Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Andreas Gursky : von der Melancholie der Standorte : (beim Durchblättern eines Albums von Andreas Gursky) = on the melancholy of vantage points (as I leaf through an "album" by Andreas Gursky)

Autor: Criqui, Jean-Pierre / Aigner, Thomas / Herron, John D.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680414

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Andreas Gursky

JEAN-PIERRE CRIQUI

VON DER MELANCHOLIE DER STANDORTE (BEIM DURCHBLÄTTERN EINES ALBUMS VON ANDREAS GURSKY)

ANDREAS GURSKY, LANDSCHAFT, KREFELD, 1989, 26 x 32,5 cm / LANDSCAPE, KREFELD, 10¼ x 12¾".

Ohne zu vergessen, dass Andreas Gurskys Photographien, wie sie in Galerien und Museen zu sehen sind, sich sehr voneinander unterscheiden, möchte ich die folgenden Bemerkungen auf den Sammelband konzentrieren, der vor kurzem anlässlich einer Ausstellung in den Deichtorhallen, Hamburg, und in der De Appel Foundation, Amsterdam, erschienen ist.[1] Auf der letzten Seite ist vermerkt: «Konzeption des Buches: Andreas Gursky», was uns dazu berechtigt, die Wahl der Bilder, wie auch deren Reihenfolge, jedesmal als ganz und gar ästhetische Entscheidung zu betrachten, gebunden an den Blick des Photographen auf sein Werk als Ganzes. Die Kehrseite einer solchen «Heimkritik» hängt natürlich damit zusammen, dass sie sich auf Reproduktionen (und ein paar Erinnerungen) stützt – mit dem Verlust an Farbqualität und Details, der sich daraus unweigerlich ergibt – und zu einer Art gedanklichen Transposition zwingt, vor allem, was Gurskys Originalformate betrifft, die in ihrer Einbeziehung des Körpers des Betrachters wie auch in ihrem Anklang an die Form des (gemalten) Bildes häufig ein bestimmender Faktor sind. Doch die Reproduktion ist offensichtlich das Los der Photographie, so wie die Abwesenheit des Objekts der Normalfall der Rede über Kunst ist.

JEAN-PIERRE CRIQUI ist Chefredaktor der *«Cahiers du Musée national d'art moderne»* und lebt in Paris.

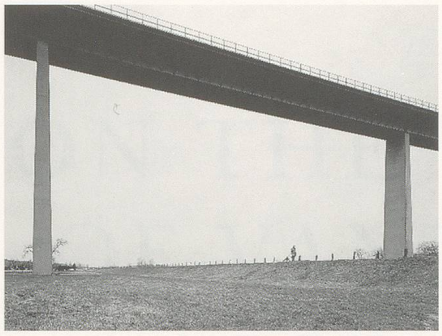
Das von Gursky zusammengestellte Album enthält 61 nicht chronologisch angeordnete Tafeln. Die erste, SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, RATINGEN, stammt aus dem Jahr 1984, was tatsächlich dem frühesten Zeitpunkt der berücksichtigten Periode entspricht. Doch schon bei der zweiten und dritten Tafel von 1989 beziehungsweise 1984 stellt man fest, dass die Einhaltung des Versprechens, die chronologische Abfolge einzuhalten, nur von kurzer Dauer gewesen ist. All dies kann dem flüchtigen oder unaufmerksamen Leser leicht entgehen, da Titel, Daten und Originalmasse erst auf den hinteren Seiten des Bandes, nach dem Bildteil, aufgeführt sind. (Ein Wort zur Frage der Originalmasse: Man sieht anhand der Legenden, dass Gursky rasch zu grösseren Formaten übergegangen ist, von einer Breite von weniger als 50 Zentimetern in den Jahren 1984–85 bis zu zwei Metern und mehr in den späteren Jahren. Ohne wirklich synthesebildend zu sein, was angesichts des Umfangs der Variationen auch schwierig gewesen wäre, bewahrt das Buch ein bestimmtes Grössenverhältnis zwischen den Reproduktionen.) Das erste Bild zeigt einen Waldrand, einen Grenzbereich, wo die Motorfahrzeuge parkiert sind und wo symbolisch der «richtige» Spaziergang beginnt. Es wirkt wie ein Schnappschuss: Ein paar Leute sind in verschiedenen Stellungen festgehalten, und sie scheinen vom Photographen nicht sonderlich Notiz zu nehmen. Auffallend vor allem der Lichtkontrast

zwischen dem Boden im Vordergrund, von der Sonne stark erhellt, und der dunklen Masse des Waldes im Hintergrund.

In einer Weise, die für das in diesem Buch tätige visuelle Denken charakteristisch ist, schafft das zweite Bild, LANDSCHAFT, KREFELD (1989), in bezug auf das vorhergehende gleichzeitig einen Übergang und eine Trennung. Übergang, was das Motiv betrifft (Bäume und Gras, als ob Gursky tief in den Wald gegangen wäre), und Trennung, was die Komposition betrifft (*all over,* ohne Personen, ohne Tiefe, mit engerer Farbabstufung). Nach der ausdrücklichen Banalität der ersten Ansicht folgt auch hier ein merkwürdiges Element, ein *punctum,* das, einmal erfasst, unaufhörlich unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht: Ein Strick oder ein Tau durchquert diagonal einen Teil der Vegetation (und des Bildes) und verschwindet in der unteren rechten Ecke. Auf fast demonstrative Weise vervollständigt die dritte Tafel die Strategie, die den Aufbau des Albums sanft – ohne absolutes Leitprinzip – regiert. SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, DÜSSELDORF (1984) bringt uns wieder, in Form einer Variation, auf die den Band eröffnende Abbildung zurück: ähnlicher Titel, gleiches Format, und auch hier Personen, eher als Zuschauer denn als Spaziergänger, wie unversehens an einer Schranke aufgenommen (am Rand des umzäunten Geländes eines Flughafens), an einer durchsichtigen und auf einen fernen Horizont hin geöffneten Schranke allerdings. Man kann demnach versuchen, sich einen Begriff davon zu machen, was Gursky geleitet hat: Es ist eine Bewegung des Hin und Zurück, mit abwechselnd klaren, aber nie vollständigen Brüchen und Wiederholungen, wie ein System von Echoreimen, das dem Ungefähren und Unvorhergesehenen Raum bietet. So führt uns die vierte Ansicht, FLUGHAFEN DÜSSELDORF (1985), ins Innere des Flughafengeländes (eine nun grössere Menschenmenge, meist von vorn und nicht mehr von hinten, das Flugzeug diesmal ausserhalb des Bildes), während die fünfte, SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, MÜLHEIM AN DER RUHR (1985), das Thema der allerersten weiterführt. Doch es ist kein zwangsläufig strenger Wechsel, und dessen Pole – Akzente, wie man in Anspielung auf eine Art Metrik sagen müsste – werden mehr als einmal verschoben.

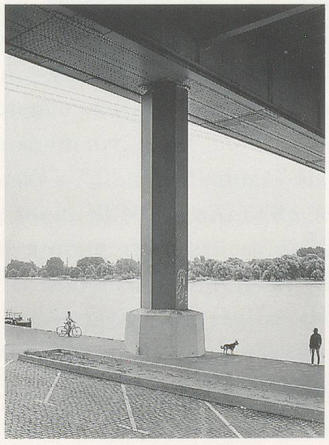
Der Kommentator muss vor diesen Bildern den Zwang zur Beschreibung und die Lust daran akzeptieren. Die Beschreibung – die immer schon mit Interpretation zu tun hat – wird sozusagen wachgerufen durch den zunehmenden Reichtum der Kompositionen Gurskys, der an die Stelle der eher photographischen Bezüge, in den vorhin erwähnten Arbeiten (bei gewissen Flughafenansichten könnte man an Gary Winogrand oder Elliott Erwitt denken, mit den feinen, notwendigerweise bestehenden Unterschieden), eine Vielfalt von malerischen Anspielungen, eine ganze historische Schichtenfolge setzt, die sein Unternehmen tatsächlich allegorisch erscheinen lassen. RUHRTAL (1989) zeigt einen Mann, einen winzigen Punkt in der unermesslichen Weite der Landschaft, unter einer Brücke – oder Auto-Hochstrasse – stehend, die einen dicken Strich durch den fahlen und eintönigen Himmel zieht. Es lässt sich nicht sagen, ob wir es hier mit einer Pose zu tun haben oder nicht. Das ganze Bild, gleich der einzigen menschlichen Gestalt darin, ist wie erstarrt. Die isolierte und schwindelerregende Lage der Figur in der Landschaft ruft unweigerlich die Behandlung des Erhabenen durch die Maler der Romantik in Erinnerung, mit der Verwischung, die dort zwischen den Kategorien des *Weiten* und des *Unendlichen* am Werk ist – man fühlt sich bald einmal an Caspar David Friedrichs berühmtes Bild MÖNCH AM MEER (1808–10) erinnert.

Die anschliessende Tafel in Gurskys Album, ZOOBRÜCKE, KÖLN (1988), führt uns, einer bereits angesprochenen Bewegung folgend, näher unter die «Brücke» (eine andere Brücke), deren einziger sichtbarer Pfeiler, schwarz wie der Teil der Konstruktion, den er stützt – ein abstraktes Gebilde à la Franz Kline –, einem reinen Zeichen gleich, in den einheitlich weissen Hintergrund von Himmel und Fluss einbricht. Am Ufer stehen zwei Personen etwas entfernt voneinander und zwischen den beiden ein Hund, der ebenfalls Richtung Wasser schaut. Selbstvergessene Gestalten, die an Schlafwandler auf den leeren Plätzen in De Chiricos Bildern erinnern, aber auch Gestalten des zeitgemässen Nicht-bei-sich-Seins, der faden Verlorenheit und des Verlassenheitsgefühls, die in den Zwischenräumen (vor-)städtischer Wucherungen überhandnehmen. Man wende



RUHRTAL, 1989

ANGLER, MÜLHEIM, 1989 / ANGLERS MÜLHEIM



ZOOBRÜCKE, KÖLN, 1988 / ZOO BRIDGE, COLOGNE

die Seite und betrachte ANGLER, MÜLHEIM (1989): Die Brücke ist fast verschwunden, nimmt nur noch einen winzigen Teil unter dem Horizont ein; die Ansicht zeigt nichts als Himmel, Blattwerk und Fluss, es fehlte nicht viel, und man würde nicht einmal die Anwesenheit von ein paar Anglern bemerken (es ist also, noch einmal, Sonntag). Man hat die Grossstadt hinter sich gelassen, könnte man sagen, aber nur ein bisschen: gesetzt den Fall, dieses fiktive Arkadien liesse sich zum Tönen bringen, dann möchte ich wetten, dass man deutlich den Lärm der Stadt und ihrer Automobile vernehmen würde. In Gurskys Landschaften ziehen die Zeiten nicht linear vorbei, sondern überlagern sich in Schichten.[2)]

Die überblickende Ansicht kehrt bei Gursky immer wieder: Es ist gleichzeitig der Blick Gottes und der Postkarte, daher diese köstliche, weil unbestimmbare Mischung von Metaphysik und Ironie. Die Pascalsche Empfindung unserer Endlichkeit trifft auf der Oberfläche seiner Photographien auf eine Art menschliche oder gar volkstümliche Burleske. Vielleicht lässt sich an den Bildern von Schwimmbädern diese brisante Mischung am besten erkennen: Bilder in lebhaften Farben und getüpfelt mit Menschen, die sich den Riten modernen Freizeitgenusses hingeben, so GELSENKIRCHEN (1991) oder SCHWIMMBAD, RATINGEN (1987), hier aufeinanderfolgend. Unmittelbar davor HÜHNER, KREFELD (1989), das uns seinem Titel getreu mit einem weiten Feld konfrontiert, das hie und da, in vollendet zufälliger Weise verteilt, von Hühnern und Hähnen belebt ist. Aber gibt es eine Metaphysik für Federvieh?

Mit den Innenräumen von Fabriken oder Börsen-Szenen erreicht die malerische Schönheit der Photographien Gurskys ihren Höhepunkt. Dass die Orte mühseliger Arbeit, der Entfremdung und des aufs zynischste entkörperlichten Handels Gelegenheit zu einem visuellen Genuss ohnegleichen geben, einschliesslich jenem vor der «Natur», das ist ein Paradox, dem ein unangenehmer Nachgeschmack anhaften mag. Doch auch hier ist alles eine Frage des Standortes, und es besteht kein Zweifel, dass das hypnotische Schillern von MERCEDES, RASTATT (1993), GRUNDIG, NÜRNBERG (1993), oder SIEMENS, KARLSRUHE (1991) von den Angestellten gemeinhin

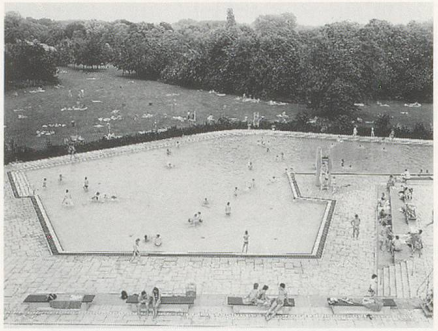
nicht wahrgenommen wird – diese wiederum werden von uns Betrachtern fast nicht wahrgenommen, so sehr verschmelzen sie mit ihrer Umgebung, so sehr scheinen sie aus demselben dichten und polychromen Material der Maschinen gefertigt, die sie betätigen, und der Produkte, die sie herstellen. Ich kann mir nicht recht vorstellen, wo und auf welcher Höhe Gursky sich für diese Aufnahmen postiert hat, aber gleichzeitig mit der Pracht der Kompositionen kommt eine Feststellung zu uns herüber, die den Status – die Bedeutungslosigkeit – des arbeitenden Körpers der Gegenwart betrifft, wie um daran zu erinnern, dass jeglicher Hedonismus, möge er ästhetisch noch so unbefangen sein, mit Sicherheit einen Tropfen Gift enthält, der uns in die Wirklichkeit zurückholt (die Erbsünde des Bildes).

Die letzte Tafel dessen, was ich hier nicht ohne eine gewisse Willkür als Gurskys «Album» bezeichnet habe, stellt eine andere Innenraumszenerie dar: RESTAURANT, ST. MORITZ (1991) zeigt an Tischen sitzende Menschen, die essen, trinken, diskutieren oder um sich schauen. Der Hintergrund ist weiss, einzig unterbrochen von einer dichten Reihe von Vertikalen, die die obere Bildhälfte rhythmisch gliedert – eine Säule in der Mitte des Saals und die Metallfassungen dieser besonderen Art Veranda. Das Draussen, von dem man doch vermutet, dass es extrem nah und dem Blick zugänglich ist, existiert nicht. Es gibt nur diese Körper im Zustand der Ruhe, die Altersgruppen bunt gemischt, einzigartig und beliebig, beieinander und getrennt, gleichgültig gegenüber dem Schauspiel, das sie bieten (die Minimalversion des Schauspiels). Nicht einer, der ins Objektiv blickt: ein Gruppenbild mit abwesendem Photographen.

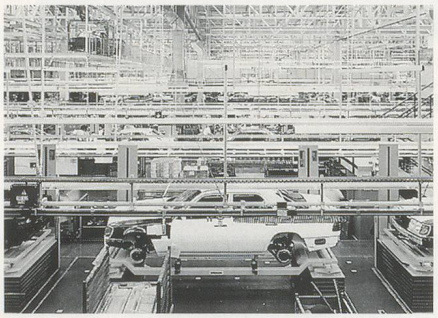
(Übersetzung aus dem Französischen: Thomas Aigner)

1) *Andreas Gursky, Photographien 1984–1993,* Zdenek Felix (Hrsg.), mit einem Text von Rudolf Schmitz, Schirmer & Mosel, München/Paris/London 1994.

2) James Lingwood schreibt, unter Hinweis auf Fernand Braudels Ausführungen über die «lange Dauer»: «Gurskys Photographien, einzeln und insgesamt, scheinen genau Braudels drei Zeiten zu umfassen: die *geographische* Zeit des Landes, die *soziale* Zeit der Stadt und die *biologische* Zeit des Individuums, handle es sich nun um einen Fabrikarbeiter oder einen Touristen.» Siehe James Lingwood, *Different Times,* Katalog zur Ausstellung «The Epic and the Everyday», The South Bank Centre at the Hayward Gallery, London 1994, S. 17.



SCHWIMMBAD, RATINGEN, 1987 / SWIMMING POOL, RATINGEN



MERCEDES RASTATT, 1993

JEAN-PIERRE CRIQUI

ON THE MELANCHOLY OF VANTAGE POINTS (AS I LEAF THROUGH AN "ALBUM" BY ANDREAS GURSKY)

Without forgetting that Andreas Gursky's photographs are very different when seen on the walls of galleries or museums, the following remarks shall focus on the catalogue of these photographs published in conjunction with an exhibition at Hamburg's Deichtorhallen and Amsterdam's De Appel Foundation.[1] In the colophon we read "Publication concept: Andreas Gursky." Evidently then, Gursky selected the images and determined the sequencing of the book, giving us insight into his aesthetic decisions on looking back on his work in its entirety. The flip side of such an "in-house review" is, of course, that photographic reproductions inevitably entail a certain loss of integrity in terms of color and detail. Moreover, we have to make mental adjustments given the fact that the size of Gursky's originals, like paintings, have a way of engaging the viewer's body. But reproduction is evidently the fate of photography, much as the absence of the object is the bread and butter of discourse on art.

Gursky's "album" features sixty-one plates. The first of them, SUNDAY WALKERS, RATINGEN (1994), is indeed among the earliest pictures of the period under consideration, but as we move on to the next plates we immediately realize that the pictures are not presented in chronological order. All this may go unnoticed by impatient or inattentive readers, not least because the photographs' titles, dates and original sizes are listed by page at the end of the book. (A word about original sizes: while reading these legends one notices that Gursky rapidly expanded his formats, moving from dimensions of less than 50 centimeters in 1984–85 to two meters and more in the ensuing years; and though there is no genuine scaling—which would have been difficult considering the range of variations—the book does show a certain consistency in the relative proportions of the reproductions.) The first image shows the edge of a forest, a fringe area where vehicles are parked and where the "real" walk symbolically begins. It looks like a snapshot: some people who seem not to be taking any special notice of the photographer are captured in a variety of attitudes; striking above all is the chiaroscuro between the foreground bathed in stark sunlight, and the dark mass of the forest in the background.

In a manner characteristic of the visual thought at work here, the second image, LANDSCAPE, KREFELD (1989), creates both a transition and a break from the first one: transition in terms of the subject (trees and greenery, as if Gursky had ventured deep into the forest) and a break in terms of the composition (all-over, no figures, no depth, tightly keyed). The unmistakable banality of the first shot is followed here too by a curious element, a punctum which, once perceived, keeps our attention: a string or thin thread moves diagonally across part of the vegetation

JEAN-PIERRE CRIQUI is the Editor-in-chief of *"Les Cahiers du Musée national d'art moderne."* He lives in Paris.

(and the image), vanishing into the lower right corner. And, almost as if to make a point, the third plate rounds out the strategy that subtly commands, without any absolute guideline, the organization of the album. SUNDAY WALKERS, DÜSSELDORF (1984) sends us back to the first illustration of which it offers a variation: similar title, identical format and there, too, people, promenading rather than strolling, caught seemingly unawares on a threshold (the edge of the fenced-in airfield), a transparent threshold opening up on a distant horizon. Having said this, we can try to figure out what may have guided Gursky, a play of comings and goings set off against sharp—but never total—breaks and reminders, like a system of echoing rhymes that would allow for approximation and uncertainty. Thus the fourth plate, AIRPORT, DÜSSELDORF (1985), brings us into the airport's territory (more people, mostly seen full-face rather than from the back), whereas the fifth shot, SUNDAY WALKERS, MÜLHEIM (1985), elaborates on the first photograph. But this seesaw is not necessarily rigid, and its poles—its accents, one should say as a hint to some sort of a pattern—turn up slanted more than once.

Faced with these images, the commentator cannot but give in to the obligation and the pleasure of description. Clearly an interpretation already, this description is "evoked" by the growing elaborateness of Gursky's compositions that replaces the rather arbitrary photographic references of the works cited earlier—as we stand facing certain of his airport views, we could think of Gary Winogrand or Elliott Erwitt, albeit with subtle distinctions—with a whole variety of pictorial allusions, a fully fledged historic carousel. Thus his venture becomes something truly allegorical. RUHR VALLEY (1989) shows a man, a tiny dot amidst the immensity of the countryside, standing beneath a bridge, or a suspended highway, which blots out the pale and unmodulated sky in a broad swathe. Hard to say whether or not it was set up that way. The whole image seems petrified. This astonishing, isolatory placement of the figure amidst the landscape unfailingly evokes the treatment of the ineffable by Romantic painters, with a blurring of the categories of vastness and infinity at work there—it doesn't take much to connect to Caspar

GENUA, 1991

RESTAURANT, ST. MORITZ, 1991

David Friedrich's famous MONK BY THE SEASHORE (1808–10).

The next plate, ZOO BRIDGE, COLOGNE (1988), following a pattern evoked earlier, brings us closer under the Bridge (another bridge); its only visible pillar, black as the fragment of the structure it supports, impinges like a pure sign—an abstract, Franz-Kline-like graphic rendition—on the totally white backdrop of sky and river. On the shore there are two people, set apart from each other and separated by a dog which is also facing the water. These figures are sunk in introspection in a way reminiscent of the sleepwalkers crossing De Chirico's deserted squares; but they're also figures reflecting the contemporary absence of self, the bittersweet dereliction and the feeling of abandonment which nowadays seep through the nooks and crannies of the urban fabric. Turn the page and look at ANGLERS, MÜLHEIM (1989): the bridge has almost vanished, it takes up just a sliver of horizon; all that's left is sky, leaves and river, and one almost fails to notice the presence of a few anglers (so it's Sunday, once again). The metropolis has been left behind, one would say, but just a bit: assuming a sound track could be added to that fictional Arcadia, I'd gladly wager that we'd distinctly hear the roar of the city and of its cars. In Gursky's landscapes events don't follow a linear sequence, they turn up layered on top of one another.[2)]

The elevated view is persistent with Gursky: it's the vantage point of both God and postcards, yielding a titillating and elusive blend of metaphysics and irony. On the surface of his photographs, Pascal's sense of man's finiteness meets a thoroughly human, even folksy, sort of burlesque. Perhaps the images of swimming pools best reflect this volatile mixture. Vividly colored images, dotted with the presence of men paying homage to the rites of modern leisure: thus GELSENKIRCHEN (1991), or SWIMMING POOL, RATINGEN (1987), follow each other. And just before, CHICKENS, KREFELD (1989) confronts us with a wide field where roosters and hens show up here and there, spread out in a masterfully random way. But then, is there a metaphysics for chickens?

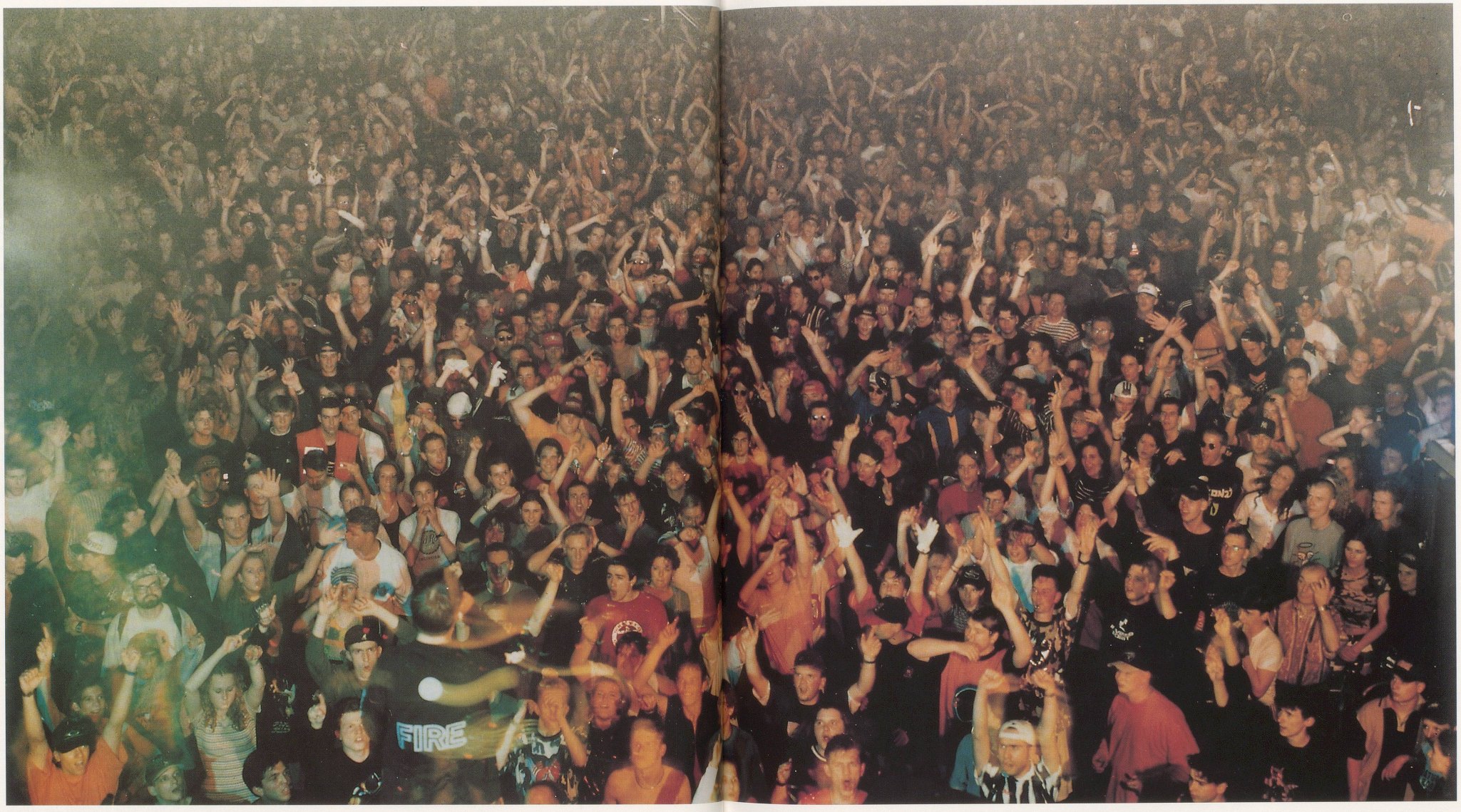
The rampant beauty of Gursky's photographs culminates in his interiors of factories or stock exchanges. That these places of labor, of alienation and of the most cynically disembodied business could provide an opportunity for unparalleled visual delight, even ahead of "nature," is a paradox that will perhaps leave an ashen aftertaste. But there again it's a matter of perspective and there's no doubt that the hypnotic seductiveness of MERCEDES, RASTATT (1993), GRUNDIG, NÜRNBERG (1993) or SIEMENS, KARLSRUHE (1991) goes virtually unnoticed by their inhabitants, who in turn would go nearly unnoticed by us viewers, so much do they meld into their environment, so much do they seem cast from the same compact and multicolored material as the machines they operate and the goods they produce. I have trouble imagining from what vantage point and height Gursky took his pictures, but as we see the splendor of his compositions we also notice a touching fact: the status—the insignificance—of the contemporary body at work, as if to remind us that any kind of hedonism, even the aesthetically most disinterested sort, is surely tinged with a drop of poison that jolts us back to reality (the original sin of the image).

The last plate of what I have been calling Gursky's "album" is another interior scene. RESTAURANT, ST. MORITZ (1991) shows people seated at tables drinking, eating, talking, looking around. The background is white, broken only by a tight set of vertical lines marking the upper half of the picture (a column in the middle of the hall and the metal posts of a particular sort of veranda). The outside, which can surely be assumed to be extremely close by and visually accessible, doesn't exist. There are only these bodies at rest, all ages blurred, commonplace, together yet apart, indifferent to the show they provide—the minimal version of the show. Not one of them is looking at the lens: a group portrait with no photographer. *(Translation from the French by John D. Herron)*

1) *Andreas Gursky, Photographs 1984–1993,* edited by Zdenek Felix, with an essay by Rudolf Schmitz (Munich: Schirmer Art Books, 1994).

2) Evoking Fernand Braudel's developments on the "long duration" James Lingwood writes: "Gursky's photographs, singly and collectively, seem perfectly to embody Braudel's three times: the *geographical* time of the land (...), the *social* time of the city, and the *biological* time of the individual, whether a factory worker or a tourist." See James Lingwood, *Different Times,* catalogue of the exhibition "The Epic and the Everyday" (London: The South Bank Centre at the Hayward Gallery, 1994), p. 17.

Andreas Gursky



ANDREAS GURSKY, UNION RAVE, DÜSSELDORF, PHILIPS-HALLE, 1995,

155 cm x 235 cm / 61 x 92½" (in Zusammenarbeit mit / in cooperation with G. K. S.).