

## DOREEN MENDE

### Sobre la exposición *Projects: Done*\*

\* Traducción del inglés: ROSETTA SLL

Cuando prepara una exposición de envergadura, como es *Projects: Done* (Proyectos: completados), Candida Höfer guarda copias de las imágenes que ha seleccionado en cajas grises o negras, la mayoría etiquetadas por ciudad o por país. Unas veces en la etiqueta pone “Liverpool” o “Madrid”; otras, “Portugal” o “México”. Las cajas constituyen el trazado imaginario de un itinerario con varias estaciones que se distinguen entre sí no tanto por el tipo de espacio que son como por sus situaciones espaciales específicas. En el caso de *Projects: Done*, ninguna de esas cajas con fotografías lleva etiqueta. Este título es el de una exposición y también el de un libro. Mientras que algunos de los proyectos incluidos, como *On Kawara* y *Liverpool*, tienen pocas posibilidades de continuidad, otros, como *Zoologische Gärten* (Zoológicos), *Possessions* (Posesiones) o la búsqueda de localizaciones museísticas, aún no están terminados. Pero desde el punto de vista de los organizadores de exposiciones, la presentación en el museo o la publicación de un catálogo marcan la conclusión momentánea que una manifestación pública requiere y al mismo tiempo produce.

Nos encontramos aquí con un aspecto central tanto de la obra artística de Höfer como de la propia exposición. Los proyectos presentados hablan de lugares planificados, no todos accesibles al público, en los que las esferas públicas se activan mediante lecturas de lo que se expone y a través de sistemas de exposición específicos. Gracias a la colaboración del estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi, para *Projects: Done* se desarrollaron sistemas de exposición que no sólo despojan de su privacidad a los diversos lugares en los que se desarrolló el proyecto *On Kawara*, sino que además llevan hasta el espacio de exposición las copias archivadas y también la reciente publicación *Candida Höfer. On Kawara. Date Paintings in Private Collections* (Candida Höfer. On Kawara. Cuadros de fechas en colecciones privadas). La presentación del proyecto en *Projects: Done* transforma el libro en un objeto de exposición: las páginas aisladas se extienden por dos mesas-vitrinas, formando dos hileras en cada una, que

---

\* Traducción del inglés: ROSETTA SLL

producen así movimientos contrapuestos en el espacio. Las cuatro hileras contienen una selección del centenar de lugares visitados y se organizan con arreglo a la secuencia cronológica de los diversos viajes de la artista.

*Projects: Done* expone la propia exposición. *Türken in Deutschland* (Turcos en Alemania) —una obra múltiple, compuesta por una proyección de diapositivas en color y una serie de fotografías en blanco y negro, con la que Höfer consiguió ser admitida a mediados de los setenta en la clase de Becher en la Kunstakademie de Düsseldorf— también aborda ese tema. Las imágenes representan situaciones cotidianas en un “espacio de estilos de vida”, ése en el que, según Pierre Bourdieu, las clases sociales se distinguen por la vestimenta, el lenguaje, el gusto y los modos de consumo. No obstante, las imágenes no son un escaparate de “otra cultura”, ni es una mirada de *voyeur* la que habla. Es probable que Höfer haya visitado varias veces algunos de los lugares, ya que una de las imágenes muestra a una familia turca de seis miembros en su sala de estar, mientras que otra imagen del mismo espacio muestra tan sólo al marido y a la mujer, con ropa diferente. Varias de las imágenes muestran a comerciantes turcos en sus tiendas de Colonia, Hamburgo o Düsseldorf. Esas imágenes de tiendas podrían haber salido de la exposición *The American Supermarket* (El supermercado americano), de 1964, en la Bianchini Gallery de Nueva York<sup>1</sup>. La silenciosa observación del “realismo capitalista” —subtítulo que llevaba el evento de una tarde *Leben mit Pop* (Vivir con el pop) que tuvo lugar en los grandes almacenes Berges de Düsseldorf en 1963— sigue estando presente hoy de modo sutil en el trabajo de Höfer<sup>2</sup>. Un ejemplo de ello son las imágenes de salas de lectura de la biblioteca del Van Abbemuseum de Eindhoven (V y VI, 2003), diseñadas por Maarten van Severen, en las que los brillantes colores irrumpen en el silencio de la contemplación generando un antidiseño de las formas cotidianas.

De *Türken in Deutschland* la mirada nos lleva a *Casino Lissabon II 2006* (Casino de Lisboa II 2006), donde Höfer fotografía el “corazón, el centro social” de este casino (según la propia web de éste) inaugurado en 2006. De todas formas, en este caso “fotografiar” no es un vocablo válido. El término “retratar” se acerca más a su manera de abordar los espacios. Retratar un espacio: una amplia pantalla blanca enmarca un auditorio como si fuera el escenario bajo el que la mesa del DJ se sitúa en lugar prominente. En el exterior de este *passepartout* situado en el propio espacio se hallan

el bar y restaurante, aunque en la obra de Höfer sirven sobre todo como telón de fondo. La imagen parece estar encajonada, duplicada, reflejada. Una imagen dentro de otra imagen. Una *mise en abyme*<sup>3</sup>. Si la imagen fotográfica se cuelga de tal modo que pueda verse desde gran distancia siguiendo un eje visual largo, el desconcierto se refuerza. La perspectiva central, que Höfer usa a menudo, abre el objeto visual de gran formato al espacio de exposición. ¿Dónde termina el espacio retratado? ¿Dónde comienza el espacio real? En este punto se hace evidente que las imágenes fotográficas de Höfer no son reproducciones documentales de un espacio, sino que más bien la propia imagen se convierte en espacio. No es el espacio representado el que es real, sino el que se conjetura a través de la imagen.

Ver la imagen es como ver un mapa. En una entrevista Höfer señalaba: “Lo que querría es que la imagen contenga historias, no que las cuente, no que sea expresiva. Quiero que las imágenes estén abiertas a las historias de la gente que pasea la vista por ellas, que admitan el descubrimiento, que inviten al espectador a invertir cierto tiempo en ellas. Las imágenes fotográficas son como los mapas, que invitan a pasar tiempo con ellos”<sup>4</sup>. Hace mucho que sabemos que los mapas no pueden ser ni completos ni objetivos, ya que están sujetos a paradigmas políticos, culturales, religiosos e incluso históricos. Ni siquiera Google Maps muestra el mapa del mundo tal como es, sino que ofrece un dispositivo visual que permite viajar virtualmente a través de fotografías de calles y plazas, del mar y del cielo. Las fotos de Höfer de espacios como los del casino o las de trabajos como *Galleria Gió Marconi Milano I* (2005), *Schauspielhaus Hannover* (2005) y *Museum Morsbroich I y II* (2008), se pueden leer como mapas de espacios, de lugares con los que el espectador navega por las imágenes, del mismo modo que Kuehn Malvezzi crea con su arquitectura entornos que funcionan como sedes adaptadas a la situación específica. En último término no importa si los acontecimientos suceden en el espacio real o sólo en la imaginación.

En 1973 Susan Sontag argumentaba en “In Plato's Cave” (En la caverna de Platón), su primer ensayo sobre fotografía, que fotografiando se colecciona el mundo. Este *topos* se refleja en la obra *80 Pictures* (80 imágenes) de Höfer. El título del proyecto evoca la historia del caballero británico Phileas Fogg, al que Julio Verne envía a dar la vuelta al mundo en ochenta días a finales del siglo XIX. Es, hasta el momento, el único proyecto de Höfer que trata como iguales el texto y la imagen. No obstante, las

denominaciones temporales y espaciales —y en particular términos específicos como “gris”, “ladrillo” o “vitrina”, cada uno con su propia diapositiva de texto— recuerdan a los *tags* con que hoy en día se personalizan las imágenes, poniéndoles un título, en algunos portales de internet como Flickr o Facebook. La doble proyección de diapositivas es realmente una doble instalación de diapositivas: *80 Pictures* no sólo requiere la presencia en el espacio de exposición de dos proyectores que puedan mostrar dos diapositivas de texto seguidas de dos diapositivas de imagen, sino que el entorno y la proyección se convierten en elementos constitutivos de la instalación de la presentación. En el catálogo esa presentación se traduce en una serie de imágenes sobre fondo negro.

El proyecto *Flipper* (Pinball), que se muestra por primera vez como parte de *Projects: Done*, está basado en varios viajes. De manera similar a lo que ocurre con los proyectos *On Kawara* y *Zwölf. Die Bürger von Calais* (Doce: los burgueses de Calais), en *Flipper* el punto de partida para el examen de la escena es un objeto: la máquina de *pinball* (Shangri-La, pachinko) se convierte en la lente a través de la cual se recorren las calles de Colonia, Düsseldorf, Wenningstedt, París, Londres y Bruselas. Este primitivo proyecto, concebido originalmente como libro, pasó más de treinta años en una caja. Se expone en una serie amplia pero compacta de cerca de 50 copias de época originales dispuestas en una mesa-vitrina para crear un único objeto visual. El sistema de exposición ideado por Kuehn Malvezzi, una vitrina horizontal, nos muestra no sólo una historia sociológica del *pinball*, sino también un itinerario. Para este proyecto Höfer visitó cerca de cincuenta lugares. El gran número de fotografías, que a menudo se encuentran también en proyectos posteriores, es en este caso una manifestación de un lenguaje único del que el espacio del *pinball*, a menudo utilizado sólo por hombres, se apropia. Mientras que las fotografías de la vitrina revelan su propia temporalidad, el catálogo acelera la velocidad de las imágenes del *pinball* y los lectores pueden hojear la secuencia de imágenes a toda página como si se tratase de las ilustraciones de una revista.

Del mismo modo que en sus diversas localizaciones las máquinas del juego de bolas parecen unas veces un aparato recreativo y otras un lugar para socializar o, dispuestas en filas, un objeto escultórico, el proyecto *Zwölf. Die Bürger von Calais* presenta la obra *Los burgueses de Calais* de Auguste Rodin (encargada en 1885 y de

la que desde 1895 se han hecho doce vaciados en bronce) desde distintas narrativas en sus emplazamientos actuales. Höfer no está interesada en su interpretación histórico-artística, sino que se centra en las posibilidades de presentación. Así, *Los burgueses* se convierten en un bien cultural (“The National Museum of Western Art Tokyo II 2000”), parecen almacenados temporalmente (“Kunstmuseum Basel II 2000”), decoran la cafetería del museo (“The Metropolitan Museum of Art New York I 2000”) o se erigen como símbolo de una ciudad (“Place de l’Hôtel de Ville Calais I y II, 2000”). Como si fuera un índice temático, el proyecto enumera diferentes modos de presentación, válidos solamente para cada lugar en concreto. Se evidencia así una política de exposición que sirvió de base a la invención del museo burgués a mediados del siglo XVIII.

La exposición *Projects: Done* da comienzo en el castillo barroco de Morsbroich, actualmente Museo Schloss Morsbroich. Supone al mismo tiempo una cesura temporal en la colaboración entre Candida Höfer y el estudio Kuehn Malvezzi, que se inició en Kassel con la documenta 11 de 2002, cuando *Zwölf. Die Bürger von Calais* se expuso en la antigua fábrica de cerveza Binding, que los arquitectos convirtieron en un espacio para el arte. Dos años más tarde Höfer realizaría allí “Binding Brauerei Kassel II 2004”. Por una parte, los rastros, tanto de uso como de falta de uso, hablan de la pasada presencia del arte y de sus espectadores, y por otra parte ilustran una temporalidad expositiva que permanece oculta a las miradas comunes. Hay varias imágenes —lo que yo llamaría “el reverso de la exposición”— que normalmente la preceden espacial y temporalmente y que muestran lugares de archivo y preparación (“Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda Lisboa I 2006”), de conservación (“Museum für Islamische Kunst Berlin II 1990”), de espacios provisionales (“Alvar Aalto-Kulturhaus Wolfsburg II 1998”) y de transición (“Festspielhaus Recklinghausen XIII 1997”).

Mientras que el antiguo proyecto *Liverpool* se podría interpretar como si fuese un plano de la ciudad, esta exposición muestra en trabajos como *Haus des Rundfunks Berlin* (Casa de la Radiodifusión de Berlín) y *Kunsthistorisches Museum Wien* (Museo de Historia del Arte de Viena) unos lugares que en las fotografías de Höfer parecen más bien objetos de exposición. Se aprecia por cómo están colgadas. Por ejemplo, *Niederländische Botschaft Berlin* (Embajada de los Países Bajos en Berlín) se

presenta de tal manera que rodea el espacio. Como si se tratase de un ojo compuesto, las numerosas imágenes fotográficas, colgadas con muy poca separación entre sí, generan una imagen de conjunto del edificio. Por el contrario las imágenes de *Zoologische Gärten* generan sobre la pared una composición con cuatro hileras que van, como diría un diseñador gráfico, justificadas a bandera por la izquierda. También los zoos son un lugar donde se concentra el mundo. Tales recintos planificados acogen unas exposiciones en vivo que los convierten en museos al aire libre. Probablemente también los hábitats simulados de los animales tienen algo que decir sobre la cultura que crea semejantes reservas valladas.

Hay un trabajo en *Projects: Done* que es el único proyecto en el que las imágenes no se muestran ni en diapositivas ni impresas: *Possessions*, que reúne una selección de obras de Höfer cuya propiedad ha sido transferida desde 2004 a la Fundación Candida Höfer (Candida Höfer-Stiftung). De hecho las imágenes de *Possessions* no existen físicamente en este proyecto, por lo que se publican en forma de texto en el catálogo. La transferencia de un archivo de imagen virtual a un espacio es parte esencial de la instalación desarrollada en 2008 para la exposición *Candida Höfer: Werkgruppen seit 1968* (Candida Höfer: grupos de obras desde 1968) en el ZKM de Karlsruhe. En ella se mostraba una situación de trabajo, consistente en una silla y una mesa con pantalla de ordenador, y un centenar aproximado de imágenes digitalizadas reproducidas en bucle. Puede haber algunos duplicados de imagen en la exposición, pero en este caso la repetición genera diferencia en un doble sentido: por una parte, las diversas localizaciones de una misma imagen demandan una percepción que capte situacionalmente dentro del entorno la imagen expuesta, mientras que, por otra, cada medio fotográfico exige su propia temporalidad.

Mientras que la esencia del proyecto está, literalmente, en su lanzamiento hacia el futuro —el verbo latino *proicere* significa “arrojar hacia delante”—, su presentación en público marca un momento de fijación en el tiempo y en el espacio que se manifiesta tanto en la exposición como en la publicación de *Projects: Done* en diversos estados globales, aunque con una distribución similar. Al inicio de la publicación, Candida Höfer hacía una invitación al lector *flâneur*: “¿Cómo leer este libro? Como un paseo por la exposición”. Ante nosotros tenemos otra caja de proyectos abierta, repleta de futuro pasado.

## Notas

1. En el otoño de 1964 la Bianchini Gallery de Nueva York se convirtió en un supermercado. Organizada por el artista y socio de la galería, Ben Birillo, expusieron allí Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Watts, Richard Artschwager y otros una instalación en la que por unos pocos dólares podían adquirirse tomates de cera, frutas cromadas, cajas de detergente Brillo o latas de sopa de tomate Campbell's. Fuente: Resource Library Magazine der Traditional Fine Art Online, inc. <<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa564.htm>> [consultado el 01.03.2009].
2. El 11 de octubre de 1963 Gerhard Richter y Konrad Lueg (que luego sería conocido como galerista por su nombre verdadero, Konrad Fischer) montaron la exposición *Vida con el pop: una demostración del realismo capitalista*, en la cual durante una velada expusieron sus cuadros en un gran almacén de muebles de Düsseldorf, la casa Berges, como si fuesen objetos de decoración dentro de los salones de venta y realizaron una performance silenciosa subidos en peanas blancas. A comienzos de 1964 Richter, Lueg y Sigmar Polke und Manfred Kuttner viajaron también al museo Morsbroich de Leverkusen para solicitar una exposición individual para Kuttner improvisando una "exposición en el jardín", aunque sin éxito. Fuente: Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels (ed.), "Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... Ganz am Anfang/How it all began", en *sediment – Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, núm 7, Núremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2004.
3. En este contexto es pertinente el texto de Craig Owens "Photography *en abyme*": "Si la realidad misma parece estar ya constituida como imagen, entonces se vulnera la jerarquía de objeto y representación, el primero como fuente de autoridad y prestigio de la segunda. (...) El resultado es una avasalladora sensación de ausencia: *el abismo*" (la cursiva es mía); véase Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 16-30.
4. "Candida Höfer speaks with Giovanni de Riva", en *Conversaciones con fotógrafos/Conversations with Photographers*, Madrid, La Fábrica/Fundación Telefónica, 2007, p. 43.

**[Originalmente publicado en el catálogo CANDIDA HÖFER. PROJECTS: DONE, Museum Morsbroich, Leverkusen, 2009. Traducido y reproducido con la autorización de la autora]**