

CHRIS DERCON en conversación con WILFRIED KUEHN*

* Traducción del inglés: Patricia Verdial Garay

Chris Dercon

La arquitectura de los últimos cincuenta años no habría existido sin los medios de comunicación, sin la fotografía. Tanto la fotografía como la arquitectura han ido de la mano desde Le Corbusier y Mies van der Rohe. Cuando uno observa las primeras fotografías de las villas de Le Corbusier, la mayoría están escenificadas. ¿Cuál consideras que es la fotografía ideal para la arquitectura? ¿Se mueve Candida Höfer en esa dirección?

Wilfried Kuehn

Para mí las fotografías de Candida Höfer han sido siempre muy directamente una imagen del modo en que experimento el espacio. Los espacios carecen de dramatismo; la luz es inespecífica; y la escena, vacía. Significa que el acontecimiento está ausente, pero puedes imaginarlo. Y ésta es realmente la máxima libertad espacial que puedo experimentar; ese laconismo, esa ausencia total de dramaturgia, de didacticismo, o de cualquier tipo de alarde.

Chris Dercon

Siempre con esos tiempos de exposición tan largos.

Wilfried Kuehn

Sí, muy brillantes, sin sombras, y casi lavadas. Una idea del espacio que podemos seguir en nuestra arquitectura. Espacios sin drama evidente, pero que aun así ponen las cosas en movimiento...

Chris Dercon

¿Entonces se trata de una forma de arquitectura invisible?

* Traducción del inglés: Patricia Verdial Garay

Wilfried Kuehn

Y también de dramaturgia invisible y de atracción invisible. Hay algo ahí, pero no alcanzas a captarlo. Quieres entrar en las fotografías de Candida Höfer. Son fotografías que, aun siendo bidimensionales, dan realmente la impresión de absorberte. Y esa fuerza de atracción es algo muy raro. Las fotografías de Wolfgang Tillmans, por ejemplo, que también me conmueven mucho, no son espaciales en absoluto y no transmiten profundidad. Son deliberadamente planas. Por el contrario las fotografías de Candida Höfer tienen una profundidad enorme. La profundidad, a fin de cuentas, significa sentirse arrastrado hacia un espacio en el que sin embargo no estás. El espacio es la mirada que se aleja del aquí y va hacia otro sitio, una especie de eliminación de los límites. Ya no te interesa el Aquí, sino el Allí. Ese “allí” es el próximo “aquí” y el resultado es la cinestesia. También observamos ese aspecto en la exposición. La exposición como modelo de arquitectura resulta interesante porque puedes probar modelos cinestésicos. En mi opinión, las fotografías de Candida Höfer también son modelos cinestésicos.

Chris Dercon

Ella necesita los modelos cinestésicos, porque uno de los aspectos de comisariado y también de conservación de las fotografías de Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff o Candida Höfer es, por supuesto, que las fotos están enmarcadas — casi como los muebles de Don Judd— en grandes superficies reflectantes. Y en una exposición como la de Morsbroich me gustaría ver al comisario, al arquitecto o a la artista aceptar los reflejos, los reflejos de las fotografías enmarcadas. La exposición de Wolfgang Tillmans en el Hamburger Bahnhof en 2008 fue formidable precisamente porque integraba la dialéctica entre lo reflectante y lo no reflectante, entre lo opaco y lo transparente. Creo que los comisarios que exponen fotografía piensan muy poco en el acristalamiento. Me parece que ahí existe una oportunidad para incorporar otro aspecto, justamente el de la arquitectura casi invisible del cristal.

Wilfried Kuehn

En la exposición del Schloss Morsbroich además del cristal que cubre las fotografías hay también espejos y reflejos, así como varias vitrinas. Las fotos de Candida Höfer en Morsbroich están colgadas allí como reflejos del castillo. Hay fotografías del histórico salón de los espejos que están justo enfrente de esa misma estancia, al

otro extremo de una sucesión de salones barrocos. El resultado es que enlazan el edificio y la exposición con el recorrido abierto en el salón. Las vitrinas para la exposición se diseñaron en forma de mesas que están situadas en la sala, directamente ante al espectador, como mesas largas de taller, pero marcando al mismo tiempo una distancia, debido al cristal. En la vitrina de *On Kawara* hay un acristalamiento casi imperceptible, pegado a la fotografía, que contrasta con el de la vitrina de *Flipper* (Pinball), que está pensado como un espacio en sí mismo, como una caja, cerrada con una lámina de cristal a modo de tapa, en la que se han colocado, muy juntas, numerosas fotografías de los años setenta.

Chris Dercon

Las vitrinas son un tema importante hoy día, puesto que no sólo tenemos más material, sino que tenemos más material que alcanza el estatus de obra de arte por el mero hecho de ser aislado. ¿Resultan las vitrinas un problema para ti?

Wilfried Kuehn

La vitrina habitual es como un sarcófago. Lo que ves es un objeto inerte que se mantiene en estado de vigilia de manera artificial, al suministrarle una temperatura controlada, una iluminación sutil y un control de humedad preciso. Además, para la fabricación de las vitrinas se emplean disolventes y materiales exentos de ácido que no emanan vapores. Una vitrina es un lugar completamente aséptico.

Chris Dercon

Una lástima, ya que muchos adoran las vitrinas: André Breton, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, y el primer Jeff Koons.

Wilfried Kuehn

El museo en su conjunto se convierte en vitrina, porque la cuestión de la conservación se hace más importante cada día. Tenemos cada vez más vitrinas...

Chris Dercon

...pero también más objetos cada día —los folletos de Fluxus, por ejemplo— que sólo adquieren significado cuando los aislamos en algún lugar con forma de sarcófago.

Wilfried Kuehn

Ése es el motivo por el cual aún diseñamos muchas vitrinas y seguimos diseñando otras nuevas constantemente. Y una y otra vez nos preguntamos: ¿cómo emplear correctamente esta vitrina? ¿Se puede colocar sin más de manera horizontal en la sala? No debería parecer una pieza artística. En una exposición de Beuys no es posible colocar en las salas vitrinas que hayas diseñado tú mismo. En determinadas exposiciones hemos insertado vitrinas en el muro verticalmente para alinearlas con las obras; creamos transiciones fluidas entre las vitrinas y los marcos para traducir la transición fluida entre obra y documento. Creo que las vitrinas son un tema importante, pero tienes que enfocarlo de manera muy deliberada. Si no, acaban, como en muchos museos, como mobiliario: las vitrinas aparecen en las salas como una estantería con unos cuantos libros. Nos resistimos a ese tipo de vitrinas. Para mí, las vitrinas son, si las enfocas deliberadamente, el tema museístico por excelencia: las vitrinas son, tipológica y técnicamente, el museo en miniatura.

Chris Dercon

El museo en miniatura. Como lo fue para los surrealistas, para quienes la vitrina era muy importante. Un museo universal, dice Jeff Wall, implica no sólo la luz del día, sino también la luz de la luna. ¡La noche! Si volvemos a los primeros museos y miramos los cuadros de Hubert Robert del Louvre, por ejemplo, resulta chocante que el Louvre parezca una ruina, pero no puedes hablar de la luz del día en este caso: ¡era una ruina abierta y había velas encendidas! ¿Cómo vemos el paso del día a la noche en la exposición ideal, o deberían ser el día y la noche capaces de relevarse constantemente?

Wilfried Kuehn

El museo es artificial por naturaleza; toda una paradoja. El día y la noche en el museo son estados artificiales. Actualmente incluso es posible simular la luz del día con todas sus variaciones de un modo tal que, filtrada a través de un tragaluz, parezca completamente natural, aun cuando se trate de luz artificial controlada por ordenador. A la inversa, la penumbra en un museo es un estado calibrado minuciosamente en el que el objeto expuesto, a pesar de su tenue luz directa, es la superficie más iluminada de la sala. En una sala así las otras percepciones sensoriales se magnifican, lo mismo que otras formas de orientación física.

Resultaba importante para Candida Höfer, los comisarios y nosotros mostrar en la exposición las dos proyecciones de diapositivas, *80 Pictures* y *Türken in Deutschland*, en su formato original, y no utilizar un proyector digital, que produce una luz mucho más fuerte. Así, las dos salas tenían que estar relativamente a oscuras, y el ruido de las diapositivas al cambiar es más pronunciado. Al mismo tiempo esto requiere del visitante un proceso mayor —es decir, más largo— de adaptación al pasar de una sala más clara a otra más oscura.

Chris Dercon

Pero sin cortinas...

Wilfried Kuehn

Nunca hemos usado cortinas ni puertas en una exposición, ni siquiera en las que tenían gran cantidad de piezas multimedia, como Documenta 11 o la colección Julia Stoschek. Estamos convencidos de que todas las obras tienen que estar directamente conectadas en el espacio, que todo entra en relación por el movimiento del espectador. El efecto cinestésico se ve seriamente perturbado por una cortina. También la orientación. Creo que una sala debería ser abierta. Pero creando bolsas de espacio, por así decirlo; colgando una tela, como hemos hecho otras veces, se forman espacios intermedios que aportan una amortiguación acústica y visual y al mismo tiempo relacionan las obras de cierta manera. Apertura no significa que todas las obras tengan que presentarse unas al lado de otras en una gran sala. Tiene que ser posible experimentarlas en una secuencia narrativa, para que se conviertan en partes de una sucesión temporal, como en una película. Así se crea la memoria. La arquitectura es el paso intermedio. Trabajamos a fondo en esos umbrales y transiciones, en los espacios vacíos.

Chris Dercon

¿Pero sin que haya desbordamiento, sin exceso de sonido?

Wilfried Kuehn

Al menos no inconscientemente. Una vez, tras haber calibrado la acústica de todas las salas para la colección Julia Stoschek, se tomó deliberadamente la decisión curatorial de colocar una obra particularmente ruidosa de Monica Bonvicini,

Hammering Out, en el centro de la exposición a fin de conseguir un exceso muy potente.

Chris Dercon

Un desbordamiento de cierto tipo. Eso es fundamental. Hablabas ahora de colgar telas: lo que me impactó de Documenta 12 fue cómo Ruth Noack y Roger M. Buergel jugaban conscientemente con un *topos* de la modernidad, con la tensión entre la desnudez de un muro y su recubrimiento. Sabemos que puede funcionar, por supuesto, porque Mies van der Rohe demuestra conscientemente con su Pabellón de Barcelona (1929) la eficacia y belleza de las cortinas, uno de los *topoi* más bonitos. Pero también lo son las estructuras decorativas de mármol. Hubo artistas, coleccionistas, críticos y marchantes de arte que criticaron la Documenta 12: ¡Ay, qué cortinas tan horrorosas! Los tejidos, las telas, los recubrimientos de ese tipo no deberían tener cabida en los museos, según ellos. Nada más que paredes desnudas.

Wilfried Kuehn

No estoy de acuerdo. La tela es un medio legítimo en arquitectura; uno de los más antiguos. No es un material muy duradero y por tanto es muy exigente desde el punto de vista de la conservación. Pero es uno de los materiales más refinados. En la obra de Mies el mármol es también tejido en la medida en que las placas de piedra se liberan de su función de sustentación del edificio. Precisamente por eso Gottfried Semper habla del muro como vestimenta. Me parece importante no dejarse cautivar por el hábito decorativo o por el del mobiliario...

Chris Dercon

...mobiliario casero...

Wilfried Kuehn

...Una exposición no debería ser presentada como una colección particular o como un gabinete de curiosidades privado. Si no, el material se convierte de repente —a diferencia de lo que ocurre en las obras de Semper o Mies— en algo así como el forro de terciopelo de una caja. Es como lo describía Walter Benjamin: el interior burgués como caja, que transmite una impresión precisa de la individualidad del propietario pero ya no permite libertad de movimiento. En cambio, el interior de los

pasajes descritos por Benjamin sí es un espacio —y empieza en la ciudad— que no refleja ninguna personalidad, con el que nadie se identifica personalmente, pero en el que todo el mundo se siente en cierto modo como en casa. Una exposición tiene más fuerza cuando no es tanto una caja como un pasaje.

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