

**REVISTA MNEMOSINE. ARTE Y HUMANIDADES**

revistamnemosine.blogspot.com

**Acerca de la identidad del/la artista. Un recorrido en  
5 + 1 fragmentos.**

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

Doctora en Bellas Artes.

Dto. Arte y Tecnología. U.P.V/E.H.U.

REVISTA MNEMOSINE – ISSN 2174 - 5560

Contacto: [revistamnemosinecorreo@gmail.com](mailto:revistamnemosinecorreo@gmail.com)

## **Acerca de la identidad del/la artista. Un recorrido en 5 + 1 fragmentos.**

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna  
Doctora en Bellas Artes. Dto. Arte y Tecnología. U.P.V/E.H.U.

### **Resumen:**

El texto plantea un recorrido por algunas propuestas en las que se manifiesta la cuestión de cómo el/la artista se entiende a sí mismo/a -cómo entiende su propia actividad, y, en un sentido más amplio la naturaleza y función del arte- y cómo construye para los/as otros/as un relato y una imagen de sí, en definitiva, la identidad desde la que aborda su trabajo.

### **Abstract:**

The text provides some examples that delve into the matter of how the artist understands him/herself -how do artists understand their own activity, and, in a broader sense, the nature and function of art- and how they build for *the others* a narration and a picture of themselves, in short, the identity from which they undertake their work.

### **Palabras clave:**

Autorretrato  
Performatividad  
Genealogías del/la artista  
Mujeres artistas

### **Keywords:**

self-portrait  
performativity  
Genealogies of the artist  
Women artists

Es profundamente humano preguntarse acerca de la propia identidad. Resulta inimaginable la existencia de un conocimiento no unido a procesos de autocuestionamiento, de un pensamiento acerca de sí mismo. Tratar de entender el mundo, aproximarse a él, nos lleva irremediabilmente a tener que *pensarnos*, somos el investigador *pegado* a su objeto.

Asistimos de hecho, en el presente, a un proceso de revitalización de la performance, y, en un sentido más amplio, a una importante investigación, desde el terreno del arte, del campo de lo performativo, puesto que ha quedado evidenciada su incidencia en la construcción de las identidades.

En este contexto, hemos de referirnos al pensamiento de John Langshaw Austin<sup>1</sup> y la continuación de su teorización desarrollada por Judith Butler<sup>2</sup>, cuyos estudios ubicaron en el centro del debate (en su análisis fundamentalmente referidos a género y sexualidad) la cuestión de la importancia de los enunciados performativos en relación a la construcción de la subjetividad, y a la consolidación de las estructuras de poder. Al mismo tiempo, la propia Butler pone de manifiesto la conexión entre ciertos aspectos de su investigación y el pensamiento de Michel Foucault.

Nos cuestionamos quiénes somos, y hoy sabemos que la respuesta no está determinada por ningún *a priori* natural, sino que es producto de nuestra propia construcción, llevada a cabo por medio de un sinfín de gestos repetitivos, que nos configuran como sujetos frente a los/las demás.

Este tipo de planteamientos tiene una presencia especialmente importante en el momento actual -ahora que ya lo hemos cuestionado todo, desmontado todo, y descubierto que todo es desmontable y cuestionable, es decir, ahora que no nos quedan apenas certidumbres- aunque las preguntas acerca de la identidad han acompañado toda la evolución del arte desde sus mismos inicios.

Señalaremos a continuación algunos momentos de ese recorrido. Cada uno de ellos apunta a determinadas cuestiones, que consideramos hace pertinente su recuperación, aún a pesar de la distancia temporal que separa algunos de los ejemplos propuestos de nuestro presente.

---

<sup>1</sup> John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Urmson J. O. Compilador, Paidós, Buenos Aires: 1971 (edición original inglesa de 1962).

<sup>2</sup> Judith Butler, *El Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México: 2001 (edición original inglesa de 1990).

## 1.- Imágenes en las que reconocerse y genealogías del artista.

### Courbet. *Bonjour Monsieur Courbet* o *El Encuentro*.



Courbet. *Bonjour Monsieur Courbet* o *El Encuentro*. 1854. (1)

La pintura conocida como *Bonjour Monsieur Courbet* o *El Encuentro*, alberga un complicado entramado de lecturas. Es una de esas imágenes para las que resulta inútil confiar en lo que vemos, en las que la seguridad que aporta la apariencia no puede sino distanciarnos de nuestro objetivo.

Por un lado, se señala para ella una clara referencia anterior, la iconografía del judío errante<sup>3</sup>, condenado a la inmortalidad, y consiguiente testigo del devenir humano.

Insertándose en una imagen instituida, Courbet se presenta a sí mismo subrayando para sí esa capacidad de testimonio, convertida en una obligación

---

<sup>3</sup> Esta composición está basada en “El Burgués de la Ciudad Hablando al Judío Errante”, véase James H Rubin, *Courbet*, Editorial Phaidon, London: 1997, p. 127. James H Rubin señala a Linda Nochlin como descubridora de la relación entre estas dos imágenes.

ética. Tal es como entiende su propia actividad como pintor. Pero incluso si olvidamos la iconografía en la que se inscribe, la imagen como tal *quiere hablarnos* -por medio detalles que han sido minuciosamente incorporados a ella- en claves que nos resultan apenas asequibles hoy. El pintor se autorretrata haciendo un alto en el camino pero en marcha, en viaje, ése es el destino que también asume; se representa, entonces, a sí mismo, como un ser nómada dispuesto a desplazarse siempre.

También subraya su voluntad de encuentro con una sociedad en cuyo devenir se siente profundamente implicado; el artista -es como si dijera- no puede poner su conocimiento y su habilidad al servicio de la decoración o el entretenimiento, el artista ha de tener algo que decir -en relación con los acontecimientos de los que forma parte- y debe decirlo.

Por tanto, Courbet entiende como un deber actuar de manera acorde con la consciencia de la enorme dignidad y gran responsabilidad que encierra su cometido. Y lo hace poniéndose *en mangas de camisa*, aceptando orgullosamente una posición de trabajador.

De este modo, el realismo es aquí una opción que se entiende como un dispositivo; responde a un deseo de incidir, desde las herramientas del artista, en la sociedad.

**Fortunato Depero. *Autorretrato con puño cerrado*.**



Fortunato Depero, *Autorretrato con puño cerrado*, 1915. (2)

Resulta difícil pensar desde el ahora las vanguardias, en la ausencia de límites que caracteriza nuestro tiempo, sin -parfraseando a Arthur C. Danto- nadie fuera del linde de la historia.

Y el futurismo quiso ser vanguardia de vanguardias, “antitradición”<sup>4</sup>, no sólo les unían sus ideas sobre el arte sino “un programa de acción político y estético, que se expresa en los manifiestos, de forma que su actividad pasa a ser eminentemente pública [...] los artistas hacen propaganda pública de sus ideas sobre todos los aspectos de la vida”<sup>5</sup>.

Hoy denostados por excesivos, visionarios, iluminados, por su amplia afinidad con el fascismo -“glorificamos la guerra [...] y el desprecio a la mujer”<sup>6</sup>, dice su primer manifiesto, aunque habrá distintas adscripciones entre quienes se integran en sus filas-, quizá desde el presente claramente ingenuos en cuanto a su confianza respecto a las capacidades del arte, es cierto que el proyecto futurista era un proyecto total; quería llegar a todos los lugares y a todas las actividades. Someter todos y cada uno de los espacios que conlleva la existencia cotidiana, a una absoluta y radical renovación.

Arquitectura, música, teatro, moda, cocina, nada debía seguir siendo lo mismo.

Conocedores y entusiastas también de las nuevas posibilidades que aportan los nuevos medios, y en especial la fotografía, muy pronto entienden los futuristas la importancia de escenificar y sintetizar en la representación sus propósitos, la importancia de visibilizarse; ese recorrido de ida y vuelta con el que hoy estamos tan familiarizados, pues sabemos que la imagen no sólo refleja sino que suplanta y construye lo real.

Depero no duda en hacer suyo ese poder, y escenifica ante la cámara la idea de experimentación y ruptura, de voluntad absolutamente arrolladora, de apuesta irrevocable por la construcción de un nuevo vocabulario, de negación decidida del pasado y lo que éste supone de inmovilismo y rancia convención.

He aquí cómo Giovanni Lista contextualiza la adscripción futurista de esta pieza:

“[Fortunato Depero] Se apodera del médium fotográfico desde 1915. Envía

---

<sup>4</sup> Javier San Martín, *Arte del siglo XX. Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Curso 1984/85*. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU, p. 66.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 66. Subrayado en el original.

<sup>6</sup> “Queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer”. Primer manifiesto futurista (publicado por *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909), apartado 9, en *Manifiestos y textos futuristas F.T. Marinetti*, Ediciones del Cotal, Barcelona: 1978 (Mondadori Editore 1968), p. 130.

entonces a Carra un sobre con tres autorretratos fotográficos destinados a representar su temperamento futurista. El primero es un verdadero documento ideológico en el que Depero efectúa una puesta en imagen del *puñetazo* antes ensalzado por Marinetti. En las otras dos intenta mostrar las actitudes de comportamiento dictadas por el programa revolucionario de vanguardia frente al mundo moderno. Las tres imágenes son ilustrativas de la fórmula arte-vida-acción, en la que Marinetti basaba a su futurismo”<sup>7</sup>.

El artista héroe, el líder con el que identificarse, la pura energía, la querencia por el riesgo y el peligro, la atracción por la muerte y las bellas ideas, todo eso quiere ser Depero, en este autorretrato con puño futurista.

### **Carlos Pazos. *Voy a hacer de mí una estrella.***



Carlos Pazos. *Voy a hacer de mí una estrella.* 1975.

¿Cómo es? ¿Cómo debe ser el ser artista? “El arte debe ser hermoso” “El/[la]

<sup>7</sup> Giovanni Lista, *Fotografía Futurista*, Museo de Bellas Artes, Bilbao: 1984, p. 50.

artista debe ser hermoso[/a]” dirá Marina Abramovic en su performance<sup>8</sup>.

Carlos Pazos va más allá de la belleza, cuando afirma su intención de hacer de sí una estrella. Quiere poner a prueba, en su propio terreno, los mecanismos de legitimación que fundamentan el éxito en determinadas parcelas de la vida cotidiana, aparentemente ajenas al arte.

Quiere seducirnos. Quiere ser objeto y sujeto. Quiere traspasar la imagen y llegar a todos/as y cada uno/a. Quiere poner a prueba su propia capacidad de autotransformación, al tiempo que señala la magia de la fotografía y su capacidad de rubricar y culminar el proceso.

En este mismo proceso “Pazos recurre al cine, el rock’n roll y a la música pop, entendidos siempre como cultura popular, indefectiblemente unida a toda una educación sentimental y aprovechando todo su potencial de seducción como medios de masas.”<sup>9</sup>

En la imagen, Pazos recupera y reconstruye no sólo las actitudes y gestualidad de diversos iconos del cine de tiempos distintos, sino el lenguaje formal con el que las fotografías crean la distancia sobre la que se cimentan el *glamour* y el deseo, tal y como hemos aprendido a reconocerlos a partir de toda una *maquinaria* orientada a este propósito.

En esta especie de *Body Art sentimental*, Pazos desmonta -aunque paradójicamente pudiera, en una primera aproximación, creerse que las enfatiza- por medio de la ironía, ciertas convenciones del artista héroe, mientras *prueba* o *se prueba* otras identidades en el acto performativo que concluye en la pose, y después en la imagen.

Así gracias a la colaboración con un fotógrafo y una maquilladora, y a su propia capacidad de metamorfosis, en un único gesto desdibuja la separación entre arte y vida, desacraliza, acercándolo a lo cotidiano, el espacio protegido del arte.

---

<sup>8</sup> Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, performance (1975).

<sup>9</sup> *Carlos Pazos. For CP fans only*, Edicions alfons el magnánim, IVEI, Diputación de Valencia, Generalitat Valenciana, Valencia: 1994. Texto de Pablo Ramírez, “Sólo para - veteranos y nuevos- fans” p. 11.



**Miguel Ángel Gaüeca. *Me myself and I.***



Miguel Angel Gaüeca, *Nobody knows Vermeer told me this*. 2004. (3)

En su serie *Me myself and I* Gaüeca habla de las servidumbres que se esconden precisamente bajo la, con frecuencia, *glamourosa* apariencia pública del artista.

Un artista que, sin embargo, ha de ser capaz de esconder lo -en este ámbito- considerado *inconveniente*, de sacrificar y sacrificarse, traicionar, olvidar los propios sentimientos y emociones, actuar sin corazón, arrastrarse y, en definitiva, renunciar a muchas facetas de su vida, a fin de cumplir las expectativas que siente se proyectan sobre él, a fin de situarse, y después mantener, el estatus alcanzado ante los/as otros/as.

Esa capacidad de camuflarse y subsistir, esa capacidad de adaptación basada en la renuncia y la ocultación -cuando no negación- de sí mismo, será la que le proporcione la aceptación e incluso el aplauso del entorno, será pues, la condición para constituirse en integrado.

Pero no todo acaba ahí, afortunadamente, aún en este contexto aparentemente intoxicado, el artista, el propio Gaüeca, es capaz de introducir, no obstante, aquello que realmente le mueve, de construir espacios de intercambio con los/as otros/as, espacios de encuentro.

Esto sucede, entre otras, en la imagen que hemos seleccionado de esta serie.

Tal y como la describe Susan Bright:

“Especialmente fascinante es *Nobody knows Vermeer told me this* (2004), en la que es obvia su inspiración directa en el famoso cuadro de Vermeer *muchacha leyendo una carta ante una ventana abierta* (1657), pero en lugar de ser la ventana el centro principal de atención de la fotografía, una serie de espejos que reflejan la imagen del artista la repiten una y otra vez reafirmando al artista en una fusión de roles de sujeto y objeto. Ha capturado al artista con su cámara pero también está atrapado en un laberinto o eco de imágenes de sí mismo. [...] Gaueca realiza una inteligente proposición sobre la reproductibilidad de la fotografía, la iconografía de la pintura, la multiplicidad y mascarada del artista [...]. Lo que a primera vista parece una puñalada irónica a la mitificación y al legado de un artista, es de hecho un retrato inteligente y complejo que muestra un sofisticado conocimiento de la historia del arte y su propia repercusión en la cultura contemporánea.”<sup>10</sup>

Por medio de ésta y otras imágenes de la serie, Gaüeca se muestra y se oculta al mismo tiempo. Gracias a la imagen se convierte en un ser polimórfico. La fotografía le permite mostrar las múltiples capas que lo conforman, los múltiples yos que puede adoptar en la vida real, pues su trabajo se alimenta de una estrategia por la que cada nuevo desvelamiento, es, de algún modo, también una nueva forma de borrado, que difumina -al tiempo que enfatiza ese difuminado- sus propios límites.

---

<sup>10</sup> *Deals, Shapes and Void, Gaüeca*, ARTIUM Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, Vitoria-Gasteiz: 2010, p. 14.

### Slater Bradley y el *Doppelgänger*.



Slater Bradley, My Doppelgänger as Ian Curtis in a Sad Pose (Horizontal), 2001. (4)

En sus proyectos sobre el *Doppelgänger*, Slater Bradley nos habla -por medio de un *alter ego*- acerca del artista como un ser contemporáneo ante los media, y ante el público. Y ese *otro* que lo representa, es a su vez alguien capaz de mimetizarse en algunos de los muchos iconos mediáticos con los que alimentamos nuestra mitomanía.

De este modo, imágenes inexistentes de Ian Curtis, Curt Cobain y Michael Jackson, son *recreadas* -de hecho, escenificadas- por el doble de Bradley, Benjamin Brock.

Aunque divergentes en las estrategias, Pazos, Gaüeca, Bradley, convergen en cuanto al paralelismo entre el artista y otras ideas de *la estrella*. En distintos sentidos unos y otros hablan de la dimensión mediática del artista, de su dependencia para con un entramado y unos órdenes de los que resulta muy difícil, casi imposible, mantenerse al margen, y que tienen unas contrapartidas, que, lejos de situarse en un papel secundario, determinan y construyen la

identidad del creador en tanto que tal<sup>11</sup>.

Slater Bradley nos habla de los seres icónicos que parece necesitar nuestro tiempo, tal vez a falta de creencias de mayor calado. Nos habla de la presencia de la muerte como necesidad también en ese entorno, un entorno que entiende el final trágico como garantía de autenticidad, como el perfecto colofón de un comportamiento que observamos desde la admiración o sólo la extrañeza, protegidos, en nuestras vidas más o menos convencionales.

*Es la teoría del juguete roto, los ricos también lloran, la estrella caída; es estaba escrito, tenía que pasar, no podía ser de otro modo; es el lógico final, es lo coherente.*

Ver al propio Doppelgänger implica saber que la muerte está a la vuelta de la esquina.

Nuestra morbosa búsqueda de sensaciones -como público- y al mismo tiempo nuestro reafirmarnos en la tranquilidad de una vida *normal*, demanda estos sacrificios, al tiempo que quien muere pasa de manera directa al apartado de los mártires, doblemente queridos y admirados, mucho más *ellos mismos* que cuando estaban vivos, encumbrados, canonizados, entronizados para siempre.

En todas estas imágenes encontramos distintas formas de construcción de “*el artista*”, obviamente en masculino, de modo que cada uno de ellos se reconoce y visibiliza personalmente en tanto que parte de una genealogía. En ese sentido, además de servir a los fines con los cuales estas piezas fueran construidas, todas ellas evidencian la cuestión del carácter performativo de la identidad, y recuerdan o reflejan -en tanto que momentos de un recorrido no exhaustivo- la larga cadena de asociaciones con respecto a las cuales las producciones actuales se sitúan y constituyen.

No trataremos, para finalizar este texto, de encontrar su correlato inverso, sino que, en nuestra voluntad de generar un espacio idealmente susceptible de ser transitado por el/la lector/a, aludiremos tan sólo a un último ejemplo más.

---

<sup>11</sup> No en vano, el propio Carlos Pazos habría recurrido a un doble en una de sus inauguraciones, -escenificando la importancia del hecho mismo de la apertura en la construcción de su propio mito, y en perfecta consonancia también con su proyecto de autoconstrucción- en la exposición *Bonjour Melancolía* de 1980. Ver: *Carlos Pazos, op. cit.*, p. 17.

## 2.- Decir “yo” es decir “nosotros/as”.

### ***Desigualdad Simétrica.* Haegue Yang.**



Haegue Yang, Serie de arreglos vulnerables – voz sin sombra sobre tres (2008). *Desigualdad simétrica.* (4)

La exposición del trabajo de la artista coreana afincada en Alemania Haegue Yang, *Desigualdad Simétrica*, que pudimos contemplar (o más bien *experienciar* de un modo multisensorial, desde el formato de la instalación) en el espacio de la Sala Rekalde de Bilbao, entre el 18 diciembre de 2008 y el 19 de abril de 2009, sirve en la segunda parte de este texto como *imagen* que también nos permite el cuestionamiento de la identidad.

Haegue Yang revisa su memoria y la convierte en punto de partida de un proceso que involucra tanto la propia autobiografía como las biografías de otras personas, desde las que entiende es pensada y a partir de las cuales ella misma se piensa, tanto en función de la idea de semejanza como la de otredad, construidas siempre en referencia a las convenciones que surgen desde el espacio del pensamiento occidental.

De este modo, lo personal es trascendido y la memoria es el vehículo de un desplazamiento que lleva del yo al nosotros/as.

Visualmente, el espacio -dividido en tres diferentes partes- se organiza gracias a las divisiones que se logran por la disposición a tal efecto de una serie de persianas, que perfilan diferentes zonas semejantes a estancias, y cuyo interés plástico es enfatizado por los juegos de luz y sombra que, en relación a la iluminación organizada a tal efecto, despliegan todo su potencial combinatorio, con la incorporación, además, del movimiento de algunas de ellas, lo que añade un elemento temporal.

A esta estructura visual se suman una serie de señales olfativas que nos alcanzan desde pequeños y silenciosos dispensadores, de modo que nos remiten a una parte de nosotros/as mucho menos racional y a las asociaciones que con frecuencia revisten los olores domésticos, que a su vez se ven reforzadas por la presencia de espejos, calefactores de infrarrojos, ventiladores, y otros elementos.

Junto a la instalación, un micrófono abierto invita a que el/la espectador/a complemente o continúe la escena, o que ofrezca un retorno al propio discurso de la autora, pronunciado el día de la inauguración, el 18 de diciembre de 2008, por Igor de Quadra y Marina Aparicio.

Transcribimos a continuación una pequeña parte de este texto:

[comienza a hablar A]

“Señoras y señores,  
Soy Haegue Yang.  
Es un placer contar con su presencia esta noche.  
No conozco a la mayoría de ustedes.  
Por eso les doy las gracias por estar aquí.  
Porque su expectación parece ciega.  
Creo de verdad en la ceguera,  
Creo que salva nuestras posibilidades de saber.  
Permanecer conscientemente para saber menos.  
Desaprender por completo.

[...]

El espacio comunitario y su localización es lo que me interesa.  
No. Debo decir cómo funciona por dentro.  
Si fuera posible imaginarse de algún modo un espacio común  
¿cuál sería entonces su mecanismo interior?  
Me refiero a sus entresijos.

[...]

Aeropuerto de Bilbao. De inmediato advertí dos cosas:  
Los montes y la gente de aspecto homogéneo.

De repente la nicotina en mi cerebro me hace sentir tan mareada que tengo que sentarme.  
El sonido de fondo parece venir de muy lejos.  
Recién llegada de una sociedad multiétnica, de Toronto,  
El aspecto homogéneo de la gente de aquí me pareció una imagen de lo más ajena.  
Al mismo tiempo percibí una marcada sensación de intimidad entre la gente.  
Quizá por el telón de fondo de las montañas, que ocupan con atrevimiento parte del cielo,  
Esta imagen del aeropuerto me recuerda el lugar de donde soy.  
En Seúl donde quiera que estés ves montañas, y abajo gente que se parece.  
Puede que esté siempre en un lugar nuevo de aspecto homogéneo,  
pero lo verdaderamente universal podrían ser las montañas,  
algo que está ahí para recalcar que cada homogeneidad es individual.  
Lo mismo que el lenguaje varía de un lugar a otro y la universalidad del lenguaje es fundamentalmente diversidad.

De pronto las montañas parecen resplandecer, como sombras relucientes de personas.”<sup>12</sup>

De este modo, “la movilidad y la fluidez, en un sentido más conceptual que literal, son aspectos cruciales de su trabajo -el cual incluye escultura, instalación, video, fotografía, y gráfica- que parece estar en un constante proceso de transformación, plegándose y desplegándose, evitando una base fija.

Para Yang, el espacio privado (el hogar, la casa, la intimidad, el amor) iguala al espacio político y social.”<sup>13</sup>

En palabras de la comisaria de la muestra de Rekalde, Leire Vergara, la artista se sirve en ella del diálogo que establece “entre retazos de biografías y su propia experiencia vital. Sugerencias a la infancia indochina de [Marguerite] Duras en una especie de transferencia con la de Yang desencadenaban una instalación de atmósfera tropical y de cálida melancolía, basada en conceptos como las migraciones coloniales, la deslocalización o el extrañamiento subjetivo.”<sup>14</sup>

De este modo, en palabras de Doryun Chong, el trabajo de Haegue Yang combina en una “topografía intelectual y tal vez emocional”<sup>15</sup> una especie de autorretrato alimentado por historias ajenas, basculando constantemente entre el yo y el/la otro/a.

Es el propio Doryun Chong quien propone un diccionario de aproximación al trabajo de Yang, en base a los siguientes puntos de referencia: Hanna Arendt, Bartleby, Community, Marguerite Duras, Holiday, Hometown, Petra Kelly, Kim San/Nym Wales, Light Source, Chris Marker, Origami, Subjectivity.<sup>16</sup>

Una compleja y profunda red de conexiones que genera un trabajo difícilmente clasificable y altamente poético acerca de la identidad, que parece corporeizar tanto el estado de cosas en el que se sitúa Remedios Zafra cuando dice : “Rechazar la linealidad y la disciplinabilidad desde un enfoque no unitario del discurso, no tiene por qué acabar derivando en una suerte de relativismo

---

<sup>12</sup> Fragmentos del guión escrito por Haegue Yang para la obra *Series of Vulnerable Arrangements – shadowless voice over three* (*Serie de arreglos vulnerables. Voz sin sombra sobre tres*) leído por Igor de Quadra y Marina Aparicio en Sala Rekalde el jueves 18 de diciembre de 2008 en la inauguración de la exposición *Haegue Yang. Desigualdad simétrica*, p. 5.

<sup>13</sup> dOCUMENTA (13) Das Begleitbuch / The Guidebook, Katalog / Catalog 3/3, Kassel: 2012, p. 376.

<sup>14</sup>

<http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=339&idioma=ca>.  
Última consulta: 2012/XI/18.

<sup>15</sup> Doryun Chong, “A Small Dictionary for Haegue Yang”, p. 1. Documentación cortesía de Sala Rekalde/Rekalde Aretoa.

<sup>16</sup> Doryun Chong, op. cit.

cognitivo, sino más bien, en una red de líneas de fuga como proyecto teórico que no renuncia a la creatividad de la contradicción y de la duda; líneas susceptibles de entrar en conversación con sus interrogantes propios, allí donde no están desgranados por un orden convenido de las cosas, pues no quieren reiterar lo dicho. Sin temor, quieren desordenar para pensarnos distinto.”<sup>17</sup>, como el que describe Rosa María Rodríguez Magda, cuando apunta: “Nos convertimos así en sujetos estratégicos, que evalúan la construcción de sus diversas identidades, sujetos performativos que vamos configurando nuestros rasgos propios a través de nuestras actuaciones, de la puesta en escena de nuestras relaciones y deseos. El yo, pues, al final de un proceso, ese mismo del *ser-haciéndose-y-nunca-concluso*.”<sup>18</sup>

El arte nos recuerda así que todos/as nosotros/as somos -como Yang- ese ser atravesado de diversos discursos y memorias, nos devuelve -o abre- a la experiencia de la movilidad y variabilidad de nuestra identidad.

---

#### Fuentes de las imágenes:

- 1 James H Rubin, *Courbet*, Editorial Phaidon, London: 1997, pp. 128 y 129.
- 2 Giovanni Lista, *Futurism & Photography*, Merrell, London : 2001, p. 38. [En el texto aparece como: *Self-portrait with clenched fist*]
- 3 Miguel Ángel Gaüeca, *Deals, Shapes and Void, Gaüeca*, ARTIUM Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa, Vitoria-Gasteiz: 2010, p. 201.
- 4 Team (gallery, inc.) <http://www.teamgal.com/search>
- 5 Haegue Yang, Serie de arreglos vulnerables – voz sin sombra sobre tres (2008). Instalación site-specific. Desigualdad simétrica, sala Rekalde, Bilbao. Fotografía: Begoña Zubero (9). Fragmento. [http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=339&fotog=339\\_1063.jpg&pieFoto=Haegue+Yang%2C+%3Cem%3ESerie+de+arreglos+vulnerables%2D+voz+sin+sombra+sobre+tres+%3C%2Fem%3E%282008%29%2E+Instalaci%26%23xf3%3Bn+site%2Dspecific%2E+%3Cem%3EDesigualdad+sim%26%23xe9%3Btrica%3C%2Fem%3E%2C+%3Cstrong%3Esala+rekalde%3C%2Fstrong%3E%2C+Bilbao%2E+Photo%3A+Bego%26%23xf1%3Ba+Zubero%2E+%289%29](http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=339&fotog=339_1063.jpg&pieFoto=Haegue+Yang%2C+%3Cem%3ESerie+de+arreglos+vulnerables%2D+voz+sin+sombra+sobre+tres+%3C%2Fem%3E%282008%29%2E+Instalaci%26%23xf3%3Bn+site%2Dspecific%2E+%3Cem%3EDesigualdad+sim%26%23xe9%3Btrica%3C%2Fem%3E%2C+%3Cstrong%3Esala+rekalde%3C%2Fstrong%3E%2C+Bilbao%2E+Photo%3A+Bego%26%23xf1%3Ba+Zubero%2E+%289%29)

---

<sup>17</sup> Remedios Zafra, *Un cuarto propio conectado. (Ciber) espacio y (auto)gestión del yo*, Fórcola, Madrid: 2010, p. 13.

<sup>18</sup> Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Anthropos, Barcelona: 2004, p. 20.