

## **ESTELLE BLASCHKE**

### **Candida Höfer: trabajar con fotografía sobre la fotografía\***

\* Traducción del alemán: Fernando Quincoces

Museos, bibliotecas, archivos: desde comienzos de los años ochenta tema esencial y constante de la fotografía de Candida Höfer, han sido los lugares donde se colecciona, conserva, expone y produce conocimiento. Esto, que al principio puede sonar poco espectacular, cuando se examina más detenidamente se revela como un juego complejo y fascinante con la fotografía como medio y objeto de esas instituciones: un juego constituido dentro de la imagen y en la comparación mutua de las imágenes.

Desde que fue inventada, la fotografía ha estado vinculada a la idea de que no sólo es capaz de registrar objetos y situaciones, sino que también puede conservarlos en la imagen. Como consecuencia, la fotografía no tardó en ponerse al servicio de aquellas instituciones públicas dedicadas a la conservación de los bienes culturales y a la difusión del conocimiento. “Fotografía—archivo—museo”<sup>1</sup> dependen entre sí en ese proceso y funcionan conforme a parecidos principios, dado que “dentro y a través de sus fondos, que funcionan como bases de datos, afirman transmitir el conocimiento de una forma clara, además de preservarlo y ponerlo al alcance de un gran número de personas interesadas”<sup>2</sup>. Como herramienta de precisión técnicamente garantizada, la fotografía sirve para registrar, inventariar y catalogar colecciones. La eficacia de la fotografía como medio de almacenamiento y como objeto anima el fantasma de una fotografía capaz de reunir y conservarlo “todo”. Esta idea se manifiesta en la creación de varias colecciones fotográficas que, de formas diversas, se han incorporado a su vez a las instituciones fotografiadas por Candida Höfer.

#### **En las fotografías**

Sin embargo Höfer no fotografía instituciones, y mucho menos colecciones de imágenes; fotografía espacios: salas de exposiciones, salas de lectura, entradas laterales y escaleras de acceso, salas de estar, pasillos, puestos de trabajo,

almacenes y depósitos. Su elección de interiores concretos, algunos de ellos más o menos accesibles al público, se realiza a partir de un principio abierto e igualitario. En sus fotografías casi nunca se ven personas, a pesar de lo cual los usuarios parecen estar siempre presentes como imágenes mentales que determinan los espacios y los objetos, no como una huella de lo que ya estuvo, sino como huella de lo que siempre retorna. Intensificada por la ausencia del sujeto humano y por la indiferencia hacia posibles jerarquizaciones en el sistema del espacio institucional, la mirada de Höfer da la impresión de registrar de un modo neutro y, por decirlo así, preciso.

Aquí al principio la fotografía aparenta ser lo que siempre ha sido: una reproducción estandarizada, un fragmento, un detalle, definido por la técnica elegida y la ubicación de la fotógrafa. En su caso son la perspectiva y la ubicación determinadas por Höfer sus medios artísticos primordiales de composición y diseño.

El abandono de la perspectiva central, la ampliación del ángulo de visión, la mirada ligeramente desplazada hacia la periferia y la profundidad de foco uniforme dan como resultado una manera de mirar las cosas en las fotografías que va más allá de la dinámica liberada de la composición abierta y la estetización de la fotografía, porque no seremos capaces de experimentar el espacio fotografiado tal como lo vemos, por muy familiar que nos sea el lugar. Quizá el espacio fotografiado se corresponda con lo que nos imaginamos de él, pero la intervención sutil de la artista habilita un tipo de observación distinta de la habitual, una observación que no hace distinción entre los objetos de uso y los semióforos<sup>3</sup>, o portadores de significado, entre sillas, libros, estantes, lámparas, artilugios, vitrinas, cajas, extintores y documentos. De este modo —frecuentemente denominado “lo documental” en la recepción de la obra de Höfer— se sitúan juntos lo casual y lo intencionado, lo trivial y lo significativo.

“La falta de huecos vacíos en el registro fotográfico”, observa Timm Starl, “lleva equivocadamente a ver al fotógrafo como un enciclopedista y conservador y las fotografías como catálogos que contienen una información que puede ponerse a prueba. Sin embargo la completitud es simplemente la forma de la fotografía.”<sup>4</sup> Efectivamente la reproducción técnica se amalgama sin tener en cuenta las distancias reales de las cosas y de los planos entre sí. Por esa razón la fotografía, cuya función, como la del museo, consiste en descontextualizar, está en situación de “presentar lo incoherente como algo aparentemente coherente e interrelacionado”<sup>5</sup>.

Hay una constante en los trabajos de Höfer: la delimitación del espacio. En las fotografías de interiores esa delimitación viene inevitablemente marcada por la arquitectura. Pero las posibles aperturas del espacio se niegan o apenas se sugieren. Las ventanas, conexión con el exterior, quedan ocultas por cortinas o se difuminan para parecer superficies homogéneas blancas. Las puertas están cerradas, las series de habitaciones se pierden en lo redundante e irreconocible. También en las fotos de exteriores, como en los proyectos *Zwölf. Die Bürger von Calais* (Doce: los burgueses de Calais) y *Zoologische Gärten* (Zoológicos), Candida Höfer procura sugerir un límite que defina un espacio coartando siempre la vista panorámica o haciendo que la línea del horizonte no sea visible continuamente.

El espacio fotografiado queda así separado de su entorno, la arquitectura se convierte en una envoltura frágil y el fragmento de imagen se transforma en una especie de vitrina bidimensional a través de la cual los objetos fotografiados, extrañamente desacoplados, aparecen auténticamente visibles por primera vez. Un mundo visual asoma lentamente sirviéndose de esa yuxtaposición de objetos y compone una curiosa estructura de relaciones funcionales y líneas narrativas. Los objetos de uso se convierten en semióforos y los portadores de significado en cosas. La atención habitual se desprende de los artefactos, libros y documentos; la jerarquía de la percepción se deshace en un juego de constelaciones casuales y asociaciones subjetivas. Los elementos funcionales —un calentador, una cafetera espresso, un extintor, una planta— adquieren de pronto una función conformadora y narrativa. Candida Höfer confía plenamente en la expresión y efecto de los cuerpos materiales de un espacio desierto, intemporal y sin embargo vivo: en la poética del espacio<sup>6</sup>.

Pero es justamente el principio de la repetición de colores y formas, la alineación de sillas, ventanas, estantes, columnas, mesas, lámparas, cajas y vitrinas lo que articula el espacio de la imagen, le confiere un ritmo y de ese modo deja expuesta su estructura. Surgen los sistemas de ordenación fijados por las personas; las funcionalidades y jerarquías de colocación, distribución, recopilación y archivo. Y por encima de todo, su infinitud y su fragilidad. Una fragilidad que en un sentido amplio reduce al absurdo la pretensión de universalidad de museos, bibliotecas y archivos y señala su imposibilidad.

## Entre las fotografías

Aun cuando el volumen de los trabajos de Höfer y los muchos años que ha pasado enfrentándose a estos temas visuales pudieran dar a entender otra cosa, Candida Höfer no está interesada en crear una documentación sistemática o una tipología de los lugares. Pero que sea precisamente esto lo que revela un trabajo tan normalizador y efímero como *Possessions* (2002) es característico del método de la artista, que en última instancia es dialéctico.

Presentado como proyección de diapositivas en una pantalla de ordenador, *Possessions* ofrece un centenar de fotografías digitalizadas y formateadas para adaptarse a las dimensiones de la pantalla. Las imágenes van cambiando cada treinta segundos aproximadamente y la última es seguida por la primera sin solución de continuidad, formando un bucle sin fin. Las fotografías no llevan título, por lo que no hay forma de inscribirlas dentro de un posible sistema de ordenación. Con excepción de dos fotos<sup>7</sup>, todos los trabajos están realizados a partir de los años noventa y la mayoría en los últimos diez años. Llama la atención que no estén incluidas series importantes como *Türken in Deutschland* (Turcos en Alemania) y *Zoologische Gärten* (Zoológicos). La selección está dominada por la temática del museo, la biblioteca y el archivo, pero comprende también diversas fotografías de otros espacios y lugares. Una de las fotografías, “Bär Oslo I, 1996” (Oso en Oslo I, 1996), se sitúa fuera de la presentación en pantalla y se exhibe enmarcada en la pared de la galería. *Possessions* ha de verse como una forma de exponer y no como auténticos objetos.

Desprovistas las imágenes de su materialidad como objetos fotográficos hápticos, la percepción de las fotos, formalmente equivalentes y mostradas en sucesión temporal, genera un efecto semejante al de un catálogo fotográfico, que acredita por otro lado la utilización de la fotografía como medio científico. El orden de la yuxtaposición y sucesión de fotografías exterioriza la percepción consciente de la diversidad y diferencia de los espacios retratados, así como la movilidad de la perspectiva y el planteamiento artístico de Höfer en general. Y esto lo hace a pesar —o tal vez por ello mismo— de que Candida Höfer se ha concentrado a lo largo de los años sobre temas similares o idénticos. Parece repetirse aquí también algo ya mostrado por el examen de la inmanencia visual de la fotografía: que la fotografía es una técnica para hacer visibles las cosas.

El hecho de disociar la fotografía “Bär Oslo I” —que es además la única obra con un dato indexal del objeto que muestra— debe leerse como contrapunto al lado inmaterial de *Possessions*, como una referencia a los distintos estados de agregación de la fotografía como medio y como objeto. El título *Possessions* también parece apuntar una cuestión adicional: ¿dónde exactamente se ubica en la fotografía la “obra” fotográfica? ¿En la imagen o en la copia impresa? ¿Es más “obra” cuando cuelga en la pared o ya es “obra” en su forma latente? ¿La fotografía es “obra” solamente como objeto o también como medio? Aunque el mundo del arte crea tener respuestas claras a esa cuestión, no está de más plantearla aquí de nuevo.

Bajo el título de *Possessions*, Höfer muestra la Candida Höfer-Stiftung, fundada en 2004. Los fines de esta fundación son “el estímulo al arte contemporáneo (...) así como el fomento del estudio y la investigación relativos a la conservación, cuidado, expansión y gestión de la accesibilidad pública a los trabajos artísticos de Candida Höfer”<sup>8</sup>. Las obras expuestas en *Possessions* hacen referencia a las fotografías cedidas a la fundación por la artista. Si bien la “propiedad intelectual”, y con ella la autoridad para reproducir las fotografías, continuará siendo de Candida Höfer también en el futuro, la fundación estará facultada para realizar durante un tiempo indefinido una tirada numerada de la edición en cuestión.

A través de los estatutos de la fundación, y de su presentación artística como *Possessions*, se estaría formando, o sedimentando, en los fondos de la fundación la que probablemente sea la colección pública más extensa de la obra de Candida Höfer al margen de los circuitos económicos. Una colección sin una sistematización auténtica y reconocible, que no pretende ser representativa de la “obra” de Candida Höfer, sino que es, como afirma la artista, una selección más bien subjetiva y hasta casual: una colección de más de cien obras, expuestas en un museo sin paredes o en un “museo imaginario”<sup>9</sup>, independiente del lugar y el momento.

## Notas

1. Herta Wolf, “Das Denkmälerarchiv Fotografie”, en Herta Wolf (ed.), *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, vol. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, pp. 349-375; p. 349.
2. *Ibíd.*

3. Hago mención aquí de un concepto empleado por Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, trad. de Elizabeth Wiles-Portier, Cambridge, UK: Polity, 1990, p. 30.
4. Timm Starl, “Der Traum der Geschichte”, en Hubertus von Amelunxen (ed.), *Theorie der Fotografie IV, 1980–1995*, Múnich: Schirmer/Mosel, 2000, pp. 405-409; p. 408.
5. *Ibíd.*
6. Cf. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trad. de Maria Jolas, Nueva York: Orion, 1964. En relación con esto véase también: Siegfried Gohr, “Unlike Likeness: Notes on Recent Photographs by Candida Höfer”, trad. de J. W. Gabriel, en Susanne Pfleger (ed.), *Candida Höfer: Photographie*, cat. exp., Kunstverein Wolfsburg, Múnich: Schirmer/Mosel, 1998, pp. 15-22.
7. Las dos excepciones son “Café Seeterrasse Bad Salzufen, I, 1981” (Café terraza junto al lago Bad Salzufen, I, 1981) y “Café Lissabon I, 1989” (Café Lisboa I, 1989).
8. Catálogo de la exposición *Possessions*, ed. de la Candida Höfer-Stiftung, Bonn: VG Bild-Kunst, 2007.
9. Cf. André Malraux, *Museum without Walls*, trad. de Stuart Gilbert y Francis Price, Garden City, NY: Doubleday, 1967; publ. orig.: *Psychologie de l'art*, vol. 1, *Le musée imaginaire*, Ginebra: A. Skira, 1947.

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