

ROSA GARCÍA

ADRIÁN PORCEL

Universidad de Castilla la Mancha

<https://orcid.org/0000-0002-0532-9089>

Universidad de Castilla la Mancha

<https://orcid.org/0009-0000-3526-3853>

Colmenas racionales y sus polizones: la experiencia urbana en el videoarte español y surcoreano

RATIONAL BEEHIVES AND THEIR STOWAWAYS: THE URBAN EXPERIENCE IN SPANISH AND SOUTH KOREAN VIDEO ART

ABSTRACT

This article develops an analysis of various video art pieces created by Spanish and South Korean artists focused on the problems of the contemporary city and the complex relationship with its inhabitants. Video creation is used in this framework as a subversive tool to question and reinterpret the symbols and meanings that establish power hierarchies, exploring the logic that affects bodies. In this way, the sense of strangeness inherent in urban life and the ability of art to demonstrate it is emphasized. By directly capturing the reciprocal interaction between the city and the subjective experiences of individuals, its potential to generate counter-discourses is revealed, proposing narratives that confront and destabilize accepted truths and existing dynamics. The cultural exchange fostered by the selection of pieces aims to show unanimity about these concerns, highlighting that they are common, regardless of the contexts in which they arise.

Keywords: city, inhabit, power, Spanish Video Art, South Korean Video Art

RESUMEN

Este artículo desarrolla un análisis de diversas piezas de videoarte creadas por artistas españoles y surcoreanos centradas en las problemáticas de la ciudad contemporánea y la compleja relación con sus habitantes. La videocreación se emplea en este marco como una herramienta subversiva para cuestionar y reinterpretar los símbolos y significados que establecen las jerarquías de poder, explorando las lógicas que afectan a los cuerpos. De esta manera, se enfatiza la sensación de extrañeza inherente a la vida urbana y en la capacidad del arte para evidenciarla. Al capturar de manera directa la interacción recíproca entre la ciudad y las experiencias subjetivas de los individuos, se revela su potencial para generar contradiscursos, proponiendo narrativas que confrontan y desestabilizan las verdades aceptadas y las dinámicas existentes. El intercambio cultural propiciado por la selección de piezas pretende mostrar unanimidad sobre estas preocupaciones, destacando que son comunes, independientemente de los contextos en las que surgen.

Palabras clave: ciudad, habitar, poder, videoarte español, videoarte surcoreano

1 EL NIDO DEL MONSTRUO ES UN MONSTRUO

Se dirá, sin duda, que nada de esto es particular de nuestra ciudad y que, en suma, todos nuestros contemporáneos son así. Sin duda, nada es más natural hoy día que ver a las gentes trabajar de la mañana a la noche y en seguida elegir, entre el café, el juego y la charla, el modo de perder el tiempo que les queda por vivir. Pero hay ciudades y países donde las gentes tienen, de cuando en cuando, la sospecha de que existe otra cosa. En general, esto no hace cambiar sus vidas, pero al menos han tenido la sospecha y eso es su ganancia. (Camus 1947, 10)

El artículo nace como una propuesta de exploración de un imaginario global en fragmentos (Jameson 1991) sobre las líneas imaginarias que constituyen nuestras nociones de lo temporal y lo espacial. Por medio de distintos materiales de videoarte español y surcoreano, se profundizará en las numerosas –aunque no siempre evidentes– coincidencias propias de la experiencia humana contenida en el espacio de la ciudad, deteniéndonos en sus expresiones individuales. En perfecta armonía con su contexto inmediato, dueña de un sólido arraigo cultural que pareciera reducirla a una coyuntura única e irrepetible, la experiencia «particular» puede adquirir la autonomía suficiente para trascender su localización física y arrojar luz sobre las incógnitas que nos unen. Estas experiencias, inmersas en la compleja maraña interseccional de una hegemonía cultural y económica consagrada a su reproducción global, están entrelazadas a su vez en una red compartida que en muchos casos trasciende las fronteras geográficas (Gras Balaguer 2012). En este marco, la muestra *Crossing East-West Narratives by the End of Video Art (2000-2011) (2011-2012)*, comisariada por Menene Gras Balaguer en Tabacalera (Madrid), se significa como una referencia relevante. Gras Balaguer sostiene que el videoarte tiene una esencia urbana, pues las tecnologías que lo hacen posible están estrechamente relacionadas con la hiperurbanización de las sociedades actuales. Una tendencia que se ve representada especialmente en algunos países asiáticos, en los que el aumento del desplazamiento desde el campo hasta las ciudades ha acelerado la expansión del territorio urbano. Este tipo de cambios han arremetido contra la población global, debilitando así a la rural y exacerbando la metrópoli, provocando una serie de transformaciones constantes que podrían ser definidas como formas contemporáneas de «imperialismo urbanístico».

En *Contrageografías de la globalización* (2003), Saskia Sassen ha profundizado en cómo la globalización económica remodela las ciudades y en las consecuencias derivadas de este proceso, que se traducen en numerosas tensiones sociales desatadas en el marco de una interacción compleja entre lo global y lo local. Ella enfatiza la importancia de considerar tanto las dinámicas económicas como las políticas al analizar el desarrollo urbano en el contexto de la globalización. Para definir la ciudad contemporánea resulta adecuado pensar en una «colmena racional», dada su condición de susceptibilidad a la intervención transformadora. Su estructura se impone por medio de unos marcos móviles que dictaminan el modo de habitar de la abeja, optimizando así su productividad y disposición al momento de ser despejadas, de la misma forma en que la habitabilidad de los núcleos urbanos es estructurada. Los cuerpos serían una suerte de polizones transportados por la urbe que actuaría de vehículo, pudiendo articularse y desarticularse en cualquier momento. La ciudad es extraída, exprimida, reintegrada y los cuerpos contenidos alojados y desalojados, de la misma forma que las estructuras de cera son intervenidas por el apicultor. El poder identificaría en las arquitecturas a su habitante legítimo, priorizando su correcta implementación o acomodación en la ciudad. Es así como la localización de una nueva fábrica establecerá el trayecto que un individuo realizará de su hogar hasta el sitio

de trabajo y, por tanto, redefinirá su relación con el entorno. Estos fundamentos servirán para investigar la percepción del lugar en diferentes marcos culturales. La ruina contemporánea, concebida para ser ruina, genera un malestar continuo que es tanto físico como simbólico. Las ciudades, marcadas por una historia de decadencia y regeneración constante, simbolizan el declive.

En esta tesitura, el videoarte revela una extraordinaria utilidad para capturar y examinar los problemas y contradicciones inherentes al contexto que lo alumbra. Fruto de la misma maquinaria técnica e ideológica, teniendo a su alcance las exactas imágenes en movimiento que el sistema produce, las cámaras de vídeo estarían al alcance del ciudadano medio. Ello sitúa a la población en una posición óptima a la hora de indagar en las estructuras jerárquicas que moldean nuestras ciudades, así como para representar las problemáticas que, a menudo, pasan desapercibidas al ser invisibilizadas por el discurso hegemónico (Rosler 1990). Estos motivos servirán de punto de partida para articular una relación entre los cuerpos y la maleabilidad de los lugares de residencia, metáfora de la identidad cambiante de los espacios urbanos que impide un arraigo sólido y cuya alienación subraya la necesidad de reconfigurar nuestra correspondencia con el entorno y, continúa, con la muestra de aquellas experiencias humanas que sirven para desentrañar los mecanismos mediante los cuales los cuerpos pretenden subvertir su rol en la ciudad.

2 HABITAR EL DISTURBIO

May Rollo subraya cómo la vida cotidiana en la actualidad está ligada a la desaparición de los mitos que solían sostener nuestras certezas. Se vuelve complicado encontrar narrativas que den significado, y esta falta de sentido supone uno de los grandes retos de nuestro tiempo (Rollo 1992). Por su parte, Graciela Speranza sostiene que la rápida expansión de las sociedades de consumo, caracterizadas por la obsolescencia y la producción acelerada en la era digital, ha generado una percepción del tiempo que se concentra en un presente voraz, marcado por la inmediatez, desvelando así la naturaleza efímera de los constructos sociales que nos organizan (Speranza 2017). Nuestra relación con el espacio y nuestras formas de habitar tienen un impacto profundo en la manera de pensar la propia existencia, entendiendo que el acto de habitar va más allá de la mera ocupación física de un lugar. Esta reflexión sobre el entorno cuenta con relevantes aportaciones en la filosofía de la vida cotidiana, la cual, defendida por intelectuales franceses como Henri Lefebvre o Michel de Certeau, surgió como respuesta teórica y metodológica a la politización de lo personal planteada en Mayo del 68. Lefebvre defiende que el espacio urbano no es simplemente un escenario pasivo en el que ocurren las actividades humanas, sino que es un elemento activo y dinámico que influye y es influido por la sociedad y la cultura. El pensador sostiene que el emplazamiento es un componente fundamental de la vida social y, por tanto, debe ser entendido en términos de relaciones sociales y de poder. No sólo se construye y organiza en función de las necesidades humanas, sus mecanismos obedecen a una compleja maquinaria influenciada por factores que trascienden con mucho las condiciones materiales del contexto. La ciudad sería un contenedor que es producido de forma racional por las fuerzas económicas y políticas dominantes. De esa manera, el poder impondría una lógica ordenada y controlada sobre la situación, buscando optimizar el control y la utilidad del entorno urbano (Lefebvre 1974).

A partir de esta tesis, en *3 Crossing* (2002), Park Junebum introduce unas manos grabadas desde una perspectiva subjetiva que parece tener el control oculto sobre los desplazamientos de los transeúntes. Aunque esta acción podría comprenderse como una figura de ángel guardián que protege a la ciudadanía –haciendo que las escenas sean interpretadas con cierto carácter satírico–, el artista realmente nos muestra las restricciones de la rutina diaria y los límites impuestos por las estructuras dominantes. Estas manos nos indican cómo se tiene que transitar el espacio y cuáles son sus finalidades de uso. Representan la «acción invisible» que condiciona los haceres de los individuos, destacando la sumisión asignada al rol establecido dentro del contexto. Los conductores y peatones, aparentemente libres, son designados como elementos de juego controlados por una influencia omnipresente. La dimensión que adquieren los objetos es proporcional a la consideración que tiene uno del otro, sabiendo que uno está detrás, está oculto, y otros están presentes, expuestos y a merced de las fuerzas (Figura 1).



Figura 1. Park Junebum, *3 Crossing*, 2002.
Recuperada de la web del artista: <http://www.junebumpark.com/?/2002/3crossing/>

Hito Steyerl, en *Los condenados de la pantalla* (2014), habla de una «caída libre» que permite percibir con claridad un «paisaje social y político». Sin embargo, la caída no sólo implica el colapso, sino también la posibilidad de una nueva certeza. Al enfrentarnos a un futuro desmoronado que nos aparta de un presente decadente, caemos en la cuenta de que el lugar hacia el que nos dirigimos no se fundamenta de una manera sólida ni es estable, exponiendo que no existe una comunidad fija, sino una estructura en continuo movimiento y en permanente cambio. Motivos que persisten en *Songlines* (2004-2005) de Sally Gutiérrez. En ella, mediante la superposición de imágenes tomadas desde el tren y el autobús, sumerge al espectador en un constante flujo de movimientos rutinarios que requiere el uso eficiente del espacio público. Lo hace a través de un viaje marcado por extrañas idas y venidas simultáneas como consecuencia de la permanente sensación de anonimato y distancia con el otro. Una realidad que se prolonga mediante una suerte de espejismo superpuesto al metraje central; un símil de ventanilla que convierte al viajero en espectador tras la pantalla (Figura 2).



Figura 2. Sally Gutiérrez, *Songlines*, 2004-2005.

Recuperada de Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España:
https://aresvisuals.net/fichas/51_gutierrez_sally/

De manera similar, las propuestas de Kim Sooja exploran nuevamente estas nociones de desconexión y fugacidad. En *A Needle Woman* (1999-2001) se muestran diferentes escenas de ciudades alrededor del mundo en las que nos encontramos con la propia artista parada de espaldas a la cámara, en medio del frenético bullicio de la vida urbana. Dicho contexto acentúa aún más su abrupta estaticidad, condición que genera un conflicto estético y conductual entre la multitud y el individuo, provocada al mostrar una figura en perpetuo anonimato que «debería» dejarse llevar y disolverse en el artificial fluir de su entorno, percibiéndose como un error entre la multitud. Desde el punto de vista de la cámara, la mirada del colectivo es consciente de la perturbación que supone la pausa, reaccionando ante la anomalía de un cuerpo en estado contemplativo que no pretende participar de las inercias del tránsito, como si la contemplación fuera un obstáculo, o el atributo de algo o alguien que no perteneciera al paradigma de habitar aquellos lugares. Asimismo, el cuerpo contemplativo expone un ecosistema volátil que parece necesitar arrollarlo con cada individuo que lo sortea (Figura 3).



Figura 3. Kim Sooja, *A Needle Woman* (Delhi), 1999-2001.

Recuperada de la web de la artista: <http://www.kimsooja.com/home/works/a-needle-woman-delhi-india>

Las convenciones sustentadas en la lógica del «simulacro» (Baudrillard, 1978) –el colossal conjunto de imágenes y estructuras (pre)ruinosas que caracterizan el mundo contemporáneo– (Fisher, 2009) están colapsando debido a su frágil coexistencia con las condiciones materiales

subyacentes. El clima de contradicciones intrínsecas con el que nos topamos como sociedad revela las restricciones económicas, políticas, sociales y éticas de una cultura orientada por la noción de «progreso» (Benjamin, 1939), desplegando un complejo entramado de desafíos que cuestionan la sostenibilidad y la equidad del arquetipo de desarrollo dominante (Cucó Giner, 2004). Por ello, reflexionar sobre nuestra identidad y propósito en este modelo de mundo se vuelve cada vez más urgente. Desde esta perspectiva, las ideas de Paul Virilio sobre la destrucción de la realidad por la velocidad cobran especial relevancia. Virilio sostiene que el avance tecnológico, especialmente la rápida transmisión de información e imágenes, altera nuestra percepción del espacio y del tiempo, culminando en lo que él denomina la «desaparición» de lo real. Nos vemos cada vez más inmersos en un océano de «hiperrealidad». Esta «desaparición» implica que lo auténtico, lo confiable y, en última instancia, lo real, se están volviendo fugaces, siendo sustituidos por formas mediatizadas y superficiales de lo ilusorio (Virilio, 1997).

Un escenario que se asienta sobre *Dance on the City* (2011) de Ha Tae Bum. En la obra se muestra el momento en el que una réplica en papel de una gran ciudad es arrasada por los gráciles movimientos de una bailarina. La figura de la intérprete se presenta como una especie de fuerza invisible que se desplaza por la superficie de la urbe, tomando el control sin que los habitantes puedan defenderse. La gente que habitaría la ciudad, ajena a la verdadera naturaleza de esta danza, se encontraría atrapada en una coreografía superior que estaría imposibilitando sus libertades. Los condicionantes externos, reflejados en las estructuras dominantes, estarían tomando decisiones que afectan drásticamente a las personas, convirtiendo el lugar en un escenario orquestado donde la danza, aunque de apariencia bella, tiene consecuencias fatales. Esta representación expone unas lógicas que justifican acciones perjudiciales como inevitables y necesarias, donde el poder se ejerce de manera casi imperceptible, de la misma forma que el aire contaminante se infiltraría en cada rincón del núcleo urbano (Figura 4).



Figura 4. Ha Tae Bum, *Dance on the City*, 2011. Recuperada de Vimeo: <https://vimeo.com/54066002>

Lo que percibimos como genuino es, en verdad, una construcción en la que actuamos conforme a los deseos de una entidad superior. Idea íntimamente relacionada con el concepto de «panóptico» de Michel Foucault, donde una realidad simulada se transforma en una vigilada (Hernández, 2021). Alicia Framis, en *Cinema solo* (1996), nos muestra una estrategia defensiva en el espacio. La artista, durante su estancia en el gueto francés de Villeneuve, en Grenoble, recurrió a la figura de un maniquí-hombre –de nombre Pierre– con la intención de proteger la vivienda, prometiendo su seguridad. Mediante una exposición del objeto al exterior a través de la ventana, se aseguraba de entregar el placebo de la compañía a posibles transeúntes y

vecinos que pudiesen estar observándola. El relato de este miedo queda registrado a través de fotografías y textos que montaría *a posteriori* en vídeo, incorporando su propia voz. La cuestión es que la acción no se produce por alguna causa, pues nada le había ocurrido en el barrio. El antecedente del peligro sería la historicidad tras la experiencia, siguiendo el discurso de *La política cultural de las emociones* (2004), en el que Sara Ahmed reflexiona sobre este entramado público-privado para cuestionar las categorías creadas entre la vida privada y la pública, en torno al lugar que ocupan las emociones e indicando el error que supone interpretarlas solo desde el ámbito de lo privado. La autora describe cómo las emociones se generan, se aprenden y se integran en el imaginario colectivo mediante la interacción social, asegurando este hecho un punto fundamental en la construcción de las colectividades. Las emociones suponen un fenómeno público, y desde esa visión del otro, como enfatizaría Estrella de Diego, somos conscientes de nosotros mismos (De Diego, 2011).

La localización elevada del piso desde el que Framis observaba la calle, debiera colocarla en una posición aventajada y de privilegio frente al otro, una solución arquitectónica empeñada en garantizar la seguridad del que mira, identificando en ella un panóptico para con los transeúntes. La relación se subvierte al convertir el emplazamiento en una celda de reclusión, siendo la entrada el único acceso y la ventana la exacta representación de no haber salido. Esto supone una suerte de panóptico invertido donde el control residiría en aquellos capaces de identificar que ella sigue dentro. Así, el reconocimiento de los individuos tras el umbral no supone el control de un entorno atomizado que sí nos conocería. La percepción de que la tarea de proteger la residencia le sea encargada a un objeto inerte de apariencia masculina, reduce el símbolo del poder o de la masculinidad a la categoría de estratagema o frágil ilusión que podría no estar resultando efectiva. El motivo sirve de ejemplo mediante el cual cuestionar la integridad, legitimidad y eficacia de las infraestructuras encargadas de asegurar el bienestar de una ciudad (Figura 5).



Figura 5. Alicia Framis, *Cinema solo*, 1996.

Recuperada de Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/44_framis_alicia/

3 PLANOS DE CIMENTACIÓN DE UN CUERPO

Siguiendo los discursos de autores como Marcel Merleau-Ponty y Kevin Lynch, hablar de lo urbano es referirse al latido que da vida y pone en marcha las ciudades. Este latido se presentaría en diálogo con los procesos humanos. La ciudad se percibe principalmente como un conjunto de significados y una acumulación de experiencias que no existen de manera aislada, sino que resultan de las acciones y procesos de sus habitantes en un tiempo y lugar concretos (Merleau-Ponty, 1945; Lynch, 1960). En este flujo constante, la ciudad adquiere su identidad y se moldea según las prácticas de quienes la habitan, abriendo una red de preguntas y posibilidades al individuo, que explorará nuevas formas de existir y construirse (Soláns, 2003). El cuerpo se convierte en un habitáculo atravesado, según el concepto de «cuerpo vivido» de Edmund Husserl, que describe cómo el propio cuerpo y otros cuerpos son dimensiones que se conectan y articulan haciendo comprensible la experiencia, interiorizando el lugar como proceso y significado en sí mismo (Husserl, 1913). Asimismo, Michel de Certeau entiende la ciudad desde el conjunto de narrativas que genera las vivencias de sus habitantes. Experiencias que varían en función de los sujetos que la recorren, estableciendo correspondencias entre la ciudad, sus imágenes y su relación con la cultura mediante los modelos inmersos y la historia personal y de grupo que surge a partir de ellas. Unidades de significado que intervienen en el imaginario social, que establecen unos patrones para su uso y permiten la apropiación del espacio, con la capacidad de establecer nuevos significados, diferenciados de los que fueron planificados; hablamos de una «potencialidad subversiva» que el habitar proporciona (De Certeau, 1979).

Una serie de vídeos relacionados con las problemáticas asociadas al ritmo de la ciudad es *Conceptos Clave del Mundo Moderno*, en los que el director, guionista y productor de cine León Siminiani recurre a *La oficina* (KC#1) (1998), *El permiso* (KC#2) (2001), *Digital* (KC#3) (2003) y *El tránsito* (KC#4) (2009), para, una y otra vez, prometer una definición global del «sueño americano» que irónicamente nunca llega. Partiendo de múltiples referencias teóricas y visuales y del uso de la voz en off, distintos cortes de vídeo dan lugar a un discurso crítico sobre las interacciones humanas en la ciudad que trata de «reconstruir» fragmentariamente el funcionamiento del capitalismo, cuyos entresijos se revelan como un misterio insondable. En *La oficina* (KC#1) se analiza la idea de «jerarquía» incidiendo en su consecuente traducción al ámbito laboral, que se traslada inevitablemente al afectivo y a cualquier tipo de interacción social bajo un proceso paulatino de mecanización de la vida. *El permiso* (KC#2) define las relaciones de poder contemporáneas, en las que la acción de tener que pedir permiso es la clave para el análisis del equilibrio entre clases sociales. En *Digital* (KC#3), durante un recorrido por las calles de Nueva York, se propone una reflexión sobre los cambios que tienen lugar en el ámbito urbano debido a la presencia de unas tecnologías de la información ya plenamente afectadas por el influjo del medio digital (Figura 6). *El tránsito* (KC#4) infiere en las dinámicas que se desarrollan dentro de las ciudades, relacionándolas con los desplazamientos necesarios para ejecutar las tareas asociadas con el empleo, lo que define el movimiento como otra forma de control social en la que el sujeto desarrolla diversas actividades que participan del mantenimiento y mejora del sistema.



Figura 6. León Siminiani, *Digital (KC#3)*, 2003.

Recuperada de Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/91_siminiani_leon/

En *Europleasure International Ltd. Touch and Go* (2010), Cristina Lucas toma como motivo los almacenes abandonados de Europleasure International Ltd. Durante los años 70, Liverpool sufrió una deslocalización industrial que causó un aumento significativo del desempleo y de la pobreza. La crisis económica de 2008 provocó que los trabajadores salieran a las calles en protesta contra los grandes empresarios y las multinacionales que dominan el sistema económico, por lo que la elección de este edificio en ruinas adquirió un significado simbólico aún mayor, especialmente en el contexto de la salida del Reino Unido de la Unión Europea. En la pieza, los participantes, antiguos trabajadores de los almacenes, se detienen frente al complejo y arrojan piedras a sus ventanas, colaborando en una coreografía de resistencia encargada de mitigar el malestar. Una puesta en escena estilizada mediante movimientos de cámara ralentizados que muestran la rotura de los cristales. Lucas rememora la lucha contra el capitalismo, pero también integra a estos protagonistas en el sistema de producción cultural contemporáneo. La acción es intensificada con la música de Patrick Dineen, que se basa en la famosa canción «Revolution» (1968) de The Beatles, representando como espectáculo la transformación de las luchas sindicales y la explotación laboral. Esa imposición de la estructura sobre las vidas de sus trabajadores se plasmaría con el ocaso de esta (Figura 7).



Figura 7. Cristina Lucas, *Europleasure International Ltd. Touch and Go*, 2010.

Recuperada de Metrópolis: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/>

El espacio urbano, como expresa Manuel Castells, no consiste en un «reflejo de la sociedad», sino que es la sociedad misma. Las formas espaciales, junto al resto de objetos producidos por la acción humana, encarnan los intereses de la clase dominante en consecuencia con un determinado modo de producción y desarrollo que, al mismo tiempo, también son condicionados por la resistencia de las clases explotadas. La dimensionada estancia que se alzaba sobre la vista de los trabajadores –insinuando su prioritaria posición con respecto a los cuerpos–, de manera prácticamente arbitraria, abandonaba su rol de proveedora de sustento y cargaría al colectivo hacia una nueva búsqueda por la subsistencia. El complejo haría probable el desalojo de un barrio entero, que buscaría aproximarse a la nueva arquitectura que tomase el relevo de la ruina. La obra busca la confrontación del significado de la estructura espacial desde el movimiento social, con el objetivo de revisar y redefinir el impacto de esa construcción (Castells, 1986).

En *Factory Complex* (2014) Im Heung-Soon reflexiona sobre las condiciones laborales inhumanas de las trabajadoras en fábricas de la industria textil durante los años 60 y 70, expuestas a la compleja coyuntura derivada del urgente desarrollo económico e industrial; un factor fundamental a la hora de incluir al país entre las potencias desarrolladas del bloque capitalista formado tras la Segunda Guerra Mundial. El documental cuenta con el testimonio directo de las mujeres, víctimas del espectacular crecimiento económico que tiene lugar en Corea del Sur durante el período de recuperación coincidente con la posguerra y la división del país. Comparten sus experiencias personales de explotación y desigualdad laboral por medio de distintos «microrrelatos» recopilados en conversaciones con las trabajadoras. La pieza construye una narrativa que trasciende lo local para abordar el impacto global del sistema económico dominante, destacando la opresión en el mercado laboral, las dificultades enfrentadas al organizarse en protesta y las condiciones precarias que caracterizan la realidad económica. Im Heung-Soon impulsa una participación activa como método para provocar un cambio de roles y exigir políticas públicas que fomenten la igualdad de género, convirtiéndose en un llamado a la acción para todos los agentes implicados (Figura 8).



Figura 8. Im Heung-Soon, *Factory Complex*, 2014.
Recuperada de Korean Film Festival: https://www.youtube.com/watch?v=g_vGsqzYPHU

La forma, la estructura y las reglas de la ciudad se filtran y afectan a los demás elementos que contribuyen a la construcción de la corporeidad y la subjetividad. El lugar se define por las prácticas socioespaciales y las dinámicas de poder y exclusión (McDowell, 1999). Las relaciones de poder crean los espacios y establecen normas, las cuales determinan los límites, tanto sociales como locacionales, especificando quién pertenece a un lugar y quién está al margen, así como la ubicación de los eventos que les influyen. Por lo tanto, los emplazamientos se superponen, se cruzan y muestran límites diversos y cambiantes (Massey, 2012). Inmerso en este proceso de rescate y contextualización de fragmentos olvidados, Pepe Miralles nos traslada a la casa de su amigo Juan Guillermo, fallecido pocos días atrás víctima del VIH. Lo hace por medio de tres grabaciones: *Un cuerpo nuevo* (1995) nos muestra la construcción de un edificio a través de la ventana; cada vez más estable, más completo, en contraposición con el recuerdo del cuerpo que padecía y se degradaba lentamente en el interior de la vivienda. El metraje muestra a la ciudad prevalecer ante la vida y sus sólidos cimientos arraigarse al núcleo, acto imposible para los cuerpos que allí conviven. El ruido del exterior se introduce estremecedosamente, ocupando el ambiente habitable en un insistir malévolamente en desalojar la zona que ahora estarían ocupando como intrusos (Figura 9). En *Vago* (1995) se reproduce una sucesión de acciones cotidianas ralentizadas, llevándonos a reflexionar sobre el desafío que suponen las acciones más cotidianas en el transcurso de la enfermedad. Por último, en *Desalojo restos* (1995) un grupo de personas recogen los objetos personales del difunto, quedando su presencia/ausencia reducida a un cúmulo de bolsas de plástico. A lo largo de una serie que dialoga consigo misma y con la tesis de la que surge, Miralles hace memoria. El artista está llevando a cabo un lúcido ejercicio de clasificación y estetización de sus recuerdos que pone en valor la biografía de su amigo, mientras la convierte en un relato político que reescribe y reconquista el cuerpo y el espacio.



Figura 9. Pepe Miralles, *Un cuerpo nuevo*, 1995. Recuperada de Archivo ARES.

Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/61b2_miralles_pepe/

Nuestro planeta también enfrenta amenazas que ponen en peligro su habitabilidad. El deterioro ambiental, acelerado por la actividad humana, refleja una patología global que demanda atención urgente. Este paralelismo subraya la necesidad de una conciencia ecológica que reconozca que la salud del planeta está intrínsecamente ligada a nuestro bienestar colectivo. Jared Diamond, en *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen* (2004), hace una revisión histórica para impulsar acciones que protejan el entorno. El énfasis recae en la importancia de hacer memoria para evitar errores que provocaron la caída de distintas sociedades (Diamond, 2004). Desde la misma preocupación, Kang Yiyun muestra las consecuencias que se prevén

en 0.4 (2022). En su videoinstalación reflexiona sobre la alarmante aceleración del cambio climático como consecuencia de la acción humana, una tesitura que podría desembocar en el colapso ecológico. La vida depende en gran medida de mantener un incremento de temperatura global por debajo de 1.5 grados en comparación con la era preindustrial, un umbral que, si se supera, pondría en grave riesgo la habitabilidad del planeta. Con esta premisa, la obra presenta una escena apocalíptica que muestra lo que podría suceder una vez cruzada la línea roja. La instalación se despliega en una enorme y sofisticada pantalla en las calles de Seúl, utilizando los mismos medios que el sistema emplea para difundir la ideología hegemónica, el mismo cómputo de valores erróneos en los que el problema aquí descrito encuentra su principal causa (Figura 10).



Figura 10. Kang Yiyun, 0.4, 2022.
Recuperada de la web de la artista: <https://www.yiyunkang.com/zerofour>

4 ESPEJAR EL ESPEJISMO

La ciudad sería un diálogo mutuo entre subjetividad e intersubjetividad, como una compleja trama de significados superpuestos en los que el presente y la esquiva, pero relevante historia de la que surge da lugar a las estructuras jerárquicas y afectivas que generan el territorio artificial, pero intensamente humano que habitamos. Dicho compendio de estructuras puede, no obstante, transformarse. Lo hace constantemente, movido por las lógicas interseccionales que un gran número de factores que se enfrentan y dialogan, que desean en una u otra dirección dando pábulo desde cierta contradicción velada, acceder a una ilusión de certeza que no deja de enmarcarse en la mutación constante de las relaciones espaciales, sociales e identitarias que los causan. El escenario urbano contemporáneo se caracteriza por la ostentación de cierto pragmatismo economicista que, paradójicamente, atenta contra su propia habitabilidad, contra una visión de éste que no puede dejar de contemplarlo como una construcción falsamente inhumana cuyo funcionamiento actúa a favor de los mecanismos que aseguran la vigencia del sistema. El virtuosismo técnico de los medios de masas actúa con total eficacia en la legitimación de dichos postulados, desdibuja las coyunturas que lo producen bajo la forma de una inasible hiperrealidad que hace imposible la aprensión directa de lo real.

Escribe Alejandra Pizarnik: «Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo. La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos» (2023, 125). La expresión artística está empleando las herramientas que el propio sistema utiliza como método de

reproductibilidad del discurso hegemónico para pretender habitar, incluso desde el simulacro, aquel lugar que se les está siendo usurpado a los cuerpos. La utopía de reconfigurar el espacio debe generar una respuesta social efectiva incluso desde las «lógicas hiperreales». La revolución consistiría en «mirar la rosa hasta pulverizarse los ojos». Mirar la rosa es poder intuir esas utopías en un deseo de recuperar la conexión con el otro y el entorno. Puede que, en este mismo malestar, a partir de las imágenes que lo moldean para insertarlo en la red de producción y consumo del capitalismo tardío, encontremos los visos de una nueva forma de interactuar y habitar en comunidad. En cualquiera de sus vertientes, el arte tiene la capacidad de dar forma tanto a la experiencia como a las emociones que ésta genera, introduciéndolas en el ámbito de lo político. Dada la idoneidad del medio, el videoarte puede analizar con especial precisión sus circunstancias inmediatas y responder a las mismas resignificando sus aspectos más lesivos, evidenciando la fragilidad de los constructos, la inevitable velocidad sobre la que actúan y el irritante vacío que los envuelve. Quizá, la capacidad de «sentir» encierre tantas potencialidades a nivel político como las de «pensar» o «hacer». Quizá, con todas las dificultades que esto supone, podamos empezar a «sentir» un mundo habitable.

CONTRIBUCIÓN AUTORES

Idea: R.G., A.P.; Redacción: R.G.; A.P.; Metodología: R.G., A.P; Análisis y discusión: R.G., A.P.; Conclusiones: R.G., A.P.; Revisiones: R.G.; A.P.

FINANCIACIÓN

Este artículo es resultado de la estancia de investigación realizada por la Dra. Rosa García en el Grupo de Investigación de la Universidad de Salamanca Humanismo Eurasia (HUME), dirigido por el Dr. Alfonso Falero, así como del trabajo desarrollado en el proyecto MCIN de I+D+i EShID: Estéticas híbridas de la imagen en movimiento, en el marco del Grupo de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha VISU@LS: Cultura visual y políticas de identidad, ambos dirigidos por Dra. Ana Martínez-Collado. La selección de videos deriva del compendio de materiales trabajado durante ese periodo, teniendo por objetivo mantener un diálogo entre propuestas de artistas españoles y surcoreanos.

5 REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Trad. Helena López. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Kairós, 2023.
- Benjamin, W. (1939). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. Itaca y Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Camus, A. (1947). *La peste*. Trad. Rosa Chacel. Edhsa, 2010.
- Castells, M. *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Trad. Rosendo Gallego. Alianza, 1986.
- Cucó Giner, J. (2004). *Antropología urbana*. Ariel.
- De Certeau, M. (1979). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.
- De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- Diamond, J. (2004). *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Trad. Andrés Felipe Martínez Quiroga. Debate, 2006.
- Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Trad. Claudio Iglesias. Caja Negra, 2016.
- Framis, A. *Cinema solo*, 1996. Disponible en: <https://www.aliciaframis.com/work/140/cinema-solo>.
- Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/44_framis_alicia/
- Gras Blaguer, M. «El genérico vídeo como máquina de narrar». En Gras Balaguer, Menene (ed.), *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen* (pp. 23-54). Casa Asia, 2012.
- Gutiérrez, S. Songlines, 2004-2005. Disponible en Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/51_gutierrez_sally/
- Ha, T-B. *Dance on the City*, 2011. Disponible en: <https://vimeo.com/54066002>
- Hernández, M-Á. (2021). *La so(m)bra de lo real*. Holobionte Ediciones.
- Husserl, E. (1913). *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Trad. Antonio Zirión Quijano. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Im, H-S. *Factory Complex*, 2014. Disponible en el siguiente enlace: <https://imheungsoon.com/factory-complex/>

Jameson, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. José Luis Pardo Torío. Paidós, 1991.

Kang, Y. 0.4, 2022. Disponible en el siguiente enlace: <https://www.yiyunkang.com/zerofour>

Kim, S. *A Needle Woman*, 1999-2001. Serie de vídeos disponible en el siguiente enlace: <http://www.kimsooja.com/works>

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Capitán Swing (Col. Entrelíneas), 2013.

Lucas, C. *Europleasure International Ltd. Touch and Go*, 2010. Disponible en: <https://cristinalucas.net/touch-and-go>

Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.

Massey, D. *Un sentido global de lugar*. Trad. Abel Albet y Nuria Benach. Icaria (Col. Espacios críticos), 2012.

McDowell, L. (1999). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Trad. Pepa Linares. Cátedra (Col. Feminismos), 2000.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge, 2002.

Miralles, P. *Un cuerpo nuevo*, 1995; *Vago*, 1995; *Desalojo restos*, 1995. Serie de vídeos disponibles en el siguiente enlace: <https://www.pepemiralles.com/archivo/>. Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/61b2_miralles_pepe/

Park, J. *3 Crossing*, 2002. Disponible en el siguiente enlace: <http://www.junebumpark.com/?/2002/3crossing/>

Pizarnik, A. «Poema 23». En *Alejandra Pizarnik. Poesía completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen (Col. Poesía), 2023.

Rollo, M. (1992). *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Trad. Luis Botella García del Cid. Barcelona: Paidós, 1998.

Rosler, M. «Video: Shedding the Utopian Moment». En Hall, Doug y Fifer, Sally Jo (eds.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* (pp. 31-50). Nueva York: Aperture, Bay Area Video Coalition, 1990.

Sassen, S. *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Trad. Amanda Pastrana Izquierdo, Claudia Laudano, Amaia Pérez Orozco y Luis Antonio Núñez. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

Siminiani, L. *Conceptos Clave del Mundo Moderno: La oficina (KC#1)*, 1998; *El permiso (KC#2)*, 2001; *Digital (KC#3)*, 2003; *El tránsito (KC#4)*, 2009. Serie de vídeos disponibles en Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España: https://aresvisuals.net/fichas/91_siminiani_leon/

Soláns, P. «Del espejo a la pantalla: derivas de la identidad». En Hernández, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo y tecnología* (pp. 137-166). Universidad de Salamanca, 2003.

Speranza, G. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama (Col. Argumentos), 2017.

Steyerl, H. (2012). *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Caja Negra (Col. Futuros próximos), 2014.

Virilio, P. (1997). *El Cibermundo, la política de lo peor (Entrevista con Philippe Petit)*. Trad. Mónica Poole. Cátedra (Col. Teorema), 1999.