

CANDIDA HÖFER PROJECTS: DONE

Una exposición de Candida Höfer con Kuehn Malvezzi

26 febrero – 23 mayo 2010



FECHAS

26 febrero – 23 mayo 2010

LUGAR

Salas de exposición de la planta baja

HORARIO

martes a sábados (festivos incluidos)
de 11.00 a 21.00
domingos, de 11.00 a 15.00

PRODUCCIÓN

Museum Morsbroich,
Leverkusen

COMISARIOS

Markus Heinzemann y
Doreen Mende

Izda:
Candida Höfer
Galleria Gió Marconi Milano I 2005
© Candida Höfer / VG Bild-Kunst, Bonn
2010

OBRAS EN EXPOSICIÓN

Exposición individual de Candida Höfer, una de las más destacadas representantes de la Escuela de Düsseldorf, que ofrece una selección de sus trabajos de los últimos cuarenta años en un montaje realizado en colaboración con el prestigioso estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi.

La exposición 'PROJECTS: DONE' incluye obras de proyectos realizados entre 1968 y 2008: *Liverpool*; *Flipper* [Pinball]; *Räume* [Espacios]; *Franz West*; *On Kawara*; *Kuehn Malvezzi*; *Zwölf. Die Bürger von Calais* [Doce. Los Burgueses de Calais]; *Zoologische Gärten* [Zoológicos]; *Possessions* [Posesiones]. Las series *Türken in Deutschland* [Turcos en Alemania] y *80 Pictures* [80 imágenes], realizadas en los años setenta y ochenta, se presentan en proyección de diapositivas (1979) y doble proyección de diapositivas (1996), respectivamente. Además, la muestra del MARCO presenta un film sobre el catálogo, concebido también como proyecto en el contexto de esta exposición.

ITINERANCIA

Museum Morsbroich, Leverkusen, Alemania / 15 mayo – 2 agosto 2009

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo / 26 febrero – 23 mayo 2010

CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla / 3 junio – 5 septiembre 2010

Belvedere, Viena, Austria / 1 octubre 2010 – 23 enero 2011

SÍNTESIS DEL PROYECTO EXPOSITIVO

La exposición 'PROJECTS: DONE' reúne obras de proyectos realizados por Candida Höfer entre 1968 y 2008. La artista, los arquitectos Kuehn Malvezzi —que han diseñado el montaje en estrecha colaboración con Candida Höfer— y los comisarios Markus Heinzelmann y Doreen Mende, han hecho de la relación entre fotografía, arquitectura y presentación de las obras el eje central de este proyecto.

El término 'project' [proyecto] se entiende aquí como una forma de trabajo que se desarrolla durante un período de tiempo previamente establecido, y/o que se completa —['Done']— una vez conseguido el objetivo planteado. Así, las obras seleccionadas para esta muestra ofrecen este rasgo distintivo respecto a otros trabajos que podríamos definir como actividad artística habitual.

Esta diferencia no tiene por qué ser reconocible en las temáticas de los proyectos. A primera vista, algunos de ellos podrían suponer un contraste con los temas habituales de Candida Höfer, por ejemplo las obras de *Flipper* [Pinball] —una obra temprana concebida como proyecto editorial—, o de *Liverpool*, con sus numerosas imágenes de calle. Pero también estos trabajos tienen relación con el tema central de Candida Höfer de crear imágenes del espacio: de sus diferentes contenidos, de su uso, de lo que muestra un espacio y de cómo lo muestra. La distinción reside más bien en las limitaciones establecidas por cada proyecto, y en la asignación de imágenes a cada proyecto en particular. De modo que la exposición es también una invitación a investigar los proyectos a través del objetivo de esta especie de orden interno.

Otro proyecto es la presentación de la exposición en sí, que Höfer ha desarrollado conjuntamente con el estudio de arquitectura Kuehn Malvezzi. Este proyecto se basa en una colaboración entre la artista y los arquitectos, que comenzó en 2002, cuando Kuehn Malvezzi transformó los espacios de The Binding Brewery para la Documenta 11, en la que Candida Höfer mostró su trabajo sobre los *Burgueses de Calais*. El hecho de abordar la exposición como un proyecto implica renunciar al concepto de división entre proyectos y producción artística habitual que antes se señalaba: los proyectos —claramente— están 'hechos' ['done'] sólo en el momento en que son exhibidos, y cada exposición realizada a partir del trabajo habitual de un artista es en último término un proyecto con un límite temporal preestablecido y con una temática; en este caso, un proyecto que exhibe los espacios como imágenes, y al mismo tiempo el modo en que los espacios exhiben las imágenes. Esta exhibición puede tener lugar en espacios privados, posiblemente semi-públicos, como las obras (*Date Paintings*) de On Kawara en colecciones privadas, o ser un acto arquitectónico consciente, como las imágenes que muestran la arquitectura de Kuehn Malvezzi, y en ambos casos se trata también de proyectos expositivos. Así, en esta muestra la práctica de la artista se combina con la práctica de los arquitectos, lo que requiere entender comparativamente lo diferente.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Candida Höfer

Candida Höfer estudió en la Kunstakademie Düsseldorf, primero Cine con Ole John, y después Fotografía con Bernd Becher. Su obra se ha exhibido en museos como Kunsthalle Basel, Kunsthalle Bern, Portikus de Frankfurt am Main, y Hamburg Kunsthalle. La artista ha participado en muestras colectivas en el Museum of Modern Art de Nueva York, el Power Plant de Toronto, el Kunsthau Bregenz y el Museum Ludwig de Colonia. En 2002 Candida Höfer participó en Documenta 11, y en 2003 representó a Alemania en la Bienal de Venecia (junto a Martin Kippenberger). La artista vive en Colonia.

Kuehn Malvezzi

Kuehn Malvezzi fue fundado en Berlín en 2001 por los arquitectos Simona Malvezzi, Wilfried Kuehn y Johannes Kuehn. Además de edificios para clientes públicos y privados, también han realizado arquitectura para gran número de exposiciones. Diseñaron los espacios expositivos para Documenta 11 de Kassel (2002), la ampliación del Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart para la Friedrich Christian Flick Collection (2004), y la Julia Stoschek Collection de Düsseldorf (2007). En la actualidad están transformando el edificio barroco Unteres Belvedere (Bajo Belvedere) de Viena en una sede para exposiciones de arte contemporáneo, y diseñando la ampliación del Museum Berggruen de Berlín, así como nuevas presentaciones de varias colecciones históricas, como el Liebieghaus Frankfurt, el Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig, el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, y el Kunstgewerbemuseum de Berlín. Su obra se ha exhibido a nivel internacional tanto en exposiciones individuales como colectivas, entre ellas el pabellón alemán de la 10ª edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2006.

CANDIDA HÖFER en conversación con HERBERT BURKERT (*)

(*) Texto extraído del catálogo de la exposición 'PROJECTS: DONE'

Sobre proyectos: conversación breve

Brickell Key, Miami, 2009

Herbert Burkert

¿'Proyectos'— y no obras por encargo?

Candida Höfer

Me resulta complicado trabajar en situaciones que implican encargos. Lo sé desde que presenté fotografías de partidas de caza para una revista. 'Proyectos' —para mí— significa por encima de todo que se den las posibilidades y oportunidades de acceso; y luego significa un acceso por tiempo determinado, con un principio y —al menos temporalmente— un fin, pero sin las expectativas externas de lo que acontece durante o el resultado final.

Herbert Burkert

Projects: Done. ¿Una retrospectiva?

Candida Höfer

No. Las obras seleccionadas datan de entre 1968 y 2008, y la preparación para la exposición fue un encuentro con el pasado. Al trabajar con fotografías específicas, sin embargo, 'pasado' no describe exactamente lo que he experimentado: para mí observar las fotografías desde el pasado ha sido como mirar al presente. Estas fotografías me resultan tan valiosas como las que estoy haciendo ahora. Es lo que siento siempre que trabajo con fotografías del pasado.

Herbert Burkert

¿Entonces, por qué 'completado'?

Candida Höfer

El participio se justifica en el sentido de que son fotografías que realicé en el contexto de proyectos anteriores. Pero para mí 'completado' indica una forma de pasado que se extiende hasta el presente. Se trata de un paso del tiempo continuo, de la época en la que las fotos se tomaban en el momento de hacer las impresiones; se trata de imágenes que permanecen dentro de ti, y de los efectos secundarios de trabajar en las fotografías. Y también se trata de los efectos en mi percepción actual —el modo en el que miro a mi alrededor— y sobre las posibilidades de nuevas fotografías. No se trata de la época como tal, de una fecha o lugar determinados en el pasado. Se trata de algo que no se puede dar por finalizado, o asignado con claridad a un año, por ejemplo.

Herbert Burkert

¿Ese es también el porqué de que haya formas de representación nuevas, desconocidas, como en las fotografías de *Flipper* [Pinball]?

Candida Höfer

La forma de esta presentación evolucionó hacia una conversación sobre formas de representación. Escuchaba a los otros sin poner mucho de mi parte, como suelo hacer. Y de repente tomé una decisión, como suelo hacer cuando busco un plano para mis fotografías, decidí que la casualidad de —o más bien, el énfasis en— la secuencia en la fotografía encuentra su expresión adecuada en una representación secuenciada. Par mí, estas fotografías son como un texto continuo, como en *80 Pictures*.

Herbert Burkert

¿Recuerdos de la clase de cine?

Candida Höfer

Esta forma de presentación intenta devolver algo de la energía que se encuentra en una secuencia de acontecimientos, y esta energía de secuencia es para mí una cualidad esencial del cine como medio. Me gusta mucho eso del cine. Sin embargo, el cine no es mi medio de trabajo. Lo intenté, después de todo. Para mí, se trata más de la secuencia de tiempo que se puede encontrar en una sola fotografía y —en las exposiciones— sobre las secuencias que se crean a partir de imágenes ‘inmóviles’ individuales, que cuelgan las unas junto a las otras.

Herbert Burkert

¿Como en el proyecto de *On Kawara*?

Candida Höfer

En parte. Como en el libro para ese proyecto, las fotografías de la exposición están dispuestas en la vitrina en el mismo orden cronológico en el que las tomé. Y, por supuesto, los propios cuadros de *On Kawara* son ‘tiempo’. Esta forma de representación tiene para mí, al mismo tiempo, un significado muy privado; se trata de una yuxtaposición de experiencias personales que tuve la suerte de experimentar con la gente que me permitió entrar en sus espacios privados. Para hacer realidad estas experiencias, en especial en Japón, les estoy muy agradecida a *On Kawara* y a su esposa, y en especial a su hija y a *Keiko Shimada*, quienes me acompañaron durante mi estancia en Japón. Al mismo tiempo, las fotografías expuestas representan otra forma de exhibición: me parecía importante disponerlas de tal manera que las vieses desde arriba. Son las ilustraciones para el catálogo, y las ven del mismo modo que yo las veía cuando trabajaba en el libro.

Herbert Burkert

No hay solo variaciones en la exposición, sino también rupturas en lo que se expone...

Candida Höfer

Desde mis series sobre turcos, no ha vuelto a haber personas en mis fotografías; ¿hay ahora solo espacios vacíos? Ese proyecto —para ser más exactos, los dos proyectos *Türken in Deutschland* [Turcos en Alemania] y *Türken in der Türkei* [Turcos en Turquía]— representan una época importante para mí, y también una transición. Se trataba de mi entorno más próximo. Este trabajo se alargó durante casi cinco años, en los que me sumergía cada vez más en un estado de incertidumbre. Sabía que quería seguir fotografiando, pero no sabía qué dirección debía tomar, lo cual no se vislumbró hasta que me fui a estudiar a la *Kunstakademie Düsseldorf*, aun cuando el tipo de espacios y arreglos formales con los que me topé con los turcos ocupaban gran parte de mi tiempo. Su pasión por la ornamentación a la hora de diseñar mobiliario para tienda, por ejemplo. Veo esas conexiones más claras ahora, en retrospectiva. Pero ya me atraían por aquel entonces. Y en realidad estos proyectos tampoco fueron terminados nunca. La gente, los espacios, y los arreglos continúan existiendo en el entorno en el que vivo. Todavía los veo a diario. Pero ya no siento la necesidad de capturarlos en una fotografía. A lo sumo, el único proyecto que está totalmente acabado, si puedo emplear esa palabra, es la serie *Liverpool*. *Liverpool* era un lugar en una época que ya no se puede repetir y que ya no perdura de esa forma.

Herbert Burkert

Por tanto está ‘completado’. Y luego le siguieron los espacios. Desde dentro. ¿Pero también desde fuera?

Candida Höfer

¿*Die Niederländische Botschaft* [la Embajada holandesa]? No descarto exteriores. Tampoco espacios con gente. Hay preferencias y razones para las preferencias. Pero para mí no hay dogmas. Hay exteriores en *Zwölf, Die Bürger von Calais* [Doce, Los burgueses de Calais]. En ese caso fue importante para mí seguir lo que una escultura

tan animada y aún así rígida como esta hace con el espacio y viceversa. El espacio también representa el entorno en el paisaje. *Die Bürger* también es una historia sobre formas de colocación. En el caso de *Die Niederländische Botschaft*, fue algo parecido, creo. Pero sobre todo, fue un reto del propio edificio. También algo así como una provocación. No quería eludir aquel reto. Y al final tuve que admitir que no habría sido capaz de enfrentarme a ello sin la ayuda de mi asistente, Ralph Müller, y la artista Susanne Bürner, que me ayudaron con ese proyecto. En general, la organización me parece una palabra clave para el modo de hacer fotografías. Y *Die Niederländische Botschaft* en particular también planteó otros retos: se estaba amueblando el edificio, si bien aún no estaba acabado; había que cumplir unas exigencias de seguridad. Y la presión del tiempo, siempre presente, parecía incluso mayor de lo habitual en ese caso.

Herbert Burkert

¿Siempre está ahí la presión del tiempo?

Candida Höfer

Aunque mis objetos no pueden moverse —si bien pueden ser destruidos ocasionalmente— siempre trabajo bajo la presión del tiempo. Como prefiero fotografiar espacios sin gente, en la medida de lo posible, debo trabajar durante determinadas horas. Antes de las horas de apertura, pero cuando aún hay luz del día. Tras las horas de apertura, pero también cuando todavía hay luz del día, en la medida de lo posible. O en cualquier otro momento que me permitan trabajar.

Pero entonces siempre hay gente a mi alrededor que tiene que vigilar los espacios, y probablemente también a mí. Siempre se muestran dispuestos a echar una mano, pero no me gusta pedirles demasiado. Imagino que debería evitar pedirles demasiado durante su tiempo, del mismo modo que intento evitar molestar a la gente que utiliza los espacios que estoy fotografiando. Por lo que no sobra mucho tiempo. Pero como resultado de esta presión, lo que evoluciona a través del tiempo es una especie de adaptación a primera vista cuando estoy fotografiando, y una confianza en la primera vez que veo un espacio, que en ocasiones se me aparece como una confianza mutua entre el espacio y yo...

Herbert Burkert

¿El espacio como persona?

Candida Höfer

No de ese modo. Un espacio es un espacio. Pero no significa que los espacios no puedan tener diferentes características, de igual modo que las personas tienen diferentes personalidades. Y por supuesto no espacio como tal, sino el espacio en relación a la luz. Y dichas características aportarían calificativos de carácter: modesto, orgulloso, amistoso, reservado...

Herbert Burkert

¿No llega a aburrir? Siempre espacios, únicamente, incluso si no tienen 'protagonistas' diferentes...

Candida Höfer

En realidad lo oigo a menudo. Un asistente que estaba organizando mis negativos me dijo hace poco que trabajar con negativos en los que aparecen personas es mucho más interesante que hacerlo siempre solo con espacios, y más espacios... Personalmente, todavía no me resulta aburrido. Para mí, aún hay, y sigue habiendo, la emoción del primer encuentro. Y luego me reencuentro con ellos [los espacios] en diferentes situaciones: no solo al fotografiarlos, cuando me sitúo en el espacio, sino también cuando trabajo sobre la impresión, cuando la fotografía del espacio se convierte en imagen con su propia luz, colores y formas. Y luego cuando me preparo para la exhibición de las imágenes, cuando las ensablo, cuando el contexto cobra importancia, la relación entre las fotografías, y con el espacio en el que se exhiben —todo aquello que varía cada una de las imágenes de nuevo otra vez.

Herbert Burkert

¿'Proyectos venideros'?

Candida Höfer

Lo que me interesa son las diferencias en aquello que observo una y otra vez, y las semejanzas entre cosas diferentes. Esto es, en primer lugar, los 'tipos de espacios' —óperas, museos, teatros, y bibliotecas, por supuesto, pero también otras cosas, y quizás incluso más antiguas, de nuevo por descubrir. En el proceso, trato de ver lo que ocurre con esta clase de espacios en varios entornos, en países diferentes. No lo hago de manera sistemática en función de un plan preconcebido en el que trabajo. Confío en los acontecimientos aleatorios durante mis viajes; localizo cosas que encuentro en mi lectura o en mis recomendaciones; escucho y pregunto. Siempre me interesan las leyendas, como la del Teatro Colón de Buenos Aires, por ejemplo. Cuando lo decido, entonces sí soy sistemática; ahí empieza la organización. Aun cuando no necesito iluminación —porque siempre trabajo con la luz existente en el espacio— solo con los trípodes y mis cámaras, el viajar con el equipo y la película se ha hecho más complicado, aunque solo sea por las exigencias de seguridad. Entonces, como ya he mencionado, los tiempos para las fotografías tienen que estar organizados, se tienen que arreglar los permisos de acceso, y demás. Solo eso constituye un 'proyecto'. Pero es como viajar a un sitio; las complicaciones en ruta se olvidan rápidamente, una y otra vez, cuando estás allí. Acabo de finalizar un extenso trabajo en Florencia que no resultó fácil de organizar, y uno muy bien organizado en el Neues Museum de Berlín, un lugar realmente impresionante, y ahora espero oportunidades en Nápoles —sí, Nápoles, una ciudad que me gusta mucho— y quizás también en Roma. También me sigue interesando mucho Brasil.

WILFRIED KUEHN en conversación con CHRIS DERCON

(*) Texto extraído del catálogo de la exposición 'PROJECTS: DONE'

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 observas las primeras fotografías de las villas de Le Corbusier, la mayor parte está montado. ¿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 siempre han sido muy directas, 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 lo puedes imaginar. Y esa es realmente la máxima libertad espacial que puedo experimentar; este laconismo, esta ausencia total de dramaturgia, de didacticismo, o de cualquier tipo de despliegue.

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?

Wilfried Kuehn

Y también de dramaturgia invisible y de atracción invisible. Hay algo ahí, pero no puedes llegar a señalarlo. Quieres entrar en las fotografías de Candida Höfer. Son fotografías reales, aun bidimensionales, que dan la impresión de una marea en retroceso. Y esta resaca es realmente extraña. Por ejemplo, las fotografías de Wolfgang Tillmans, 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 que te trasladas a un espacio en el que sin embargo no estás. El espacio es la visión distante del aquí, hacia algo más, una especial de eliminación de los límites. Ya no estás ocupado con el aquí, sino con el allí. Este 'allí' es el próximo 'aquí', que da como resultado 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, y Candida Höfer es, por supuesto, que esas fotografías 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 maravillosa, precisamente porque integraba la dialéctica entre lo reflectante y lo no reflectante, entre lo opaco y lo transparente. Veo a comisarios que exponen fotografías que piensan muy poco en el barnizado. Creo que es una oportunidad para añadir otro aspecto, a saber, la casi invisible arquitectura del cristal.

NOTA DE PRENSA

Wilfried Kuehn

En la exposición de Morsbroich, no solo hay cristal sobre las fotografías, sino también espejos y reflejos así como varias vitrinas. Las fotografías de Candida Höfer en Schloss Morsbroich cuelgan ahora allí como un reflejo en el castillo: hay fotografías del histórico salón de los espejos, que ahora cuelgan justo frente a esa estancia, al otro lado de una fila de salones barrocos. Como resultado, zigzaguean el edificio y la exposición en el camino que se abre en el salón. Las vitrinas para la exposición fueron diseñadas como mesas colocadas en la sala, frente al espectador directamente, como largas mesas de taller, pero marcando una distancia al mismo tiempo, por el cristal. Hay un barnizado casi inapreciable cerca de la fotografía de la vitrina de *On Kawara*, que contrasta con el barnizado de la vitrina de *Flipper* [Pinball], considerado como un espacio en sí mismo, como una caja en la que se sitúan, una junto a la otra y cerrada con una lámina de cristal a modo de tapa, numerosas fotografías de la década de 1970.

Chris Dercon

Las vitrinas son un tema importante en estos días. Puesto que no solo 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

Tu vitrina habitual es como un sarcófago. Lo que realmente 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 solo adquieren significado cuando los aislamos en algún lugar con forma de sarcófago.

Wilfried Kuehn

Ese es el motivo por el cual aún diseñamos muchas vitrinas y seguimos diseñando otras nuevas constantemente. Y continuamos preguntándonos: ¿cómo se podría emplear correctamente esta vitrina? ¿Se puede colocar simplemente de manera horizontal en la sala? No debería parecer una pieza artística. En una exposición de Beuys no puedes colocar vitrinas que hayas diseñado tú mismo en el espacio. 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 las vitrinas eran muy importantes. Un museo universal, dice Jeff Wall, implica no solo la luz del día, sino la de la noche. ¡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 variar constantemente?

Wilfried Kuehn

El museo es artificial por naturaleza, realmente paradójico. El día y la noche en un museo son estados artificiales. Estos días pueden incluso simular la luz del día con 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. Por el contrario, la oscuridad en un museo es un estado calibrado minuciosamente en el que lo que se expone, a pesar de su tenue luz directa, es la superficie más iluminada de la sala. En dicha sala, las otras percepciones sensoriales se magnifican, del mismo modo que las otras formas de orientación física. Resultaba importante para Candida Höfer, los comisarios, y nosotros mostrar ambas proyecciones de diapositivas, *80 Pictures* y *Türken in Deutschland*, en su formato original en la exposición, 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, incluso en muestras con gran cantidad de piezas multimedia, como en Documenta 11 o en la Julia Stoschek Collection. Estamos convencidos de que todas las obras tienen que estar directamente conectadas a un espacio, que todo entra en relación por el movimiento del espectador. El momento cinestésico se ve seriamente perturbado por una cortina. También la orientación. Creo que una sala debería ser abierta. Pero al instalar bolsillos de espacio, por así decirlo, colgando una tela, como hemos hecho antes, se crean espacios intermedios que añaden una ruptura acústica y visual pero que, al mismo tiempo, relacionan las obras de cierta manera. Apertura no significa que todas las obras se tengan que presentar una al lado de la otra en un espacio amplio. Pero tiene que ser posible experimentarlas en una secuencia narrativa, para que se conviertan en partes de una secuencia temporal, como en una película. Así se crea la memoria. La arquitectura es el paso intermedio. Trabajamos intensamente en estos umbrales y transiciones, en los espacios en blanco.

Chris Dercon

¿Pero sin desbordamiento, sin descarga excesiva de sonido?

Wilfried Kuehn

Al menos no tanto como para que te des cuenta. Tras haber calibrado la acústica de todas las salas en la Julia Stoschek Collection, se tomó una decisión curatorial deliberada al colocar una obra particularmente ruidosa de Monica Bonvicini, *Hammering Out*, en el centro de la exposición, con el fin de conseguir un exceso muy potente.

Chris Dercon

Un tipo de exceso. ¡Crucial! Acabas de hablar de colgar telas: lo que me impactó de Documenta 12 fue que Ruth Noack y Roger M. Buergel jugaron conscientemente con los *topoi* 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, con su *Barcelona Pavilion* (1929), demuestra conscientemente la eficacia y la 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 textiles, las telas, los recubrimientos de ese tipo no deberían tener cabida en los museos, según ellos. Se trata de muros desnudos.

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 muy demandado desde el punto de vista de la conservación. Pero es uno de los materiales más delicados. En la obra de Mies, el mármol es también tela en cuanto a que las superficies pétreas se liberan de su función de sustentación del edificio. Es precisamente el motivo por el cual Gottfried Semper habla del muro como un vendaje. Me parece importante no dejarse cautivar completamente por el hábito decorativo o por el del mobiliario...

Chris Dercon

...mobiliario casero...

Wilfried Kuehn

...Una exposición no debería ser presentada como una colección privada o como un armario privado para curiosidades. 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. Tal como lo describió Walter Benjamin: el interior burgués de una caja, que representa una impresión precisa de la individualidad del propietario, pero ya no permite libertad de movimiento. Por el contrario, el interior de las galerías comerciales que Benjamin describe sí es un espacio —y empieza en la ciudad—, no se trata de la impresión de una personalidad, no se identifica personalmente con nadie, pero en él todo el mundo se siente como en casa de algún modo. Una exposición tiene más fuerza cuando no es tanto una caja como una galería comercial.

INFORMACIÓN GENERAL

INFORMACIÓN Y VISITAS

Con ocasión de la exposición 'PROJECTS: DONE', el MARCO ha editado una Guía de Salas gratuita, con imágenes y ficha técnica de todas las obras en exposición, y su distribución en salas.

El personal de salas está a disposición de los visitantes para cualquier consulta o información relativa a la exposición, además de las visitas guiadas habituales:

- Todos los días a las 18.00
- Visitas 'a la carta' para grupos, previa cita en el tel. 986 113900/11

EXPOSICIÓN BIBLIOGRÁFICA. 'La Escuela de Düsseldorf'

Biblioteca-Centro de documentación del MARCO (1ª planta)

Del 26 de febrero al 23 de mayo de 2010

Horario: martes a viernes, de 11.00 a 14.00 y de 16.00 a 20.00

Con motivo de la exposición de Candida Höfer, la Biblioteca-Centro de documentación del MARCO presenta una selección de catálogos individuales de los fotógrafos más importantes de la Escuela de Düsseldorf, dirigida a usuarios y visitantes en general, y que permanecerá a disposición del público en el horario habitual de la Biblioteca durante todo el período de apertura de la exposición.

PROGRAMACIÓN DIDÁCTICA

'CUATRO PAREDES Y UN BANCO'

Del 27 de febrero al 23 de mayo de 2010

Visitas y talleres para escolares y familias en torno a la exposición de CANDIDA HÖFER

SOLICITUD DE MATERIAL GRÁFICO

EXPOSICIÓN

'CANDIDA HÖFER'

MATERIAL GRÁFICO DISPONIBLE PARA LA PRENSA:

CD con textos e imágenes de la exposición, en diferentes formatos

SI DESEA RECIBIR DOCUMENTACIÓN, CUBRA Y ENVÍE ESTE DOCUMENTO POR CORREO ELECTRÓNICO, FAX O CORREO POSTAL A:

MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo

C/ Príncipe 54
36202 Vigo (Pontevedra)

Departamento de Comunicación

Marta Viana Tomé
Pilar Souto Soto
Tel. +34 986 113908 / 113903
Fax +34 986 113901
marta.viana@marcovigo.com
pilar.souto@marcovigo.com

Se ruega especificar el formato de la imagen, así como el medio de comunicación para el que solicita la documentación

Formato deseado:		
Nombre y apellidos:	Temas de interés:	Teléfono:
Cargo:	Dirección:	Fax:
Medio de Comunicación:	Código postal y ciudad:	E-mail:
Sección/ Programa:	Dirección alternativa:	Otros:

Agradeceríamos nos remitan un ejemplar de la reseña que publiquen a nuestro Departamento de Comunicación.