucción óptica de la distancia aurática, facilitada a través de la naturaleza técnica de la fotografía"<sup>22</sup>.

En las fotografías de Struth el espectador como se ha dicho parece *compartir* el mismo punto de vista que el del artista y puede "imaginarse" a sí mismo en esos "lugares inconscientes" como si participara en algo que ha sucedido. Sin embargo, paradójicamente, en sus espacios parece que no haya sucedido nada puesto que no hay nada que involucre a nadie. Aparentemente, no hay ninguna huella de nada y de nadie. Pero, una apariencia que insinúa 'el vacío' o 'la nada', ¿no es acaso sospechoso, no revela su carácter criminal? En estas fotografías de edificios y calles vacíos de sentimientos y emociones domina la apariencia de la 'nada'. Pero, no obstante, es precisamente a través de esta ausencia, de este silencio mudo, de la propia desnudez de los paisajes donde se implica la *presencia de huellas* marcadas. La presencia de huellas que la fotografía refleja y comunica.

Jean Baudrillard aludiendo a la apariencia de la 'nada' en el crimen perfecto escribe: "Precisamente el crimen nunca es perfecto, pues el mundo se traiciona por las apariencias, que son las huellas de su inexistencia, las huellas de la continuidad de la nada, ya que la propia nada, la continuidad de la nada, deja huellas. Y así es

como el mundo traiciona su secreto"<sup>23</sup>. Lo que se desvanece en los paisajes vacíos de Struth, no es la ilusión, sino la propia *realidad*.

El mundo "desaparecido de lo "real" ", y sin embargo, *necesariamente* desaparecido para ser *legible*, para dejar constancia de su *presencia* en el *presente* (sin esta ambigüedad o contradicción sería imposible hacer visible lo invisible) el observador se convierte en cómplice de este acontecimiento asumiendo la responsabilidad inconscientemente. Benjamin Buchloh señala con respecto a las fotografías de Struth que son "el archivo de un mundo desaparecido (...) en este caso, la realidad de un espacio social habitado y experimentado y sus estructuras arquitectónicas públicas"<sup>24</sup>. Sus fotografías hablan sobre la falta de la historia y de la memoria colectiva, comunican una identidad anónima. Los edificios urbanos en el período de la reconstrucción en Alemania son nada más que: "(...) edificios ahistóricos en el sentido de la falta de historia. Estos nuevos edificios (...) hablan sobre la culpabilidad"<sup>25</sup>. En este sentido, la *ausencia* de los procesos sociales en las fotografías de Struth, parece ser inevitablemente necesaria para inducirnos a reflexionar sobre su *condición real*, su condición del presente.

Y si se mira la obra de Struth en su totalidad veremos que son estas relaciones o lo que Régis Durand llama "experiencias compartidas"<sup>26</sup> definidas por distintos eventos que se interconectan entre ellos. En sus diversas tipologías de estructuras organizadas en grupos y en subgrupos se entreteje una red de relaciones, una diversidad de tipos de conexiones que sostienen y son sostenidas por las relaciones sociales, históricas o psicológicas del sujeto con su entorno en sus diferentes escalas. Pasa de fotografías de arquitectura urbana (ciudades históricas y contemporáneas con fachadas reticuladas y vistas de calles como lugares de una memo-

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en SOTO, David Moreno (ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 58.

<sup>22</sup> BENJAMIN, Walter, "Pequeña historia de la fotografía", op. cit., p. 26.

<sup>23</sup> HUTCHINGS, J. Peter, "Through a fishwife's eye: between Benjamin and Deleuze on the timely image", en SMITH, Terry (ed.), *Impossible Presence. Surface and Screen in the Photogenic Era*, Power Publications y University of Chicago Press, Chicago, 2001, p. 112.

<sup>24</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona, 1996, p.11.

<sup>25</sup> BUCHLOH, Benjamin, "Thomas Struth's Archive", op. cit., p. 10. En torno a la relación del concepto de archivo con el arte, véase GUASCH, A. Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.

<sup>26</sup> MINELLI, Giovanna, "Interview with Thomas Struth", op. cit., p. 193.

ria inconsciente) a interrelaciones sociales, a las tensiones culturales y psicológicas entre los grupos dinámicos de la familia (en *Family Portraits*); de la obra de arte como objeto fetiche y de consumo, y del espacio institucional del museo, oscilado entre la memoria histórica y el espectáculo cultural (en *Museum Photographs*), al entorno natural (en *Paradise*) y construido de la tecnología.

Los diferentes contenidos en su archivo se analizan y se combinan a diferentes escalas cuyas coordenadas conducen a una totalidad de signos interrelacionados. No es casual que Struth sustituye la cuadrícula racional de archivo por *organizaciones enredadas*, por *relaciones* que constantemente se *reorganizan* a diversas escalas asignando fenómenos globales. Evidentemente la obra de Struth está en una constante organización y reorganización de posibles lugares, mundos que comunican la inseparabilidad de sus informaciones<sup>27</sup>.

En este sentido, si habláramos de un sistema en el trabajo de Struth, éste no sería determinado y tampoco estructurado estrictamente, al contrario, sería flexible, intuitivo y compuesto por líneas que no determinan en su totalidad un contorno, sino una “conexión inherente” implícitamente coordinada: “Cada parte sirve la totalidad” mediante una “conexión inherente”<sup>28</sup>. El vínculo de sus diversas series, son las *situaciones*, las *actitudes*, los *eventos* que forman parte del presente de nuestra época.

Su análisis “arqueológico” parece aludir a la definición que Michel Foucault nos da en *L'Ar-*

*chéologie du savoir* (1969)<sup>29</sup> cuando remite al método de la arqueología para señalar, no la búsqueda de un origen, sino la configuración de una red de relaciones y conexiones sociales, políticas e históricas que tienen lugar en el presente. Esta interacción constituye un campo dinámico basado en relaciones *generativas* que hacen del archivo y su forma pasiva un *diagrama* que *expresa* relaciones. El archivo deja de ser una forma fija y central de poder, convirtiéndose en un diagrama abstracto cuyas relaciones compuestas de coexistencia forman coordenadas concretas de lo social. Marianne Krogh Jensen, define el diagrama del archivista como un generador del tiempo: “El archivista trabaja no sólo verticalmente y horizontalmente, pero también en dimensiones diagonales, cruzando todos los niveles y enlaces (...) una concepción del tiempo donde el pasado, o el archivo, precede y crea el presente”<sup>30</sup>. Cuando Struth afirma que “intento estar constantemente entre los espacios”<sup>31</sup>, parece implicar, precisamente, que sus procesos analíticos operan desde los fragmentos de la vida cotidiana y las discontinuidades, desde las huellas de *lugares inconscientes* intentando hacer visible lo invisible. En este sentido, podríamos decir que las interconexiones entre diferentes experiencias y situaciones centradas en las relaciones socio-culturales y psicológicas que vinculan al hombre con su entorno hacen del archivo de Struth un tejido de red invitándonos a reflexionar sobre el modo y la forma en que estas relaciones sobreviven en el presente.

<sup>27</sup> DURAND, Régis, “A Common Measure”, en *Still:Thomas Struth*, Schirmer-Mosel, Munich, 1998, p. 115.

<sup>28</sup> En torno a la heterogeneidad temática del archivo de Struth y su estrecha interrelación en términos de una *matriz visual* que pone en cuestión las rigurosas categorías de archivo, véase LAST, Nana, “Thomas Struth: From Image to Archive to Matrix”, en *Praxis: Journal of Writing and Building*, núm. 7, Cambridge, Mass., 2005, pp. 78-87.

<sup>29</sup> BLANK, Gil, “The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation”, en *Whitewall Magazine*, vol. 6, 2007. Disponible en línea <<http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>> [Consulta 3/02/2008].

<sup>30</sup> Véase FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2003.

<sup>31</sup> JENSEN, Marianne Krogh, “Mapping Virtual Materiality”, en Peter Weibel (ed.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, The MIT Press, Cambridge, 2001, pp. 308-309.