



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

ALONE TOGETHER. UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA BASADO EN LA INSTALACIÓN.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Kim , Ji Yeon

Tutor/a: Tristán Tristán, Isabel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

ALL ONE

TOGGETHHER

UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA BASADO EN LA INSTALACIÓN

JI YEON KIM (SURI KIM)
Dirigido por Isabel Tristán
TFM/Tipología 4
VALENCIA, JULIO 2022
MA Producción Artística
Facultat Belles Arts
Universitat Politècnica
de Valencia

A L O N E T O G E T H E R

RESUMEN:

Este trabajo de fin de máster trata sobre la multidisciplinariedad en la práctica del arte contemporáneo, en prácticas como las instalaciones. Además, se circunscribe a un proceso de práctica artística en relación con la influencia de la tecnología en los vínculos interpersonales. La investigación se basa en tres proyectos artísticos que clasificamos como casos de estudio. En la primera, *Mesa en Común*, nos centramos en realizar un proceso performativo por medio de la experiencia de comer, que registramos a través de la fotografía y de un libro de artista. Por consiguiente, nos dirigimos hacia *Alone Together*, un proyecto instalativo que trata de esclarecer a través del espacio escultórico como el sentimiento de soledad afecta al individuo hoy en día, aunque estemos rodeados de gente. Finalmente, este transcurso culmina con *3 A.M.*, un proceso interdisciplinar que reivindica la concepción de los rituales como nexo de la concepción de un mundo común.

PALABRAS CLAVES:

instalación, tecnología, arte relacional, vínculos, rituales

ABSTRACT:

This master's thesis is about multidisciplinary in the practice of contemporary art, in practices such as installations. In addition, it is limited to a process of artistic practice in relation to the influence of technology on interpersonal ties. In the first, *Everyone's Table*, we focus on carrying out a performative process through the experience of eating, which we record through photography and an artist's book. Therefore, we turn to *Alone Together*, an installation project that tries to clarify through the sculptural space how the feeling of loneliness affects the individual today, even when we are surrounded by people. Finally, this course culminates with *3 A.M.*, an interdisciplinary process that vindicates the conception of rituals as a nexus of the conception of a common world.

KEYWORDS:

installation, technology, relational art, relationships, rituals

A mi familia,
lejos en la distancia, pero cerca del corazón,
a mi familia aquí,
mis compañeros de viaje, Ángel y Haru,
por su apoyo, paciencia, y, sobre todo, amor,
a mi tutora Isabel, por su confianza y trabajo,
a todas las personas con las que nos hemos encontrado en este camino,
por su compañía y sus ganas de compartir,

Muchas gracias.

*Alone together, beyond the crowd
Above the world, we're not too proud
To cling together, we're strong
As long as we're together*

*Alone together, the blinding rain
The starless night, were not in vain
For we're together and what is there
To fear together*

- Chet Baker, *Alone Together*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
2.1. Objetivos	9
2.2. Metodología	10
3. MARCO TEÓRICO: ALL ALONE ALL TOGETHER	11
3.1. Tu mundo en tu mano	12
3.2. Luz y espacio	16
3.3. Entrando el vacío	18
3.4. La mirada de los demás	20
3.5. Arte relacional y nuevas perspectivas	22
4. PRÁCTICA ARTÍSTICA	26
4.1. Mesa en común	27
4.1.1. Estudio conceptual y referencial	27
4.1.2. Metodología proyectual	32
4.1.3. Desarrollo del proyecto	33
4.1.4. Resultado	38
4.2. Alone Together	44
4.2.1. Estudio conceptual y referencial	44
4.2.2. Metodología proyectual	50
4.2.3. Desarrollo del proyecto	51
4.2.4. Resultado	55
4.3. 3 A.M.	61
4.3.1. Estudio conceptual y referencial	61
4.3.2. Metodología proyectual	66
4.3.3. Desarrollo del proyecto	67
4.3.4. Resultado	74
5. CONCLUSIONES	80
6. FUENTES REFERENCIALES	84
7. LISTA DE FIGURAS	87
9. ANEXO I: IMÁGENES DE LAS OBRAS	91
10. ANEXO II: REPERCUSIÓN DE OBRAS	105

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fin de máster aborda como tema principal una reflexión sobre cómo nos relacionamos hoy en día, tomando como punto de partida la hipótesis de que la interconectividad, en una ilusión de mantenernos más cerca, en realidad hace que nos sintamos más solos y aislados que nunca. Es curioso pensar que nuestra andadura acerca de este asunto comenzó antes de la pandemia, cuando nadie se imaginaba que estaríamos tanto tiempo sin poder estar en contacto físico con nuestros allegados, sin ni siquiera poder salir a pasear y conectar con lo que nos rodea. Supongo que, para muchos, la lejanía que propiciaba el poder estar solo conectados a través del teléfono en la mayoría de nuestras situaciones diarias, se tornaba como una especie de futuro distópico, casi de ciencia ficción, en el que los encuentros físicos quedaron anulados y todo se convirtió en una relación con nuestro dispositivo.

Antes de que todo esto pasase, sentí la necesidad de generar una serie de proyectos artísticos que abordasen las problemáticas de este nuevo paradigma en las relaciones humanas. Incidiendo en generar momentos de conexión en el presente. En este sentido, el primer proyecto artístico de los tres que aparecen en este trabajo, *Mesa en Común*, iniciado en 2019, se basaba en generar una serie de momentos íntimos a través de la comida y reflexionar, a modo de *happening*, a través de una situación tan cotidiana como el comer. En *Alone Together*, iniciado también en 2019, y el último proyecto antes de entrar en pandemia, nos centramos a través de la mirada en el espacio de aquellos vínculos que parecen cercanos, pero a la vez resultan lejanos, del modo en el que nos relacionamos hoy en día sin llegar a profundizar, a trascender. Del sentimiento de estar rodeado de gente, pero a la vez sentirte solo.

Finalmente, llegó la pandemia, y después del parón produje *3 A.M.* iniciado en 2021, el proyecto más complejo y que cierra el transcurso por el máster de producción artística, centrado en realizar una reivindicación de la unión que produce el ritual, y cómo el ahondar en lo común nos ayuda a superar y llevar mejor los momentos de crisis.

Para profundizar en el estudio sobre el tema propuesto, planteamos una estructura del trabajo que se inicia con una visión historiográfica de cómo

internet y los dispositivos móviles han cambiado nuestra vida. En este apartado tomaremos como referencia la obra de autores como Marina Garcés, para hablar del modo en el que habitamos, incidiendo en la experiencia de lo común. Seguidamente, nos centraremos en aquellos movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX que parten de un nuevo paradigma. Hablaremos del movimiento *luz y espacio* (*Light and Space*, en inglés), de la mano de artistas como Helen Pashgian o Larry Bell. Posteriormente, nos ocuparemos del concepto de vacío en la práctica artística contemporánea, incidiendo en el término de un modo interdisciplinar a través de la obra de artistas como Bruce Nauman o Eric Orr, el cual nos ayudará a introducir el significado del vacío a través del budismo zen.

Asimismo, nos centraremos en como la práctica artística se refleja en el otro, a través de un apartado que titulamos *la mirada de los demás*, en el que hablaremos de artistas como Nan Goldin, o la conocida *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord.¹ Finalmente, cerraremos este marco teórico con una reflexión acerca del arte relacional, término que introducimos a través de la obra de Nicolas Bourriaud, y que nos sirve para entender los proyectos de artistas como Kimsooja o Rirkrit Tiravanija.

Este marco teórico, nos ayuda a generar una base conceptual a la hora de abordar el planteamiento de nuestra propia producción artística. En este sentido, el autor Byung Chul Han afirma en su libro *Estética de lo bello* que la relación que tomamos hoy en día con la estética se basa en las formas simples, lo pulido y lo bien acabado.² Podemos establecer por tanto un vínculo en como la estética y el arte sirven de base para entender el modo en el cual nos relacionamos: el diseño de los smartphones, nuestra ropa, nuestra forma de relacionarnos, etc. Categorizando todo en un conjunto de ítems, de me gustas, que se quedan en la superficie e impiden una conexión profunda a través de las redes, en las que consumimos la mayoría de nuestro tiempo, planteando nuestras relaciones personales desde lo anecdótico y superficial.

Partiendo de estas reflexiones teóricas se han generado los proyectos de producción artística antes mencionados, que comprenden el sumun de este trabajo. En este sentido ponemos en valor la toma de referencias, conceptos y

¹ Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Bureau of Public Secrets: Berkley, 2014).

² Byung Chul Han, *Estética de lo bello* (Herder: Barcelona, 2015).

vínculos que vamos trasladando y ejecutando a través del proyecto artístico. La visión procesual, parte de inscribir en el presente un medio que ejercemos desde una visión en lo liminal, en aquel relato que a veces se considera anodino. Por tanto, bajo una óptica que parte desde dentro hacia fuera, en un proceso en el que interrelacionamos lo micro, aquella visión personal, con lo macro, aquella estela de poder que aterriza a través de un lenguaje común al hecho artístico. En este sentido, volviendo a hablar de Bourriaud, utilizamos la estética relacional para traducir, desde la óptica de los recursos mínimos, nuestra visión en el espacio escultórico, instalativo y audiovisual.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. Objetivos

General

El objetivo principal de *Alone Together* radica en generar un proceso de práctica artística, en el que se cuestione como las relaciones humanas se interrelacionan con las nuevas tecnologías, materializando este planteamiento, a través de tres casos de estudio, en tres proyectos artísticos.

Específicos

Basándonos en el enunciado anterior, proponemos los siguientes objetivos específicos:

- Reflexionar sobre cómo se ha construido la práctica artística en torno al individuo, la tecnología y el desarrollo de internet en las últimas décadas.
- Construir un marco referencial a través de distintos movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, centrados en el movimiento *luz y espacio*, la idea de vacío y el arte relacional.
- Generar una serie de casos de práctica artística, donde se interrelacionan, a través de los proyectos realizados durante el máster, los conceptos señalados en el marco teórico.
- Establecer, en cada uno de los casos: un mapa conceptual, un desarrollo procesual, y una muestra de resultados.
- Señalar, en un apartado de difusión, la repercusión de las propuestas en distintos espacios expositivos.

2.2. Metodología

Este es un trabajo de fin de máster de tipología 4, por tanto, lo encuadramos dentro de una práctica artística con una justificación teórica. La metodología empleada para este proceso parte de abordar la práctica artística desde un modelo relacional (Bourriaud, 2002), en el que interferimos distintos modos de hacer, referencias y estilos dentro de un sumun que justifica nuestro proceso artístico.³ Aunque es necesario aclarar que hemos ido trabajando de forma simultánea tanto la parte teórica como la práctica. En este documento escrito se sigue un orden en el que primero se explora, a través del marco teórico, un conjunto de ideas, conceptos y preceptos artísticos que fundamentan nuestra producción artística. A posteriori, para poder progresar en cada uno de los proyectos hemos decidido seguir el método del estudio de caso. Ya que, si bien cada uno de los proyectos sigue el mismo leitmotiv, sentimos que es esencial especificar en profundidad cada uno de los métodos conceptuales, coyunturales, matéricos y proyectuales en los que nos hemos basado para generar nuestra práctica artística.

De este modo, se apreciará que en cada uno de los proyectos de práctica artística se establece un estudio conceptual, una metodología proyectual, un desarrollo y unos resultados. Siguiendo por tanto un esquema propicio en diseminar una genealogía propia del hecho artístico. Asimismo, hemos visto importante integrar tanto a referentes teóricos como artísticos para el desarrollo del marco teórico, así como a diferentes conceptos, movimientos o teorías en nuestra práctica artística. Por tanto, seguimos una estructura que va de lo general, hacia cada una de las interpretaciones concretas que realizamos en el momento de abordar la producción plástica. Siendo la idea de conexión el eje fundamental que vertebra nuestro trabajo. Este método nos permite conectar con el momento presente; ya sea a través del encuentro con el otro, del contacto con el material o la reivindicación del ritual común, como veremos en relación con los distintos proyectos artísticos realizados. Este estudio se complementará ahora con una inmersión en casos de estudio, que trasladamos en modo de proyectos, planteando una constelación de las problemáticas aquí señaladas.

³ Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. (France: Les presses du reel, 2002).

3. MARCO TEÓRICO: ALL ALONE ALL TOGETHER

3.1. El mundo en tu mano

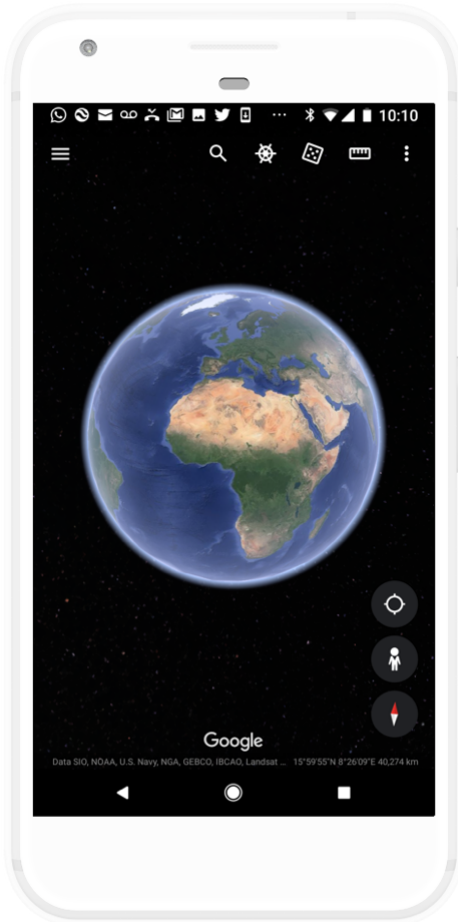


Fig. 1 Un teléfono móvil con imagen de Google Earth.

Imagina que estás de viaje y has perdido tu teléfono. La reacción más común a este suceso suele ser muy incómoda, tal vez impotente o incluso desgarradora. El hecho de que no puedas comunicarte fácilmente, navegar en los mapas, básicamente buscar cualquier información que necesites o quieras saber, ni hacer fotos o videos para documentar tu viaje, y luego compartirlo en las redes sociales. Dependemos de este pequeño dispositivo en nuestras manos para sentirnos como en casa cuando estamos lejos, además de para conectarnos a otro lugar cuando queremos escapar. Entonces, ¿cómo es posible que nos hayamos vuelto tan dependientes del móvil, tanto como para percibir que lo que vemos en la pantalla plana es algo tangible?

El reciente desarrollo del dispositivo multifuncional, o *smartphone*, ha cambiado la forma en que nos comunicamos e intercambiamos información, a lo que llamamos *networking*. Este término se refiere a la comunicación a través de redes sociales. La cual ha remodelado la forma en que interactuamos entre nosotros, cambiando el panorama de la comunicación y la interacción. Los smartphones son uno de los dispositivos que más repercusión han tenido en el mundo. Ahora, es casi imposible imaginar una vida sin estos artefactos que nos

conectan a Internet, llegando a cualquier parte del mundo en un instante.



Fig. 2 La evolución de los teléfonos móviles.

Volviendo a los inicios del internet, en 1962 fue cuando JCR Licklider del MIT (Massachusetts Institute of Technology) analizó su "concepto de red galáctica", la primera descripción registrada de las interacciones sociales que podrían habilitarse a través de redes. Esto es fundamental en el desarrollo de la red global. Imaginó un conjunto de computadoras interconectadas mundialmente a través de

las cuales todos pudieran acceder rápidamente a datos y programas desde cualquier sitio. Licklider convenció a sus colegas Ivan Sutherland, Bob Taylor, así como al investigador del MIT Lawrence G. Roberts sobre la importancia de las redes. Roberts, junto con otros ingenieros, desarrollaron este plan, en lo que luego se convirtió en ARPANET,⁴ una red neuronal que les permitía compartir información y comunicarse para los objetivos defensivos de los Estados Unidos, inicialmente a fines de la década de 1960.⁵

⁴ La Red de la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada (ARPANET) fue la primera red de conmutación de paquetes de área amplia con control distribuido y una de las primeras redes en implementar el conjunto de protocolos TCP/IP. Ambas tecnologías se convirtieron en la base técnica de Internet. ARPANET fue establecida por la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada (ARPA) del Departamento de Defensa de los Estados Unidos.

⁵ Julieta Aranda, Brian Kuanwood, Anton Vidokle, "Introduction," E-flux journal *The Internet Does Not Exist* (Berlin: Sternberg, 2015).

Esta herramienta utilizada y desarrollada con objetivos militares se ha convertido en el centro de nuestra comunicación. Junto con el desarrollo de las tecnologías de los teléfonos inteligentes, Internet también ha evolucionado. Desde principios de los noventa, la red fue aumentando su disponibilidad para un número mayor de usuarios.⁶ Este espacio virtual era un lugar de libertad, donde cualquier persona que tuviera acceso podía conectarse para hablar con otra persona, buscar información, descargar música o contenidos de películas sin control. No hubo juicios y uno se sintió libre cuando se conectó en esta época inicial. Incluso podría conocer cualquier parte del mundo a través de la pantalla de una computadora, muy probablemente en algún formato de bitmaps⁷ como bmp o jpeg. Internet parecía que no era de nadie, sino de todos. Tal vez, simplemente ¿una herramienta que sea útil para hacernos la vida un poco más fácil?

No fue una casualidad que esta evolución sucediera después de que presenciamos la caída de los muros de Berlín en noviembre de 1989, el cese de la Unión Soviética y los regímenes comunistas a principios de los años noventa. Posteriormente, este sistema informático ya no se utilizaba principalmente con fines de defensa y pudo ser modificado para ser adoptado a fines económicos y recreativos. Era el comienzo de la era del mundo globalizado. Los años 90 parecen ser prometedores y hubo una ola de entusiasmo. Como dijo sarcásticamente el filósofo ruso Slavoj Žižek en una entrevista en 2004:

A fines de la década de 1990, todos decían que el fin del comunismo significaba la muerte de la utopía y ahora estábamos entrando en el mundo de la realidad y la economía. Pienso exactamente lo contrario. Fueron los años 90 los que

⁶ Íbid.

⁷ Según Microsoft: "Bitmap es una matriz de bits que especifica el color de cada píxel en una matriz rectangular de píxeles. La cantidad de bits dedicados a un pincel individual determina la cantidad de colores que se puede asignar a ese píxel", en "Types of Bitmaps", Microsoft, 12 abril 2020, <https://docs.microsoft.com/en-us/dotnet/desktop/winforms/advanced/types-of-bitmaps?view=netframeworkdesktop-4.8>

supusieron la verdadera explosión de la utopía. Esta utopía capitalista liberal que se suponía absurdamente que resolvería todos los problemas.⁸

Después de la Guerra Fría, el aislamiento de la gente de las áreas suburbanas de los Estados Unidos comenzó a convertirse en un fenómeno de ansiedad social y paranoia colectiva. De alguna manera esto lleva al individualismo en la sociedad, llevando a la gente a creer que el mundo puede ser moldeado como queramos, sin tener a nadie que nos diga cómo hacerlo. Es decir, puedes ser el centro de todo lo que te rodea.

Con la venta de dominios, Internet finalmente se volvió privado. Ya no era un espacio público, gratuito y limitado. Eventualmente, nos hemos ido enredando en un sistema donde la información que ingresamos a las máquinas de forma gratuita se convierte en beneficios para las corporaciones más grandes del mundo. ¿Era este el punto de emancipación del mundo globalizado a través de Internet?

Se plantea entonces el problema del nosotros: como define Marina Garcés, el proceso de emancipación no surge a través de una conquista individual, sino a través de poder co-implicarse en un mundo común.⁹ En este sentido, pone en valor el luchar contra lo que nos separa (religión, etnia, cultura, el capitalismo, la tecnología), como la verdadera tradición emancipadora, como la verdadera opción revolucionaria. Para la autora, la realidad social hoy en día se reduce cada vez más al triunfo de lo privado, obteniendo el tiempo en común a través de vínculos propiciados por el capitalismo. Afirma: juntos en lo abstracto, diversos y desvinculados en lo concreto¹⁰. Esta contundente frase resume perfectamente cómo las redes sociales e internet contribuyen a reducir la experiencia vital a la esfera de lo privado, e incluso con estas personas con las que cohabitamos o nos encontramos, no llegamos a profundizar, a tener un vínculo que podamos llamar humano. En este sentido es fácil ver cómo

⁸ Aude Lancel, "Le Nouveau Philosophie: Interview avec Slavoj Žižek," *Nouvel Observateur*. 11 Novembre 2004.

⁹ Marina Garcés, *Un mundo común* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013).

¹⁰ *Íbid.*

podemos estar rodeados de gente, pero sentirnos solos, como podemos estar con alguien, pero en realidad estamos viendo el móvil, pasando el tiempo.

3.2. Luz y espacio

En la década de 1960, la gente comenzó a reconocer lo importante que es la psicología, ya que se creía que podía cambiar lo que está dentro de sus mentes. Las características de esta época también han hecho cambiar la dirección en el arte, ofreciendo una nueva forma de percibir la realidad. Según el crítico Ken Johnson, en la década de 1960, lo que es estéticamente bueno o no, deja de ser interesante.¹¹ En cambio, cómo puede cambiar su conciencia, o cómo puede desafiarte a ti y a tu relación a tu alrededor era lo que resultaba atractivo o interesante.

Junto a los cambios tecnológicos y sociales que hemos ido advirtiendo, el cambio de percepción brotó hacia el pluralismo en el arte. Después de la Segunda Guerra Mundial, el epicentro del mundo del arte se había desplazado de París a Nueva York. En el contexto artístico, en la década de 1960, surge paralelamente en la otra parte del país en el sur de California el movimiento llamado, *luz y espacio* (*Light and Space*, en inglés). Su práctica está relacionada con el Op Art, la Abstracción Geométrica y el Minimalismo. Se



Fig. 3 Helen Pashgian, *Untitled*, 2022.

caracteriza por el enfoque en los fenómenos de percepción, como la luz, el volumen y la escala.

Robert Irwin, Larry Bell, Mary Corse, Craig Kauffman y Helen Pashgian son algunos de los artistas que han participado en este movimiento. Estos artistas utilizaron materiales acordes con una nueva era,

¹¹ Ken Johnson. *Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art*. (Munich: Prestel, 2011).

como el vidrio, neón, luces fluorescentes, resinas y acrílicos fundidos; para crear un entorno envolvente en lugar de depender de los objetos. Por ejemplo, en la obra *Untitled* (2022) de la artista Helen Pashgian (fig. 3), hay una pieza con un lente amarillo que va girando, creando una ilusión borrosa. La artista utiliza resinas industriales, epoxis y plástico para producir las lentes. Mientras el espectador intenta enfocar y ajustar la vista, la luz de la sala va aumentando y bajando sutilmente. De esta manera, la obra trata de los cambios que producen la percepción la luz y el color. En este sentido, al igual que el arte minimalista que estaba surgiendo en la costa este, los artistas de este movimiento enfatizaron la experiencia a través de la percepción sobre la interpretación.

A medida que las esculturas se liberaron del pedestal a finales del siglo XIX, los artistas, naturalmente, comenzaron a mirar a su alrededor para encontrar un marco más amplio de contención de su arte. Las obras *site-specific*, o cualquier obra de *Land Art*, son ejemplos de cómo el arte ha salido

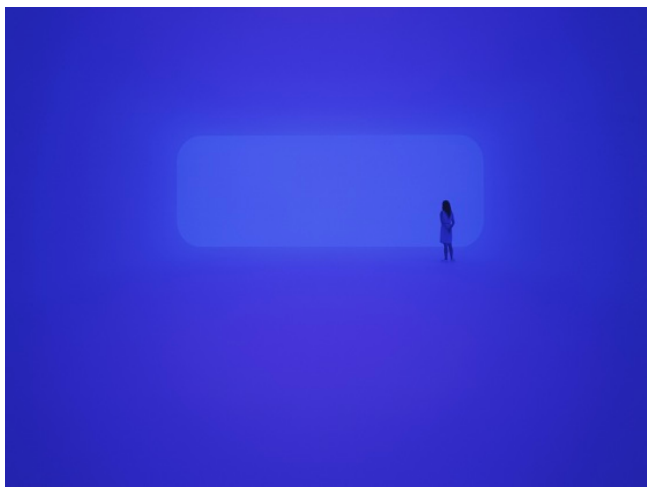


Fig. 4 James Turrell, *Breathing Lights*, 2013.

de los espacios contenidos, como museos y galerías. A pesar de la tendencia a abandonar los espacios expositivos tradicionales, algunos de los artistas del movimiento *luz y espacio* vieron el espacio como un elemento trascendente. El espacio que los rodeaba se había convertido en un tema

para experimentar, manipulándolo. La arquitectura y las estructuras arquitectónicas fueron incorporadas de este modo a sus obras. De este modo, cabe mencionar que artistas como Bruce Nauman, Michael Asher, Robert Irwin, Maria Nordman y James Turrell jugaron un papel importante en unir el arte, la luz y la arquitectura.

Asimismo, el artista Larry Bell realizó la instalación "*Sin título*" para una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York a finales de 1969. Bell modificó la galería pintando el espacio completamente de negro, instalando dos barras de vidrio en el extremo de dos estrechos pasillos formados por una pared

interior longitudinal. El artista tuvo problemas para expresar con palabras el sentido de su trabajo. Para él, era la sensación que le había brindado este espacio. Esta presencia general. Ya no dependía de los objetos o esculturas exentas en la instalación. En este sentido, se había convertido en una experiencia sensorial.

Aunque Nauman no se asocia a menudo con el movimiento, claramente tiene una cantidad importante de obras que son una contribución única a él. Su trabajo exploró los caracteres fundamentales de la contención arquitectónica en el contexto de las formas, así como en términos psicológicos y sociales. Su trabajo proponía al espectador ser más consciente del espacio y prestar atención a cómo lo percibimos en relación con la luz y la arquitectura. Al mismo tiempo, también se asocia con experiencias psicológicas, a menudo de manera subconsciente y, a veces, de manera perturbadora. En la instalación *Corridor with Mirror* (1970) tiene un espejo colocado en un punto donde dos pasillos se unen en un ángulo agudo. Al entrar, aparece como un pozo largo, que parece ser muy estrecho e incómodo. En otras obras del artista, como *Sound Breaking Wall* (1969) y *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), se representan habitaciones vacías con cintas de audio escondidas en las paredes que reproducen diferentes sonidos, como exhalar, riendo y golpeando. A través de estas obras, el artista continúa explorando esta sensación de incomodidad dentro del espacio.

3.3. Entrando al vacío



Fig. 5 Bruce Nauman, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, 1967-68.

Bruce Nauman se grabó a sí mismo haciendo una serie de actuaciones, usando su cuerpo para crear arte, a finales de la década de 1960. Sus actuaciones parecen estar influenciadas por los escritos humorísticos y minimalistas de Beckett. En sus videos aparece realizando diferentes tipos de

tareas en el estudio, que el artista explicó más tarde, esas acciones eran en parte una forma de “relacionarse con el vacío del estudio” (fig.5). En otras palabras, estaba tratando de crear una interacción con el espacio vacío haciendo rebotar pelotas en las paredes o haciendo música. Su estudio fue concebido como un marco arquitectónico.

Los trabajos de Nauman pueden requerir paciencia, ya que se debe pasar suficiente tiempo para que la visión se adapte a la poca luz. En este proceso, la oscuridad se convierte en parte de nuestra experiencia. En una línea similar, otros artistas como James Turrell, Eric Orr y Maria Nordman habían experimentado con la intención de extender la experiencia a través de extremos de privaciones sensoriales, como la oscuridad y el silencio total: el vacío.

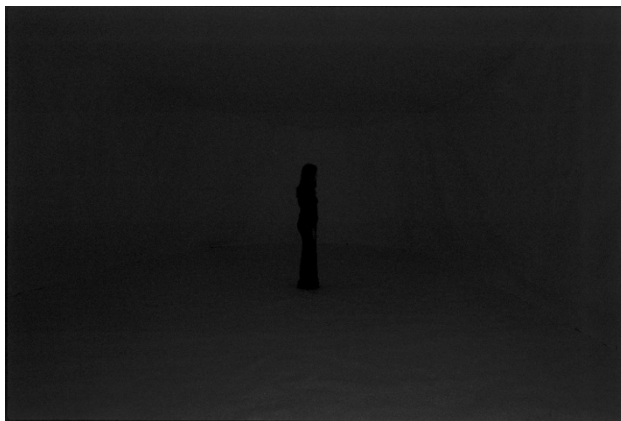


Fig. 6 Fig. 6 Eric Orr, *Zero Mass*, 1972.

Orr, por ejemplo, que estaba muy interesado en el budismo zen, construyó un espacio de meditación oscuro titulado *Zero Mass* (fig. 6) en 1972. Un espacio de forma ovalada hecho con papel de fotógrafo, sin luces instaladas en el interior ni en ningún lugar cercano. La luz natural es la única fuente que determina la iluminación. Por lo tanto, lo hizo sujeto a las

condiciones de luz de la ubicación dada. Debido a la naturaleza de la luz natural, que no es permanente, el espacio se colocaría en completa oscuridad. Nos quedamos con nuestros propios dispositivos perceptivos, nuestra propia visión.

El discurso que parece significativo en la obra de Orr es el esencialismo del vacío. En el budismo *Madhyamika*, de la antigua India, el vacío se veía como un medio para suspender la opinión y así abrirse a la pura posibilidad.¹² Su trabajo requiere la atención de un sujeto que se observa a sí mismo y que se desintegra fácilmente entre las distracciones de nuestra vida cotidiana. De esta

¹² Thomas McEvilley, *The Shape of Ancient Thought*. (New York: Allworth Press, 2002), pp.450-84

manera, el discurso del artista se relaciona con cómo dependemos de nuestras relaciones con el entorno para sentirnos de una determinada manera.

Como los japoneses han aplicado esta filosofía a su forma de vida, a menudo se la asocia con el diseño y la arquitectura tradicionales japoneses. Sin embargo, el Zen es una de las formas del budismo *Mahâyâna*, que se origina en China y tiene que ver con las prácticas relacionadas con la meditación. En este sentido, la *simplicidad* es uno de los conceptos asociados a esta filosofía. A través de ella, se supone que transmite las ideas de libertad y la esencia de vivir. No es solo un valor estético, sino una percepción moral que investiga la naturaleza de la verdad. Además, revela las cualidades internas de los materiales y objetos, su esencia. Asimismo, *Ma-* se refiere al espacio vacío y abierto en el principio estético japonés. La reducción de lo que se considera innecesario intensifica la cualidad esencial de un espacio. Reducir algo a su esencia implica tomar decisiones.

En palabras de Jörg Heiser, esta cualidad minimalista, simplificada, es lo que lo hace aparecer como un caso modelo, y lo que los artistas minimalistas ofrecen al espectador de participación es un caso ejemplar.¹³ El juego con el espacio, la luz, el vacío y la disposición mínima de recursos serán elementos que veremos, en definitiva, a largo del marco procesual, formando parte de los elementos que integran nuestros proyectos artísticos.

3.4. La mirada de los demás

Desde la década de 1980, los artistas se han vuelto más introspectivos. Ya sea exponiendo sus vivencias íntimas, de cuestiones que tienen que ver con la identidad, o insinuando cambios en la forma en que objetos cotidianos o personas dentro de un círculo personal eran percibidos como sujeto de arte.

¹³ Jörg Heiser, "Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure", E-flux journal *What Is Contemporary Art?* (Berlin: Sternberg, 2010), p. 89.

Por ejemplo, la fotógrafa Nan Goldin ha capturado la vida privada de su círculo íntimo. Sus fotos son confesionales. En ellas se ve la vida nocturna, fiestas, drag queens y el sexo. Pero al mismo tiempo, son imágenes de abuso de drogas, violencia, enfermedad y muerte, en su mayoría a causa del VIH y el

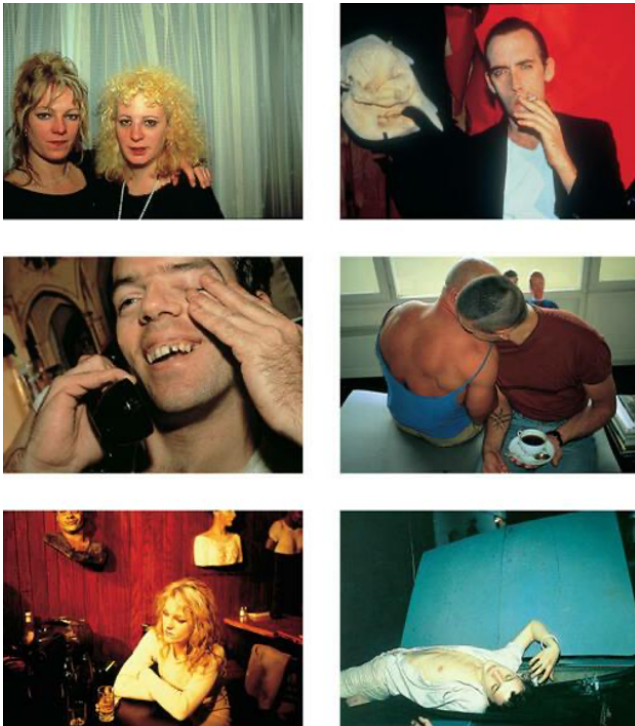


Fig. 7 Nan Goldin. Snapshots from the *Ballad of Sexual Dependency*. 1979-1996.

sida. Sus fotos confrontan el problema epidémico que existía en la sociedad en esa época y reflejan los prejuicios sancionados, además de los estigmas viciosos entre aquellos fuera de la comunidad LGBTQ. ¿Qué haría Goldin si comenzara a hacer fotos en la era de las redes sociales? ¿Sus fotos tendrían el mismo impacto que entonces? De hecho, Groys argumenta que la práctica artística no es diferente de la autopresentación ante la mirada del otro.¹⁴

Estar constantemente expuesto a la mirada de otro es una experiencia muy moderna. Como él afirma, lo que la gente crea en Internet, especialmente a través de las formas de las redes de comunicación contemporáneas, no es muy diferente de una instalación. De esa forma, el arte conceptual se convirtió en una práctica cultural de masas. Las plataformas de redes sociales le dan la oportunidad a la población mundial de presentar los contenidos. Hoy en día, muchas personas comparten su vida e intimidad de forma voluntaria y constante a través de las aplicaciones de redes sociales. Mostrando la presencia como un acto confesional. El límite que una vez existió como espectador simplemente ya no existe. Hoy, el espectador es ahora el que consume la imagen, pero al mismo tiempo, el que también la crea. Esto se

¹⁴ Boris Groys. "Global Conceptualism Revisted", *In the Flow* (London/ New York: 2016), p.128.

asocia a ser usuario de la imagen, pero a la vez intérprete. En esta era, todos podríamos convertirnos en un espectáculo.

En las últimas décadas, la relación entre tecnología y arte se ha vuelto mucho más compleja que en los años sesenta.¹⁵ Para Guy Debord, el autor de *La sociedad del espectáculo* (1967), el mundo entero se había convertido en una sala de cine, donde las personas están completamente aisladas unas de otras y de su vida real, lo que en consecuencia las condenaría a una existencia de pasividad.¹⁶ Sin embargo, en el siglo XXI, el mundo entró en una nueva era, atormentada por la exposición y el control total, seguida por la producción artística masiva y el consumo mercantilista del arte. Según Groys, la práctica de auto documentarse se ha convertido en una obsesión masiva y una producción en masa.¹⁷ Argumenta que estas fotos, videos o textos no se pueden distinguir de ninguna obra de arte posconceptual y desdibuja la distinción. Heiser sugiere que cualquier tipo de producción es consumo y que el consumo también es un tipo de producción, ya que necesita ser utilizado para completarse.¹⁸ En cierta medida, dependen unos de otros, ya que la estructura social pretende reducirlo todo, incluido el arte, a la producción, la distribución y el consumo. En el aturdimiento, lo que queda definido es cómo consumimos, en el proceso mismo, está abierto a una reinterpretación, que eventualmente se distribuirá una y otra vez, y seguirá circulando.

3.5. Arte relacional, nuevas perspectivas

Nicolas Bourriaud señala que la aparición de tecnologías como Internet y los sistemas multimedia conducen a “un deseo colectivo de crear nuevas áreas de convivencia e introducir nuevos tipos de transacción en relación con el objeto

¹⁵ Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*. (France: Les presses du reel, 2002), p.65.

¹⁶ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. 2ªed. (Valencia: Pre-Textos, 2002).

¹⁷ Boris Groys. "Comrades of Time", E-flux journal *What is Contemporary Art?* (Berlin: Sternberg, 2010).

¹⁸ Heiser, *Torture and Remedy*, p.92.

cultural”.¹⁹ La postproducción, que se refiere a un proceso de cualquier tipo de modificación de otra obra, como editar, corregir colores, poner filtros, etc., se ha convertido en un medio de creación para muchos artistas desde la década de 1990.²⁰ Aquellos artistas que hayan producido su obra mediante la reproducción, reinterpretación o apropiación de productos culturales o de otras obras ya creadas por otros artistas.

Como afirma la artista Hito Steyerl, “bajo estos términos, la postproducción puede significar que el mundo puede ser entendido, pero también alterado por sus herramientas”.²¹ Por ejemplo, la artista Angela Bulloch reprodujo *Solaris* (1972), una película de ciencia ficción soviética del director Andrei Tarkovsky para la inauguración de la Bienal de Venecia en 1993. Bulloch había reemplazado las bandas sonoras originales con diálogos grabados por ella. Así, se apropia de la cultura popular de su material, o medio, para recrear otra trama, reinterpretando desde otra perspectiva.

La búsqueda a través de prácticas que caracteriza dentro del ámbito de la postproducción suele tender a utilizar medios audiovisuales como: videos, audios, o ambos. Por otro lado, los videos te permiten manipular el tiempo, ya que el tiempo es un factor relacional. De esta manera, este trabajo remezcla a



Fig. 8 Kim Sooja. *Bottari*, 2007.

partir de diversos recursos y referencias para crear una nueva, pero no tan nueva, forma de producción. Al mismo tiempo, ejemplifica el nuevo paradigma del arte contemporáneo.

Desde la década de 1990, parte la práctica artística se ha centrado en las relaciones interhumanas, lo que se refiere

¹⁹ Bourriaud, *Relational Aesthetics*.

²⁰ Nicolas Bourriaud. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora SA, 2004), p.7.

²¹ Hito Steyerl, "Too Much World: Is the Internet Dead?", E-flux journal *The Internet Does Not Exist* (Berlin: Sternberg, 2015).

no solo a la determinación de ideas o prácticas, sino también a nuevas formas. Aquí, Bourriaud afirma que todo tipo de encuentro e invención relacional representa objetos estéticos para ser contemplados, como cuadros y esculturas.²² En 1998, él contextualiza como *la estética relacional*, las prácticas artísticas contemporáneas dentro de un marco amplio de cultura urbana global. Los valores radican en cómo una obra de arte podría iniciar una conversación que formaría una relación, una interacción, conectando a los individuos con los grupos. Para los artistas de los noventa, el espacio, con las piezas presentadas, como un conjunto significaba un espacio donde se abre al diálogo.

La aparente subjetividad relativa que genera cada relación es lo que parece importante para estos artistas. Por ejemplo, el artista de ascendencia tailandés Rirkrit Tiravanija produce obras cuyos fundamentos están en unir a las personas. Para la serie de obras, *Untitled (free/still)* (1990, 1995, 2007, 2011-), el artista crea una situación en la que organiza una reunión para que la gente venga a comer *pad thai*, un plato tradicional fideos salteados tailandeses. Su trabajo trata de crear una interacción entre cada persona y cada elemento dentro del espacio. A través de sus obras desdibuja las fronteras entre la vida y el arte.

Otro ejemplo de obras que ejemplifican la teoría de la estética relacional es el de la artista coreana Kimsooja. *Needle Women* (1999-2000) se compone de ocho vídeos, rodados en las calles de ocho metrópolis (Tokio, Nueva York,



Fig. 9 Kimsooja, *Needle Women*. 1999-2001.

Londres, Ciudad de México, El Cairo, Delhi, Shanghái y Lagos), proyectados simultáneamente en una misma sala (fig.9, 10). En cada video, la artista se ve repetidamente en la misma postura, inmóvil en medio de la multitud que dibuja a su alrededor el tejido social del que ella es el catalizador. De este

²² Bourriaud, *Relational Aesthetics*, pp.28-29.

modo, la artista trasciende lugares y culturas y, al mismo tiempo, afirma su identidad.

Los dos artistas, Rirkrit Tiravanija y Kimsooja han producido obras con las referencias de su propia cultura y han conseguido ser, aludiendo al término utilizado por Bourriaud, *semionautas*, creadores de recorridos de signos de un paisaje cultural.²³ De esta manera, la identidad se construye en constante movimiento, como los nómadas. La globalización del mundo contemporáneo ha hecho que las personas adopten la cultura nómada.



Fig. 10 Kimsooja, *Needle Women*. 1999-2001 (fragmentos del video).

Las nuevas tecnologías y los avances están remodelando constantemente nuestra sociedad. En consecuencia, las obras de los artistas mencionados en esta parte representan una impregnación de lo subalterno en la producción artística, una reflexión de experiencia del ser global a través de la inmigración. También es necesario mencionar que muchos de estos artistas, que parten de la deslocalización de la hegemonía occidental, absorben y construyen su práctica artística

con retóricas que se impregnan del lenguaje producido desde Europa y Estados Unidos. Está clara la influencia, por ejemplo, de Kimsooja con las prácticas del minimalismo o el *luz y espacio*.

En definitiva, a través de este marco conceptual hemos podido advertir la relación entre el sujeto y los avances tecnológicos de las últimas décadas. Así como los movimientos artísticos recientes que nos influyen y se complementan en nuestro modo de concebir la práctica artística.

²³ Nicolas Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo), p.43.

4.1 MESA EN COMÚN

Pero tal vez no necesitamos una generación de artistas jóvenes que convierten los espacios de exhibición en cenas, salas de estar, cafés, tiendas, bares, y salones, etc., informales e informales, para recordarnos que toda experiencia estética es profunda y siempre ya parte de las realidades sociales y políticas cotidianas.²⁴

Miwon Kwon, 2004

4.1.1. ESTUDIO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

“¿Comiste ya?” En Corea, esta es la pregunta más común para saludar a alguien que te importa cuando lo ves. Se entiende en ella, no simplemente el hecho de si la persona ha comido o no, sino también como un cuestionamiento por su estado emocional y físico. Asimismo, preguntar: “¿comemos algo?” es lo más frecuente para quedar y pasar tiempo juntos.

La comida para los coreanos es algo crucial, muy arraigado a la cultura. La alimentación es entendida como una de las mejores medicinas. Existe conocimiento general entre la gente coreana, de cómo la alimentación puede curar algunos problemas de salud. No es raro ver a alguien hablando de las propiedades de cada ingrediente o, incluso escuchar a la gente hablando de la combinación de los alimentos por su energía, siempre buscando la armonía entre sí. El yin yang, la energía fría de la luna y la energía calurosa del sol.

Esto se debe a la sabiduría adquirida por generaciones, durante siglos. De hecho, existe una enciclopedia médica que se llama *Dongui Bogam*²⁵ escrita

²⁴ Miwon Kwon, “The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, Chance to Share, a Fragile Truce”, en Félix González-Torres, ed. Julie Ault (Göttingen: Steidl Verlag, 2006), p. 286

²⁵ Heo Jun, 1613. *Dongui Bogam* (o *Donguibogam*), 동의보감 en coreano. Esta enciclopedia que consta en 25 volúmenes es parte del Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO desde



Fig. 11 El libro de Heo Jun, *Dongui Bogam* 동의보감 (1613).

por el médico Heo Jun (1539-1615) en el año 1613 (fig.11), durante la era de la dinastía Joseon.²⁶ En esta se explica los efectos que tiene cada alimento para mejorar la salud. Algo tan simple como el acto de comer, ya sea por una razón vital o por un placer, es un acto fundamental porque nos afecta directamente, siendo la manera más antigua para cuidarnos.

“Eres lo que comes”, es una de las frases más escuchadas en la cultura popular. Esta expresión proviene de la obra *Fisiología del gusto o meditaciones de gastronomía*²⁷ (1825) del filósofo Jean Anthelme Brillat-Savarin. En este libro se puede observar la relación entre la gastronomía y la construcción de la cultura y sociedad, en el que escribe el autor:

"veremos cómo, por el poder combinado del tiempo y la experiencia, se nos apareció de repente una nueva ciencia, que nutre, restaura, preserva, persuade, consuela y, no se contenta con arrojar flores con las manos llenas en la carrera del individuo, todavía contribuye poderosamente a la fuerza y prosperidad de los imperios".²⁸

el año 2009. Es el primer texto médico que aparece en esta prestigiosa lista. La edición original se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Corea. Es imprescindible para la medicina tradicional coreana y uno de los clásicos para la medicina oriental actual. También véase: <https://en.unesco.org/courier/novembre-2009/donguibogam-precious-book-korean-medicine>

²⁶ La dinastía Joseon fue un reino dinástico coreano que duró aproximadamente cinco siglos. Desde 1392 hasta 1897, cuando fue reemplazada por el Imperio coreano. También, fue la última dinastía de Corea y su dinastía confuciana más antigua.

²⁷ Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Fisiología del gusto o meditaciones de gastronomía* (Madrid: Aguilar, 1987).

²⁸ Brillat-Savarin, "Método adoptado por el autor", en *Fisiología del gusto*, p. 39.

El filósofo francés, Brillat-Savarin, un hombre Ilustrado describe la relación entre la gastronomía y la política, refiriéndose al arte de la mesa y cómo reflejaba la mentalidad sabia del hombre y su poder. Es decir, el arte de comer deja de ser un acto simple de la necesidad vital de alimentarse, para resultar en una construcción social reflexiva, con implicaciones políticas. La frase famosa “*dime qué comes y te diré quién eres*”²⁹ resume muy bien la idea detrás de esta obra.

La manera de relacionarse ha cambiado drásticamente desde que los smartphones se han convertido en una *necesidad*. Es normal ver a la gente en la mesa mirando sus móviles, aunque tenga compañía y la comida enfrente. Simplemente parece que no podemos mantener nuestras manos fuera de nuestros teléfonos. En lugar de estar relacionándose entre sí, se opta por la opción de conectarse con el móvil. Pero no todas las veces lo hace con una intención concienciada sino, por una costumbre, o por la exigencia creada por la sociedad en que vivimos hoy en día.

Es inevitable mencionar cómo el ritmo de la vida contemporánea influye en la atención que le dedicamos a la comida y cómo tomamos nuestro tiempo. En esta *sociedad de cansancio*³⁰, muchas veces uno no siente que tenga suficiente tiempo para parar y comer con la consciencia. La sociedad nos renderiza sin piedad y exige que seamos productivos. Por lo tanto, en el momento de descanso, cogemos el móvil y con el mismo, *producimos* conversaciones, conocimientos, horarios, imágenes, o lo que sea que pueda ser reproducido. Por otro lado, alimentarse se ha convertido en algo que tienes que hacer rápidamente para poder seguir trabajando. Comer es uno de los rituales más importantes, pero no lo celebramos lo suficiente.

De este modo, la correlación entre el trabajo y la comida responde a la siguiente pregunta: *¿por qué y para qué creamos lo que hacemos?* Lleva a plantear este proyecto, *Mesa en común*. Es un proyecto de carácter *work- in-progress*. Para llevar a cabo la acción, se hacen citas con personas cercanas individualmente para reunirse, principalmente todos artistas. Las reuniones se basaban en unas normas del *happening situacional*, previamente establecidas

²⁹ *Íbid*, p. 15.

³⁰ Byung Chul Han. *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2017).

con acuerdos con los participantes. Alineando con el planteamiento del proyecto, hemos pensado que el trabajo que tiene carácter performativo sería adecuado. De este modo, se crea un vínculo por las interacciones durante este acto de comer. En cada acción se tomará su tiempo, sin estar con prisa ni con los móviles.

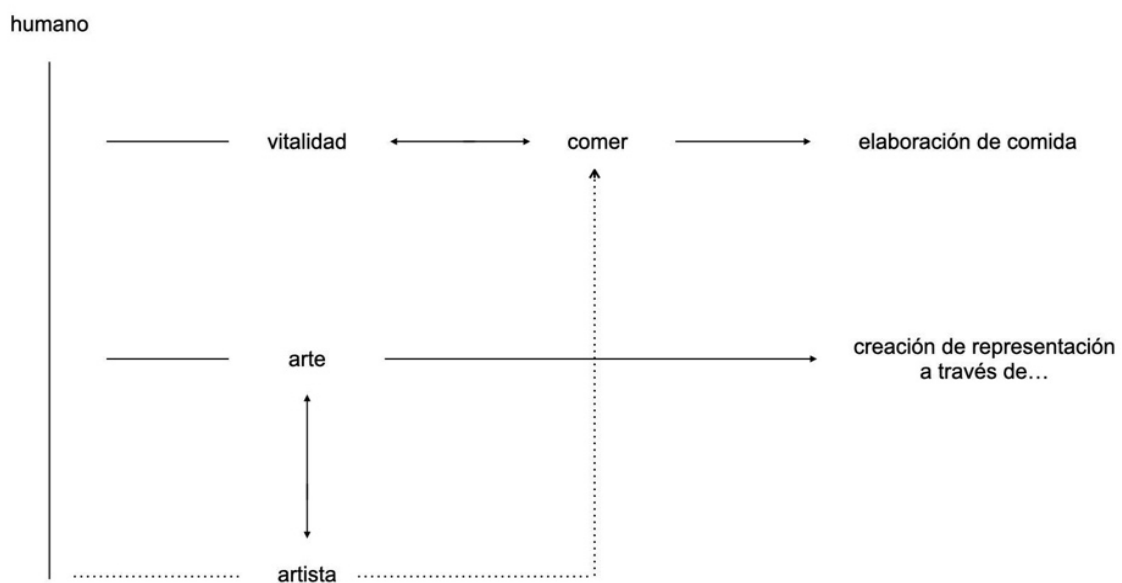


Fig. 12 Esquema del concepto para el proyecto *Mesa en común* (Suri Kim, 2019-).

Como referentes artísticos para el proyecto, buscamos obras que estén relacionadas con la comida. Encontramos al proyecto *FOOD* por Gordon Matta-Clark, realizado durante los años 1971 a 1974. Para este proyecto, había alquilado un local para crear un espacio donde la gente como los artistas puede ir para comer, tomar cafés y dialogar. Es un espacio donde se crean *happenings* todo el rato. Por otra parte, en 1990, Rirkrit Tiravanija realiza por primera vez *Untitled (free/still)* en una galería en Paul Allen Gallery en Nueva York, donde el artista cocina para los visitantes. De esta manera, el artista se convierte en anfitrión y crea una reunión entre la gente (fig.13). Los dos proyectos tienen la



Fig. 13 Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Pad Tha)*, 1990.

similitud en que se trata de crear circunstancias, *happenings* en que la gente puede interactuar y conversar.

Además, las fotografías conocidas como *snare-pictures* de Daniel Spoerri han servido como referente para nuestra producción. A lo largo de la carrera el artista usaba esta técnica que había inventado anteriormente. Para elaborar sus

obras, por ejemplo, *Prose Poem* (1960), Spoerri fotografiaba diferentes grupos de objetos, por ejemplo, la sobremesa. Luego estos elementos han sido expuestos, puestos en una tabla o una mesa, colgados en una pared. Como Spoerri tiene más trabajos aparte de las *snare-pictures*, él describe la línea de

su trabajo como *Eat Art*. Por ejemplo, en 1970, publicó un libro en que cuenta su estancia en Symi, una isla griega. En el libro, Spoerri incluyó varias recetas de platos que comía. En esta línea, la artista Sophie Calle, aunque no había trabajado directamente con la



Fig. 14 Sophie Calle, *Double Game*, 1999.

comida, produjo un libro que consistía en contar una experiencia muy íntima y personal en formato libro. En *Double Game* (1999) (fig. 14), ella cuenta su vivencia por las fotos y los textos. En definitiva, los trabajos de los referentes han sido reflejados en varios aspectos de la producción para este proyecto.

Mesa en común

Desarrollo conceptual

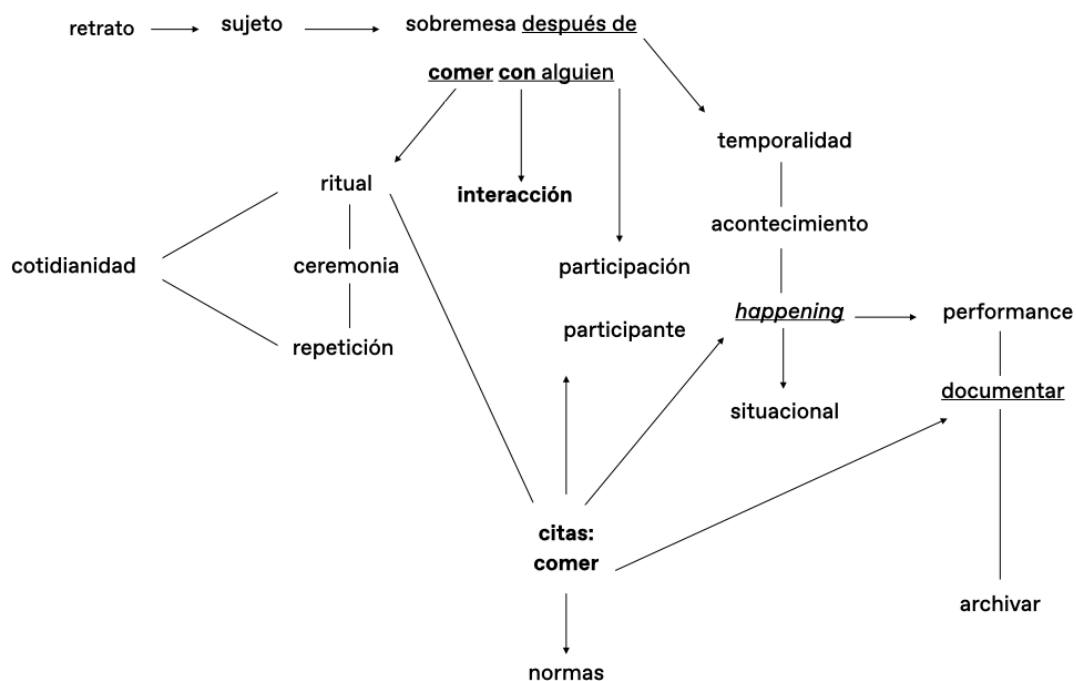


Fig. 15 Esquema: Desarrollo conceptual del proyecto, *Mesa en común* (Suri Kim, 2019-).

4.1.2. METODOLOGÍA PROYECTUAL

La producción de este proyecto se puede secuenciar en las siguientes fases:

- Establecer los ejes del proyecto en base a la problemática recogida anteriormente.
- Crear una serie de retratos por mediación de la experiencia del momento de comer con distintas personas.
- Elaborar un libro y editar el vídeo con la documentación hecha en cada comida.

- Producir una instalación con la documentación y los elementos recolectados.

Mesa en común
Producción artística

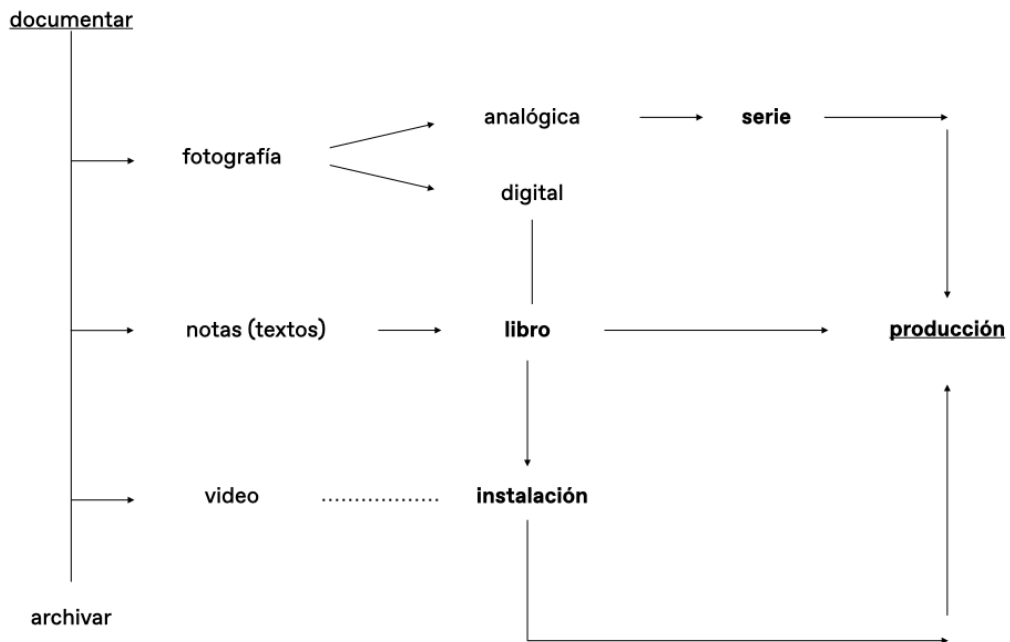


Fig. 16 Esquema: Desarrollo de la producción de *Mesa en común* (Suri Kim, 2019-).

4.1.3 DESARROLLO DEL PROYECTO

Para la primera fase del proyecto, hemos recopilado distinta información como los referentes tanto teóricos y artísticos que abordan temas relacionados. Por consiguiente, aludiendo a la teoría de Allan Kaprow, estructuramos este *happening*, como un suceso en un proceso natural, como un acercamiento, como un juego. Kaprow definía “Es como la vida y el “como” sugiere la existencia de un parecido”.³¹ Asimismo, un acontecimiento de la vida se

³¹ Allan Kaprow, “La Formación del des-artista, segunda parte” en *Entre el arte y la vida* (Barcelona: Alpha Decay, 2016), p.159.

convierte en un ritual de ocio con el que nos podemos juntar para disfrutar. Así que, al jugar, el encuentro se transforma en algo más espontáneo, sin estar consciente de la finalidad, como la vida misma.

Los happenings suceden con un cuestionario previo a los posibles participantes del proyecto, acordando con las normas establecidas para el encuentro. Las condiciones incluyen:

1. Él/la participante decidirá los factores de la situación, por ejemplo, cuándo quedar (cierta fecha y hora), dónde nos vemos, qué comer y cómo comer.
2. Si está de acuerdo, escogeremos un objeto de la sobremesa a cambio de una copia de la fotografía tomada durante la cita.
3. Si está de acuerdo, usaremos su nombre como titular de las obras de la serie de fotografía.
4. Si está de acuerdo, documentamos en fotografía, video, y tomaremos notas sobre las conversaciones etc. durante la cita. Alguna de esta información podría ser utilizada para la elaboración del libro y/o la instalación.

Para seguir con las próximas fases del proyecto, hemos quedado con las personas que han acordado las reglas, bajo sus condiciones. Todas las citas han empezado entre solamente dos personas: la artista y el/la participante. En algunas ocasiones, hemos preparado junto al participante la comida y en otras, las citas empezaron ya con la comida hecha. La reunión ha sido documentada en todo momento, menos cuando comimos. Cuando acabamos de comer, las sobremesas han sido fotografiadas por la cámara analógica.

Hemos decidido emplear la elaboración de una serie de fotografías y un libro de artista que recolecte las citas. Para el libro, nos hemos documentado en formato digital. De esta manera, es más conveniente para la edición el método digital. Usamos el programa Adobe InDesign para ejecutar el diseño y

la edición para la impresión. Cosemos a mano el libro, utilizando la técnica: *saddle-stitch bookbinding*.

Por otra parte, cabe mencionar hemos decidido usar la fotografía analógica porque tiene una connotación nostálgica. Al mismo tiempo, requiere tomar el tiempo para medir y encuadrar antes de dar el botón para capturar el momento. La cámara captura solo la sobremesa después de comer, sin ningún rastro de personas. Estas fotos retratan todo el proceso, el acto de quedar, interactuar, comer, y compartir. Muestra el paso del tiempo que hemos compartido. De este modo, los sujetos de los retratos ya no se centran en las personas, sino en la experiencia interhumana en sí.



Fig. 17 Foto tomada en el camino en Cabañal, Valencia (Suri Kim, 2019).



Fig. 18 La elaboración de la comida, Valencia (Suri Kim, 2019).

Como explicamos anteriormente, tuvimos una cita con cada persona. En la primera cita, hemos acudido al barrio de Cabañal para quedar con la primera participante. En el camino, hemos ido tomando algunas notas y fotos (fig. 17), como también hemos ido haciendo a largo de la reunión para la elaboración del

libro del artista. Mientras preparamos la comida, hemos documentado el encuentro con la cámara digital en formato video y fotos (fig.18). La información grabada nos ayudará a redactar la parte de la elaboración de la comida, como la receta, por ejemplo.

Después de comer, hemos registrado con la cámara analógica en blanco y negro, la sobremesa para crear una serie fotográfica. Estas fotos son fotografías de retratos de cada persona con quienes hemos quedado para

compartir esta experiencia. Aquí, a diferencia a la fotografía digital, cada foto está grabado en una película. Eso implica que es algo físico. Antes de la aparición de los nuevos métodos digitales y virtuales, era normal de hacer fotos físicas, de los días, los rituales, los días especiales, de sus experiencias íntimas en general. De cada rollo, iremos seleccionando algunas fotos para imprimir en papel y enmarcar para la presentación del trabajo.



Fig. 19 Fotogramas de la primera película revelada y escaneada en formato digital (Suri Kim, 2019).

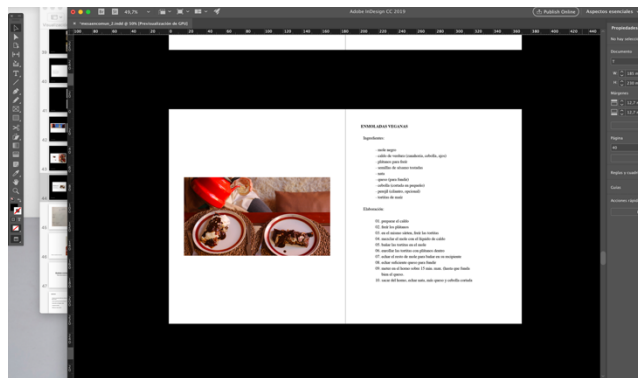


Fig. 20 La edición del libro en InDesign (Suri Kim, 2019).

A continuación, hemos ido editando digitalmente el libro de artista (fig.20), por cada capítulo. Cada uno cuenta la cita con cada persona. En las siguientes citas, hemos seguido la misma metodología y el mismo proceso que la primera cita.

En cuanto hemos acabado con la edición digitalmente vía los programas de Adobe, las páginas han sido impresas en papel, luego cortado en su tamaño para ser cosido a mano en un libro. Hemos decidido coser porque eso permite que el libro se abra mejor. Ya que tiene bastantes imágenes, nos ha interesado emplear la técnica de *saddle-stitching* (fig.22). Pasamos la aguja por los agujeros que hemos marcado anteriormente con un punzón con un hilo no muy grueso.



Fig. 21 Las hojas del libro en proceso de cortar a medida.



Fig. 22 Libro cosido a mano empleando: *saddle stitching*.

4.1.4. RESULTADOS

En cada reunión, pasamos por muchas emociones y muchos sabores. Hemos hablado sobre nuestros miedos, sobre la incertidumbre que nos presenta el mundo, sobre las preocupaciones, el arte y la vida en general. Hemos tenido conversaciones alegres, otras más serias, y nos conocimos otro día más. Aunque a veces no nos damos cuenta, hay cosas nuevas que puedes aprender de los demás cada día. Incluso, a aquellas personas que pensamos que conocemos muy bien.

Cada cita que empezamos entre dos personas siempre acaba en una reunión de varios. Al final, el hecho de quedar dos ha hecho un efecto para que se convirtiera en una reunión de un grupo de varias personas. De esta manera, nos dimos cuenta de que a veces hay que crear excusas para vernos, pausar y disfrutar de la compañía. Consecuentemente, los juegos se convierten en una experiencia más trascendental. Como dijo Allan Kaprow: “Lo lúdico puede convertirse el día de mañana en una ventaja social y psicológica”.³²

Para la presentación de la asignatura del máster, *La imagen de la identidad: El retrato contemporáneo*, hemos hecho una presentación del proyecto, *Mesa en común* (2019-) (fig.23). La presentación consistía en una serie de fotografías analógicas, un libro, y otra acción. Hemos puesto un papel que ponía “¿Quieres comer conmigo?” encima de la mesa. Las personas que pasaban por allí podían apuntar en la lista (con nombre y contacto) para comer algún día con la artista. De esta manera, esta acción invita a los espectadores a participar y el proyecto sigue abierto.



Fig. 23 Presentación del proyecto: Suri Kim. *Mesa en común*, en Facultat de Belles Arts, San Carles, UPV, 2019.

³² Allan Kaprow, *Entre el arte y la vida*, p.153.

Este proyecto ha sido seleccionado para la exposición colectiva *Garbo 2ª ed.*, en el Museo de Teruel, en el año 2019.

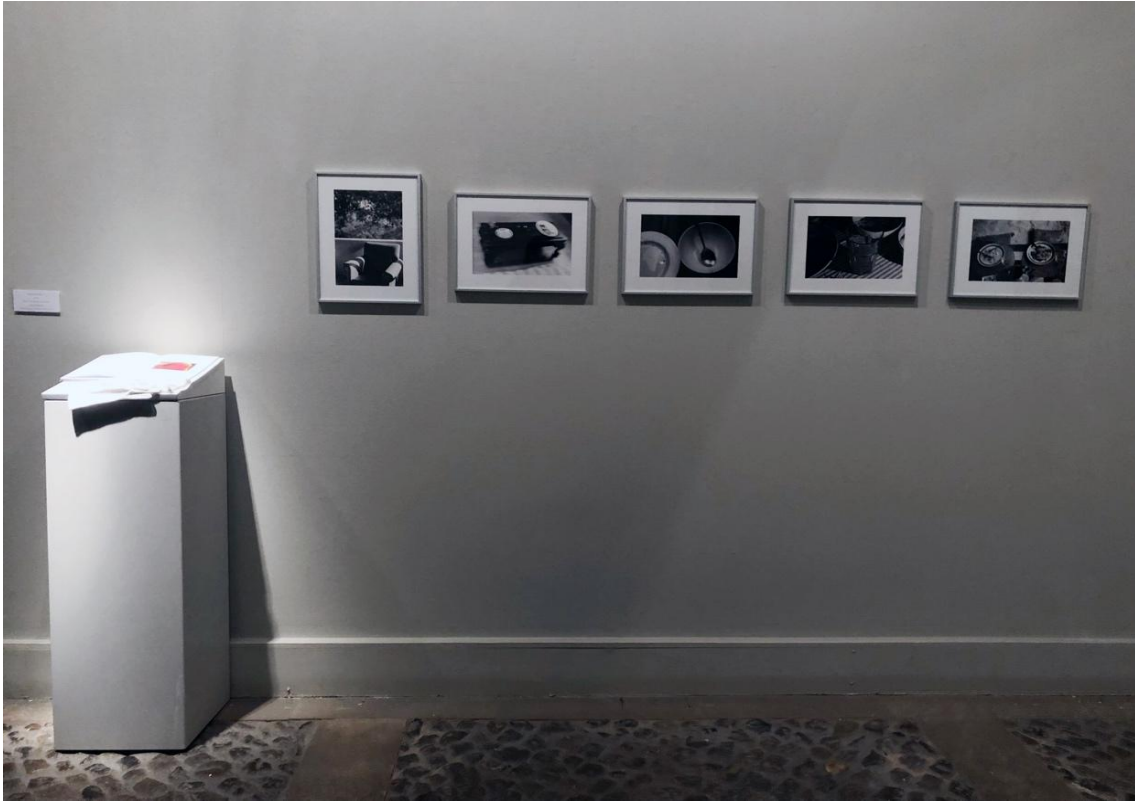


Fig. 24 Suri Kim. *Mesa en común*. Exposición colectiva *Garbo 2ª ed.*, Museo de provincia de Teruel. 2019.



Fig. 25 Libro de artista *Mesa en común* (Suri Kim, 2019-), expuesto en exposición colectiva *Garbo 2ª*, Museo de Provincia de Teruel.



Fig. 26 Portada del libro, *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).



Fig. 27 Detalle: libro de artista, *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).



Fig. 28 Suri Kim. *Jimmy*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 30x40cm.



Fig. 29 *Jimmy*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 30x40cm.



Fig. 30 Suri Kim. *Ángel*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.



Fig. 31 *Lu*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.



Fig. 32 *Renata*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.

4.2. ALONE TOGETHER

*Este sentimiento se parece, de entrada, al que experimenta cualquier hombre ante un espejo. Pero desde ahora, su imagen en el espejo se separa de él, se ha vuelto transportable.*³³

Walter Benjamin, 1936

4.2.1. ESTUDIO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

Alone Together (2019) es una instalación multidisciplinar y una interpretación de las reflexiones del estilo de vida contemporáneo. Retrata de un modo irónico el estado de las relaciones interpersonales de hoy en día, el “estar solos, sin estar solos.” De este modo, pasamos más tiempo conectados al teléfono móvil que interactuando en persona, sin darnos cuenta de nuestro alrededor.

En este sentido, cabe preguntarse: ¿cómo pasamos nuestro tiempo juntos en el presente? Cómo percibimos el tiempo es algo muy relativo. Aunque se asocia el tiempo marcado por el reloj como una forma de implementar un sistema para ser más productivo, el estatus social determina la manera en que lo percibimos. La noción posmoderna del tiempo se describe con la inmediatez, la simultaneidad y el presentismo. Parece ser que somos adictos a la velocidad y no hay vuelta atrás. Al final, este tipo de presión social causa el estado de agotamiento (burnout, en inglés) en general. El filósofo Byung Chul Han menciona que vivimos en una sociedad *del agotamiento* (*burnout society*, en inglés), una sociedad de cansancio constante. Han señala cómo las nuevas tecnologías, que supuestamente “facilitan” las multitareas, producen

³³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I* (Buenos Aires: Taurus, 1989).

problemas psicológicos, ejemplificados en diferentes tipos de trastornos (depresión, ansiedad, déficit de atención, etc.).³⁴



Fig. 33 (Detalle) Suri Kim, *Alone Together*, 2019. Facultad de BBAA, UPV.

En esta línea, Descartes define el presente como un momento de duda. De duda que se espera que abra abiertamente un futuro lleno de pensamientos claros y evidentes. La contemporaneidad está constituida por la duda, la vacilación, la incertidumbre, la indecisión, por la necesidad de una reflexión prolongada, de un retraso, de un descanso. Aludiendo a Groys, ser contemporáneo no significa necesariamente estar presente, estar aquí y ahora, sino significa estar con el tiempo, más que en el tiempo.³⁵

La tecnología está entrelazada con el régimen de la política, una política interesada en la productividad. El desarrollo de la tecnología prometía mejorar la vida y ayudarnos a ser más libres. Resumiendo, el discurso de la autora Judy

³⁴ Byung Chul Han. *La sociedad del cansancio* (Barcelona: Herder, 2017).

³⁵ Boris Groys. "Comrades of Time", E-flux journal *What is Contemporary Art?* (Berlín: Sternberg, 2010).

Wacjman en su libro, *Esclavos del tiempo*, en contraposición, la sociedad contemporánea sufre una crisis de libertad, por la contradicción que se vende en las publicidades y el resultado real, que se traduce en una pérdida de tiempo.³⁶ La conexión constante a las redes genera comunicación, pero al mismo tiempo causa interrupciones. En lugar de ser consciente de lo que estamos viviendo en el momento en la vida física, nos interrumpe el móvil, y ya enseguida estamos conectados ciegamente olvidando lo que nos rodea.

Aunque en algunos aspectos la tecnología facilita nuestras vidas, no hemos de olvidar la otra cara de la moneda. No podríamos liberarnos de la paradoja del tiempo, ni de la tecnología. Por el estilo de vida, él de vivir en un mundo con el ritmo demasiado rápido o, simplemente por los aparatos tecnológicos que nos rodean, la *ausencia* parece muy presente. Ligando esta idea a la filosofía de la ausencia del lejano Oriente, se desarrolla la estética que define esta obra. La abstracción y la sustracción.



Fig. 34 *Hanok*, una arquitectura coreana tradicional que no tiene diferenciación entre lo interior y lo exterior.

Las formas de este proyecto artístico se basan en la filosofía del lejano Oriente, particularmente del budismo zen. En ella, la asimetría es un principio de la estética: la regularidad simétrica fuerza la presencia, mientras la asimetría la rompe. De esta manera, el pensamiento sobre la espacialidad sobre un espacio

de sin diferencia, entre el abierto y cerrado, está enlazado. Por ejemplo, el templo budista no está totalmente cerrado ni totalmente abierto, por lo tanto, no contiene, sino está vacío. El vacío no tiene peso y es ausente. La ausencia es indiferencia, y esta indiferencia genera una fluidez.

Esta idea es fundamental para las piezas escultóricas de la instalación. Como elementos que van instalados en el espacio dado, es importante que fluyan con el mismo, casi sin tener presencia. Por lo tanto, la poca nitidez

³⁶ Judy Wacjman, *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital* (Barcelona: Paidós, 2017)

permite que el material se disuelva en el espacio, con levedad. Para la sensibilidad oriental, lo bello no es fijo, sino flotante, es una transición. Según el filósofo coreano Byung Chul Han, eso es la *in-diferenciación*, como vemos empleada en las arquitecturas tradicionales japonesa y coreana. Este tipo de arquitectura presenta un espacio sin la diferencia del exterior e interior (fig. 34).

Este trabajo emplea dos proyecciones (fig. 35), haciendo una composición en la pared a través de la superposición de capas. Éstas sirven de elemento formal sustitutivo de la pintura. La idea viene de observar los reflejos de la luz en las proyecciones, especialmente cuando están en *stand-by*. De este modo, el proyecto se trata de un *site-specific*, donde, dependiendo de la hora el día, la proyección se entrelaza con los reflejos producidos por la luz en las paredes. La franja blanca (fig. 35) de la proyección recuerda al papel de *hanji*, que significa literalmente *papel de Corea* en coreano, es un tipo de papel

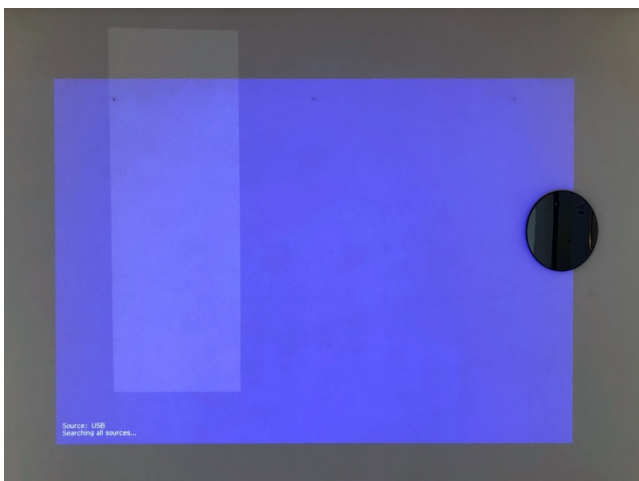


Fig. 35 Las dos proyecciones con el espejo. (Suri Kim, 2019)

blanco y translúcido. Se utilizaban para la pintura, escritura (caligrafía y libros o textos) y para cubrir las ventanas de casas de *hanok*, una casa tradicional coreana.

Aquí, entenderemos que la configuración de la luz en la pintura europea se opone a la luz de ausencia de Asia Oriental. Si vemos la pintura tradicional coreana, el fondo es uniformemente blanco mate con el paisaje flotante (fig.36). La luz no tiene ninguna dirección, no dejando muy claro dónde comienza o termina. En contraposición, la luz es lo que da la presencia en la pintura europea.

Por ejemplo, podemos observar en los cuadros de Vermeer como brillan algunas partes de cuadros que marcan la presencia. Por otro lado, si vemos las piezas de cerámica tradicional coreana, podemos observar que tienen una característica simple y sobria. En las dos disciplinas, es evidente la presencia de ausencia. En Corea, se describe este tipo de carácter como *la belleza de vacío* (여백의 미, en coreano) (fig.37). Estos valores forman un concepto, que vertebra el arte tradicional coreano.



Fig. 36 Pintura tradicional coreana pintada en *hanji*.



Fig. 37 Jarra de la época Joseon. Un ejemplo de la *belleza de vacío*.

Además, hemos hecho un estudio de los referentes durante el proceso del desarrollo del proyecto: la arquitectura tradicional japonesa y coreana, que



Fig. 38 Hiroshi Sugimoto, *South Bay Drive-In*, San Diego, 1993.

presentan un espacio sin la diferencia del exterior e interior, y las fotografías de la pantalla vacía de los teatros (desde 1970s -), del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (fig.38). También, cabe destacar obras que experimentan con la percepción de la luz, como *Untitled (Dawn to Dusk)* (2016) de Robert Irwin (fig.39), por ejemplo. Es una



Fig. 39 Robert Irwin, *Dawn to Dusk*, 2016.

intervención en el espacio con telas gasas colgadas que juegan con la arquitectura. La percepción de la transparencia del textil cambia dependiendo de la luz durante el año. A veces, completamente opacas y otras, totalmente transparentes. Finalmente, también cabe señalar los trabajos de James

Turrell, artista que emplea iluminaciones de diferentes colores en sus instalaciones inmersivas.

Alone Together

Desarrollo conceptual

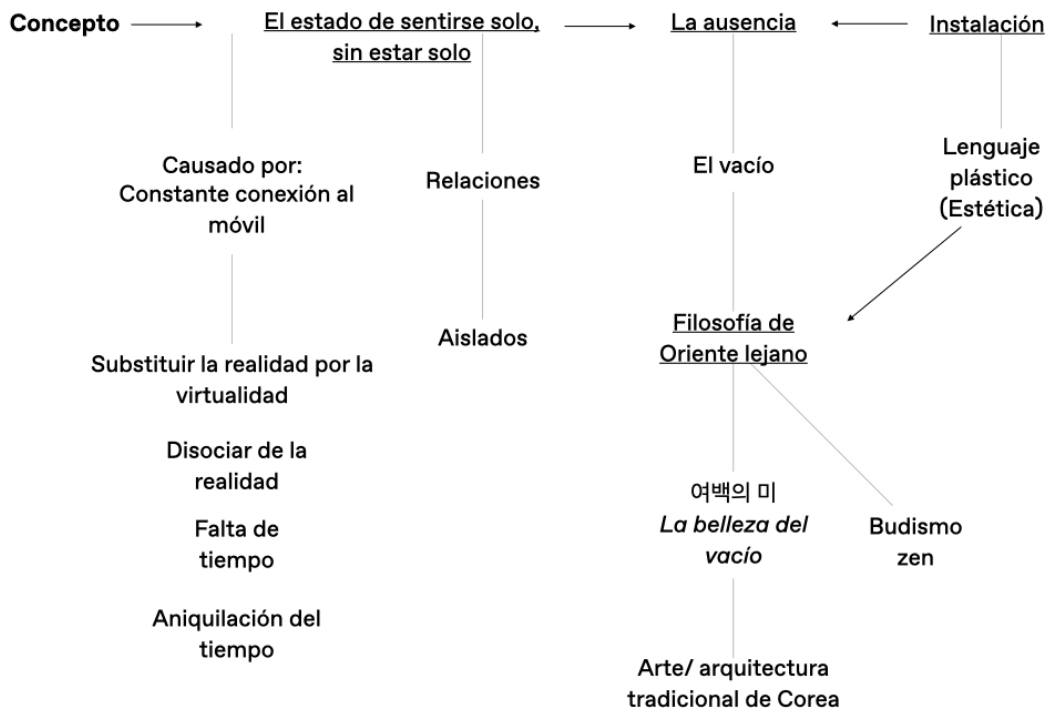


Fig. 40 Esquema: Desarrollo conceptual del proyecto.

4.2.2. METODOLOGÍA PROYECTUAL

La producción de este proyecto se puede secuenciar en las siguientes fases:

- Observar y estudiar la iluminación/ preparar las proyecciones.
- Investigar sobre los materiales.
- Hacer pruebas con el material/ producir las esculturas.
- Componer la instalación (empleando las proyecciones, las esculturas, objeto(s)).

Alone Together *Producción artística*

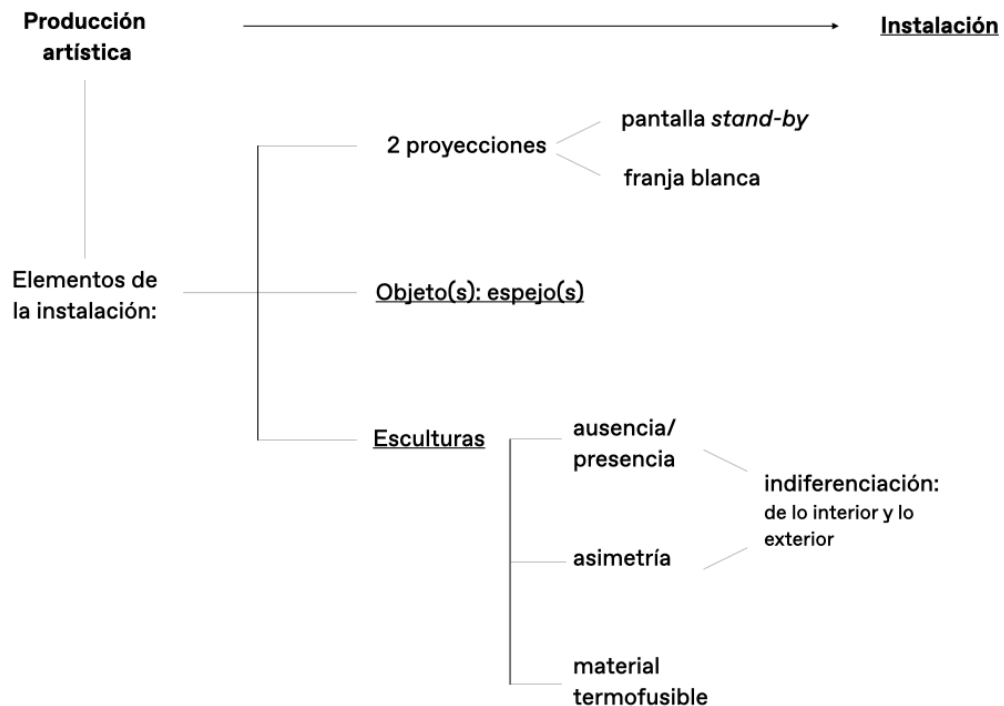


Fig. 41 Esquema: Producción del proyecto.

4.2.3 DESARROLLO DEL PROYECTO

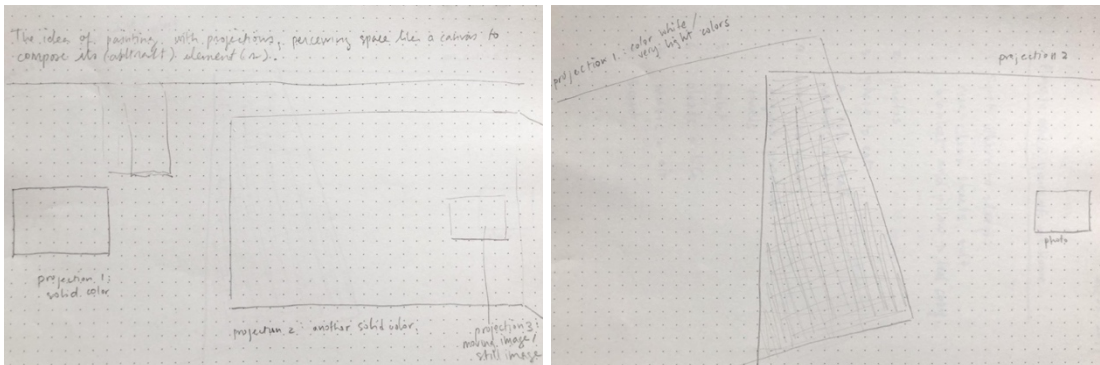


Fig. 42 Apuntes de estudios de luz indirecta para *Alone Together* (Suri Kim, 2019).

En la primera fase, hemos ido observando el comportamiento de la luz en diferentes situaciones dadas. Por ejemplo, realizamos un estudio sobre la luz natural, la luz artificial de proyectores, y la luz proyectada por las ventanas. Asimilando cómo se comporta, hemos hecho unos bocetos de las posibilidades.



Fig. 43 Apuntes de estudio de luces por proyecciones (luz indirecta).

Al probar diferentes opciones, llegamos a asumir que el proyecto iba a consistir en dos proyecciones, a través de dos proyectores diferentes, que generan una superposición de capas.

- El primer proyector proyecta un cuadro en azul, típica luz que aparece cuando está en modo *stand-by*, sin ningún *input*.
- La segunda proyección es una franja blanca que queda suspendida en la composición. De esta manera, vacía una parte de la proyección azul.

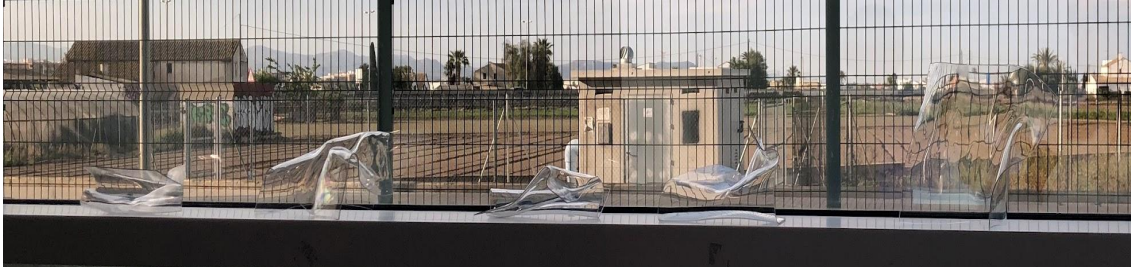


Fig. 44 Muestra de las pruebas de las esculturas para la asignatura Práctica pictórica: Concepto, estructura y soporte, (Suri Kim, 2019).

En la siguiente fase, empezamos a plantear qué aspectos y materiales veíamos como los más propicios para las esculturas. Tras estudiar sobre los materiales aprendimos que los plásticos amorfos como ABS y policarbonato tienen buena resistencia al fundido, lo que facilita su termoformado. Algunos plásticos como el HDPE y el PP tienen menor resistencia al derretimiento, lo que hace que sean más difíciles. De este modo, planteamos el uso de plexiglás transparente termofusible para la realización. En este punto hemos realizado todo un proceso sobre las particularidades físicas del material. Este transcurso



Fig. 45 Una de las esculturas en tamaño real (para la exposición), vista desde arriba (Suri Kim, 2019).

conlleva probar como de maleable, dúctil y resistente era el material. Además de a qué temperatura, empleando una pistola de calor, era posible trabajarlo.

Basándonos en el concepto que hemos desarrollado previamente, hicimos las primeras pruebas en tamaño pequeño, por lo que la resistencia del material al ser trabajado era menor. Esto nos llevó a plantear el tamaño final de las esculturas, en este caso, con planchas de plexiglas de un metro por dos cada una. Hicimos empleo de dos planchas en este proyecto, de tres milímetros de espesor.

Esta obra fue pensada para ser expuesta en el festival *PAM!19*, en la facultad de Bellas Artes, UPV. Para componer la composición, hemos realizado previamente fotomontajes digitales. Empleando programas como Adobe Photoshop, configuramos varias pruebas para hacernos una idea de cómo podría quedar la instalación en su espacio. Los fotomontajes ayudan a tener visualizado el resultado, aunque puede ocurrir cambios a la hora de instalar el proyecto. De todas maneras, sirven como una guía para la planificación de la instalación.



Fig. 46 Luz del día / luz por la tarde en el semicírculo.

El espacio que buscábamos para instalar la propuesta tenía que cumplir una serie de requisitos. Por un lado, estar en la penumbra, donde existiese un

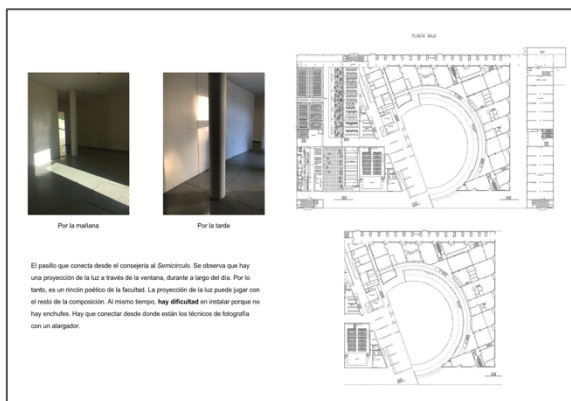


Fig. 47 Propuesta para el espacio semicírculo.

cambio de luz a lo largo del día: Por otro, que tuviese el suficiente espacio para circular y caminar a su alrededor. Al principio, para decidir el espacio más adecuado, propiciamos una observación del comportamiento de la luz en los lugares mencionados durante diferentes momentos del día.

Como podemos apreciar en la figura 46, se observa el cambio lumínico proyectado a través de las ventanas.



Fig. 48 Fotomontaje de posible instalación para *PAM!19*, en el semicírculo (Suri Kim, 2019).

De este modo, tras realizar estudios sobre el espacio en el pasillo, nos hemos dado cuenta de que no sería el lugar más adecuado para la instalación, por la dificultad de adaptar los equipos técnicos, en concreto los proyectores. Esto se debe a la falta de enchufes y el límite del espacio. La distancia entre las paredes y el proyector era menor a la profundidad requerida para poder ampliar la imagen correctamente. En consecuencia, hemos decidido cambiar el lugar a la planta de secretaría definitivamente.



Fig. 49 Fotomontaje de posible instalación en la planta de secretaría: propuesta para *PAM!19*, (Suri Kim, 2019).

Para la instalación de este proyecto nos hemos visto influenciados por el pensamiento taoísta. El cual utiliza una serie de negaciones para expresar que la existencia fundamental: no es una exigencia, una insistencia, un habitar.³⁷ En la cultura occidental, la esencia está relacionada con algo que permanece, perdura y posee. En cambio, en la cultura oriental se entiende que lo esencial es la ausencia. De hecho, se dice, “los sabios se movían en nada”— la no-esencia es la ausencia que se sustrae a toda fijación sustancial.³⁸ Así pues, la no-esencia está asociada al caminar, y al no habitar. Lo esencial es algo impermanente, como la luz, el tiempo, las estaciones, o, como el ciclo de la vida. En este sentido, elegimos un espacio en la planta de la secretaría, donde hay un transitorio de gente y al mismo tiempo, entre la luz y la sombra. Marcando un espacio entre el tiempo presente, la ausencia y el encuentro.

4.2.4. RESULTADO

El 7 de abril de 2019, hemos presentado este trabajo a la convocatoria PAM!19, que tuvo lugar en la facultad de Bellas Artes, UPV. Un jurado de expertos ha seleccionado nuestro proyecto. Hemos quedado satisfechos de que esta obra haya sido seleccionada. La selección nos lleva a participar en la exposición *PAM!PAM!20* con otros nueve artistas de la misma edición.

Sin embargo, hemos tenido dificultades en conseguir los proyectores para el montaje. Durante la semana que dura el festival, hemos tenido recoger los proyectores todos los días por la mañana para proyectar las proyecciones. Por lo tanto, nos ha tocado estar en la sala de vigilancia y luego devolver los proyectores por la tarde. Curiosamente, hemos podido observar cómo las personas interactuaban con la instalación. Incluso, hemos tenido la oportunidad de dialogar con diferentes espectadores. El momento más bello fue cuando alguien nos decía: “*No sé exactamente de qué va, pero me hace sentir algo.*” Así, hemos empezado una conversación.

³⁷ Byung Chul Han, *Ausencia* (Buenos Aires: Caja Negra, 2007), 17.

³⁸ *Íbid.*

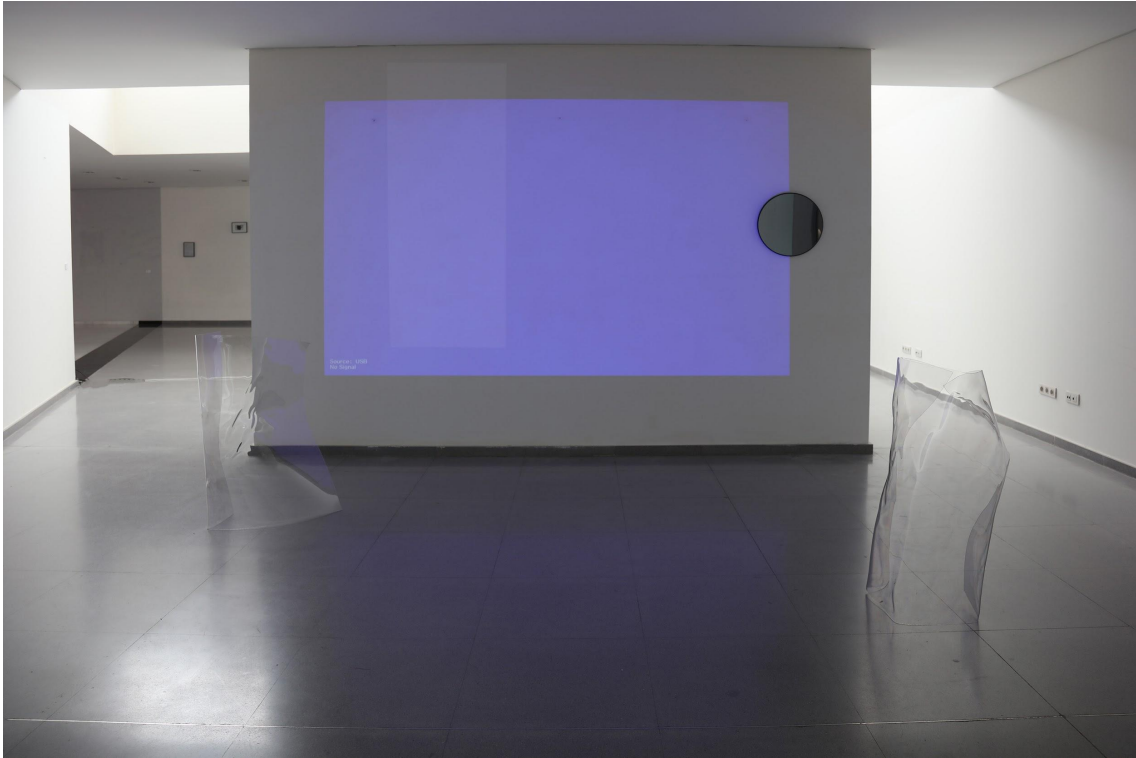


Fig. 50 Suri Kim. *Alone Together*, 2019. Instalación con proyecciones, espejo, esculturas de plexiglas. Dimensiones variables.



Fig. 51 Fotos de detalle: *Alone Together*, 2019. Instalación. Festival *PAMI'19*, Facultad de Bellas Artes, UPV.



Fig. 52 Fotos de detalle: *Alone Together*, 2019. Instalación. Festival *PAM!19*, Facultad de Bellas Artes, UPV.

Partiendo de este proyecto, hemos preparado tres esculturas para una exposición colectiva *Aula A 4.1*. en la Galería Mercería, en Valencia. Siguiendo la misma técnica, hemos realizado piezas adoptando las medidas limitadas de aproximadamente 50 cm. Las esculturas han sido expuestas en la parte del escaparate de la galería (fig.53).

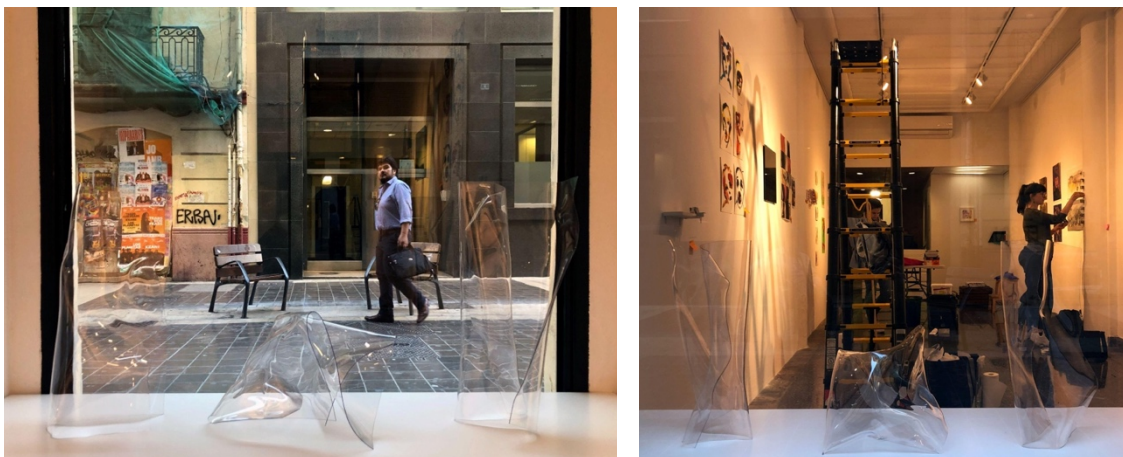


Fig. 53 Detalle: *Piezas 1, 2 y 3* de *Alone Together*, 2019. Expo. colectiva *Aula A 4.1*. en la Galería Mercería.



Fig. 54 *Piezas 1, 2 y 3 de Alone Together*, 2019. Expo. colectiva *Aula A 4.1* en la Galería Merceria.



Fig. 55 *Piece 1, Piece 2, Piece 3*. Esculturas para la exposición colectiva, *Aula A 4.1*, en la galería La Mercería, Valencia.

Más adelante, hemos participado de nuevo en otra exposición colectiva, *Un acto de Creación* en la Galería Mercería, Valencia a finales de 2019. Hemos producido dos piezas escultóricas utilizando plexiglas y una de ellas, *Flow* (2019) (fig.56) incorpora aluminio. La hoja metálica que atraviesa es en realidad, aluminio martillado a la manera que los monjes budistas practican la meditación.



Fig. 56 En varios ángulos de *Flow*. Escultura para la exposición colectiva, *Un acto de Creación*, en la galería La Mercería, Valencia.



Fig. 57 *Flowy Overflow*, expo. colectiva *Un acto de creación*, Galería Mercería, Valencia, diciembre 2019.



Fig. 58 *Overflow*(izq.) y *Flow*(dcha.) (2019) en la expo., *Un Acto de Creación*, Galería Mercería, Valencia, diciembre 2019.

4.3. 3 A.M.

Los rituales y las ceremonias son actos genuinamente humanos que hacen que la vida resulte festiva y mágica. Su desaparición degrada y profana la vida reduciéndola a mera supervivencia.

Byung Chul Han, 2019

4.3.1. ESTUDIO CONCEPTUAL Y REFERENCIAL

En 2021, ha surgido este proyecto titulado *3 A.M.* cuando todo cambió. El 12 de enero de 2020, China hizo público el descubrimiento del virus Covid-19 y comenzó la pandemia. Desde entonces, nos hemos ido acostumbrando simultáneamente a “la nueva realidad” y desde luego, a la tecnología, la cual ha mostrado su importancia en el mundo actual. En este tiempo se ha demostrado la eficacia del trabajo remoto. En definitiva, se ha vislumbrado un mundo en el que podemos vivir más aislados, aunque parezca una contradicción, gracias a la interconexión que permite la red global.

Cada vez, nos comunicamos más digitalmente. De hecho, estamos constantemente conectados para poder chatear en cada momento o acabar algunas tareas cotidianas. Según Byung Chul Han, este nuevo paradigma se está convirtiendo cada vez más en una comunicación sin comunidad. Es decir, este tipo de comportamiento social conduce a la pérdida del sentido común, lo que lleva a la desaparición de los rituales.³⁹

En este sentido, existen ciertos símbolos propios de cada ceremonia, y son ellos que hacen que sean reconocibles por el grupo. Lo reconocido genera una familiaridad de la comunidad. En consecuencia, los ritos inducen a la

³⁹ Byung Chul Han, "Presión para producir", en *La desaparición de los rituales*, 1ª ed., 2ª imp., (Barcelona: Herder, 2020), p. 17.

estabilidad. Siguiendo la misma idea, el ritual se traduce como una identidad, y al mismo tiempo, el hogar.

El filósofo hace hincapié en cómo la digitalización y la globalización conlleva a la desaparición de la conciencia colectiva. Especialmente, el uso de *smartphones* ha tomado una parte significativa de este cambio, por el hecho de que se han convertido en una herramienta más para consumir —no solo de los objetos, sino también las emociones.⁴⁰ Él señala que, en este proceso, solo nos tenemos de referentes a nosotros mismos, intensificando un punto de vista más narcisista, en lugar de tener referencia al mundo. A causa de ello, se olvida el vínculo en relación con la comunidad. En cambio, todo se centra en la autovaloración, sobre todo, del propio ego. Además, esta misma presión de conectarse a las redes para actualizar cualquier contenido constantemente hace que nos sintamos con la presión de producir todo el rato. De este modo, se crea un vacío interno que intentamos rellenar con la consumición de novedades, nuevos estímulos y excitaciones provocadas en cada instante.

Por ende, hoy, nos encontramos sufriendo de una crisis continuada. Principalmente, por la economía, afectada por la pandemia y las guerras. Por otro lado, nos enfrentamos a una crisis psicológica, afectada por la crisis económica, y la falta de comunidad y conciencia colectiva. La autora Hannah Arendt afirma cómo la cultura ayuda a crear el mundo, y cultivar a la gente, pero señala que existe una crisis cultural debido a la monopolización de la cultura, con el interés de aprovechar de ella su beneficio individual, y con ello la mejora del estatuto social dentro de un modelo capitalista.⁴¹ Es decir, cómo consumimos la cultura afecta a la crisis en la cultura. Para ella, los artistas son los que producen las obras que perduran para recordar el pasado de la civilización anterior.

Estamos entonces, viviendo una época de lo que se define como una *permacrisis*.⁴² Este nuevo término se refiere al estado en que vivimos, un

⁴⁰ *Íbid*, pp. 15.

⁴¹ Hannah Arendt, “The Crisis in Culture”, *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 1969), pp. 128.

⁴² Pol Morillas, “La gran transformación”, en *El país*. 01 ene 2022. <https://elpais.com/internacional/2022-01-01/la-gran-transformacion.html>

periodo de crisis permanente. Esta palabra tiene una connotación de una visión pesimista sobre la sociedad globalizada, con la incertidumbre que nos sostiene alertas con tensión.



Fig. 59 Una *mudang* haciendo un ritual.

En Corea, existe una tradición de ir a ver a un *mudang* (fig. 59), un tipo de chamán coreano, en los tiempos de crisis. Estos hacen unos rituales todos los días para diferentes causas. La gente acude a los *mudang*, porque cree que ellos pueden comunicarse con los dioses de la naturaleza y los antepasados, para contestar preguntas y adivinar el futuro en un estado de trance.

En esta religión, no se entiende la muerte como algo negativo. No existe un jurado final en que perjudica si toca el infierno o cielo. Por otro lado, la gente también pide que hagan algunos rituales para sanear a las personas enfermas, despedir de alguien muerto, o simplemente para purificar la energía. Es un proceso trascendental. Además, los *mudang* transicionan entre ambos sexos en momentos de éxtasis.



Fig. 60 Pinturas de espíritus chamanistas en el Santuario Naewatdang, Jeju-do, de época Joseon.

Estos ritos se llevan a cabo en unas fiestas para toda la comunidad. Todo el pueblo está invitado a juntarse: a comer y beber, a bailar, a llorar, y a reírse. Este tipo de ceremonias reúnen a las personas, creando un sentido de comunidad. Mientras sucede este evento, la gente interactúa y espera a realizar los deseos de los demás, juntos.

A las tres de la madrugada, los *mudang* suben a las montañas para purificarse de la energía negativa. Para ellos, la montaña es el dios, tanto como el fuego, el agua, el viento u otros elementos de la naturaleza. De rezar y hacer rituales, ellos consiguen la capacidad de conectarse a los espíritus.

De hecho, el *Mugyo*, a lo que referimos a esta religión o cultura chamánica, precede de la prehistoria en la península coreana. Incluso, antes de que llegase el budismo, o cualquier otra religión como el cristianismo, pero actualmente se ha convertido en un tabú para una parte de la sociedad. Eso es debido a la influencia de otras culturas que han introducido las ideas que desvalorizan esta identidad comunitaria.

En esta línea, durante las invasiones japonesas en Corea, los japoneses intentaron colonizar a los coreanos, destruyendo parte de su cultura endémica. Ellos sabían que la demolición cultural era la manera de desfigurar la raíz de la identidad coreana. Además, desacreditaban la religión chamánica, como si



Fig. 61 Gut, un ritual chamánico coreano.

fueran prácticas sin sentido que no se basaban en la lógica o la razón, sino en supersticiones y mitos. Por otra parte, a partir de finales de 1800, hubo misioneros que vinieron a promulgar la fe cristiana, los cuales no tuvieron demasiado éxito hasta entrados en el siglo XX. En este sentido, desde la guerra civil de Corea, los militares estadounidenses empezaron a ocupar una parte del sur del país, mientras los soviéticos ocuparon el norte. Esta vez, los cristianos sí lograron convertir a gran parte de la población y desde entonces, la

religión chamánica coreana quedó aún más relegada a un segundo plano.

Para sobrevivir, los coreanos tuvieron que aprender a adaptarse, a vivir con otros estándares establecidos por países más potentes, como Japón u otros países occidentales. El pueblo coreano empezó a sentirse avergonzado de su propia cultura, aflorando un sentimiento de inferioridad por no cumplir con los estándares de occidente. El querer avanzar deprisa y ser más como el modelo a seguir, que proponen estos países de potencia, han hecho que haya una pérdida de la identidad.

En consecuencia, este proyecto es para reivindicar la pérdida de los rituales y el sentido de lo común. Inspirando en las ceremonias de los chamanes

coreanos, creamos una interpretación de un espacio meditativo y de ritual, pensando en un espacio expositivo. Aludiendo a las teorías de Byung Chul Han, los ritos transforman el “estar en el mundo” a “estar en casa”, convirtiendo al espacio en un lugar seguro a través de lo que se reconoce.⁴³ Lo simbólico genera comunidad, haciendo que uno se sienta en un hogar. En definitiva, este proyecto, *3 A.M.* se centra en el hecho de planear una exposición que se transforma en un ritual en sí misma, generando un sentido de lo común a través de ciertos elementos reconocibles de la cultura tradicional coreana.

3 A.M.

Desarrollo conceptual

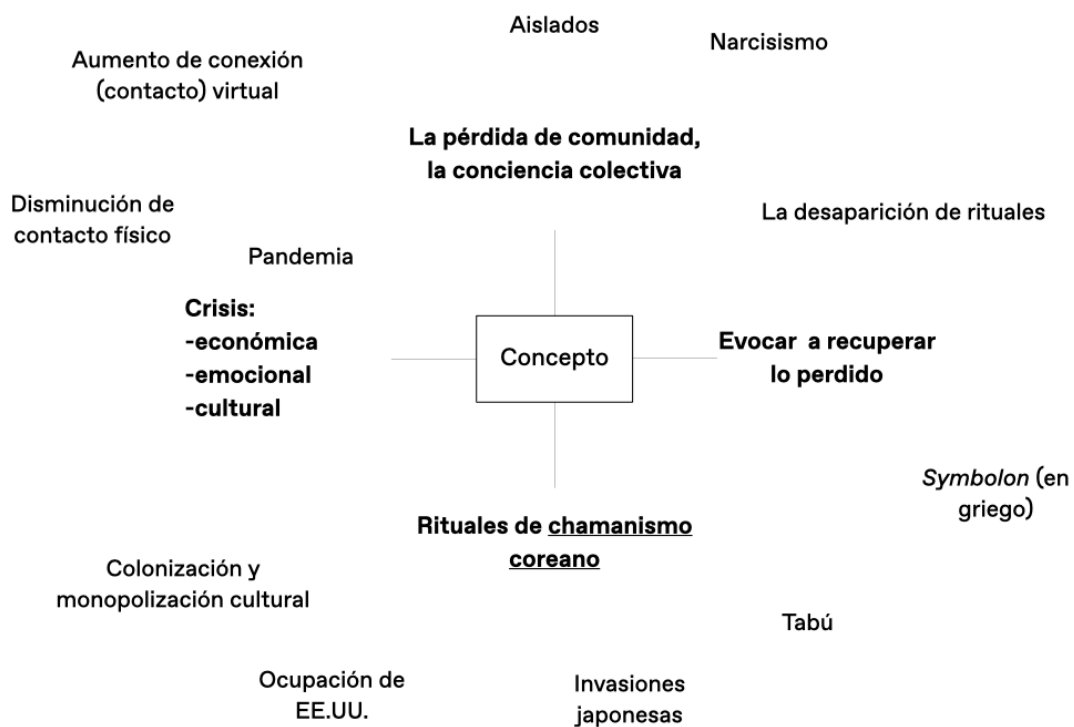


Fig. 62 Esquema: Desarrollo del proyecto *3 A.M.* (Suri Kim, 2021).

⁴³ Byung Chul Han, *La desaparición de los rituales*, 1ª ed., 2ª imp., (Barcelona: Herder, 2020).

4.3.2. METODOLOGÍA PROYECTUAL

La producción de este proyecto se puede secuenciar en las siguientes fases:

- Hacer un estudio de concepto.
- Recopilar los archivos para producir la proyección (audiovisual).
- Producir las esculturas.
- Conseguir objeto(s) de ritos de chamanes de Corea.
- Diseñar la bandera.
- Componer la instalación.

3 A.M.

Producción artística

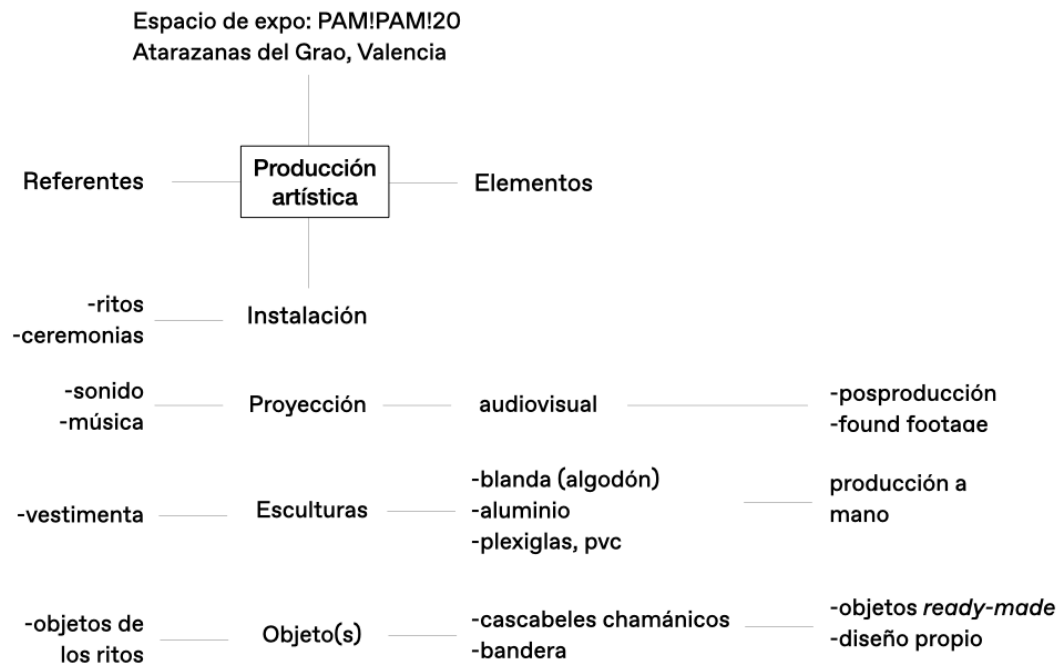


Fig. 63 Esquema: Producción para proyecto 3 A.M. (Suri Kim, 2021).

4.3.3 DESARROLLO DEL PROYECTO



Fig. 64 Captura de pantalla de *found-footage*.

En la primera fase de la producción, hemos hecho un estudio de concepto, sobre todo, a través del chamanismo coreano. Este proceso es muy importante porque nos ayuda a dar forma al proyecto: formas físicas, los materiales, colores y los elementos que van a construir la instalación. De ahí, decidimos qué tipo de técnica vamos a emplear para llevar a cabo la

producción. Mientras tanto, hemos recopilado los archivos de *found-footage* y los audios para la pieza audiovisual, además de ir realizando bocetos para hacernos una primera idea de la instalación.

Como este proyecto está destinado para estar expuesto en la sala de Atarazanas del Grao de Valencia para la exposición colectiva de *PAM!PAM!20*, hemos tenido en cuenta desde principio la escala de las dimensiones, acorde con el espacio expositivo.



Fig. 65 Los cordones gigantes hechos con materiales blandos para una escultura.

Al final del desarrollo de las ideas, hemos decidido fabricar dos esculturas de plexiglás, empleando la misma técnica que habíamos utilizado para *Alone Together* (2019) anteriormente. Aparte, producimos una escultura blanda con forma de un nudo. Para su producción, hemos deshecho almohadas para reconstruir un cordón gigante de seis metros de longitud (fig. 65). Con él, lo vamos a doblar y trenzar hacia la izquierda en la sala de exposición, in situ, como lo

hacen en los ritos chamánicos. Los practicantes del rito cuelgan este tipo de

artefectos en el lugar donde se juntan para realizar esta ceremonia, con la intención de bloquear las malas energías.

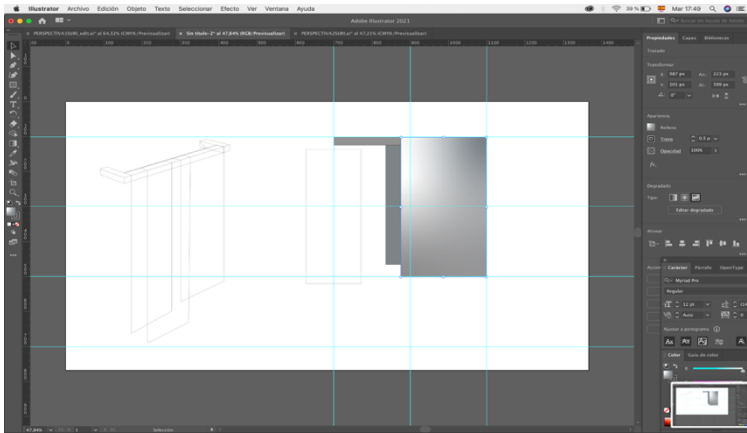


Fig. 66 Primeros bocetos para *Wall Pieces* (3.A.M., Suri Kim, 2021).

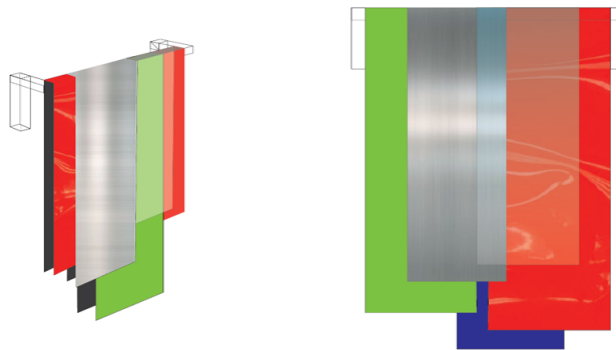


Fig. 67 Primeras ideas sobre las piezas de las paredes (3.A.M., Suri Kim, 2021).

Por otra parte, hemos producido dos piezas para las paredes, *Wall Pieces 1: composición verde* y *Wall Pieces 2: composición roja*. Cada pieza consiste en una disposición de los colores inspirados de *obangseok*⁴⁴: estos tonos se basan en el esquema de colores tradicionales de Corea, los cuales se inspiran en el concepto de *samyang-ojaeng*, cuyo significado se basa en el yin yang y los cinco elementos de la naturaleza.⁴⁵ Cada composición está compuesta por

⁴⁴ *Obangseok* son los cinco colores inspirados en los elementos de la naturaleza y las energías.

⁴⁵ VV.AA., “The Five Colors”, in *Traditional Painting. Windows on the Korean Mind* (Seúl: Korea Foundation, Seoul Selection, 2010), pp.16-17

varias superposiciones de diferentes tipos de telas de plástico y una plancha de aluminio. Éstas cuelgan desde el soporte metálico, que mide dos metros de alto por dos metros de ancho. Basándonos en las composiciones que hemos hecho digitalmente, producimos las dos obras finales (fig.68).

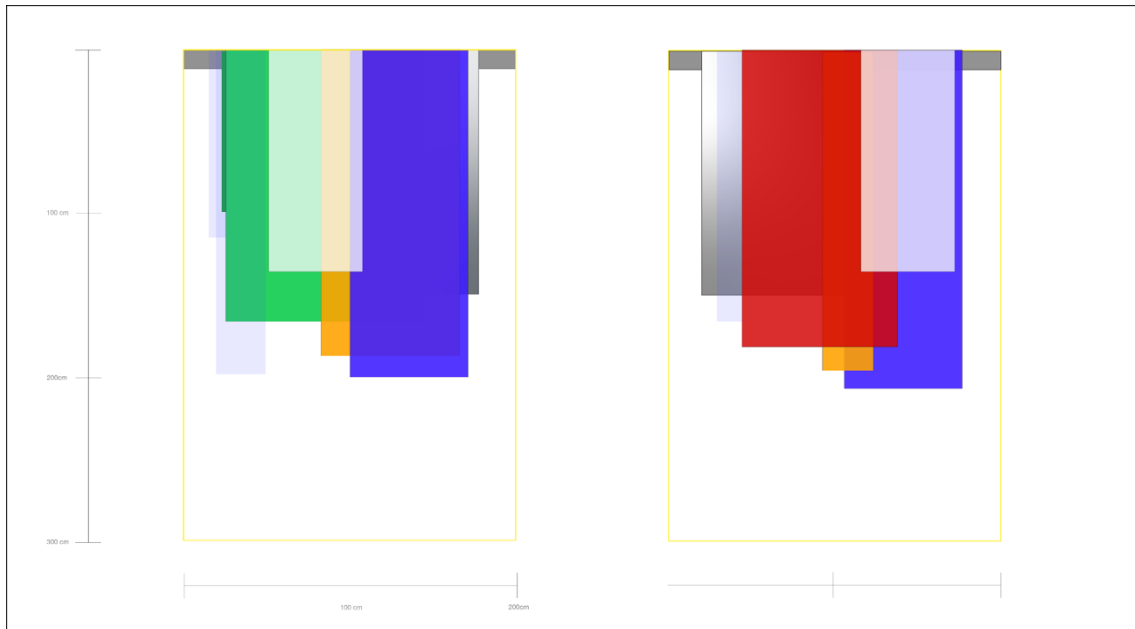


Fig. 68 Composiciones desarrolladas digitalmente para la producción de 3.A.M. (Suri Kim, 2021).

En este sentido, hemos hecho un esquema del orden de cómo tiene que ir colgados los materiales en cada estructura:

WALL PIECES 1, Composición verde.

- Verde lima = total (entera)
- Aluminio = 150x100cm
- Azul
- Blanco
- Tira transparente

WALL PIECES 1, Composición roja.

- Azul
- Aluminio
- Amarillo

- Rojo
- Transparente
- Blanco

Estas estructuras están pensadas para poner la composición de verde en lado izquierdo de la sala y la composición roja a la derecha. Si fuesen a ir en la misma pared, deben de tener mínimo de un metro de distancia entre sí.

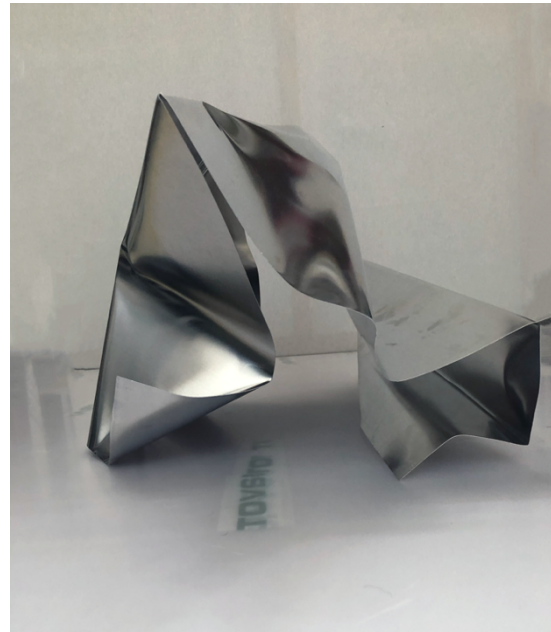
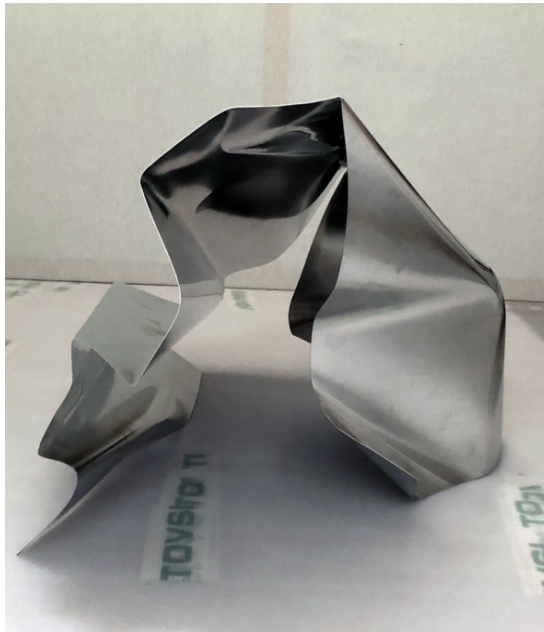


Fig. 69 La escultura de aluminio en varios ángulos (de *3.A.M.*, Suri Kim, 2021).

Además, hemos producido una escultura más pequeña, doblando una plancha fina de aluminio (fig. 69). La forma está inspirada en la vestimenta de los chamanes como los sombreros de papel blanco. La forma en que la tela de



Fig. 70 La chamana lleva la vestimenta de rito.

seda cae al ser llevada tiene un carácter orgánico que nos interesa como inspiración para las formas de las piezas escultóricas.

Hasta ahora, hemos visto cómo hemos producido las esculturas que forman parte de la instalación. Por otra parte, también habíamos gestionado para recibir desde Corea unos

cascabeles chamánicos, que hemos podido conseguir antes de la fecha del montaje de la exposición.

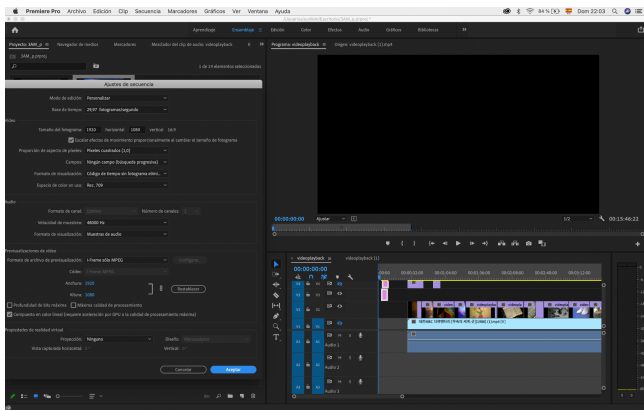


Fig. 71 Posproducción de la pieza audiovisual (*3 A.M.*, Suri Kim, 2021).

En el siguiente paso, hemos producido la pieza audiovisual partiendo los *found-footage* que hemos recopilado vía diferentes fuentes durante toda la producción. Además, hemos archivado sonidos/audios. Estos se componen de distintos ritos budistas y chamánicos, que hemos ido mezclando y

reestructurando como base sonora para esta parte audiovisual del proyecto. De este modo, utilizando programas de postproducción como el Adobe Premiere, hemos ido troceando numerosos visuales y audios que componen la pieza final. La edición de la parte visual y la parte del audio han sido creados por separado, pero simultáneamente. Para finalizar el proyecto, los trozos han sido mezclados y unidos para crear una nueva narrativa para este proyecto.



Fig. 72 Fotogramas del video, *3 A.M.* (Suri Kim, 2021).

*Enlace del video, *3 A.M.* (Suri Kim, 2021): <https://youtu.be/AnXXwCzI9LQ>

Después de haber terminado el video para la proyección, hemos realizado algunos diseños para unas banderas que queríamos incluir en el proyecto. De este modo, las diseñamos digitalmente para ser imprimidas en tela. Aquí, podemos ver las dos pruebas elegidas para la impresión (fig. 73). Al final, nos hemos encargado de coser las dos banderas para la exposición.

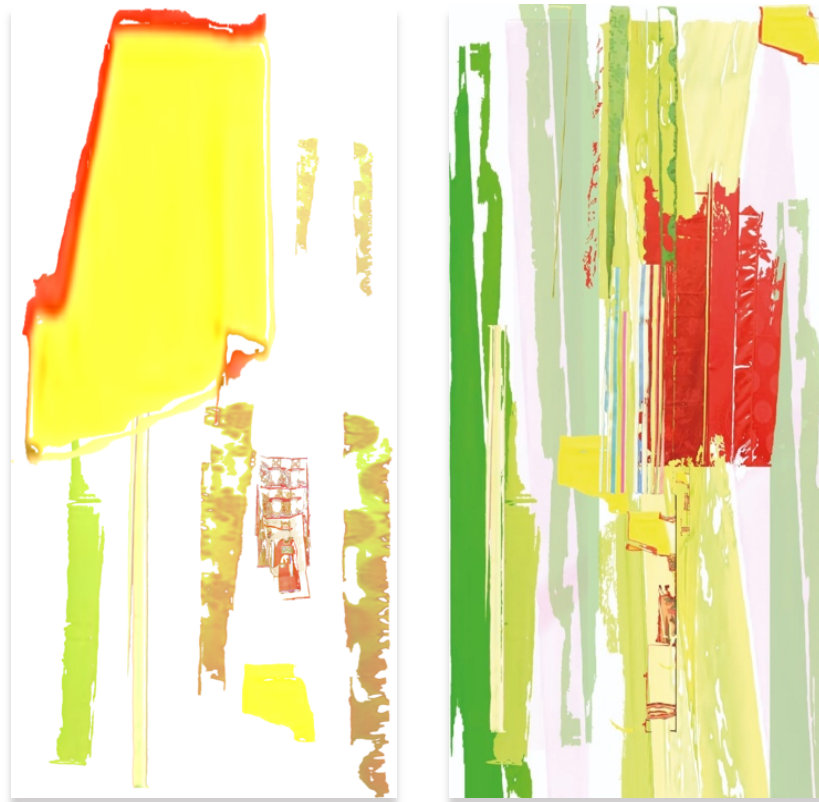


Fig. 73 Diseños para las banderas para *3 A.M.* (Suri Kim, 2021).

Teniendo en cuenta que la instalación va a consistir en varios elementos diferentes, hemos decidido realizar un fotomontaje digital para planificar el montaje en la sala de Atarazanas del Grao (fig.74). De esta manera, podemos obtener una visión más clara de cómo va a quedar el conjunto. Aunque se puede ver el cambio en el momento de instalar la pieza, este tipo de ejercicio nos ayuda a tener más control sobre el proceso de montarla en el espacio expositivo. Además, enumeramos cada elemento para tener en cuenta y organizar el montaje, como ayuda aparte de las notas de montaje (fig.75).



Fig. 74 Fotomontaje de la posible instalación *3 A.M.* en la sala de Atarazanas de Grao, Valencia.

Elementos de la instalación con sus necesidades:

1. Video, reproducido en plasma
*Necesita estar colgado en la pared por los técnicos del ayuntamiento. Para producir: formato digital USB.
2. Cascabeles (instrumento de chaman)
*Clavos y algún cable para tener sistema de seguridad. Si se ve inseguro, no se expone.
3. Bandera(s)
*Clavos y metro / escaleras para poder instalar en una altura alta.
4. Escultura transparente vertical
5. Escultura transparente horizontal
6. Escultura puffy
7. Escultura de aluminio
8. Pieza de la pared: Composición verde
9. Pieza de la pared: Composición rojo
** Necesitan estar colgadas en la pared por los técnicos del ayuntamiento. Con taquitos y tuercas? N° 8,9; en Cada estructura va con 2 en cada lado; es decir, 4. Los clavos/tuercas largas van arriba para sostener mejor el peso.
10. Planchas de aluminio para apoyar escultura encima

Fig. 75 Notas sobre el montaje.

4.3.4 RESULTADO



Fig. 76 Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Instalación. Técnica mixta. Dimensiones variables. Exposición colectiva de *PAM!PAM!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.

Tras el retraso de la apertura de la exposición por la pandemia de COVID, por fin hemos podido llevar las piezas a la sala de Atarazanas del Grao de Valencia, para la exposición colectiva *PAM!PAM!20*. El día 9 de marzo de 2021, empezamos el montaje para la inauguración con la ayuda de los montadores. Estando en la sala, hemos decidido quitar la bandera de la instalación definitivamente, ya que no respiraba lo suficiente. También, hemos cambiado las disposiciones de las piezas exentas. Por ejemplo, hemos puesto la plancha de aluminio debajo de la escultura transparente. De esta manera, generamos un fondo más uniforme y ayudamos para que puedan resaltar las diferentes cualidades de la pieza.

En realidad, esta exposición fue la primera que estamos preparando desde el aislamiento por COVID. En todo momento, hemos tenido que llevar puestas las mascarillas y hacer *social distancing*. Sin embargo, nos hemos reunido en la sala para montar esta muestra colectiva y nos hemos hecho más

cercanos. Mientras tanto, hemos creado una comunidad. Quizá era necesario convocar este tipo de eventos para volver a juntarnos y recuperar el sentido de hogar.

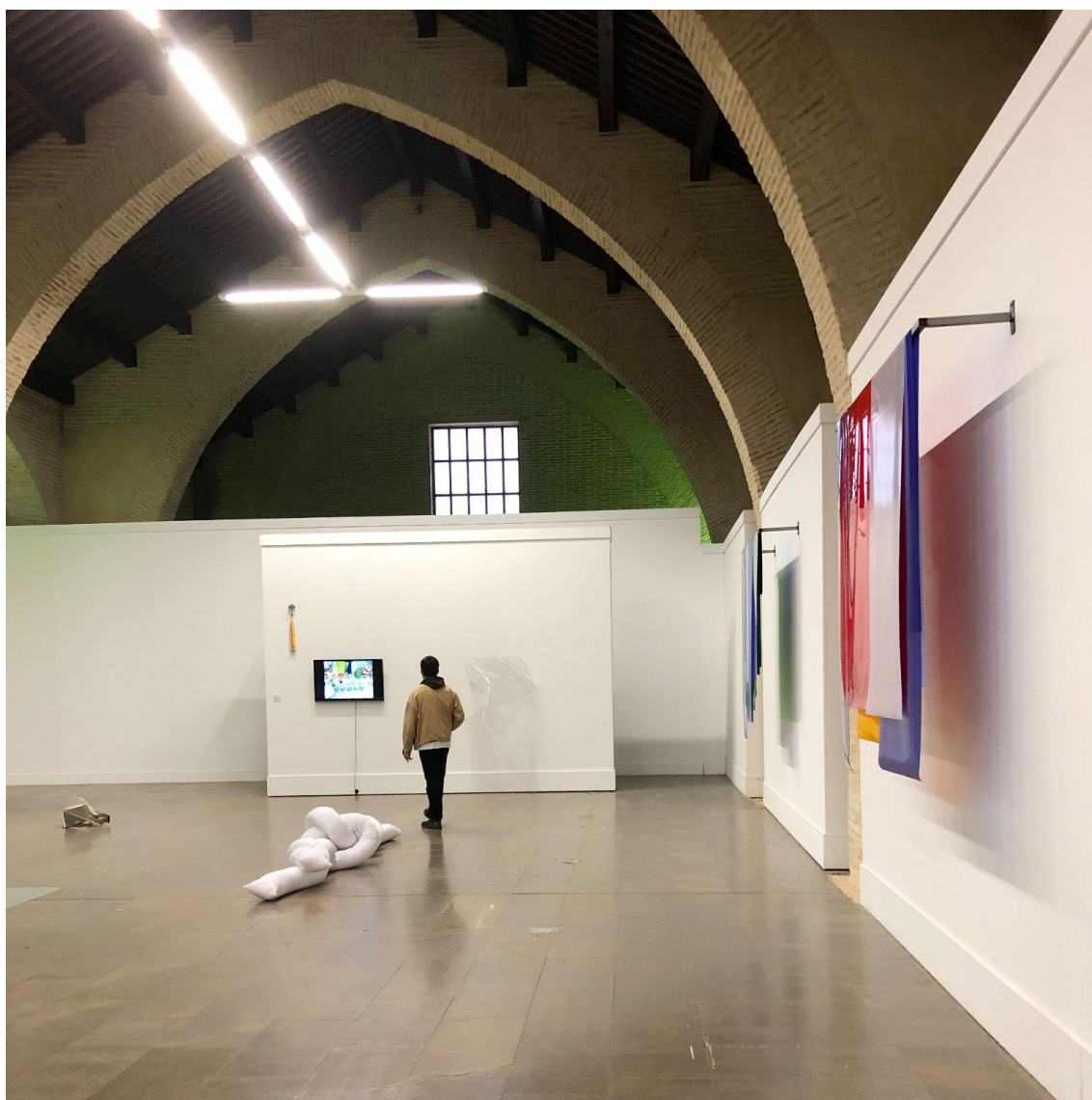


Fig. 77 Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Exposición colectiva *PAMI/PAMI20* en Atarazanas del Grao, Valencia.

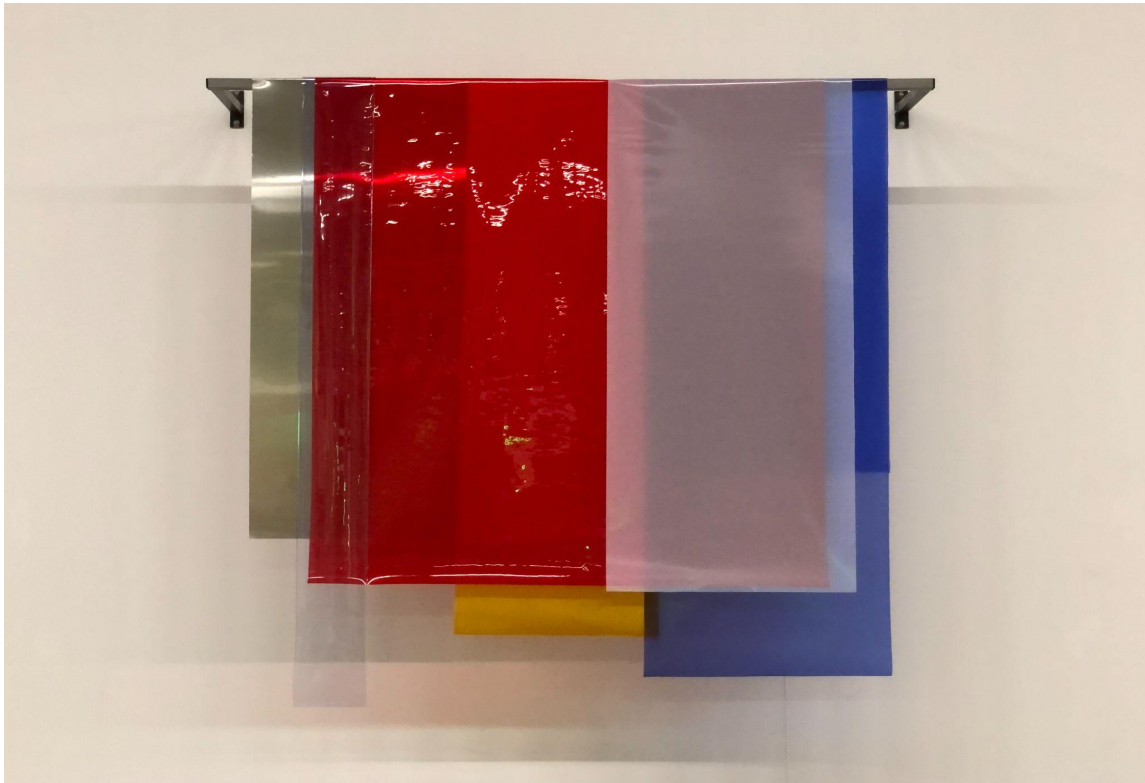


Fig. 78 Suri Kim. *Wall Pieces 1: composición roja de 3 A.M.*, 2021. Telas de plástico, aluminio, hierro (soporte). 200x200cm.



Fig. 79 Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Exposición colectiva *PAM!PAM!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.



Fig. 22 Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. *PAM!PAMI!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.



Fig. 21 Detalle: Suri Kim. *3 A.M.*, 2021.

Este proyecto ha sido seleccionado además en la convocatoria de Salon Brand New 2021. Por lo tanto, hemos tenido la oportunidad de llevarlo para exponer en la sala de Conde Duque, Madrid, como uno de los tres representantes de la facultad de Bellas Artes de UPV. Hemos viajado a Madrid para montar la exposición en julio del mismo año. Para esta exposición, hemos reducido la instalación para adoptar al espacio asignado en la sala.



Fig. 82 Detalle: Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Exposición colectiva, *Salon Brand New*, Conde Duque, Madrid.



Fig. 83 Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Exposición colectiva *Salon Brand New*, Conde Duque, Madrid.

Como hemos podido ver a lo largo de esta investigación, hemos abordado como tema principal una reflexión sobre cómo nos relacionamos hoy en día. Un estudio que ejemplificamos a través de los tres proyectos artísticos desarrollados a lo largo de este máster en producción artística. Para concluir, en definitiva, tomamos como referencia los objetivos señalados en el inicio de este trabajo de fin de máster, incidiendo en una reflexión sobre los mismos y en su grado de consecución.

Primeramente, nos planteábamos cómo se ha construido la práctica artística en torno al individuo, la tecnología y el desarrollo de internet en las últimas décadas. Esta reflexión inicial nos sirvió como punto de partida a la hora de contextualizar nuestra práctica artística dentro de un contexto pertinente, en el que los avances tecnológicos, sobre todo, la implementación del uso del smartphone en las últimas décadas, han servido como un cambio de paradigma a la hora de entender el modo de relacionarnos en la actualidad, además de las problemáticas que todos estos procesos de cambio conllevan.

Posteriormente, planteamos el objetivo de construir un marco referencial a través de distintos movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, centrados en el movimiento *luz y espacio*, la idea de vacío y el arte relacional. Los referentes aquí señalados pueden parecer en cierto modo dispares, pero cada uno de ellos nos ha servido como base a la hora de enfrentarnos al proceso de creación artística. Sus perspectivas, por tanto, han generado un sustrato conceptual que ha sido utilizado en la conformación de los casos estudios aquí señalados y ampliados en sus apartados correspondientes.

En este sentido, el marco referencial estudiado ha sido el generador de una serie de proyectos artísticos realizados en la parte práctica, donde se interrelacionan los conceptos estudiados. Cabe incidir en este punto que, aunque hemos empleado la metodología de caso estudio, y cada uno de los proyectos tome un resultado final en sí mismo, sí que podemos apreciar una evolución en torno a esta temática relacional a través de los proyectos aquí presentados.

En este aspecto, el primer caso, *Mesa en común*, sirvió en este transcurso como un acercamiento directo y concreto con las personas de

nuestro entorno. Un proyecto que a nivel matérico se traducía en el registro fotográfico, y que nos sirvió para generar una serie de momentos de encuentro y reflexión, en un momento en el que veíamos pertinente reivindicar la experiencia de lo común a través de la práctica artística. Como hemos podido ver, este proceso evolucionó y sentó las bases hacia un proyecto mucho más introspectivo, quizás que emanaba desde el interior, como es *Alone Together*, un diseño que sentó las bases en el modo de entender los distintos materiales, e concepto de ausencia y en el que ampliamos en un estudio mayor la presencia del espacio con su disposición expositiva. Todo este aprendizaje se aúno en el proyecto que culmina esta investigación: *3 A.M.* Se trata del proyecto más complejo tanto en concepto como en ejecución, y el que supuso un desafío mayor por varios motivos. Por un lado, por tratarse desde un inicio como una propuesta para ser exhibida dentro de la muestra PAM!PAM!20 en las Reales Atarazanas del Grao. Por otro, porque se trataba de una propuesta con un alto grado de interdisciplinariedad que conllevó la ejecución simultánea de distintos procesos, tanto de desarrollo conceptual como de ejecución matérica.

Por tanto, es necesario tomar en valor la consecución del siguiente objetivo, el de establecer una metodología proyectual, en cada uno de los casos: un mapa conceptual, un desarrollo procesual, y una muestra de resultados. Este seguimiento y estudio en profundidad de cada uno de los proyectos ha servido como un método que acertamos en construir para proyectos y procesos futuros, y que nos ha servido a la hora de ordenar nuestras ideas y modos de hacer dentro de una metodología propia de trabajo.

Como punto final señalamos la repercusión de las propuestas en distintos espacios expositivos, que también hemos marcado como objetivo. Éstas han sido, en orden cronológico, la exposición de *Garbo 2019* en el Museo Provincial de Teruel, la muestra *PAM!19* en la FBBAA, las dos exposiciones colectivas en la galería La Mercería, la exposición *PAM!PAM!20* en las Reales Atarazanas del Grao y la exposición *Salón Brand New* en el Centro Conde Duque de Cultura Contemporánea, en Madrid. En definitiva, todas estas experiencias nos han servido para proyectar fuera de los límites de la facultad el trabajo que empezamos dentro de las aulas. Un trabajo que vemos fundamental a la hora de emprender una trayectoria artística y una labor de profesionalización en el sector.

6. FUENTES REFERENCIALES

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah. 1961. «The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance.» En *Between Past and Present. Six Exercises in Political Thought*, de Hannah Arendt, 197-226. New York: The Viking Press.

Benjamin, Walter. 1989. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.» En *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, de Walter Benjamin, 17-57. Buenos Aires: Taurus.

—. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin.

Bourriaud, Nicolas. 2014. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—. 2009. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—. 2022. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.

Brillat-Savarin, Jean Anthelme. 1987. *Fisiología de gusto o meditaciones de gastronomía*. Madrid: Aguilar.

Chayka, Kyle. 2020. *The Longing for Less. Living with Minimalism*. New York: Bloomsbury Publishing.

Costa, Guido. 2010. *Nan Goldin*. London, New York: Phaidon.

Debord, Guy. 2014. *The Society of the Spectacle*. Berkley: Bureau of Public Secrets.

Foucault, Michel. 1997. «Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.» En *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, de Michel Foucault, 9-29. Barcelona: Anagrama.

Foundations, Korea. 2010. *Traditional Painting. Window on the Korean Mind*. Seoul: Seoul Selection.

Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Groys, Boris. 2018. *In the Flow*. London, New York: Verso.

Han, Byung Chul. 2019. *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.

—. 2020. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder.

—. 2019. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.

—. 2015. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

—. 2017. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.

Kaprow, Allan. 2016. *Entre el arte y la vida. Ensayo sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.

McEvelley, Thomas. 2002. «The Shape of Ancient Thought.» En *The Shape of Ancient Thought*, de Thomas McEvelley, 450-484. New York: Allworth Press.

Taznizaki, Junichirō. 2015. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

VV.AA. 2015. *E-Flux Journal: Internet Does Not Exist*. Berlin: Sternberg Press.

VV.AA. 2011. *Phenomenal. California Light, Space, Surface*. San Diego: University of California Press.

VV.AA. 2010. *What Is Contemporary Art?* Berlin: Sternberg.

Wajacman, Judy. 2017. *Esclavos del tiempo*. Barcelona: Paidós.

RECURSO AUDIOVISUAL

2021. *Can't Get You Out of My Head (TV series)*. Dirigido por Adam Curtis.
Interpretado por Adam Curtis.

ENTREVISTA

Žižek, Slavoj, entrevista de Aude Lancelin. 2004. *The New Philosopher. Interview with Slavoj Zizek*. (11 de 11).

RECURSOS EN LÍNEA

Artforum. 2006. *1000 Words: Angela Bulloch*. 04. Último acceso: 20 de 06 de 2022.
<https://www.artforum.com/print/200604/1000-words-angela-bulloch-10616>.

Foundation, Pulitzer Art. 2010. *Youtube*. 09 de 06. Último acceso: 20 de 10 de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=sstswahTmnw>.

Morillas, Pol. 2022. *El País*. 01 de 01. Último acceso: 15 de 02 de 2022.
<https://elpais.com/internacional/2022-01-01/la-gran-transformacion.html>.

The Museum of Modern Art. 2012. *Youtube*. 03 de 02. Último acceso: 23 de 01 de 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=0xRx2s3FpSg>

7. LISTA DE FIGURAS

- Fig. 23 Un teléfono móvil con imagen de Google Earth.
- Fig. 24 La evolución de los teléfonos móviles.
- Fig. 25 Helen Pashgian, *Untitled*, 2022. Instalación.
- Fig. 26 James Turrell, *Breathing Lights*, 2013. Instalación.
- Fig. 27 Bruce Nauman, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, 1967-68. Video.
- Fig. 28 Fig. 6 Eric Orr, *Zero Mass*, 1972. Instalación.
- Fig. 29 Nan Goldin. Snapshots from the *Ballad of Sexual Dependency*. 1979-1996. Fotografía.
- Fig. 30 Kim Sooja. *Bottari*, 2007. Instalación.
- Fig. 31 Kim Sooja, *Needle Women*. 1999-2001. Instalación.
- Fig. 32 Kim Sooja, *Needle Women*. 1999-2001 (fragmentos del video). Video.
- Fig. 33 El libro de Heo Jun, *Dongui Bogam* 동의보감 (1613)
- Fig. 34 Esquema del concepto del proyecto: *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).
- Fig. 35 Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Pad Thai)*, 1990. Instalación.
- Fig. 36 Sophie Calle, *Double Game*, 1999. Libro de artista.
- Fig. 37 Esquema: Desarrollo conceptual del proyecto, *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).
- Fig. 38 Esquema: Desarrollo de la producción de *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).
- Fig. 39 Foto tomada en el camino en Cabanyal, Valencia, 2019 (Suri Kim, 2019).
- Fig. 40 La elaboración de la comida, Valencia, 2019 (Suri Kim, 2019).
- Fig. 41 Fotogramas de la primera película revelada y escaneada en formato digital.
- Fig. 42 La edición del libro de artista, *Mesa en común* (2019-) en InDesign.
- Fig. 21 Las hojas del libro en proceso de cortar a medida.
- Fig. 22 Libro cosido a mano empleando: *saddle stitching*.

- Fig. 23 Presentación del proyecto: *Mesa en común*, en Facultat de Belles Arts, San Carles, UPV (Suri Kim, 2019).
- Fig. 24 *Mesa en común* (Suri Kim, 2019). Exposición colectiva Garbo 2ªed., Museo de provincia de Teruel. 2019. Instalación: la serie de fotografía y el libro
- Fig. 25 Libro de artista *Mesa en común* (Suri Kim, 2019-), expuesto en exposición colectiva Garbo 2ª, Museo de Provincia de Teruel.
- Fig. 26 Portada del libro, *Mesa en común* (Suri Kim, 2019).
- Fig. 27 Detalle: libro de artista, *Mesa en común* (2019).
- Fig. 28 Suri Kim. *Jimmy*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 30x40cm.
- Fig. 29 Suri Kim, *Jimmy*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 30x40cm.
- Fig. 30 Suri Kim. *Ángel*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.
- Fig. 31 Suri Kim, *Lu*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.
- Fig. 32 *Renata*, de proyecto *Mesa en Común*, 2019. Fotografía analógica b/n, impreso en papel de Hahnemüele, 40x30cm.
- Fig. 33 (Detalle) Suri Kim, *Alone Together*, 2019. Facultad de BBAA, UPV.
- Fig. 34 *Hanok*, una arquitectura coreana tradicional que no tiene diferenciación entre lo interior y lo exterior.
- Fig. 35 Las dos proyecciones con el espejo.
- Fig. 36 Pintura tradicional coreana pintada en *hanji*: Hong Do Kim, *Looking at Plum Blossom From a Boat* (주상관매도, en coreano), 1745/1806.
- Fig. 37 La jarra de la época Joseon (1392-). Un ejemplo de la *belleza de vacío*.
- Fig. 38 Hiroshi Sugimoto, *South Bay Drive-In*, San Diego, 1993. Fotografía.
- Fig. 39 Robert Irwin, *Dawn to Dusk*, 2016. Instalación.
- Fig. 40 Esquema: Desarrollo conceptual del proyecto, *Alone Together* (Suri Kim, 2019).
- Fig. 41 Esquema: Producción del proyecto, *Alone Together* (Suri Kim, 2019).

- Fig. 42 Apuntes de estudios de luz indirecta.
- Fig. 43 Apuntes de estudio de luces por proyecciones (luz indirecta).
- Fig. 44 Muestra de las pruebas para la asignatura *Práctica pictórica: Concepto, estructura y soporte*, 2019.
- Fig. 45 Una de las esculturas en tamaño real (para la exposición), vista desde arriba.
- Fig. 46 Luz del día / luz por la tarde en el semicículo.
- Fig. 47 Propuesta para el espacio semicículo.
- Fig. 48 Fotomontaje de posible instalación para el PAM!19, en el semicículo.
- Fig. 49 Fotomontaje de posible instalación en la planta de secretaría (propuesta para PAM!19).
- Fig. 50 Suri Kim, *Alone Together*, 2019. Instalación con proyecciones, espejo, esculturas de plexiglas. Dimensiones variables.
- Fig. 51 Fotos de detalle: Suri Kim, *Alone Together*, 2019. Instalación. Festival PAM!19, Facultad de Bellas Artes, UPV.
- Fig. 52 Fotos de detalle: Suri Kim, *Alone Together*, 2019. Instalación. Festival PAM!19, Facultad de Bellas Artes, UPV.
- Fig. 53 Detalle: Suri Kim, *Pieces 1, 2 y 3 de Alone Together*, 2019. Expo. colectiva Aula A 4.1. en la Galería Mercería.
- Fig. 54 Suri Kim, *Pieces 1, 2 y 3 de Alone Together*, 2019. Expo. colectiva Aula A 4.1. en la Galería Mercería.
- Fig. 55 Suri Kim, *Piece 1, Piece 2, Piece 3*. Esculturas para la exposición colectiva, Aula A 4.1., en la galería La Mercería, Valencia.
- Fig. 56 En varios ángulos de *Flow* (Suri Kim, 2019). Escultura para la exposición colectiva, Acto de Creación, en la galería La Mercería, Valencia.
- Fig. 57 Suri Kim, *Flow y Overflow*, expo. colectiva Acto de creación, Galería Mercería, Valencia, diciembre 2019.
- Fig. 58 Suri Kim, *Overflow* (izq.) y *Flow* (dcha.) (2019) en la expo., Un Acto de Creación, Galería Mercería, Valencia, diciembre 2019.
- Fig. 59 Una *mudang* haciendo un ritual.

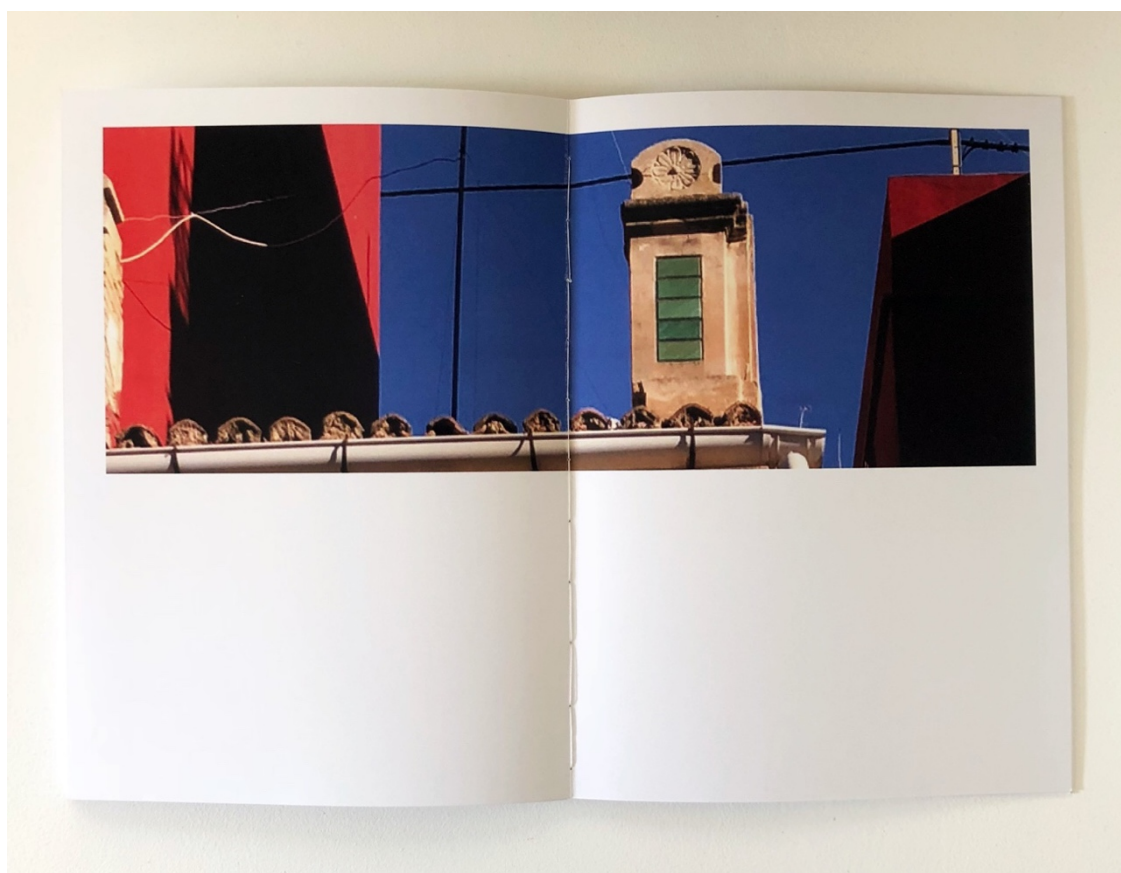
- Fig. 60 Pinturas de espíritus chamanistas en el Santuario Naewatdang, Jeju-do, de época Joseon (principio-medio).
- Fig. 61 *Gut*, un ritual chamánico coreano.
- Fig. 62 Esquema: Desarrollo del proyecto, 3 A.M (Suri Kim, 2021).
- Fig. 63 Esquema: Producción para proyecto, 3 A.M (Suri Kim, 2021).
- Fig. 64 Captura de pantalla de *found-footage*.
- Fig. 65 Los cordones gigantes hechos con materiales blandos para una escultura.
- Fig. 66 Primeros bocetos para *Wall Pieces* (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 67 Primeras ideas sobre las piezas de las paredes (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 68 Composiciones desarrolladas digitalmente (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 69 La escultura de aluminio en varios ángulos (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 70 La chamana lleva la vestimenta de rito.
- Fig. 71 Posproducción de la pieza audiovisual (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 72 Fotogramas del video (3 A.M., Suri Kim, 2021).
- Fig. 73 Diseños para las banderas (3 A.M., Suri Kim, 2021)
- Fig. 74 Fotomontaje de la posible instalación 3 A.M. (Suri Kim, 2021) en la sala de Atarazanas de Grao, Valencia.
- Fig. 75 Notas sobre el montaje.
- Fig. 76 Suri Kim, 3 A.M., 2021. Instalación. Técnica mixta. Dimensiones variables. Exposición colectiva de *PAM!PAM!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.
- Fig. 77 Suri Kim, 3 A.M., 2021. *PAM!PAM!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.
- Fig. 78 Suri Kim, *Wall Pieces 1: composición roja* de 3 A.M., 2021. Telas de plástico, aluminio, hierro (soporte). 200x200cm.
- Fig. 79 Suri Kim, 3 A.M., 2021. *PAM!PAM!20* en Atarazanas del Grao, Valencia.
- Fig. 43 Íbid.
- Fig. 44 Detalle: 3 A.M. (Suri Kim, 2021).
- Fig. 82 Detalle: 3 A.M. (Suri Kim, 2021). Exposición colectiva, Salon Brand New, Conde Duque, Madrid.
- Fig. 83 Íbid.

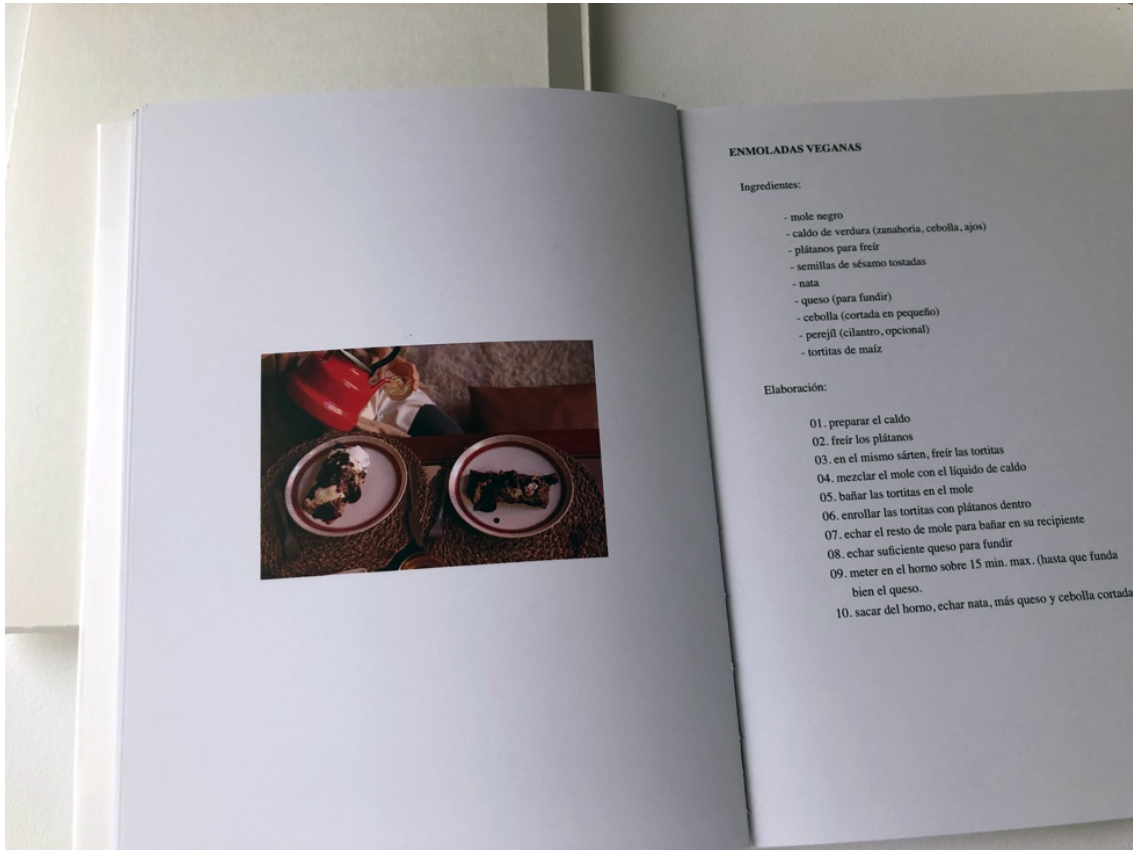
9. ANEXO I: IMÁGENES DE LAS OBRAS

Mesa en común (2019-)



Suri Kim. *Mesa en común*, 2019-, libro de artista (work-in-progress; libro-en-progreso), impreso en papel, 16,8x23cm.





Suri Kim. *Mesa en común*, 2019-, libro de artista (work-in-progress; libro-en-progreso), impreso en papel, 16,8x23cm.



Suri Kim. *Mesa en común*, 2019-, libro de artista (work-in-progress; libro-en-progreso), impreso en papel, 16,8x23cm.



Suri Kim. *Mesa en común*, 2019-, libro de artista (work-in-progress; libro-en-progreso), impreso en papel, 16,8x23cm.



Suri Kim. *Mesa en común*, 2019-, libro de artista (work-in-progress; libro-en-progreso), impreso en papel, 16,8x23cm.

Alone Together (2019)



Suri Kim. *Piece 1*, del proyecto, *Alone Together*, 2019.



Suri Kim. *Piece 2*, del proyecto, *Alone Together*, 2019.



Suri Kim. *Piece 3*, del proyecto, *Alone Together*, 2019.



Suri Kim. *Flow*, del proyecto, *Alone Together*, 2019.

3 A.M. (2021)



Suri Kim. *Wall Piece (composición verde)*, del proyecto 3 A.M., 2021. Técnica mixta. 200x200cm.



Detalle: *Wall Piece: composición verde*, del proyecto *3 A.M.* (Suri Kim, 2021), técnica mixta. 200x200cm.



Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Técnica mixta. Dimensiones variables. Atarazanas del Grao, Valencia.



Detalle: Suri Kim. *Sin título (La insoportable levedad del ser)*, del proyecto *3 A.M.*, 2021.



Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Técnica mixta. Dimensiones variables. Atarazanas del Grao, Valencia.



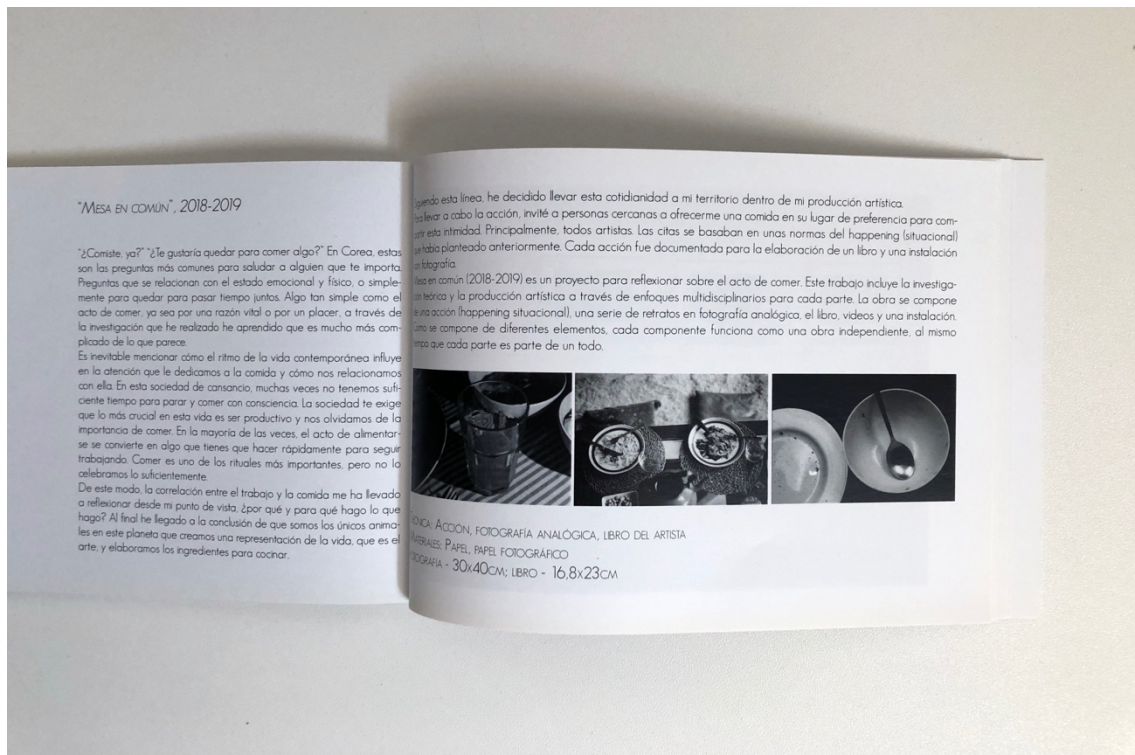
Suri Kim. *3 A.M.*, 2021. Técnica mixta. Dimensiones variables. Atarazanas del Grao, Valencia.



Suri Kim. *Del proyecto, 3 A.M.*, 2020, video. Duración 13:52 min. Color/audio.
Enlace para ver el video (YouTube): <https://youtu.be/AnXXwCzi9LQ>

10. ANEXO II. REPERCUSIÓN DE LAS OBRAS

Mesa en común (2019-), en el catálogo de la exposición colectiva, Garbo 2ªed., en el Museo de Teruel, Teruel.



TÉCNICA: ACCIÓN, FOTOGRAFÍA ANALÓGICA, LIBRO DEL ARTISTA
MATERIALES: PAPEL, PAPEL FOTOGRAFICO
FOTOGRAFIA - 30x40CM; LIBRO - 16,8x23CM

3 A.M. (2020), en el catálogo de la exposición colectiva, PAM!PAM!20, en las Atarazanas del Grao, Valencia.





3 A.M. (2020), en el catálogo de la exposición colectiva, Salon Brand New, en Conde Duque, Madrid.

SURI KIM
(Seúl, 1986)

2020. Todo cambió, vivimos una pandemia. En Corea existe la larga tradición que se remonta a la época prehistórica de ir a ver a un *mudang* (un chamán coreano) en tiempos de crisis. Se cree que son capaces de comunicarse con los dioses de la naturaleza y los espíritus para dar consejos. Sus almas se purifican mediante las prácticas nocturnas. También practican rituales por el bienestar de la comunidad.

del espacio un lugar seguro a través de lo que se reconoce, generando así símbolos que conectan a la comunidad (Han, 2019).

En consecuencia, *3 a.m.* (2021) es una instalación inspirada en estos rituales tradicionales. Una interpretación de un espacio meditativo y ritual para un espacio expositivo. Según B.C. Han, los rituales transforman "estar en el mundo" en "estar en casa", haciendo



3 a.m., 2020/21.
Video, polietileno, estructura de metal, plástico y PVC.
Dimensiones variables.

Alone Together (2019), “PAM! 2019 busca la mirada del futuro desde el prisma de la diversidad” por Álvaro G. Devís, en Culturplaza (Valencia Plaza).

<https://valenciaplaza.com/pam-2019-busca-la-mirada-del-futuro-desde-el-prisma-de-la-diversidad>

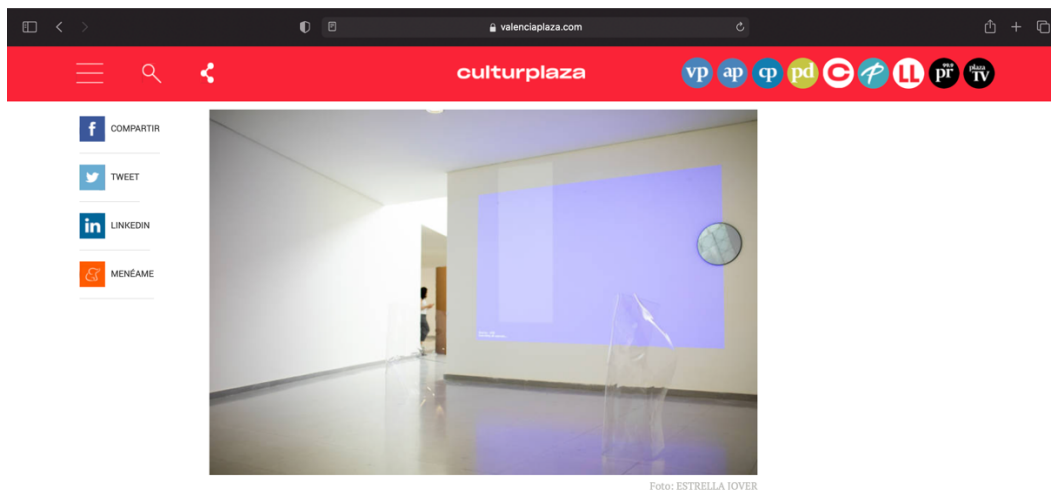
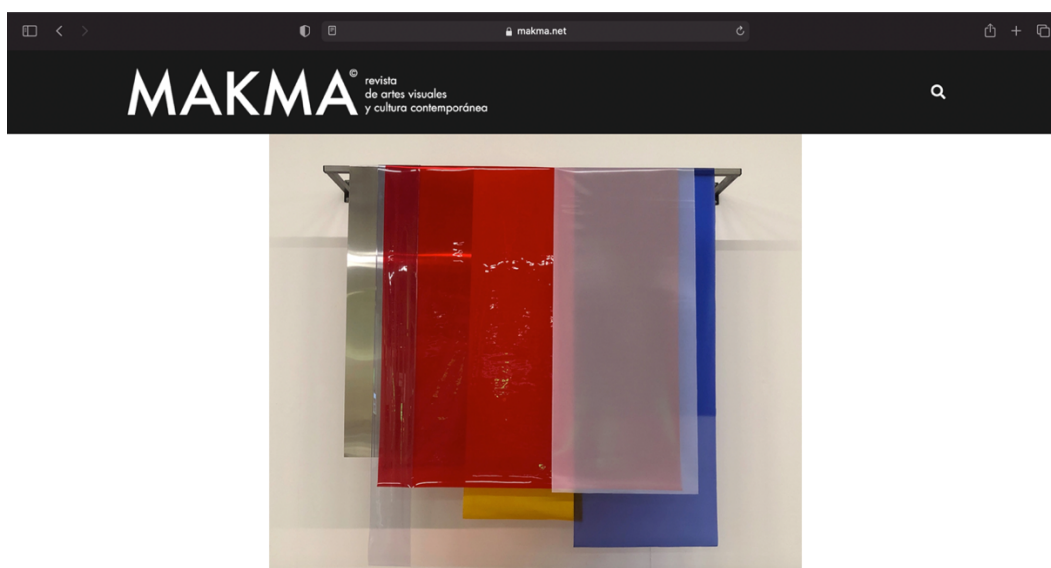


Foto: ESTRELLA JOVER

El trabajo de **Suri Kim**, *Alone together*, versa sobre la idea de la ausencia, promovida por las culturas orientales, como contraposición a la vida ajetreada contemporánea, que nos hace “estar solos sin estar solos”. Este trabajo emplea proyecciones, haciendo una composición en la pared a través de superposición de capas, que sustituyen a la pintura. Esta idea viene de observar los reflejos de la luz de los proyectores cuando están en stand-by. Dependiendo de la hora el día, la proyección se entrelaza de una manera diferente con los reflejos producidos por la luz en las paredes. Aparte de la proyección, la instalación se conforma por dos espejos. Objetos significativos por el hecho de que reflejan el/los sujeto(s) enfrente en el momento presente, tomando una parte de la composición como conjunto. Y completando la instalación

3 A.M. (2020), “PAMPAM!20 somete a deliberación ciertos símbolos y rituales” por Salva Torres en Makma. <https://www.makma.net/pampam20-somete-a-deliberacion-ciertos-simbolos-y-rituales/>



Una de las piezas de la exposición de Suri Kim, en la exposición 'PAMPAM!20'.

Suri Kim se decanta por los rituales en su acepción más fructífera. Siguiendo la estela de Han, que considera la repetición como el rasgo esencial de los rituales, Kim echa mano de la práctica de los chamanes, con el fin de “superar los momentos de crisis”, explica la

