

Hacia las *Blind Rooms* de Haegue Yang

Publicado en *Haegue Yang. Desigualdad Simétrica / Symmetric Inequality*, Bilbao: Sala Rekalde, 2009 (Basco, Castellano, Inglés) y en *Haegue Yang. Solo Exhibition*, Seoul: Artsonje Center, 2010 (Coreano)

Max Andrews

Es mediodía en Fráncfort, una ciudad donde tiempo atrás vivió Haegue Yang. Repican las campanas de la catedral y está lloviendo. Junto a este texto que ahora comienzo la ventana de mensajería instantánea me informa del paradero de Haegue Yang con el icono de un reloj y un rótulo: "Haegue Yang (haegue) – Away (GMT +9)". Haegue está en Seúl. Comienza aquí un despliegue narrativo de vocabularios oblicuos y biografías veladas, de velocidades vulnerables, desplazamientos y abstracción; un relato que va de una ciudad alemana a otra coreana, que mira hacia Bilbao y, aún más hacia atrás, hacia las sombras. En 2003, a raíz de la obra *Storage Piece*, quedó de manifiesto una clara pero necesaria divergencia programática. Los hechos que aquí se relatan tuvieron lugar en los años que la precedieron.

Pliegue 1.

Storage Piece fue ensamblada en una galería comercial de Londres y supuso un intento por dejar definitivamente bien atados algunos cabos sueltos. La artista había seleccionado varias piezas suyas que iban a ser devueltas a su domicilio de Berlín. Juntándolas con elementos diversos de otras obras que obraban en su poder, las recogió, embolsó y compuso con ellas una entidad nueva. Y así, montada en palets y reciclada, una buena parte del repertorio artístico de Yang de años anteriores —creado para diferentes exposiciones en todo el mundo, desde Seúl, su ciudad natal, hasta Fráncfort, Ámsterdam y otros lugares— fue inventariada, agrupada en un único conjunto y supuestamente "dada de baja" del servicio artístico activo. Más adelante, en 2007, *Storage Piece* volvería a ser presentada en Berlín con todas las obras de nuevo desembaladas. Este narrador recibió de Yang un paquete de correo enviado desde Berlín a Barcelona con un ejemplar de la publicación que acompañaba la exposición. Dada la inusual encuadernación del libro, plegado y grapado oblicuamente, el sobre iba reforzado con un trozo de cartón ondulado a modo de protección. Dentro llevaba, pegada con cinta adhesiva, una hoja de papel blanco de tamaño A4, una de cuyas caras había servido antes como albarán de entrega de una librería online. La lista de libros estaba formada por *Nation and Narration* (bolsillo) de Homi K. Bhabha (autor); *The Future Lasts Forever: A Memoir* (bolsillo) de Louis Althusser

(autor); *The Coming Community* (Theory Out of Bounds, Vol 1) (bolsillo) de Giorgio Agamben (autor), Michael Hardt (traductor).

La falta de espacio donde almacenar sus obras, atribuible a la provisionalidad y agobio en las circunstancias personales de su creadora y a su perfil biográfico migratorio, explicaría esa especie de "maniobra intermedia" espacial de *Storage Piece*. Sin embargo, en su práctica Yang tiene buen cuidado de evitar las referencias emotivas o las acotaciones fáciles acerca de la movilidad como fenómeno social. Antes bien, contemplada sobre el telón de fondo de un sistema de comercio y circulación globalizado y despersonalizado, podría decirse que *Storage Piece*, como una pieza de equipaje que se abandona adrede, sirvió de estímulo para una estrategia renovada de encuentro con el mundo. En una trayectoria que parte de *Storage Piece*, pasa después por la trilogía videográfica de *Unfolding Places* (2004), *Restrained Courage* (2004) y *Squandering Negative Spaces* (2006) y llega hasta sus actuales composiciones sensoriales de habitáculos con persianas, la praxis de Yang es un despliegue en el que se intenta conciliar las vivencias personales con otras experiencias sistémicas abstractas. Yang busca delimitar un espacio para emociones vulnerables, pero ese espacio también se muestra indefectiblemente firme cuando se trata de plantar cara a las complejidades del capital y de la Historia, de la ideología y el compromiso.

Pliegue 2.

La trilogía videoensayística surgida en los años siguientes a *Storage Piece* —*Unfolding Places*, *Restrained Courage* y *Squandering Negative Spaces*— compone un reportaje que, como afirma la voz narradora que habla por la artista, procede de "un lugar que hemos visitado pero no descubierto". (Las palabras son suyas, aunque no sea ella quien las lee¹.) Rodadas cámara en mano, lo cual confiere al material una mirada indecisa y confesional, cada una de las películas acumula pasivamente escenas fugaces de ciudades como Londres, Seúl, Berlín, Ámsterdam o São Paulo sin proceder a montarlas organizadamente. Acompañado de un comentario en ocasiones tortuoso, nada sugiere en ese "lugar" una mera experiencia de consumo viajero. Las escenas se suceden como digresiones continuas que, por encima de la geografía, ansiasen un conocimiento desclasificado de otro tipo. Reflejos en charcos, plantas nacidas en las grietas del suelo, tráfico nocturno y, especialmente, imágenes de sombras y efectos de luz interiores o urbanos, todos se presentan como imperturbable y melancólicamente inmunes a sus localizaciones concretas. Por el contrario, son momentos que atestiguan una comunidad de fenómenos dinámica y

1 En *Restrained Courage* la voz es de Camille Hesketh, en *Unfolding Places* de Helen Cho y en *Squandering Negative Spaces* de David Michael DiGregorio.

absorbente que rehúsa estar segura de sí misma.

En un tono que se asemeja al de las obras de Yang, la novela de Rana Dasgupta *Tokyo Cancelled*, de 2006, trata de experiencias incandescentes sobre un fondo de intercambios mundiales generalizados y modernidad apresurada. Teniendo como único escenario el recinto de un aeropuerto anónimo durante una sola noche, el libro se compone de trece historias relatadas por otros tantos viajeros que han quedado atrapados allí al cancelarse sus vuelos. Prescindiendo de cualquier presentación exótica de los lugares donde discurren las historias —Delhi y Buenos Aires entre ellos— *Tokyo Cancelled* pone en conexión unos escenarios urbanos banales que sin embargo albergan fenómenos extraordinarios y chocantes. El sueño de Thomas en “El montador de recuerdos” se asemeja insólitamente a una escena de *Unfolding Places* en la que unas figuritas de *origami* son dispersadas por una acera empapada de lluvia: “Los recuerdos habían comenzado ya a cubrir el terreno. Cada ráfaga de viento los mandaba al otro lado del asfalto hasta ir a parar a las alcantarillas... Durante todo el día y toda la noche fueron cayendo los recuerdos. Flotaban en los charcos como una cubierta de hojas multicolores”². Los relatos fragmentarios de Dasgupta convergen en una dimensión mítica que refrenda un lugar de intimidad transitoria entre los viajeros abandonados que los narran.

Comparando la temática de este novelista con los trabajos de Yang surgen unas cuantas preguntas, la menor de las cuales no es (y de ello se tratará más adelante) el “¿por qué?” justificativo al que recurre Yang en su empleo más reciente de figuras históricas de referencia. ¿Cómo pueden manifestarse los sentimientos sin que degeneren en un sentimentalismo banal? ¿Cómo organizar una ontología contemporánea de lugares, espacios y seres humanos sin caer en una poética global superficial? ¿Y que pasa con la coincidencia? ¿Qué elementos de gracia son admisibles en un discurso serio?

El de Yang responde indirectamente a estas preocupaciones de su obra con el uso cada vez más fluido de las sombras y la luminosidad, modulando la oscuridad y la “lucidez” tanto literal como figurativamente. Su trilogía de vídeo sublima esos ingredientes en un espacio de consolación tenue y “deslugarizado”. En una escena de *Unfolding Places* la cámara pasa una y otra vez por delante de un neón parpadeante provocando así la sobreexposición e infraexposición repentina del enfoque automático, como si diera comienzo a una calibración perceptiva de sus futuras obras. Sin insinuar siquiera un relato o una determinada localización geográfica —y sin necesidad de lenguaje— la luz y la oscuridad proporcionan un desahogo sintético e inmaterial que presagia el ofrecimiento compartido y emotivo de

2 Rana Dasgupta, *Tokyo Cancelled*. Londres: Harper Collins, 2006 (1.ª ed. 2005), pág. 43 (trad. castellana: *Tokio cancelado*. Córdoba: Almuzara, 2008).

espacio en sus instalaciones *blind room*.

Pliegue 3a

Coincidencia de luz y oscuridad evanescente, proximidad corporal, inquieta comunidad de extraños en condiciones espaciales y temporales extraordinarias: la cabina de un avión.

En un momento de *Unfolding Places* se muestra el interior en penumbra de un vuelo de Korean Airways, iluminado tan sólo por las pequeñas pantallas de televisión individuales. Los ritmos del día y de la noche del mundo exterior quedan fuera del tiempo. Una de las historias de *Tokyo Cancelled*, "El sueño del multimillonario", cuenta la historia de Rajiv, un magnate de Nueva Delhi permanentemente insomne, dueño de un centro de atención de llamadas. Incapaz de dormir en vuelo, "arrastraba en sus entrañas el Tiempo Estándar Indio hasta los lugares más distantes, y dentro de él había un ensordecedor ruido de desgarramiento tectónico producido al llevarlo adonde nunca debiera haber ido".

Qué suavemente, pensó, se deslizaba el tiempo por la superficie del globo. Con toda seguridad no hubo motivos para que los cuerpos humanos se traumatizasen por las discontinuidades del tiempo hasta que las personas comenzaron a perforar agujeros telegráficos entre una y otra zona horaria o a saltar, impulsados por *jets*, entre los continentes. El universo no nació para entender de neologismos como *jet lag*³.

De igual manera la forma en que Yang entiende en su práctica la *deslugarización* provoca un abandono del tiempo sincrónico: "El tiempo se despliega según va desplegándose el lugar, y el lugar no puede desplegarse si se excluye la diferencia de tiempo", nos dice *Squandering Negative Spaces*. Nominalmente, y a pesar de su manifestación internacional, cada una de sus obras de tipo *blind room* existe de un modo accesorio, como en un espacio de *jet lag* de incómoda proximidad. Yang asocia también el concepto de *jet lag* con la idea del amante: "El *jet lag* define el lugar del amor como un tiempo en que se está en soledad, por ejemplo despierta a solas en la noche, cuando se es menos compatible socialmente, y en ese espacio-tiempo de recogimiento se puede amar y ser amado sin que haya división entre el yo y el otro"⁴.

Pliegue 3b

Three Kinds of Transition (2008), que se exhibe en un monitor de pantalla plana orientado

3 Rana Dasgupta, *op. cit.*, pág. 63.

4 Haegue Yang, comunicación personal.

verticalmente, forma una pareja, alejada en el espacio, con *Three Kinds*, que es una instalación *blind room* casi festiva hecha a base de persianas hexagonales de colores, semejantes a velas de aspas de molino o cristales de plástico. La pantalla de la primera obra mostraba una sucesión de suntuosas imágenes de un globo terráqueo de plástico, a veces iluminado desde dentro, junto a otras imágenes de construcciones geométricas de *origami* coloristas y de múltiples facetas. "Durante cuatrocientos años", explica Klaus Kaufmann, un personaje de "La casa del cartógrafo francfortés" en *Tokyo Cancelled*, "se ha educado a la gente en la creencia de que las astutas distorsiones de Mercator muestran el mundo tal como es."

Pero no tenemos necesidad de sus engañosos perfiles de costa; no somos personas perdidas que flotan en busca de tierra firme. ¿Quién de nosotros, cuando pretende viajar de Fráncfort a Singapur, se para un instante a pensar en problemas de navegación? El mundo ya es nuestro, y lo que de verdad nos importa no es su forma, sino su rapidez⁵.

De modo análogo, la reimaginación —o re-imaginización— del mundo y sus relaciones que crea Yang se realiza con una lógica sensorial de movilidad, vectores y pliegues. La proyección Mercator aspiraba a trasladar la superficie esférica a un plano de papel sobre el que se pudiese establecer un rumbo. La praxis de Yang apunta la posibilidad de tomar una hoja en la que estén incluidos el tiempo y el espacio y, plegándola, componer con ella el modelo de otra realidad abstracta.

Pliegue 4

Los deseos oblicuos de los vídeos de Yang se han ido articulando progresivamente a través de una forma física y de unas determinadas figuras históricas (presentes en forma de entornos habitacionales que también otros pueden encontrar y experimentar). Luz y oscuridad, sombras y puntos de luz, intervienen en unos ambientes cargados de sentidos en los que Yang explora su propio relato acerca de los otros mediante unos protocolos sentidos y "desaprendidos". En sus obras se da cita una comunidad de relaciones, como un roce de manos con personas que tal vez ya no sean extrañas. Si al principio la subjetividad errabunda y acentuadamente privada de la trilogía videográfica se presentaba *dentro* del espacio —creando áreas reservadas para las proyecciones de los vídeos—, últimamente se ha desplazado en mayor medida *hacia* una tipología del espacio.

Con *Series of Vulnerable Arrangements – Version Utrecht* (BAK, Utrecht, 2006) la praxis de Yang comienza a tantear esa transición con un conjunto de dispositivos sensoriales

5 Rana Dasgupta, *op. cit.*, pág. 112.

derivados de sus vídeos. A través de los trabajos y exposiciones que median entre esas *Series* y la muestra actual en **sala rekalde** —entre ellos se incluyen *Blind Room* (2006, Bienal de São Paulo), *Lethal Love* (2008, Cubitt, Londres), *Mountains of Encounter* (2008, Kunstverein de Hamburgo), *Siblings and Twins* (2008, Portikus, Fráncfort), *Three Kinds* (2008, Carnegie International, Pittsburgh) y *Asymmetric Equality* (2008, REDCAT, Los Ángeles)— Yang ha desarrollado una sutil articulación del espacio mediante hábiles ensamblajes en los que entran en juego espejos, toda clase de lámparas eléctricas, vaporizadores de perfume, detectores infrarrojos de movimiento, fuentes de calor o persianas. Estos dispositivos sensoriales y sensibles (es decir, de pronta percepción) no tienen necesariamente en sí mismos una significación social, pero sí dan lugar a una atmósfera interactiva que apunta hacia zonas de necesidades indeterminadas —en parte interiores domésticos y en parte teatros privados— y hacia “efectos localizados” afines a la acción política⁶.

En el interior de esos espacios emocionales Yang acoge un elenco de nombres propios, de personajes —basados en individuos reales, pero aun así personajes— que sancionan y habitan las instalaciones. Marguerite Duras, por ejemplo, la célebre escritora y guionista francesa, es un punto de orientación para Yang. Nuestra artista opina que casi toda la vida de Duras consistió en “la búsqueda [de] un hogar, y eso hizo de ella una figura errante [...] No conocía su ‘país nativo’ (Francia) y el lugar donde se crió [Indochina] nunca fue para ella su ‘hogar’ puesto que era de origen francés”⁷. La forma en que Yang utiliza los nombres propios, así como la elegante solidaridad de su obra con las acciones de ciertas personas podría compararse en algún sentido con la parecida utilización por parte del artista británico Liam Gillick de figuras históricas concretas que facilitan la consideración de sus premisas arquitectónicas. A través de ficciones como *Erasmus is Late* (1995) o *Literally No Place* (2002) Gillick evoca a personajes como Robert McNamara, secretario de Defensa norteamericano con Kennedy, o Masura Ibuka, cofundador de Sony, quienes habitan metafóricamente en sus obras escultóricas. Los puntos de entrada de Gillick son las mamparas, pantallas y falsos techos de los interiores corporativos, con los que propone un espacio postutópico de consultoría, transacción, competencia y negociación. Parece sin embargo como si en la acumulación de temas y en el trayecto hacia sus *blind rooms* y otras obras ulteriores, Yang estuviese más preocupada por elaborar una filosofía política

6 A propósito de *Series of Vulnerable Arrangements*, Yang ha hablado de “experiencias sensoriales localizadas, repartidas por el espacio de exposición y al mismo tiempo directa y metafóricamente [...] aclaratorias de las formas de una sensibilidad política desigual y altamente antidemocrática, producida por esos mismos efectos localizados” (entrevista con Sunjung Kim, en *Your Bright Future: 12 Contemporary Artists from Korea*. New Haven: Yale University Press, 2009).

7 Citada según “Interview with Haegue Yang by Clara Kim”, hoja de sala de *Asymmetric Equality* (2008) en REDCAT, Los Ángeles.

basada en motivaciones intensamente íntimas y personales.

A través de las extraordinarias historias vitales de Petra Kelly y Gert Bastian, de Kim San y Nym Wales o de Marguerite Duras, Yang ha tratado de articular lo que ella ha designado como la confirmación o reconocimiento de las *blind rooms*. Las instalaciones habitan y recuperan fragmentos, lo *sentido* y lo *vivido*, frente a los residuos de los datos biográficos. En otras palabras, no son verdaderamente retratos de personajes históricos que tengan una particular resonancia para Yang, sino intentos de plasmar vínculos y relaciones independientemente de que se trate de lazos interpersonales, solidaridades partidistas, alianzas transculturales o convicciones todavía carentes de nombre⁸. Apropiándonos de la definición que Lawrence Weiner hace de su propia praxis, podría decirse que las instalaciones de Haegue Yang implican relaciones de “seres humanos con objetos y de objetos con objetos referidos a los seres humanos”⁹. Así en *Lethal Love* la camaradería convulsa y fatalmente misteriosa de los políticos y activistas verdes Kelly y Bastian es evocada a medida que nos movemos por la engañosa atmósfera creada con las bifurcaciones de persianas de aluminio color metálico, una intensa luz de 2.000 vatios que se enciende y apaga, un haz de luz robotizado semejante a un reflector en miniatura, y mecanismos con aromas “florales” o de “pólvora”. “La sombra, y al mismo tiempo un amante”, como repetiría la voz de *Squandering Negative Spaces*.

Tanto si se trata de las formas demarcatorias aparentemente orgánicas de *Lethal Love* o de las estructuras semejantes a *origamis* arquitectónicos de *Red Broken Mountainous Labyrinth*, las persianas de los entornos de Yang son a la vez escenario y decorado para situaciones de falso encuentro que pretenden reactualizar unas historias lejanas. Las circunstancias que rodean las trágicas muertes de Kelly y Bastian son complejas y, significativamente, no concluyentes. El porqué explicativo, la índole exacta de su relación y su final no pueden conocerse.

Algo parecido sucede con otra relación, la que se establece entre el vínculo de ambos personajes y la instalación de Yang, en cuyo meollo, a pesar de su indeterminación, está la solidaridad. ¿Cómo, o más exactamente dónde, se funda la conexión entre esas dos personas cuyos nombres están aparentemente ausentes de la instalación y la obra de arte como tal? Yang nos insta a confiar ciegamente en que ambos movimientos están vinculados, como un pacto entre amantes que fuese un íntimo acuerdo político.

8 Para una topografía general de las figuras que han desempeñado un papel en la obra de Yang, véase Doryun Chong, “Pequeño diccionario para Haegue Yang”, en *Haegue Yang. Asymmetric Equality*. Bilbao: sala rekalde, 2008, págs. 48-63.

9 Weiner citado en, por ejemplo, Ann Goldstein y Donna De Salvo (eds.), *Lawrence Weiner: As Far as the Eye can See*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2007, pág. 71.

Resistiéndose a interpretaciones simplistas del tipo “lo personal se une a lo político”, *Lethal Love* ensaya una especie de crisis ontológica a través de fenómenos nombrables e innominados. Aunque la Historia y los sistemas de creencias puedan considerarse como una especie de *continuum*, según parece apuntar Yang, también deben verse bajo el prisma de una intercorrespondencia especialmente intensa con determinados contextos. Para la artista esta obra, simultáneamente localizada y genérica, incluye además un elemento específicamente artístico: la abstracción. “A despecho de la tradicional visión histórico-artística de la abstracción como opuesta a la representación, la fuerza de la abstracción puede compararse a la del lenguaje literario”, ha afirmado Yang. “Estoy convencida de que detrás de las historias hay sugerencias que no pueden exteriorizarse de forma material. Del mismo modo que exploro la filosofía política y no la política artística, a través de mis series de instalaciones me esfuerzo por abordar la inmediatez del arte poseído por el lenguaje abstracto”¹⁰.

Pliegue 5

Mountains of Encounter, una instalación algo más austera que *Lethal Love*, tiene lugar dentro de una angulosa espiral de persianas de aluminio modificadas y de color rojo primario que, suspendidas del techo, forman una aglomeración obtusa. Aun cuando las lamas de cada una de las veintiuna persianas o elementos de persiana se mantienen en posición horizontal —atenuando de diversas maneras su perfil en sierra o situándose casi a ras de suelo— las partes superiores seccionadas, que definen un cuadrado, son angulosas y algunas de ellas se distancian por completo de las lamas. La disposición accidentada del conjunto sugiere el contorno de una sucesión de picos: tal vez las montañas del título. Por encima de las persianas colgadas se pasean cuatro haces de luz emitidos desde unas lámparas automatizadas fijadas a la pared, mientras en el centro del casi laberíntico recinto dos focos de teatro describen amplios arcos luminosos en torno a la estructura.

El “cegamiento” de Yang está formado aparentemente por fragmentos anodinos de material que componen un lugar, situado entre el interior y el exterior, que ha “desaprendido” su dimensión mítica. Las persianas comportan un menor peso metafórico que la figura de la ventana a la que suelen ir asociadas. Sin embargo la persiana —cuyo nombre inglés, *blind* (ciego/ciega), es sinónimo de ocultación, agresividad y falta de percepción o visión, mientras que el español *persiana* apunta a influencias orientales— se caracteriza por su opacidad liviana. La extensa instalación *Through* (1983-89) del artista brasileño Cildo Meireles, formada por una panoplia de barreras domésticas e institucionales (persianas, cortinas, redes, vallas...), podría servir de enigmática precursora de esta obra

10 Entrevista con Sunjung Kim, en *Your Bright Future*, op. cit.

última de Yang. Ambas abordan dominios de abstracción transparente en los que la mirada y la permeabilidad se vuelven críticas. Las persianas pueden dejar pasar la luz, el aire, el sonido y el olor, pero lo que revelan a la visión directa es tan sólo cuestión de grados de inclinación. Cuando un haz de luz recorre una persiana cerrada, esta interferencia colgante puede funcionar casi como una pantalla de proyección. Estando abierta la persiana la luz es lanzada al otro lado, sobre otro "filtro" ciego o sobre una pared. En unión con las persianas, el efecto de las luces en las obras de Yang como fuentes directas o ambientales crea escenarios que, en mayor o menor medida, "arrojan luz" sobre sí mismos y sobre el "mal uso" de la energía. Algunos momentos pasados dentro de las instalaciones de Yang sugieren un lugar para una posible *performance* y nos hacen pensar en las obras con luz de David Lamelas, entre ellas *Límite de una proyección I*, de 1967: un único foco que dibuja un pozo de luz perfectamente circular en el suelo de la galería. Las obras de Lamelas emplean la luz como medio para invocar un estado de conciencia propia y sugieren un espacio y un tiempo intermedios en los que la realidad o la inmediatez, la ficción o la teatralidad no se diferencian fácilmente. De forma análoga, en las instalaciones de Yang la luz limita y amplifica simultáneamente, y representa una réplica emotiva a la supuesta neutralidad de las prácticas abstractas. Por supuesto que en lo cultural la visualidad de las persianas remite inmediatamente al cine negro: ya sea como medio articulador de miradas furtivas, a través de las persianas del despacho del detective, o arrojando sombras oblicuas sobre una habitación como si fuesen gráficos barrotes carcelarios, en el cine negro las persianas permiten la acumulación nostálgica de una sospecha asimétrica y de una intriga agobiante, así como la creación de espacios en los que los personajes y los temas no pueden determinarse con claridad.

La apropiación de la persiana por parte de Yang y su incorporación a su léxico escultórico sensorial define con convicción asimismo un espacio de representación que, con todo, es falible y vacilante. El propio lugar inmaterial de Yang, o el lugar de su persona, queda críticamente infradeterminado en la ecuación; ella no sabe necesariamente más de lo que sabemos nosotros.

Pliegue 6

Son las 4:45 de una soleada tarde en Fráncfort, casi dos semanas después. En el momento de acabar este texto la ventana de mensajes contigua informa de la situación de Haegue Yang con el icono de un reloj y la leyenda "Haegue Yang (haegue) – Away (GMT +9)". En Seúl es ya casi medianoche.
