

# CANDIDA HÖFER PROJECTS: DONE

## SOBRE LA EXPOSICIÓN PROJECTS: DONE

Cuando prepara una exposición de gran envergadura, como *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 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 de fotografías tiene etiqueta. Este título es tanto el de una exposición como 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* [Zoos], *Possessions* [Posesiones] y la búsqueda de localizaciones museísticas aún no están terminados. Sin embargo, desde el punto de vista de los organizadores de exposiciones, la presentación en un museo o en una publicación representa la conclusión temporal que una exposición pública requiere y al mismo tiempo produce.

Esto es un aspecto central tanto de la obra artística de Höfer como de la propia exposición. Los proyectos presentados hablan de lugares diseñados, no todos accesibles al público, en los que las esferas públicas se activan mediante lecturas de lo que se expone y sistemas de exposición específicos. Gracias a la colaboración del estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi, se desarrollaron sistemas de exposición para *Projects: Done* que no sólo despojan de su privacidad a los diversos lugares en los que se desarrolló el proyecto *On Kawara*, sino que además lleva las copias archivadas al espacio de la exposición en forma de 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 en dos mesas vitrinas, formando dos hileras en cada una, lo que resulta en movimientos opuestos en el espacio. Las cuatro hileras contienen una selección de los aproximadamente cien lugares visitados y organizados de acuerdo con la secuencia cronológica de los diversos viajes de la artista.

*Projects: Done* es una exposición sobre el arte de exponer. *Türken in Deutschland* [Turcos en Alemania] también trata este tema. Se trata de una obra en varias partes que consiste en una presentación de diapositivas en color y una serie de fotografías en blanco y negro. Con ella, Höfer consiguió ser admitida en la clase de Becher, en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, a mediados de los setenta. Las imágenes representan situaciones cotidianas en un 'espacio de los estilos de vida' en el que, según Pierre Bourdieu, las clases sociales se distinguen en base a la vestimenta, el lenguaje, el gusto y el comportamiento del consumidor. No obstante, estas imágenes no son un escaparate del 'otro', no 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. Las imágenes de sus tiendas podrían haberse sacado de la exposición *The American Supermarket* [El supermercado americano] de 1964, en la Bianchini Gallery de Nueva York. Esta observación silenciosa del realismo capitalista, que es como se llamó al evento de una tarde *Leben mit Pop* [Vida con el pop] que tuvo lugar en los grandes almacenes Berges de Düsseldorf en 1963, se encuentra todavía hoy de modo sutil en el trabajo de Höfer. Un ejemplo de esto 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* pasamos a *Casino Lissabon II* (Lisboa, 2006), donde Höfer fotografió el 'corazón, el centro social' de este casino (según su propia web), inaugurado en 2006. De todas formas, en este caso 'fotografiar' no es un vocablo válido. El término 'retratar' se acerca más a su enfoque de 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 un lugar prominente. En el exterior de este paspartout inherente al espacio se encuentra el bar y restaurante, aunque en la obra de Höfer este lugar es mucho más que un telón de fondo. El retrato parece enmarcado, duplicado, reflejado. Un retrato dentro de un retrato. Una *mise en abyme*. Si la imagen fotográfica se cuelga de modo que se pueda ver desde una gran distancia en un largo eje visual, se refuerza la confusión. La perspectiva cónica frontal, que Höfer usa a menudo, abre el objeto pictórico de gran formato al espacio de exposición. ¿Dónde termina el espacio retratado? ¿Dónde comienza el espacio real? Llegados a 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. El espacio real no es el que se retrata, sino el que se imagina como resultado del retrato.

Ver la imagen es como ver un mapa. En una entrevista, Höfer señaló: 'Más bien quiero que la imagen contenga historias, y 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. Y las imágenes fotográficas, al igual que los mapas, invitan a invertir mucho tiempo'. 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 y como es, sino que ofrece un sistema visual que hace posible viajar virtualmente a través de fotografías de calles y plazas, del mar y del cielo. Las imágenes de Höfer de espacios

como los del Casino, así como sus obras *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 Malezzi crea con su arquitectura entornos que funcionan como sedes adaptadas a la situación específica. A la larga no importa si los acontecimientos suceden en el espacio real o sólo en la imaginación.

En 1973 Susan Sontag argumentó en *In Plato's Cave* [En la caverna de Platón], su primer ensayo sobre fotografía, que fotografiar es una manera de recopilar 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 mandó a dar la vuelta al mundo en 80 días a finales del siglo XIX. Hasta el momento, es el único proyecto de Höfer que trata el texto y la imagen como iguales. No obstante, las denominaciones temporales y espaciales – especialmente términos específicos como ‘gris’, ‘ladrillo’ o ‘vitrina’, cada uno en su propia diapositiva textual– recuerdan a las etiquetas de hoy en día, que se usan para personalizar las imágenes poniéndoles título en 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. La presente publicación traduce esta presentación en una serie de imágenes sobre un fondo negro.

El proyecto *Flipper* [Pinball], que se muestra por primera vez como parte de *Projects: Done*, se basa 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 se convierte en la lente a través de la cual recorrer 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 concisa 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 pinball, a menudo utilizado sólo por hombres, se apropia. Mientras que las fotografías de la vitrina revelan su propia temporalidad, la presente publicación acelera la velocidad de las imágenes del pinball: 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 las máquinas de pinball, en sus diversas localizaciones, parecen a veces una atracción, un lugar para socializar o, dispuestas en filas, un objeto escultural, el proyecto *Zwölf. Die Bürger von Calais* presenta la obra *Los burgueses de Calais*, de Auguste Rodin (que fue encargada en 1885 y de la que se hicieron 12 vaciados en bronce desde 1895), en sus emplazamientos actuales, con diferentes narrativas. Höfer no está interesada en su interpretación histórico-artística, sino que más bien se centra en las posibilidades de presentación. De este modo, los burgueses se convierten en un bien cultural –*The National Museum of Western Art II Tokyo 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'Hotel de Ville Calais I y II (Calais, 2000)*–. Como si fuera un índice, el proyecto incluye varios modos de presentación aplicables sólo a cada lugar específico. Revela una política de exposición que fue la base de la invención del museo burgués de mediados del siglo XVIII.

La exposición *Projects: Done* da comienzo en el Schloss Morsbroich, un castillo barroco. Al mismo tiempo marca una ruptura temporal de la colaboración entre Candida Höfer y el estudio Kuehn Malvezzi, que había comenzado en Kassel, con la documenta 11. En 2002 se expuso *Zwölf. Die Bürger von Calais* en la Binding-Brauerei de Kassel, en un emplazamiento que los arquitectos convirtieron en espacio artístico. Dos años más tarde, se tomó *Binding Brauerei Kassel II* (2004). Por una parte, los rastros tanto del uso como de la falta de uso hablan de la presencia pasada de arte y de sus espectadores y, por otra parte, ilustran una temporalidad expositiva que permanece oculta a las miradas comunes. Hay varias imágenes, 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 un mapa de viaje de una ciudad, esta exposición muestra, con obras como *Haus des Rundfunks Berlin* [Casa de radiodifusión de Berlín] y *Kunsthistorisches Museum Wien* [Museo de Historia del Arte de Viena], lugares que en las fotografías de Höfer parecen más bien objetos de exposición. Se pueden distinguir por cómo están colgadas. Por ejemplo, *Niederländische Botschaft Berlin* [Embajada holandesa en Berlín] se presenta de 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. Debido al contraste, las imágenes de *Zoologische Gärten* generan sobre la pared una composición de cuatro hileras que, como diría un diseñador gráfico, están colgadas alineadas a la izquierda. Los zoos también son un lugar de unión para el mundo. Los recintos designados acogen exposiciones en directo que convierten a cualquier zoo en un museo al aire libre. Probablemente los hábitats simulados de los animales también digan algo de la cultura en la que se encuentran las reservas valladas.

Hay una obra en *Projects: Done* que es el único proyecto en el que las imágenes no se muestran ni en diapositivas ni impresas: *Possessions* reúne una selección de obras de Höfer cuya propiedad ha sido transferida a la Fundación Candida Höfer (Candida Höfer-Stiftung) desde 2004. Las imágenes de este proyecto no existen físicamente en la realidad, por lo que en el presente volumen, *Possessions* se publica en forma textual. La transferencia de un archivo de imagen virtual a un espacio es parte esencial de la instalación creada en 2008 para la exposición Candida Höfer: *Werkgruppen seit 1968* [Candida Höfer: grupos de obras desde 1968] en el ZKM de Karlsruhe. El intercambio espacial muestra una situación de trabajo: consiste en una silla y una mesa con una pantalla de ordenador, con aproximadamente 100 imágenes reproducidas en bucle en una filmación digital. Puede haber varios duplicados de las imágenes de la exposición, pero en este caso la repetición genera diferencia en dos sentidos: por una parte, las diversas localizaciones de la misma imagen requieren una percepción que capte situacionalmente la imagen expuesta en el entorno y, por otra parte, cada medio fotográfico requiere su propia temporalidad.

Mientras que la esencia de este proyecto se lanza al futuro, literalmente –el verbo latino *projicere* significa ‘arrojar’–, 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 *Projects: Done* en varios estados globales pero con una distribución similar. Al inicio de la publicación, Candida Höfer hace una invitación al lector flâneur: ‘Cómo leer este libro: como un paseo por la exposición’. Ante nosotros se extiende otra caja de proyecto, llena de futuro pasado.

Doreen Mende

Extracto del catálogo PROJECTS: DONE