

Andreas Gursky: Werke/Works 80-08 **Andreas Gursky : Oeuvres 80-08**

John K. Grande

Numéro 84, printemps 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63702ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grande, J. K. (2010). Andreas Gursky: Werke/Works 80-08 / Andreas Gursky : Oeuvres 80-08. *Ciel variable*, (84), 47-51.

Andreas Gursky: Werke/Works 80-08

BY JOHN K. GRANDE

Andreas Gursky's incredible take on the contemporary has much to do with the ascent of photography in the contemporary art world. And yet Gursky, as much as any photographer, is to be credited for raising that profile, thanks to his monumental photographic images. It is therefore ironic that for this travelling show co-organized by the Vancouver Art Gallery,¹ the Kunstmuseen in Krefel, Germany, and the Moderna Museet in Stockholm, Sweden, Gursky has allowed the curator, Martin Hentschel, to show small-scale images of his photographs for the first time in many years. While small photographs allow for a greater number of images to be exhibited, these works lessen the impact of the "known" Gursky images. They look almost ordinary in the standard size and scale, whereas the larger works (which are Gursky's most recent ones) are stunning, at the level of history painting as Jean-Louis David might have defined it.

F1 Pit Stop IV (2007) is as close as contemporary art can get to Delacroix or Géricault. It's a modern-day epic, a large-scale *Raft of the Medusa*, so constructed and set up are the players in layers of detail. We see two pit-stop teams from a car-racing circuit. Each person is helmeted and wears a high-tech costume. They are action figures, real but Photoshopped, set together like pieces in a jigsaw puzzle – a montage such as William Notman would have done in the nineteenth century with his crowd scenes. There is always an overview, a larger context implicit to Gursky's photography. In *F1 Pit Stop IV*, the onlookers above present a second level to this spectacle, and become a part of it, even as an audience.

Gursky's imperative is as much sociological as it is categorical, whether he is photographing the Frankfurt Stock Exchange with its signboards and players, or Monaco, or the Tour de France. All of the events that Gursky records exist within a context that is rational, even empirical, for all its random scale, but the people seem small and insignificant. In one of the larger-sized photographs, *Engadin II* (2006), cross-country skiers seen from a great distance are reduced to dots in an expanse of snow – phenomenological dots perhaps, but dots nonetheless, part of Gursky's world-scale photo scenario. Collectively, the skiers make a shaded line on the white winter landscape. Pop star Madonna is micro too. We see Madonna at a 2001 concert, standing onstage in a colourful cloud of fans. They could be insects if we were aliens. The same goes for the crowd at a Tote Hosen concert shot taken in 2000. All of the light and colour is orchestrated so that the spectators become part of a near-abstract tableau. Occasional props and structures are inset into all the endless flow of people. From the white siding of an industrial-scale shopping centre/construct, the words TOYOTA and TOYS "R" US intersect under overhead cabling and wiring. In another photo-

Andreas Gursky : Œuvres 80-08

Les photographies d'Andreas Gursky ont une orientation résolument contemporaine qui doit beaucoup à la visibilité grandissante de la photographie sur la scène de l'art contemporain. Cependant, Gursky, au même titre que ses confrères, a sa part dans cette évolution, grâce à ses œuvres photographiques monumentales. Il est donc ironique que Gursky ait autorisé Martin Hentschel, commissaire de l'exposition itinérante organisée conjointement par la Vancouver Art Gallery¹, le Kunstmuseen de Krefel, en Allemagne, et le Moderna Museet de Stockholm, en Suède, à présenter ses œuvres dans un format relativement petit, pour la première fois depuis longtemps. Si cette taille réduite diminue l'impact des « célèbres » photographies de Gursky, qui ont l'air presque ordinaires dans un format standard, elle permet de montrer un plus grand nombre d'images. Or les immenses œuvres de Gursky (ses plus récentes) sont saisissantes et se comparent à la peinture historique telle que Jacques Louis David aurait pu la définir.

F1 Pit Stop IV (2007) est aussi proche de Delacroix ou de Géricault que peut l'être l'art contemporain. C'est une épopée moderne, un *Radeau de la Méduse* à grande échelle, dont les acteurs sont soigneusement mis en scène selon différents niveaux de détail. Deux équipes techniques s'affairent autour de voitures de course. Tous portent un casque et un costume *hi-tech*, figurines en chair et en os redéfinies sous Photoshop et agencées comme les pièces d'un puzzle – un montage comme William Notman aurait pu en faire au XIX^e siècle pour une photographie de foule. Les photos de Gursky impliquent toujours une vue d'ensemble, un contexte plus large. Dans *F1 Pit Stop IV*, les rangées de spectateurs surplombant les équipes techniques représentent le second niveau de la scène qui s'offre à nous, et à laquelle ils s'intègrent en tant que public.

L'impératif de Gursky relève autant de la sociologie que de la catégorisation – qu'il photographie la Bourse de Francfort avec ses panneaux et ses opérateurs, Monaco, ou le Tour de France. Tous les événements qu'il décrit existent dans le cadre d'un contexte rationnel, voire empirique, aussi global soit-il; mais les individus y apparaissent petits et insignifiants. Dans l'une de ses photographies grand format, *Engadin* (2006), les skieurs de fond, vus de très loin, sont réduits à de simples points dans une étendue de neige – des points phénoménologiques peut-être, mais des points malgré tout, intégrés au scénario photographique que Gursky déploie à l'échelle mondiale. Collectivement, les skieurs forment une ligne sombre sur la blancheur du paysage hivernal. La pop star Madonna est tout aussi microscopique. Dans cette vue d'un concert prise en 2001, la chanteuse est debout sur la scène au milieu d'un nuage coloré de fans. Aux yeux d'extraterrestres, ils pourraient tout aussi bien passer pour des insectes.

Ingenious humans, devilish humans. Humanity designs its own world, Gursky intuitively. He moves from microcosm to macrocosm effortlessly.

graph, a group of people is seated, tourist-like, in folding chairs under an awesome, momentous mountain. Elsewhere, nature threatens to engulf us all, just as the *Maid of the Mist* is engulfed by the voluminous spray of water from Niagara Falls. In the sky, two birds fly above this scene – a parallel visual world. People are everywhere: at a St. Moritz restaurant, in Genoa waiting for the ferryboat, in Sha Tin, on a Sunday walk at the Ratingen. It all starts to feel like a Kim Adams installation piece.

In a smaller-scaled photograph, *99 Cent* (1999), the presentation and packaging of multiple products in a supermarket, arranged rationally, expand horizontally and into the depth of field as if the photographer were giving us a glimpse of economies of scale not from the consumer's point of view, but from that of the machines that made them, for the architecture expands the same principles. The container and the contained are similarly defined, and this is the genius of Gursky's anomalous vision. In the digital photomontage *Chicago Board of Trade II* (1999), as in a picture of the Kuwait stock exchange, we are lost in a mirage of engagement amid the insect-like traders and players. The overview is Gursky's and we share it, as if we were endlessly travelling through these scenes, neither committed to them nor fixated on their importance. Details in earlier works (also presented in small scale) such as *Düsseldorf*, *Airplane* (1989), in which an airplane overflies an innocuous, sparsely treed, uneventful landscape, and *Ruhr Valley* (1989), with its solitary figure walking under the structure of a highway bridge, reveal the evolution of Gursky's photos. Even in these earlier photographs, the structures, products, and human interaction with the world are the essence of his vision, but the surfaces of his photos are as elusive as cellophane.

A display of running shoes is objectified in the expansive image *Untitled V* (1997), as is the interior design of a Prada store in *Prada II* (1997), another one of Gursky's "big photos." Three J. M. W. Turner paintings are mere objects in a museum installation in a smaller 1995 photograph. A large Jackson Pollock in *Untitled VI* (1997), for all its expressive intensity, is likewise contained by the civility of its architectural setting. Two somewhat smaller works (*Untitled X* and *Untitled XI*) from 1999 do the reverse, zooming into details of renowned artists' paintings. Amid a forest of brushstrokes, the composition and context disappear, and the painting becomes a sociological or phenomenological study.

Gursky is as much sociologist as chronicler of a global economy in hyper-drive. An abstract photograph of a speedway in Bahrain, surrounded by sand, is so otherworldly that it looks almost like a naïve painting. The parasols aligned along a beach at Rimini form a seemingly endless rational and predictable procession. An Amsterdam arena, photographed in 2003, also reveals a world in which

Le même phénomène s'applique à la foule présente au concert de Tote Hosen en 2000. Tout le traitement de la lumière, de la couleur, est orchestré de façon à ce que les spectateurs deviennent une partie d'un tableau à demi abstrait. Les quelques éléments du décor ou de la structure émergent d'un flot infini de gens. À l'arrière d'un immense centre commercial aux murs blancs, les mots TOYOTA et TOYS "R" US se croisent sous les lignes à haute tension. Une autre image montre un groupe de personnes, assises dans leurs transats comme des touristes, au pied d'une montagne impressionnante, voire inquiétante. Ailleurs, la nature menace de nous engloutir tous, comme le *Maid of the Mist* englouti par la vapeur d'eau devant les chutes du Niagara. Là-haut, deux aigles survolent la scène, appartenant à un univers visuel parallèle. Les gens sont partout : dans un restaurant à Saint-Moritz, à Gênes en train d'attendre le ferry, aux courses de chevaux de Sha Tin, au Ratingen pour la promenade dominicale. On se croirait presque dans une installation de Kim Adams.

Dans une photographie plus petite, *99 Cent* (1999), les rangées d'articles regroupés et disposés selon une logique rationnelle dans les allées d'un supermarché s'étalent en une succession de lignes horizontales qui se perdent à l'infini, comme si le photographe nous montrait les économies d'échelle vues non par les consommateurs mais par les machines qui les produisent, car l'architecture s'étale selon les mêmes principes. Le contenant et le contenu sont définis de façon similaire : c'est le génie de Gursky et de sa vision « anormale ». En regardant le photomontage numérique *Chicago Board of Trade II* (1999), ou celui de la Bourse du Koweït, on se perd dans un mirage d'échanges entre opérateurs et négociants, pareils à une société d'insectes. La vue d'ensemble est celle de Gursky, et donc la nôtre, comme si nous étions perpétuellement en train de traverser ces scènes – ni vraiment impliqués, ni excessivement conscients de leur portée. Les détails d'œuvres antérieures (également en petit format) telles que *Düsseldorf*, *Airplane* (1989), où un avion s'élève au-dessus d'un paysage anodin et banal, planté de quelques arbres, et *Ruhr Valley* (1989), avec sa silhouette solitaire marchant sous la structure d'un pont autoroutier, soulignent l'évolution de Gursky. Déjà, dans ces images plus anciennes, sa vision se concentre essentiellement sur l'activité humaine : structures, production, interactions avec l'environnement – mais ses photographies sont, en surface, aussi insaisissables que du cellophane.

Un étalage de chaussures de sport devient un seul objet dans *Untitled V* (1997), comme le design intérieur du magasin dans *Prada II*, deux « grandes photos » de Gursky. Trois tableaux de J.M.W. Turner sont de simples éléments d'installation muséale dans une photo plus petite, en 1995. Une grande toile de Jackson Pollock, malgré toute son intensité expressive, est également restreinte par la sobriété de son cadre architectural : *Untitled VI* (1995). Deux photos



Andreas Gursky, *F1 Pit Stop I*, 2007, c-print/épreuve chromogénique, 188 x 508 cm, © Andreas Gursky/SODRAC (2009), avec l'aimable permission/courtesy of Sprüth Magers, Berlin/London.



Andreas Gursky, *Cocoon II*, 2008, c-print/épreuve chromogénique, 43,2 x 89,9 cm, © Andreas Gursky/SODRAC (2009), avec l'aimable permission/courtesy of Sprüth Magers, Berlin/London.



Andreas Gursky, *James Bond Island III*, 2007, c-print/épreuve chromogénique, 307 x 223,3 x 6,2 cm, © Andreas Gursky/SODRAC (2009), avec l'aimable permission/courtesy of Sprüth Magers, Berlin/London.

L'impératif de Gursky relève autant de la sociologie que de la catégorisation – qu'il photographie la Bourse de Francfort avec ses panneaux et ses opérateurs, Monaco, ou le Tour de France.

humans dominate, describe, and transform landscapes for recreation and production. The corporate leaders at an annual general meeting are presented sitting at a table inset into huge photographs of mountain landscapes and above all of this corporate logos hang in a vertiginous and pure image of sky – Siemens, VW, Bayer, Lufthansa Metro AG ... Another reality is the development in Hong Kong in which a well of space filled with cranes, trucks, and building materials is surrounded by skyscraper apartment buildings – Dante-esque! Ingenious humans, devilish humans. Humanity designs its own world, Gursky intuits. He moves from microcosm to macrocosm effortlessly: *Supernova* (1999) captures something of the universe that we cannot see with the naked eye. And this mystery is part of Gursky's mind/construct/photography. He seems to say it all with a totalitarian innocence and a capitalist sophistication. Whether it is the human species or the universe we live in, he is almost empirical in his quintessentially human methodology. The encyclopaedia of life that he is working on is one of images.

—
¹ *Andreas Gursky: Werke/Works 80-08* was presented by the Vancouver Art Gallery from May 30 to September 20, 2009.

—
John K. Grande is Curator Emeritus of Earth Art at the Royal Botanical Gardens in Burlington, Ontario. He is the author of *Balance: Art and Nature* (Black Rose Books, 1994), *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists* (State University of New York Press, 2007), and *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream* (Pari Publishing, Italy, 2008). His latest books are *The Landscape Changes* (Propect/Gaspereau Press, 2009) and *Art Allsorts: Writing on Art & Artists*, 2 vols. (Go If Press, 2008, 2009).

de taille plus modeste (*Untitled X* et *Untitled XI*), en 1999, font l'inverse, agrandissant le détail d'un tableau exécuté par un peintre célèbre. Au milieu d'une forêt de coups de pinceau, composition et contexte disparaissent, et le tableau devient une étude sociologique ou phénoménologique.

Gursky est tout autant sociologue que chroniqueur d'une économie globale en accélération. Son image abstraite d'une voie rapide au Bahreïn, entourée de sable, est irréaliste au point de ressembler à une peinture naïve. Les parasols alignés sur une plage de Rimini dessinent une procession prévisible, rationnelle et apparemment sans fin. À Amsterdam, un terrain de jeux photographié en 2003 révèle également un monde où les humains dominent, décrivent et transforment le paysage à des fins de récréation et de production. Des chefs d'entreprise président une assemblée générale annuelle depuis des tribunes insérées dans d'immenses photos murales de sommets alpins, au-dessus desquels leurs logos semblent flotter sur l'image d'un ciel vertigineusement pur – Siemens, VW, Bayer, Lufthansa, Metro AG... Autre réalité, celle du développement à Hong-Kong : un puits d'espace rempli de grues, d'excavatrices et de matériaux de construction, entouré de gratte-ciels d'habitation – dantesque! Ingénieux humains, diaboliques humains. L'humanité dessine un monde à sa ressemblance, nous suggère Gursky. Il passe aisément du microcosme au macrocosme : *Supernova* (1999) capture un peu de cet univers invisible à l'œil nu. Et ce mystère fait partie de la photographie/vision/construction mentale de Gursky : il parvient à la transmettre avec une innocence totalitaire et une sophistication capitaliste. Qu'il s'agisse de l'espèce humaine ou de l'univers où nous vivons, sa méthodologie, presque empirique, est essentiellement humaine. L'encyclopédie du vivant à laquelle il travaille est constituée d'images. Traduit par Emmanuelle Bouet

—
¹ L'exposition *Andreas Gursky: Werke/Works 80-08* était présentée par la Vancouver Art Gallery du 30 mai au 20 septembre 2009.

—
John K. Grande est conservateur émérite de l'événement « Earth Art » aux Royal Botanical Gardens à Hamilton, Ontario. Il est l'auteur de *Balance: Art and Nature*, Black Rose Books, 1994, d'*Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, State University of New York Press, 2007, et de *Dialogues in Diversity: Art from Marginal to Mainstream*, Pari Publishing, Italie, 2008. Ses derniers ouvrages sont *The Landscape Changes*, Propect/Gaspereau Press, 2009, et *Art Allsorts: Writing on Art & Artists*, 2 vol., Go If Press, 2008, 2009.