

LA ESCUELA DE DÜSSERDOLF Y EL CINE DE WIM WENDERS THE SCHOOL OF DÜSSERDOLF AND THE CINEMA OF WIM WENDERS

Pilar Mayorgas
Universidad de Córdoba

Resumen:

El protagonismo de la imagen fotográfica en el cine de Wim Wenders, ya ha sido largamente estudiado, permitiéndonos un análisis aislado de la fotografía en su cine, que responda a la pregunta: qué estilo fotográfico e influencias se pueden hallar en la filmografía de Wenders. A partir de su propia auto-definición como cineasta y fotógrafo, compararemos sus imágenes, revisando las génesis y nexos que comparten, con el movimiento fotográfico de la Escuela de Düsseldorf que se construye en la misma Alemania de Wenders.

Los mentores de esta Nueva Fotografía, son el matrimonio Becher: Bern y Hilla Becher iniciado en 1959, en Düsseldorf, y que junto a sus discípulos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth o Thomas Ruff, colocarán a la fotografía en la primera línea del arte actual. Este hecho a un autor multidisciplinar como Wenders, no le pasará inadvertido, sino todo lo contrario; absorberá el nuevo discurso que propone esta Escuela, para exponerlo en sus tomas, revelando así en su cine una exégesis de esta nueva propuesta fotográfica en dialogo con el lenguaje cinematográfico. Todos ellos contribuirán a consolidar la imagen como arte, erigiendo al paisaje como protagonista principal.

Abstract:

The role of the photographic image in the film by Wim Wenders has already been extensively studied, allowing us an isolated analysis of the picture at the cinema, to respond to the question: which photographic style and influences can be found in the filmography of Wim Wenders. From its own self-definition as a filmmaker and photographer, compare your images, reviewing the genesis and links that share with the movement's photographic School of Dusseldorf that is being built in the same Germany of Wim Wenders.

The mentors of this new photography are marriage Becher: Bern and Hilla Becher initiated in 1959 in Dusseldorf, and that together with his disciples: Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth or Thomas Ruff, positioned at the photography in the first line of the current art. This fact in a author multidisciplinary as Wim Wenders, not you might pass unnoticed, on the contrary; will absorb the new discourse that proposes this School, to expound their symptoms, thereby revealing in its cinema an exegesis of this new proposal photographic in dialog with the cinematic language. All will contribute to consolidate the image as art, erected to the landscape as the main protagonist.

Palabras clave: Escuela de Fotografía de Düsseldorf; Wim Wenders; Bern y Hilla Becher; Andreas Gursky; Candida Höffer; Thomas Struth; Nueva Objetividad alemana.

Key words: Photographic School of Dusseldorf; Wim Wenders; Bern and Hilla Becher; Andreas Gursky; Candida Höfer; Thomas Struht; German New Objectivity.

Introducción

El papel de la Escuela fotográfica de Düsseldorf en el mundo del arte, es decisivo para definir a la fotografía en cuanto a género independiente en el arte contemporáneo, estableciendo pautas estéticas para sus sucesores. Así mismo la fotografía en el cine de Wenders es más que una referencia constante en su trabajo, en muchos casos, cuenta como punto de partida de sus historias. Practica una novedosa creatividad en su manera de filmar; logra que narraciones aparentemente vacías, cobren una dimensión casi heroica, propio de la idiosincrasia del acto fotográfico, con su capacidad de transformar a personas anónimas en héroes y protagonistas, practicando el mero registro del tiempo, como testimonio de un presente existencial, que se escapa.

El desarrollo del trabajo cinematográfico de Wenders, va de la mano de su visión fotográfica y del importante papel que desempeña la imagen en su cine. Una imagen que impulsa determinados fundamentos teóricos de la fotografía, que lo aproximan al movimiento de la Escuela de Düsseldorf, ciudad natal de Wim Wenders. Esta Escuela que inician los fotógrafos alemanes, Bern y Hilla Becher (1931-2007 y 1935), a finales de los años 50, creará el corpus de la nueva fotografía contemporánea, a los que se suman sus alumnos: Andreas Gursky¹ (1955), Candida Höffer (1944), Thomas Struth (1954), Thomas Ruff (1958) o Axel Hütte (1951). Comparar la obra de Wenders con la imagen fotográfica de esta Escuela, supone por consiguiente, poner de relieve el influjo que tiene la fotografía contemporánea y por añadidura el arte en su cine.

Nos centraremos en tres películas de la filmografía de Wenders, correspondientes a la *trilogía del movimiento*: *Alicia en las ciudades* de 1973, *Movimiento en falso*, de 1975 y *En el curso del tiempo* de 1976, por situarse cronológicamente en las génesis de la Escuela de Düsseldorf, que se crea en paralelo a la carrera de Wim Wenders, pudiéndose apreciar recursos, acontecimientos y teorías comunes que actúan en ambos: como el marco socio-político y temporal, que irán a configurar formalmente sus obras. Como veremos ambos se apoyan en elementos del pasado alemán, en elementos como la industria, testigo de la queda del viejo proyecto alemán, forjadores de una

¹. Este fotógrafo es uno de los que Wim Wenders admira más personalmente, y que le ha servido para construir el personaje del fotógrafo en la película *Palermo Shooting* (2008).

nueva identidad o nuevo hombre, a la que los Becher y Wenders contestarán, con una apuesta silenciosa, objetiva e impertérrita. Este punto de arranque se resume, en una misma necesidad de hablar de la significación de Alemania.

Analizaremos algunas constantes en el trabajo de ambos, como el carácter documental, pilar de la obra de los Becher, padres del movimiento. También revisaremos la representación del viaje las y traslaciones, como nexo común. Haremos un recorrido por algunos de los movimientos de máxima repercusión en las artes y el cine vigentes en los años 60 y 70, que acaban sin duda por imprimir ciertas características experimentales, para terminar con la conexión que mejor especifica este vínculo, la imagen de marca que los identifica: el paisaje.

1. Alemania y las influencias norteamericanas

Como señala Bordwell, el contexto territorial es una necesidad para definir y determinar un estilo o paradigma de cualquier índole, además de los textos y de la relación de los recursos que existan entre ellos. Por ello Alemania, es una de las mayores influencias en el trabajo de Wenders y de la Escuela de Düsseldorf también llamada *Kunstakademie*. El trabajo del cineasta y los Becher, nacen en un contexto socio-político muy concreto, marcado fuertemente por los efectos post-traumáticos de la Segunda Guerra Mundial y un silencioso sentimiento de culpabilidad por el genocidio judío. Los alemanes despiertan con un país dividido y ocupado por Norte América, hecho este que hace tambalear su autoafirmación, fraguando un sentimiento de rechazo hacía su propia identidad sumergida en una especie de amnesia colectiva, que los lleva a la evasión y huida hacia la cultura norteamericana de consumo.

Wenders nos describe aún más como ese vacío, es una pieza clave en el sentimiento alemán: “Alemania. Creo que hablar de Alemania es hablar sin ton ni son, porque es algo que ya no existe; mejor dicho: que no volverá a existir más. O sea: un vacío. Quizá no sea un vacío para ustedes, pero para mí sí. Y si estoy aquí es sólo para llenar este vacío” (Wenders, 2005: 185). Este pensamiento de pérdida de identidad histórica, va a sintonizar con el propio pensamiento contemporáneo y posmoderno del mundo occidental y de su

transformado paisaje urbano, vaticinando el desarraigo global, que se inicia en este país para extenderse por el mundo occidental.

Wenders comienza su carrera a partir del movimiento del *Nuevo Cine alemán* iniciado en 1962, en Oberhausen, caracterizado por su heterogeneidad. Pero si mientras tanto, compañeros como Fassbinder, expresan en su cine una rabia y expresividad desgarradoras de la problemática alemana, Wenders nos va a proponer experiencias más conceptuales, apoyadas en la imagen, y en el *Objetivismo*, más en consonancia con la propuesta fotográfica del matrimonio Becher, interesados en plasmar la soledad de sus edificios y arquitecturas.

En esa huida hacia adelante, Wenders y el matrimonio Becher, se lanzan a la búsqueda de un nuevo lenguaje, que les sirva de liberación del pasado, un nuevo camino que se apoyará, por un lado formalmente en la *Objetividad*, versus neutralidad, distanciamiento, y por otro lado, en las connotaciones del estilo norteamericano, que se imprimen como una marca indeleble en una Alemania de pos-guerra, ocupada. América se forja y refuerza, como señala el propio Wenders, a base de un obsesivo culto a la imagen fotográfica y cinematográfica. Corrientes literarias como el *imagismo*,² de gran arraigo en Norte América, contribuyen a la fusión de la palabra y la imagen, que hace más fuerte la riqueza de las descripciones. En el cine de Wenders podemos apreciar esta aportación *imagista*, -que desembocará en la fotografía *callejera* americana³-, en los movimientos de su cámara que se detiene ante el detalle y que observa lo que sus personajes observan.

Tanto Wenders como la Escuela alemana, no podrán evitar acercarse hacia América en una mezcla de evasión y admiración, que paradójicamente también contiene una ávida crítica hacia su cultura de consumo y alienación, empezando por la colonización de Alemania, a partir de su ocupación. Por ello, hay que resaltar la primicia de los alemanes en conjugar las nuevas vanguardias, -como por ejemplo, las de la *Nouvelle Vagué* francesa en el cine y las nuevas corrientes de las artes plásticas y la fotografía de mayor repercusión en los EEUU-, con el

². El *imagismo* (del inglés *imagism*) fue una corriente estética literaria de la poesía angloamericana de comienzos del siglo XX que favorecía la precisión de la imagen (*image* en inglés), y un lenguaje claro y preciso. Posteriormente, se extendió hacia EEUU, donde produjo grandes obras y autores.

³. Otra de los fotógrafos admirados por Wim Wenders será Robert Frank, que colabora en la creación del estilo fotográfico, de la *street photography*.

discurso político de un mundo globalizado y enajenado, aumentado por la circunstancia de poseer sus fronteras nacionales desdibujadas.

La película de esta trilogía *En el curso del tiempo*, está rodada en la frontera que dividía Alemania, en la herida, en la fisura, narrada desde un silencio político. Problemática que es expuesta aparentemente de forma anecdótica; pero que en Wenders no lo es, detrás de ese distanciamiento se esconde toda una crítica y muchos interrogantes a cerca de este oscuro período de Alemania, siempre desde una perspectiva objetiva o neutra, más que neutral. Este recurso que recurre a la inexpresividad de su superficie, lo encontramos en la Escuela de Düsseldorf, detrás de una frialdad aparente, que se puede confundir con evasión, existe toda una dura y sobria crítica a los fundamentos de la economía y la actitud alemana en su historia, de una manera cruda, sin tamices ni artificios; objetivos.

Los Becher una vez iniciado su trabajo en la Cuenca del Rhur, con su serie de fotografías de arquitecturas industriales, saltarán hacia otros países europeos con la misma intención, como Francia, Bélgica, incluso un intento de entrar en las fundiciones vascas de la España de Franco, que le fue denegado. Después de estos retratos por Europa, viajarán hasta Pensylvania, para realizar gran parte de su trabajo, por territorios industriales americanos. América para los Becher, supone un acercamiento a los movimientos más innovadores en las artes plásticas, como el arte conceptual, o el minimalismo, donde gozaban de una mayor libertad de expresión y se encontraban mejor avalados.

2. Las génesis

2.1. La Nueva Objetividad alemana

En el tratamiento de las génesis, nos remontamos a las vanguardias de los años 20 y 30 en la Alemania de la República de Weimar. La Escuela de Düsseldorf, recupera autores y obras de las vanguardias de los años 20 y 30 en Alemania, como la fotografía de la *Nueva Objetividad alemana*, concretamente el trabajo de uno de sus máximos exponentes, August Sander, y su serie de retratos: *Hombres del siglo XX*, que realizó de 1929 a 1934; que recoge un testimonio de la Alemania de entreguerras, dando forma a un extenso catálogo de retratos de

personas de todas clases sociales y ocupaciones, por el que sienten gran admiración, tanto Wenders como la Escuela de Düsseldorf.

No en vano el estilo de esta Escuela de Düsseldorf es denominado también *Neo-objetividad*, que apuesta por el trabajo artístico y de carácter documental ya iniciado por Sander. Los Becher, casi a contracorriente, fueron construyendo su trabajo minucioso de documentación, la escena fotográfica los tachará de aburridos, y serán objeto de burlas, pero más adelante su estilo eclipsará los trabajos realizados en EE.UU. y Europa, devolviendo así el protagonismo a la fotografía alemana: incluso con más fuerza que en los años 30.

August Sander va a establecer las directrices en el sistema de trabajo de los Becher, con sus novedosas aportaciones a la fotografía y al documental, como son la seriación, el carácter científico-estético y la creación del catálogo documental. Todo ello modelará el paradigma de la también denominada *Nueva fotografía alemana*, que desarrollarán sus alumnos, al mismo tiempo el cine de Wenders, tirará de este hilo estético-documental, donde podemos apreciar referencias a Sander, en películas como *El cielo sobre Berlín* (1987) y *Nothebook on Clothes and Cities* (1989).

Observando una fotografía de Sander, *Chica* (fig. 2), y un fotograma de Wenders en *Alicia en las ciudades* (fig. 3), encontramos similitudes en el encuadre y la disposición de las figuras: el apoyo de su brazo, la soledad, la horizontalidad, el uso del blanco y negro, que le aporta un carácter documental, Wenders retrata a sus personajes a la manera de la *Nueva Objetividad* (fig. 1 y 2) ofreciéndonos una fotografía, en la gran pantalla cinematográfica.



Fig. 1. *Chica*, 1922, © August Sander , Archive. Fuente: Andrew Smith Gallery

Fig. 2. Fotograma de la película *Alicia en las ciudades*

En un principio la opción del uso del blanco y negro se remitía al grupo de filmes A, catalogados por Wenders que no constaban de un guión fijo, y los filmes a color B, los que sí lo poseían, de la mano de Peter Handke por ejemplo. La imagen en blanco y negro, formaba parte también del ideario propuesto por los Becher, pero sus alumnos, poco a poco lo irán abandonando para dejar paso al color, al igual que el cineasta.

2.2. Walker Evans

Una de las influencias americanas destacadas en la obra de los Becher, será el trabajo fotográfico de la FSA⁴, en 1935, encabezado por Walker Evans, autor de referencia para Wenders y la Escuela de Düsseldorf. También la elección del medio fotográfico, por parte de los Becher, los sintoniza con América, que según Dominique Baqué en su libro *la fotografía plástica*, se expresa en estas palabras, “América y la fotografía hablan un idioma común” (Baqué, 2003: 100), y Walker Evans recoge este espíritu en su obra.

Walker Evans y el sistema de trabajo que emplea para la FSA, es también una de las inspiraciones de los Becher para establecer las pautas de su trabajo (Baqué, 2003: 100). Este trabajo estatal, fue un encargo que dejó una cierta libertad a sus fotógrafos, para crear un documento a cerca de las migraciones en EEUU y los resultados que este programa de ayudas estaba aportando a la población rural. En estas fotografías podemos ver, retratos de personas empobrecidas de zonas rurales, y contemplamos los paisajes desolados de una América desconocida y perdedora, todo ello registrado por la cámara de Walker Evans, que junto con otros fotógrafos, como Dorothea Lange, crearon uno de los trabajos más sorprendentes de la época, decisivo para las generaciones venideras.

En Walker Evans encontramos, los esbozos de una nueva visión, que recogerán los Becher, el cine de Wenders y otros fotógrafos entre los que cabe mencionar Diane Arbus. Walker Evans, ofrece tomas que adivinan ya, lo que será algunas de las bases formales del trabajo de los Becher, tomas frontales y fotografías que

4. La Farm Security (FSA), fue creada en 1935, por Roosevelt, después de la Gran Depresión de 1929, para investigar y ayudar a la economía y la agricultura. Se contrataron a un gran grupo de fotógrafos, dispersados por la diversas regiones de EEUU. Durante los 8 años que duró se tomaron 270.000 fotografías.

se repiten de forma serial, un mismo eje compositivo central, que pretende ofrecernos al edificio, como un objeto, como en su serie de iglesias de Alabama (Lange, 2007: 77), (fig. 3 y 4). Como afirma Dominique Baqué en su libro *la fotografía plástica*, las nuevas aportaciones de Evans serán cruciales para la fotografía y la imagen contemporáneas “El proyecto de constituir un estilo específico, el “estilo documental” en la encrucijada del “gran arte” y del simple documento informativo” (Baqué, 2003: 100). Wenders nos hará un guiño con su cámara, recordándonos fotografías de Walker Evans como *Coca-cola*, revelando la atracción que el cineasta siente por la iconografía americana, más visible en su *trilogía del movimiento*, en *Alicia en las ciudades* (fig. 5 y 6).



Fig. 3. Black Church, South Carolina, 1936; Fig. 4. Church, Southeastern U.S., © Walker Evans



Fig. 5. Coca-Cola, © Walker Evans; Fig.6. Fotograma de Alicia en las ciudades

2.3. El símbolo de la industria alemana

Localizamos dentro de Alemania, una zona que los vincula en la representación formal de sus trabajos, el interés común por la región de la Cuenca del Rhur, apareciendo en todas las películas de la *trilogía del movimiento* (fig. 7 y 8), y en el caso de los Becher, punto de partida e inspiración de su trabajo. Esta región de Alemania es muy emblemática, por transcurrir allí, una gran parte del esplendor de la venerada actividad industrial de este país, concretizada en “el milagro alemán”, además de constituir un símbolo de la literatura romántica alemana del siglo XIX, que la elevaba a la categoría de tierra mítica. Al mismo tiempo, el desapercibido trabajo paisajístico del fotógrafo August Sander a partir de la llegada del nazismo al poder en 1933, se centrará en esta región industrial, con su serie de fotografías tituladas, con el nombre de *Rhineland* (fig. 9).



Fig. 7. Fotograma en que aparece el Rhin en *El curso del tiempo*

Fig. 8. Fotograma de *Movimiento en falso*

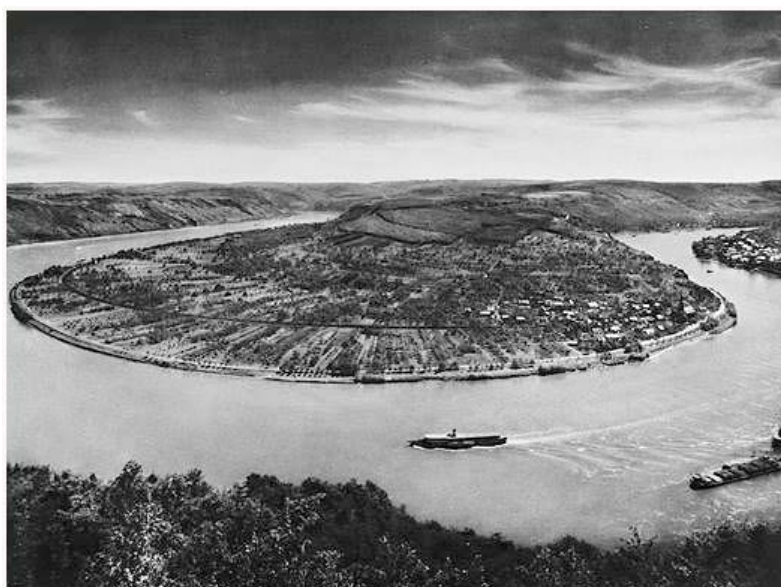


Fig. 9, *Loop at the Rhine near Boppard*, August Sander. De la serie titulada *Rhineland*. 1936. © August Sander Archive. Fuente: Susan Maasch

Los Becher, Bern y Hilla, fotografiarán la arquitectura de la industria pesada alemana desde 1959, comenzando por esta región, atraídos por sus repetitivas formas funcionales. Las series fotográficas creadas, son catálogos de diversos edificios, como silos, castilletes de extracción minera, depósitos de agua, ejecutadas con una visión fría y distanciada, en blanco y negro, bajo el mismo ángulo, como *Rensdorfstr, 5 Salchendorf* y *Haus, gelsenkirchen, ruhrgebiet*, (fig. 10 y 11). Estas obras pertenecen a sus primerísimos trabajos y contienen un inestimable valor como documento, instaurando de esta manera, un arte que indaga sobre el archivo y el documento histórico, neutral y objetivo.

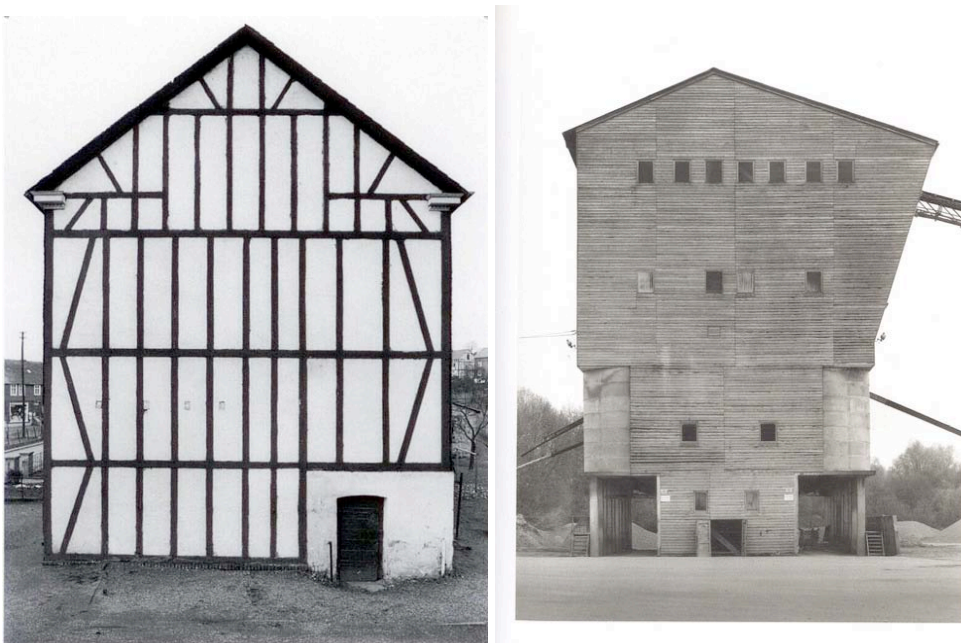


Fig. 10, *Rensdorfstr, 5 Salchendorf* Fig. 11, *Haus, gelsenkirchen*, © Bern y Hilla Becher

La predilección por las arquitecturas industriales del pasado alemán, que comparten Bern, Hilla Becher y Wenders, la podemos presenciar en su película, *Alicia en las ciudades*, donde la cámara registra, de nuevo, las zonas industriales del Rin, las arquitecturas de hierro de las vías de tren por las ciudades que recorren, o un depósito de agua americano en un largo travelín, que nos recuerda a la obra *Torres de Agua* de los Becher, fotografías que tomaron principalmente en EEUU (fig. 12 y 13).



Fig. 12, Fotograma de *Alicia en las ciudades*



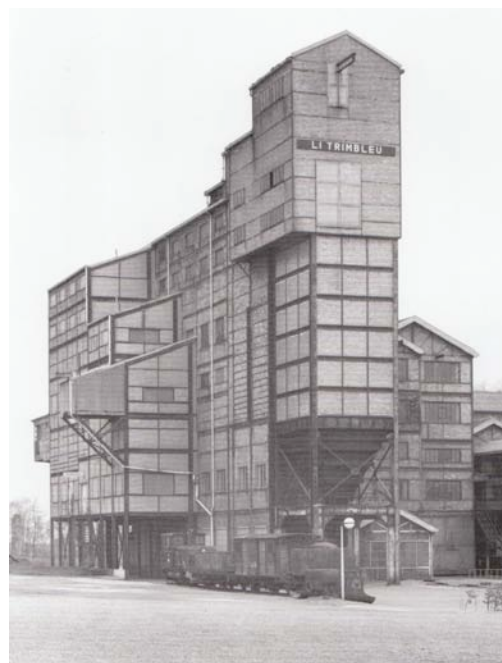
Fig. 13, *Torres de agua*, 1967-1980, Bern y Hilla Becher. Fuente: The Metropolitan Museum

También en el filme *En el curso del tiempo*, vemos que Wenders, procura ofrecernos un retrato de esa Alemania industrial y periférica, fig. 14, ilustrando el peso que ejercía en la identidad alemana, y apreciando esas semejanzas en la estética de la obra *Preparation Preparation Plant*, de los Becher, fig. 15.



Fig. 14, Fotograma de *En el curso del tiempo*

Fig. 15, *Preparation Plant*, 1967, Bern y Hilla Becher. Fuente: Galería karstenschubert.



3. Movimientos artísticos de los 70

Hay otros aspectos a tener en cuenta, como son las influencias de los movimientos artísticos que se suceden en los años 60 y 70, y que van a cooperar en la construcción del lenguaje fotográfico de la Escuela de los Becher y el cine de Wenders, manifestándose en los primeros trabajos de ambos.

En un principio la fotografía contemporánea se va desarrollando en parte, gracias a las prácticas más experimentales, como el *performance* o el *land art*⁵, ya que estos tan sólo requerían de la fotografía el simple registro objetivo de estas acciones, otorgándoles un carácter documental. Pero el resultado final de estas obras en sala, se convertían en exposiciones fotográficas que atestiguaban estos trabajos basados en la acción. Esto contribuiría de manera decisiva en la adquisición de una mayor autonomía artística de la fotografía; lo que comienza como una servidumbre de la fotografía, culmina con su exitosa irrupción en el arte (Baqué, 2003: 14).

Vemos que esta mezcla de carácter documental que marcará los inicios fotográficos de los 70, también fundamentan los filmes de Wenders y los relaciona con el espíritu artístico más experimental del momento. Sus proyectos en algunos casos, se construyen a lo largo de la película, acercándose al *arte procesual*, o *work in progres*, y al *cinema verité*, de los años 60 y 70. Los guiones en abierto, serán una práctica que inicia Rossellini y continua la *Nueva ola francesa*, para ser recogidos por Wim Wenders, ya con un marcado componente conceptual, sustentado también en otras artes, como la fotografía.

En los años 70 movimientos como el minimalismo y el arte conceptual, van a consolidarse y en este marco aparecerá la nueva apuesta de algunos artistas por la fotografía. La obra de los Becher en un principio y la de los alumnos de la Escuela posteriormente, se enmarcan dentro del arte conceptual, deudoras de una herencia minimalista, que va a desembocar en la adopción de un *hiperrealismo* como representación formal. Este resultado formal, se traduce en Wenders, en una búsqueda incesante de captar una realidad lo más próxima a la verdad, sin artificios, su objetivo es “hacer realidad” a través del cine. En definitiva, ambos exigen la disolución de la frontera entre realidad y representación.

En Wenders podemos valorar estas influencias en la utilización de lenguajes cinematográficos poco ortodoxos, en su desapego de la narratividad; visible en sus largos silencios, en un trabajo dramático poco convencional y en la eliminación de todo lo accesorio. En algunas ocasiones el cineasta ha afirmado

5. Arte del paisaje, una de cuyas figuras más representativas la forma Robert Smithson, y que guardan como testimonio una serie de fotografías que también se han convertido en obra debido a su carácter efímero.

que las palabras mantienen una estrecha relación con la falsedad, considerándolas excesivamente efímeras para él. No por casualidad, hallamos entre sus cineastas más admirados, a Antonioni, -el cineasta del silencio-, o también en Yasuhiro Ozú, donde se encuentran unas referencias que corroboran su alejamiento voluntario de la palabra, a este último se le asocia, con actitudes o concepciones minimalistas.

También es oportuno señalar, como sus primeros cortometrajes, cuando se unió a la *Academy of Film and Television* de Múnich en 1967, contienen notas del cine de Warhol, muy ligado a las corrientes plásticas del momento, sus películas muestran tomas infinitas y narrativas abiertas, en películas experimentales de duraciones imposibles y consideradas como pieza de arte.

Las continuas contribuciones que Wenders hace al arte, dejan entrever el compromiso que mantiene con su discurso, como por ejemplo en la película *En el curso del tiempo*, donde la sala de cine que aparece se llama, “Weiseb bland”, “Pantalla blanca”, donde Bruno y Robert dibujarán con sus cuerpos una escena cómica, en la vacía pantalla blanca de proyección Fig. 16. Escena metafórica que nos conduce, a algunos interesantes planteamientos de Diego Coronado e Hijón, sobre la pantalla cinematográfica, comparándola con la tela en blanco, “la metáfora de la muerte de la pintura de la tradición mimética, y con ello, la reconversión de la propia obra de arte en forma de pantalla virgen sobre la que vendrán a proyectarse desde entonces, los haces de luz procedentes de la fotografía y del cinematógrafo” (Coronado e Hijón, 2005: 68). Estas palabras también nos evocan a la obra *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, máxima aportación ideológica del minimalismo, que Malevich ya promulgaba en 1918, y que acabaría por llegar en los 60.



Fig. 16. Fotograma de *En el curso del tiempo*

4. Analogías entre la Escuela de Düsseldorf y el cine de Wenders

Después de conseguir un destacado prestigio dentro de la élite plástica, los Becher, primero Bern y después Hilla, pasan a formar parte de los docentes de la Academia de Düsseldorf, tratando la fotografía en sus aulas por primera vez, después de la caída de la República de Weimar. Esto dará como fruto la creación de un grupo más o menos homogéneo, que alcanzará el reconocimiento internacional, todos ellos alumnos del matrimonio Becher, como Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth o Axel Hütte, entre los más conocidos.

El ideario de la Escuela de Düsseldorf aparecerá, en un principio de una forma clara y de la mano de los Becher, para definir unas normas de representación *objetivistas*, como el uso del blanco y negro, carencia de expresividad, la ausencia de contenido humano, si existe el retrato la sonrisa es borrada, -como en el caso de Thomas Ruff (Gómez Isla, 2005: 55-56)-, nada de lirismo, distancia de lo representado, neutralidad, frontalidad, seriación, recuperación del eje central en la fotografía, tan denostado por el *subjetivismo*⁶. Todo ello va a suponer la base conceptual del trabajo de esta Escuela que inauguran los Becher y que aún pervive en los trabajos más recientes de sus alumnos.

Las temáticas abordadas, disertan sobre las grandes metrópolis y las aglomeraciones de las sociedades occidentales, como en el caso de Andreas Gursky, o los espacios públicos creados para albergar a un mundo superpoblado, en forma de desiertos urbanos, como las vacías bibliotecas de Candida Höfer, donde la ausencia de seres evoca a presencias imaginadas, o los catálogos de horizontes de calles alemanas, estadounidenses y europeas, de la serie fotográfica, *lugares inconscientes*, del fotógrafo Tomas Struth, que pasaremos a comparar a continuación con la película *En el curso del tiempo*.

Localizamos en estas dos fotografías, unas afinidades, no sólo por el tema escogido: una calle de una zona de provincias alemana, sino también por el uso del blanco y negro y el posicionamiento de la cámara frente a lo representado; la fotografía de Thomas Struth y el fotograma de Wenders tienen casi el mismo

6. Movimiento fotográfico imperante en la fotografía de posguerra, y protagonizado por Otto Steinert, el cual creó un manifiesto, para un tipo de fotografía que apelaba a la expresividad, y que incluía al foto-periodismo.

rigor expresivo, la quietud, el orden, el ángulo y la perspectiva. Veremos más adelante en otros ejemplos como se repite.



Fig. 17, Fotograma de *En el curso del tiempo*



Fig. 18, Prince Regent Street,
Edinburgh, 1985, Thomas Struth.
Fuente: MOMA, Collection.

En este caso podríamos hablar de influencias de ida y vuelta, pues las fotografías de Thomas Struth son posteriores a la trilogía de Wenders. Hacemos hincapié, por ello, en que el camino formal y conceptual del trabajo de estos fotógrafos ya está trazado por sus maestros, el matrimonio Becher.

Las calles y el paisaje urbano, nos conduce hacia la búsqueda al final del horizonte, traspasando una imagen infinita y repetitiva de modo especular, una seriación que Wenders aplica en tomas reiterativas, a lo largo de la película *Alicia en la ciudades*.



Fig. 19, *Sommerstrasse, Düsseldorf, 1980*, Thomas Struth, Fuente: MOMA Collection

Fig. 20, *Crosby Street / Spring Street, New York, 1978*, Thomas Struth. Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Collection



Fig. 21 y 22. Fotogramas de *Alicia en las ciudades*

En el caso del fotógrafo que goza de mayor prestigio, como es Andreas Gursky, la conexión más significativa con Wenders, la encontramos, en el uso de la perspectiva aérea y la adherencia, una vez más, hacia los paisajes industriales. Wenders utiliza esta perspectiva, para alejarse o ir aproximándose a la historia que narra; en esta trilogía por ejemplo, la vemos en el comienzo de *Movimiento en falso*, y en el final de *Alicia en las ciudades*, donde la cámara se va alejando de la historia, al igual que Gursky en *Hong Kong, Grand Hyatt Park*. Cabe mencionar la hermosa vista aérea de Berlín en *El cielo sobre Berlín*, (1987).



Fig. 23, Fotogramas de: *Movimiento en falso* y



Fig. 24, *Alicia en las ciudades*



Fig. 25 *El cielo sobre Berlín*

Fig. 26, *Hong Kong, Grand Hyatt Park* 1994,
Andreas Gursky. Fuente: Saatchi Gallery



Como hemos anticipado anteriormente, también estas obras de Gursky son posteriores a la trilogía de Wim Wenders, que se sitúa en los años 70. Los trabajos iniciales de los alumnos de esta Escuela son de difícil acceso, pues su reconocimiento internacional y la difusión de sus obras llegaría más de una década después. Pero lo más importante, es que se trata de una Escuela en la que el método de trabajo, es uno de los ejes temáticos en sí, marcado formalmente por los Becher, aunque con diferencias evidentes entre los alumnos. El modelo de objetividad que proponen sus maestros, se extiende hacia sus alumnos, desarrollando la idea original. También hay que señalar, que las líneas de trabajo escogidas y el *modus operandi* de cada fotógrafo, se prolongan durante décadas; así podemos ver trabajos seriales de los Becher que se inician en los años 70 y acaban en los 90, o como en el caso de Andreas Gursky, en la obra *Bolsa de Tokio* de 1990, se repetirá 9 años después con la fotografía, *Bolsa de Chicago*, de 1999.

Hemos mencionado anteriormente el trabajo de una de la fotógrafas más veteranas de la Escuela de Düsseldorf, Candida Höfer, con su serie de bibliotecas vacías de diversos países, que comparadas con la filmografía de Wim Wenders, encontramos enseguida, una de sus películas más representativas: *El cielo sobre Berlín* (1987).



Fig. 27, *Biblioteca Cappuccini Redentore* Giudeca, 2003, Candida Höfer. Fuente: Johnen Galerie Berlin

Fig. 28, Fotograma del *El cielo sobre Berlín*

Recordemos que lo ángeles establecen allí su punto de encuentro, símbolo de la cultura, y lugar donde se conserva la historia, una invitación a la meditación silenciosa de las bibliotecas. Como Iñigo Marzabal, nos comenta “Allí donde reside toda la memoria del mundo. El templo del saber, el lugar de abstracción intelectual, el dominio de la palabra” (Marzabal, 1998: 286).

4.1. Teorías

Las legitimaciones teóricas de estos movimientos, las aportan las nuevas perspectivas de carácter indicial de Rosalind Krauss y también las de Dubois. Desde otra perspectiva tendrán repercusión las consideraciones de Roland Barthes y su libro *La cámara lúcida*, que como veremos, aunque coetáneos, no se adecuan al discurso de la Nueva fotografía de Düsseldorf y por consiguiente a la fotografía del cine de Wenders. Otros manifiestos también entrarán en el discurso de la imagen, como el Situacionismo, encabezado por Guy Debord, junto a las teorías de Marc Augé, propuestas en su libro *los no lugares*, decisivo, donde nos definirá el significado de esos lugares olvidados, tan retratados por Wenders y la Escuela de Düsseldorf.

Entre las teorías de Roland Barthes, destacamos las diferencias entre el *punctum* y el *studium*, que se encuentran en el modo de ver la fotografía, el *punctum* apela a un interés subjetivo, emocional, que rompe con la composición estética y formal de la fotografía, para otorgarle una capacidad más vital, única de comunicar, como un pinchazo. Esto es exactamente, lo que la Escuela de Düsseldorf parece evitar a toda costa en su trabajo, la composición subjetiva. Hay que añadir que los Becher caminarán en oposición al subjetivismo, que promulgaban el instante decisivo de Cartier Bresson, en el cual está inspirado el *punctum* de Barthes. El foto-periodismo, buscará en cambio, captar lo insólito, el acontecimiento, ambicionando el grado máximo del *punctum*. Las teorías de Barthes, descansan sin duda, en querer también dar una explicación y una base teórica a la fotografía periodística.

Si nos detenemos en las teorías de Barthes que nos hablan del *studium*, aunque minusvalorado por el propio autor, encontramos en este concepto barthesiano, las aproximaciones que nos ayudan a esclarecer el discurso de esta nueva fotografía. Así Barthes define el *studium* como, “dar fatalmente con las

intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el studium) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes, 1980: 47). Es esta obviedad de la apariencia, la que buscan intencionadamente los fotógrafos de la Escuela de los Becher y el cine de Wenders, procuran evidenciar la falta de pretensiones y su potencial connotativo. Como Barthes señala, el studium está dedicado al espectador, -nunca mejor dicho en este caso-, pues lo que proponen estos fotógrafos y Wenders con sus imágenes contenidas es la contemplación, y a su vez, -al no hallar nada que te punce o provoque el punctum-, interrogar sobre una imagen, simple y directa (Baqué, 2003: 130).

Por otro lado hay otra influencia destacada: los discursos de las teorías indiciales, de Rosalind Krauss y Dubois, al colocar a la fotografía principalmente como huella, index. En este sentido Dubois además de situar a la fotografía como huella de lo real, -inspirándose en las teorías de Peirce-, también nos la presenta como una categoría de pensamiento, una capacidad filosófica, que detenta un lenguaje propio y explica el gran ascenso que la imagen ha tenido en las últimas décadas.

Dubois separa el momento de la toma de los aspectos culturales, que operan antes y después del acto y que apelan a la interpretación, siempre deudora de un código que responde a diversos aspectos, como la cultura. Presupone que en la fotografía se produce un corte y un distanciamiento, cuando se convierte en objeto representacional y por otro lado existe una proximidad hacia lo representado, que lo sentimos en cuanto a huella, en una búsqueda de identificarnos con la imagen.

Esta distancia que Dubois reconoce en la fotografía, es una máxima que se halla contenida en los trabajos de los Becher y las tomas de Wenders, que se transcriben en la carencia de primeros planos, en una insistencia por brindarnos historias indivisibles de su entorno. Personajes de débil carácter protagonista, distantes, herméticos, como el protagonista de *Movimiento en falso*, Wilhem, que a pesar de ofrecernos sus inquietudes a través de la voz en off, se tratan tan solo, de descripciones literarias de lo que ve y siente, de una manera indolente y pusilánime.

Otra de las manifestaciones teóricas que dan forma y refuerzan el discurso de ambos trabajos, son las teorías del movimiento *situacionista* que aportan nuevos conceptos a la percepción de la ciudad. El *situacionismo* surge en la década de 1950, y se convertirá en la *Internacional Situacionista* (1957-1972). Con propuestas tan atractivas e influyentes, como la *deriva situacionista*, que consiste en experimentar la ciudad, según los encuentros que surgen al transitar las calles, respondiendo a sentimientos aleatorios.

El sociólogo Marc Augé, va a desarrollar a partir de este discurso *situacionista*, un nuevo debate sobre la transformación del paisaje urbano en la sociedad occidental, que dará como fruto, espacios fabricados por la modernidad -o *sobremodernidad* como este autor define-, bautizados en su libro como “no lugares”, territorios descaracterizados, lugares de paso, vías de servicio, de tránsito, que se crean con el rápido crecimiento de las grandes urbes, que explica la transformación de la ciudad y la relación con los individuos que la habitan. A continuación extraemos de su libro una concreta explicación de esta definición: “Pero los no lugares son la medida de la época, [...] las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados, *medios de transporte*, [...] los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aéreo espaciales [...]” (Augé, 1992 :84-85).

Estas teorías de Marc Augé se materializan en Wenders, en las localizaciones que selecciona para sus filmes, lugares intersticiales que encuentra a su paso entre una ciudad y otra, y que reivindican expresamente la memoria histórica. Aportan a su cine, un carácter errático, pues son sitios susceptibles de transformación e indefinición, y que constituyen una de las temáticas más interesantes y atractivas que también comparte con la Escuela: estos lugares de tránsito, dotados de huellas cargadas de connotaciones, que despliegan la pontencialidad de la fotografía como index.

4.2. El viaje

Estas traslaciones o viajes, también suponen un contenido común: Si para Wenders el viaje es un ritual, para la Escuela de fotografía de los Becher es una condición. Todos los alumnos de las Escuela, van a buscar sus imágenes a lo largo del mundo occidental. Donde se hallan referencias, por una parte de la

tradición alemana del viaje, manifestación romántica y clásica de su literatura perteneciente al siglo XIX, con la novela de iniciación personal y por otra, la nueva manera de viajar inspirada en la *road movies* americanas, que ofrecen el marco de la ventanilla del coche, como encuadre, tanto fotográfico, como cinematográfico.

El frecuente uso de travelíns en las películas de Wim Wenders, a través de un medio de transporte, nos remontan a la más antigua y natural imagen en movimiento, que es la traslación desde un vehículo y observar la sucesión de imágenes por la ventanilla, intuyéndose una intención primitivista. Esto también se evidencia con el mero placer que siente el cineasta, de registrar el simple paso del tiempo, en tomas fijas.

La experiencia del viaje en Wenders, es un ritual iniciático que busca el recuento de los personajes consigo mismos, para salir de la subjetividad de cada uno y entrar en las experiencias de la realidad, sin pensamientos preconcebidos, tomando decisiones aparentemente inciertas, pero decisivas para salir de la crisis en la que se encuentran, a través de la elección de personajes errantes que deambulan por ciudades extrañas, encarnando viajeros o niños que mantienen una aptitud abierta, observadora. Como Phillip en la película *Alicia en las ciudades*, Wilhem en *Movimiento en falso*, Robert Lander y Bruno en *En el curso del tiempo*, todos se hallan dentro de este devenir. Esta trilogía constituye los inicios de Wenders en el cine, que escoge el viaje como eje principal, donde muchas películas son concebidas, como un itinerario de viajes, revelador sin duda de lo que será la carrera cinematográfica y fotográfica del autor.

4.3. El carácter documental en las obras de Wim Wenders y la Escuela de Dússeldorf

En Wenders los tiempos en que se desarrolla la acción, son importantes, pero también lo son en los no sucede nada, buscando a penas conferir más realidad y objetividad a sus películas. Nos sitúa ante la pantalla, brindándonos más que una historia una experiencia, que puede ser contada de diversas maneras.

Como veremos también, la *Neo-objetividad* de la Escuela de Düsseldorf representa paisajes urbanos, interiores de centros comerciales o museos, bibliotecas y escenas anodinas, aparentemente vacías de contenido, de un realismo obvio. Recorren el mundo realizando fotografías de temáticas convertidas en series repetitivas de imágenes, recogiendo un vasto catálogo y global de los modos de vida occidentales, que articulan la práctica documental. La revisión de este género, supondrá una de sus máximas aportaciones al arte fotográfico que se mantiene hasta ahora.

La obra de Wenders, contiene una clara vocación documental. Como Antonio Weinrichter afirma sobre el estilo del cineasta: “A Wenders no le gustan los guiones estructurados ya antes de empezar a filmar: prefiere encontrar lo que busca en el rodaje, o buscar a partir de lo que encuentra” (Weinrichter, 1984: 35). Se esfuerza en ser lo más veraz posible, trabajando con un medio de ficción. Existe una especie de rechazo hacia el relato, y por el contrario un fuerte vínculo hacia la imagen, porque para él, la observación posee una fidelidad hacia la neutralidad, que el pensamiento carece, este convive estrechamente con el texto, y la imagen con la percepción, como él describe: “El sinónimo más hermoso de “ver”, es percibir (*wahrnehmen*), porque contiene la palabra verdadero (*wahr*)” (Wenders, 2005:61).

4.4. El paisaje quieto. Vacíos y ciudades

El punto y nexo más importante es el valor del paisaje, apareciendo con unas renovadas fuerzas y un valor hasta entonces no explorado. Suponiendo tanto para Wenders, como para la Escuela de Düsseldorf, un emblema que los identifica. Existen varios orígenes en esta retoma del género de paisaje: por un lado la figura como hemos visto la obra del fotógrafo August Sander, se retrae hacia el paisaje, y curiosamente los Becher, fieles seguidores de su trabajo, no continuarán -lo que sería más lógico-, la línea de su obra más representativa, la serie *Hombres del siglo XX*, sino que toman el relevo de su desconocida última etapa paisajística. Del otro lado del continente, las influencias norteamericanas mencionadas, como Walker Evans y su trabajo en la FSA, y una nueva aportación, el fotógrafo Robert Adams, que centrará su obra en la vertiente del paisaje.

Robert Adams, es uno de los primeros en contribuir a la elevación del paisaje como género predilecto de la iconografía contemporánea. Este autor americano, recurre a la topografía y a la antropología, aportando unas notas de carácter científico y psicogeográfico⁷, que se reflejan, en un análisis del paisaje y el individuo. Una de los eventos más importantes que reflejan la unanimidad que sentían por el tema los autores emergentes de la época, fue la exposición celebrada en 1975, titulada *New Topographic: Photographs of a Man-Altered Landscape*, en Nueva York, que aglutinaba fotógrafos de EEUU, como Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel y a la que también fueron convidados la pareja Bernd y Hilla Becher, poniendo de manifiesto en esa altura, su ya importante papel en este género paisajístico y vaticinando la nueva corriente (Wells, 2011: 266-267). Esta exposición, supondrá un antes y un después para la nueva concepción del género, que llega para instalarse, tanto en el mundo del arte, como en el cine de Wenders.

Robert Adams fotografía la nefasta intervención humana en la destrucción del paisaje del Oeste Americano y Wenders interviene en estos razonamientos y a través de sus imágenes y películas, enmarcadas en estos paisajes naturales y sociales, denuncia también, la degradación del mismo, mostrándonos huellas del olvido y la decadencia, de estos espacios abandonados. A lo largo de toda su trayectoria fílmica, ha estudiado el paisaje, y lo ha seleccionado cuidadosamente para cada película, de una manera topográfica, no en vano Wenders, nos habla de la emoción que siente, cuando delante de un mapa, plantea la ruta a seguir de una película, ejemplo de esto es *En el curso del tiempo*, que fue así concebida.

El paisaje en Wenders es un personaje más, según las propias afirmaciones de Wenders y más aún cuando se trata de la Escuela, donde adquiere un papel absolutamente protagonista. Wim Wenders ha planteado en su filmografía, una reflexión sobre la experiencia y la historia de grandes ciudades como Berlín, París o Lisboa y también sobre parajes desérticos del Oeste Americano. Las obras de los alumnos de la Escuela de Düsseldorf, nos ofrecen paisajes naturales y urbanos, esenciales también en la obra de Wenders, como el trabajo de

⁷ La psicogeografía es una propuesta principalmente del situacionismo en la cual se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas.

Andreas Gursky en fotografías de ciudades como *Basilea, Montparnase o Tokio*. Estas grandes urbes y moles arquitectónicas son representadas desde una perspectiva distanciada, novedosa, que abarcamos en su conjunto, revelándonos una visión nueva y desoladora, donde la figura humana se disuelve en minúsculos puntos, abordando la ciudad como si de una maqueta se tratase. Nos trasladan a una *suprarrealidad*, que se apoya en un *hiperrealismo* formal, global, observador y analítico, casi con rigor científico. Wenders como hemos visto, recurre también a grandes panorámicas para dirigir nuestra mirada hacia largas y extensas tomas, de paisajes y ciudades.

Otra de las características más significativas en esta comparación, es la ausencia de contenido humano. En los fotógrafos de esta Escuela, este aspecto es una cualidad casi inherente en su trabajo, salvo los retratos de Tomas Ruff, pero que son fotografiados desde una perspectiva fría y distante. Esta ausencia, se traduce en Wenders en historias que no están subordinadas a la narratividad, sus protagonistas adolecen de un laconismo que los funde con su entorno. Como apunta Antonio Weinrichster, “Los personajes de Wenders, son para observarlos, no para interpretarlos, a diferencia de Bergman, y pareciéndose a Antonioni (como sus personajes, los de Wenders están aislados, tienen dificultad en comunicarse; como en sus películas, el énfasis en las superficies es el índice del vacío)” (Weinrichster, 1984: 33).

Hay que añadir que a la ausencia humana, se le suma, la carencia representacional de espacios íntimos, el hogar; el interior de las casas se adivina desde las fachadas de los edificios, estos últimos muy representados por la Escuela de Düsseldorf o como en el caso de Wenders, aparecen incesantemente sin penetrar en los mismos. Lo más parecido en su cine al espacio íntimo, son los lugares de paso: hoteles, moteles, y las casas prestadas a los personajes para pasar la noche.

Las ciudades en el cine de Wenders, son experimentadas en largas búsquedas erráticas, recordemos a Phillip y Alicia en *Alicia en las ciudades*, practicando una *deriva situacionista*. También los fotógrafos de la Escuela Becher, van a propiciar estas prácticas a lo largo de muchas ciudades e diversos países, al encuentro de captar sus fotografías objetivas.

El paisaje que proponen los fotógrafos de la Escuela de Düsseldorf, es un paisaje quieto y ensimismado, contenido, conceptual, que encierra varios significados, pero que denota una apariencia vacía. Los paisajes de Wenders también quieren ilustrar ese vacío, como las fotografías de los Becher, con la soledad y la irrelevancia, que presentan en sus imágenes de arquitecturas industriales en desuso, en las bibliotecas desiertas de la discípula Candida Höfer, o en las paradójicas muchedumbres de las desmedidas fotografías de Gursky; todo ello no hace otra cosa, que señalar el vacío, como el *index* fotográfico que propone Dubois.

Las tomas de Wenders en *Alicia en las ciudades* dibujan este vacío constantemente en sus imágenes; como las fotografías que Phillip toma desde la ventanilla del avión, del cielo, “fotografías vacías”, como señala Alicia. De otra manera acrecientan este vacío también, los silencios narrativos, los planos que se llenan de panorámicos paisajes.

Wenders interioriza los lugares y la relación que establece con el individuo, encuadrando en sus paisajes contenidos, huellas y significaciones que hacen de su trabajo una propuesta conceptual. Íñigo Marzabal sobre la importancia del paisaje en su trabajo cinematográfico, “Se ha solido hablar de paisaje intransitivo, como de aquel que presenta una actitud interrogativa hacia la realidad y hacia la inserción del personaje en ella. Una vez más, una manera de expresar la alienación en términos formales” (Marzabal, 1998: 115).

4.5. La recuperación del aura

En las películas de Wenders, como ya hemos señalado, el paisaje es un personaje más que a base de ofrecernos tiempo dilatados en sus tomas casi fijas, opera como una fotografía, activando la contemplación, huyendo del *instante decisivo*, fotográfico, que planteaba Cartier Bresson. Wenders plantea sus películas, en muchos casos, a través de imágenes o territorios, que transitan por fotografías convertidas en relatos, a *posteriori*. Esta extensión de la contemplación, coopera para la restitución del aura en la imagen y Wenders y la Escuela de Düsseldorf participan de esto.

Después de los vaticinios de Walter Benjamín, en su ensayo, *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, nadie esperaba la recuperación de aura tal y como se conocía, y esta parecía sumirse en un destino fatal en el cual, el arte estaba condenado a la supresión de su espíritu tautológico. Pero el destino del arte con la llegada de la fotografía parece ser otro, según Walter Benjamín, con la llegada de la gran reproductibilidad técnica en el arte, los medios de comunicación se consagrarían como la gran aliada de esta pérdida aurática, reconocidos como cómplices por la propia idiosincracia del género fotográfico y cinematográfico, basados en la reproducción. Pero hay un factor que apunta José Luis Brea, en su libro *las auras frías*, que si bien la reproductibilidad hace perder el carácter único a la obra y por tanto su aura, el poder que va a encumbrar a la misma nuevamente, será el exhibitorio, ocasionando que el cine y la fotografía irrumpen de una manera definitiva, proclamando unas nuevas reglas del juego en el arte.

Para el *Neo-objetivismo* fotográfico alemán, esta recuperación de un nuevo valor aurático se corresponden al *studium*⁸, que Barthes proponía, pues promueve el ejercicio de la observación frente a la impronta captura del acto fotográfico. La Escuela y Wim Wenders, recuperan un paisaje estático, frente a la instantaneidad fotográfica, una de las limitaciones que la pintura posee, pero en cambio rechazada por la Escuela y por el cineasta, cuyo *leit motiv* será la no acción, la reflexión y la observación.

En Wenders por ejemplo, podemos ver planos, donde muestra a veces una intencionada falta de continuidad en la secuencia, presentándonos un personaje en pantalla, que ya no aparecerá más en el resto de la película. Como en *Alicia en las ciudades*, en la escena donde aparece un niño en una máquina de discos, o en un travelín de otro niño en bicicleta, la larga duración de estas tomas fijas, nos hace sospechar, que Wenders, busca un momento fotográfico, no una mera descripción del espacio. Lo que Wenders exhibe es una imagen “objetiva”, un salto de la narración, hacia una persona que estaba allí en ese momento único, confiriéndole realidad a la narración y proporcionando un valor épico y fotográfico, que permite la contemplación. Como señala Nekané Parejo: “Sin

⁸. Designa un interés general y que ofrece una información sobre una fotografía. Teniendo este un aspecto más dirigido a la contemplación y al carácter documental, que se encuentra en el trabajo de la Escuela de los Becher.

embargo no se trata sólo de un acto mecánico de almacenar, sino de preservar mediante una contemplación” (Parejo, Nekane, 2010: 83).



Fig. 29 y 30. Fotogramas de *Alicia en las ciudades*

Así mismo la Escuela de Düsseldorf, pugnará por devolver a la fotografía, este valor aurático, aumentando el formato, lo que exigirá del espectador una mirada más prolongada. La Escuela de los Becher, en un principio optan por la presentación de sus trabajos, en formatos pequeños en consonancia con las fotografías de *performances*, que precisaban de gran cantidad de imágenes para ilustrar las acciones, con carácter serial y cinematográfico, es decir como si fueran fotogramas. Pero después veremos un cambio formal en las exhibiciones de los alumnos de esta Escuela, que adoptarán los grandes formatos en sus fotografías, apelando al poder exhibitorio del arte fotográfico que señalaba Brea.

Estos grandes formatos empleados por la fotografía contemporánea de la Kunstakademie, contienen unas pretensiones, que la remontan a una cierta nostalgia pictórica que busca la monumentalidad, más propia de las obras clásicas, con una intención clara de captar con la cámara, la esencia de la pintura. Si en un principio se aproximaban más a la idea de documento, registro formal y científico, el concepto se ampliará hasta ambicionar acercarse a la conquista del arte pictórico. Para la fotografía es toda una proeza y una suerte de venganza, ya que siempre fue relegada al lugar de arte menor, una vez alcanzado su reconocimiento, se lanzarán a la recuperación del aura en la fotografía, mediante las cualidades clásicas del arte pictórico (Baqué, 2003: 148-149). Pero también apelan al tamaño y formato horizontal de la pantalla cinematográfica, una vez más existe una relación entre ambas disciplinas, que refuerza sus anhelos de espectáculo.

La recuperación del aura, les va a hacer apostar por estas dimensiones, acercándose a la concepción de la foto-cuadro, al igual que Wenders trabajará con la cámara, haciendo referencia a la obra pictórica: “En realidad, mis primeras películas eran como cuadros, pero no estaban hechos con pinturas ni con lienzos, sino con una cámara; eran como imágenes pintadas que se prolongaban en el tiempo. Me inspiraban más los pintores que los cineastas” (Wenders, 2005: 59).

5. Conclusiones

Podemos decir que uno de los factores comunes más descriptivos de esta comparación, es que en ambos el espectador es una pieza determinante en la conclusión de la obra, que nos devuelve el cine-arte, donde Wenders siempre ha navegado para hallar nuevos lenguajes, e ir abriendo terrenos multidisciplinares que insuflen al cine, unas renovadas fuerzas. En la fotografía Wenders encuentra una vía de experimentación, que lo conecta con los autores fotográficos de la Escuela de Düsseldorf, a través del uso de un mismo discurso artístico, añadiendo a este características propias del lenguaje cinematográfico.

La obra de Wenders se une a la imagen fotográfica, poniendo en marcha teorías que indagan sobre la representación y la cuestión de la verdad, en una búsqueda insaciable de plasmar la realidad, la *hiperrealidad*, desnudando la imagen y lo

accesorio, cuestionando hasta nuestra propia y siempre subjetiva manera de observar.

De esta manera, la Escuela de Düsseldorf, da forma fotográfica a estos planteamientos, pudiendo formar parte de escenarios y localizaciones de las películas de Wenders. Participando en la construcción del imaginario del arte contemporáneo, que muestran el paisaje de la alienación, la globalización y la crisis de los grandes relatos. Ambos sienten una misma preocupación por analizar la realidad circundante y encontrar una respuesta a los interrogantes de la sociedad, partiendo de cero, de la mirada limpia, perpleja, libre de interpretaciones, la pura observación del territorio y sus fisuras o cicatrices. Wenders y la Escuela de Düsseldorf, posicionan al espectador ante situaciones y paisajes impredecibles, en una deriva que nos traslada a las teorías *situacionistas*. Pero siempre desde un punto de vista des-dramatizado, revelando dentro de la historia, su personal visión de la sociedad occidental.

La elección del paisaje como protagonista y personaje indiscutible, en el cine de Wenders y en la Escuela de Düsseldorf, es un motivo evocador que va unido al enclave socio-político, ofreciéndonos en primer lugar un documento del lugar, completamente inherente a su historia, realizando el potencial objetivo que posee el género. La Escuela de Düsseldorf, a través de sus fotografías, siente una necesidad de inventariar la transformación que sufre la naturaleza y el entorno urbano con la industrialización, así como la nueva forma de habitar las ciudades. Estos paisajes retratados por Wenders y la Escuela, son a menudo espacios marginales, sin intención estética, “no lugares”, que reclaman el valor de la memoria, como testimonio del paso del tiempo y del hombre. La Escuela de Düsseldorf y Wim Wenders se unen en un mismo propósito de captar la existencia del mundo, a través de sus extensos viajes.

La simplicidad aparente de la Escuela de Düsseldorf y el cine de Wim Wenders, no es un resultado formal de la frialdad o la distancia, sino más bien responde a la necesidad de dejar que la imagen hable, abriendo las fronteras de nuestra percepción. Buscando en la contemplación una nueva mirada aurática, que promueva el ejercicio de la observación, frente a la impronta captura del acto fotográfico, recuperando así el paisaje estático, frente a la instantaneidad fotográfica.

En definitiva; podemos apreciar a un cineasta como Wenders, que incorpora la imagen fotográfica más innovadora y reciente a su cine, ofreciéndonos una auténtica comunión con el discurso de esta disciplina, que apreciaremos como va creciendo en su filmografía.

El trabajo del cineasta y lo fotógrafos de la Escuela de Fotografía de Düsseldorf apuestan por la realidad, y secundarán los presagios de Walter Benjamín en estas palabras: “el precio de la auténtica creación sería la renuncia a la subjetividad aparente”.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- BERN AND HILLA BECHER (2005). *Tipologías*. Fundación Telefónica.
- BOIS, A.Y., H. D. BUCHLOH, B., FOSTER, H., KRAUSS R. (2006). *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BREA, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama.
- CORONADO E HIJÓN, D. (2005). *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Alfar.
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la presentación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- GÓMEZ ISLA, J. (2005). *Fotografía de creación*. Donostia San Sebastián: Nerea.
- GUAS, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010, Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: G.Gili.
- LANGE, S. (2007). *Bern and Hilla Becher, Life and Work*. Cambridge: Mass., MIT Press.

- MARZABAL, I. (1998). *Wim Wenders*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.
- MICHALSKI, S. (1994). *New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar*. Cologne: Taschen.
- PAREJO, N. (2010). "Wenders shooting: La fotografía en el cine de Wenders" en CAMIÑAS T. y RODRÍGUEZ FUENTES. C. *El cielo sobre Wenders*, Girona: Luces de Galibo.
- POYATO, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen f-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- WEINRICHTER, A. (1986). *Wim Wenders*. Madrid: Ediciones J.C.
- WELLS, L. (2011). *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. New York: I.B. Tauris.
- WENDERS, W. (2005). *El acto de ver: textos y conversaciones*. Barcelona: Paidós.