

Un recorrido por el espacio doméstico de la mano de Do Ho Suh. Mantener vivos los recuerdos a pesar de todo

A Tour of the Domestic Space with Do Ho Suh. Keeping Alive the Memories Despite Everything

Rosa García

Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), España
ea.rosamgarcia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0532-9089>

Resumen

Por medio de las instalaciones de Do Ho Suh, en las que el artista recrea las casas en las que ha vivido, reflexionamos sobre el espacio doméstico. Recorriendo cada una de sus habitaciones y observando sus objetos y sus marcas, atravesamos también su memoria, rememorando cada detalle de la nuestra. Pensando en la parte material y el marco artístico que envuelve las piezas, se profundiza en el carácter inmaterial de nuestros hogares y en la serie de problemáticas que contienen. Queremos pensar en el hogar como un refugio protector, pero no siempre es así. Los hogares de Suh se componen de finas veladuras, de una serie de capas que se superponen con múltiples lecturas sobre el espacio que habitamos y, con ello, sobre nosotros mismos.

Palabras clave: Do Ho Suh; espacio doméstico; memoria; micropolíticas; arte contemporáneo

Abstract

Through Do Ho Suh's installations, in which the artist recreates the houses where he has lived, we reflect on the domestic space. Touring each of its rooms and observing its objects and its marks, we also pierce his memory, remembering every detail of ours. Thinking on the material part and the artistic framework that envelops the pieces, we go deeper into the immaterial that embraces our homes and move forward through a series of problems that we find around them. We want to think about home as a protective refuge, but this is not always the case. Suh's homes are made up of thin glazes, of a series of layers that overlap with multiple readings about the space we inhabit and, with it, about ourselves.

Key words: Do Ho Suh; domestic space; memory; micropolitics; contemporary art

Para citar este artículo / To cite this article:

GARCÍA, R. Un recorrido por el espacio doméstico de la mano de Do Ho Suh: Mantener vivos los recuerdos a pesar de todo. En: *[i2] Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio* [en línea]. Vol. 8, Núm. 2, diciembre 2020. ISSN: 2341-0515. <https://doi.org/10.14198/i2.2020.2.04>



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES

© Rosa García

Introducción: Autorretratos domésticos

Las instalaciones de Do Ho Suh no son casas funcionales. No nos pueden proteger de las condiciones climáticas del exterior. Son tangibles, pero tan frágiles como un recuerdo. Podemos ver desde fuera, podemos ver desde dentro. Ningún muro bloquea la luz. Se dispersa armoniosamente por cada habitáculo. A veces se levantan desde el suelo, como *The Perfect Home II* (2003), otras quedan suspendidas desde el techo, como *Seoul Home/Seoul Home/Kanazawa Home* (2012). Aun así, todo parece estar tranquilo y en armonía. Todas ellas quedan perfectamente dispuestas en el espacio expositivo. Tienen sus puertas abiertas, listas para recibirnos. No llegarán a desvanecerse.

El traslado del artista de Corea del Sur a Estados Unidos para seguir su formación académica marcaría su producción artística llevándole a interesarse por la representación del hogar, a sumergirse en un proceso continuo de exorcización de los espacios que habitamos. En esta revisión del espacio doméstico, en este proceso de materialización de la memoria, Suh reconstruye minuciosamente las casas en las que ha vivido a partir de tejidos semitransparentes, deteniéndose en cada parte aparentemente sin importancia, detalles que a primera vista pasan desapercibidos, pero que vienen a revelarnos algunos datos sobre sus huéspedes. Porque el espacio doméstico es “memoria silenciosa y determinante”, una forma de escritura, de producir y mostrar un relato de lo cotidiano (De Certeau, 1999 [1979], p. 67). No es solo la estructura que mantiene a salvo este “conjunto de emociones percibidas” relacionadas con “la familia, la intimidad y una consagración al hogar”, también se integran en sus paredes como fragmentos imprescindibles de su propia unidad (Rybczynski, 1991 [1986], p. 84), esenciales para poder definirlo.

Cuando entramos en uno de sus hogares –término más cercano, con resonancias más afectivas que “casa”–, no solo estamos caminando por su extensión, también lo hacemos por un proyecto autobiográfico en el que el espacio parece ser el objeto principal, una entidad propia con la capacidad de empatizar con los sentimientos más profundos de sus inquilinos o visitantes, pero, a un tiempo, una serie de autorretratos muy detallados de sí mismo. Y es que, para poder analizar el espacio con más precisión, de acuerdo con José Luis Pardo, tenemos que considerar nuestra vida, nuestra existencia, asimilarnos como espacios contenedores de recuerdos y emociones (1992). De esta manera, Suh traduce su memoria envolviéndonos en sus recuerdos más íntimos, haciéndonos partícipes de sus pensamientos en torno a la identidad, la migración o el sentimiento de pertenencia o no pertenencia al espacio, que se materializan adoptando la forma de una casa, en una representación de la inestabilidad que ya contiene la palabra “hogar”. Sus instalaciones configuran un entramado simbólico que se presta a lecturas más dolorosas de lo que puede parecer a simple vista, que irremediablemente podemos intuir, ya que el mismo viaje que conlleva su producción artística, así como el viaje que comprende nuestras vidas, lo es. Pero, ¿qué función tienen los recuerdos? “No es lo contrario al olvido, sino su reverso”. No podemos dejar de recordar y “en la observación se encuentra la melancolía más profunda”. Las huellas del pasado se pueden difuminar, pero permanecen para siempre (Marker, 1983, min. 04:32).

Así, empezamos a recorrer los intrigantes laberintos domésticos de Suh. Caminamos y observamos muy atentos. Queremos descubrir sus grandes y pequeñas particularidades. Durante el trayecto nos damos cuenta de que, en realidad, todas sus características nos resultan muy cercanas, extrañamente familiares. Los hogares personales del artista se extrapolan a nuestros propios hogares y memorias. El tejido actúa como un espejo que nos incorpora al espacio sin previo aviso, en el que terminamos asimilándonos. Un mapa de emociones se despliega ante nosotros en cada instalación y nos guía por nuestro nuevo territorio doméstico (Fig. 1.).



Figura 1. Do Ho Suh, Apartment A, Unit 2, Corridor and Staircase, 348 West 22nd Street, New York, NY 10011, USA, 2011-2014 (detalle). Fotografía © Jerry Birchfield. Vista de la instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Cleveland. Recuperada de Victoria Miro Gallery. Enlace: <https://victoria-miro.com/>

Reivindicar lo “blando”

tocar es siempre para alcanzar, acariciar, elevar, conectar o envolver, y también para comprender que otras personas o fuerzas naturales lo han hecho eficazmente antes que uno mismo, aunque sea en la fabricación del objeto texturizado. (Sedgwick, 2003, p. 14)¹

Sus instalaciones actúan como una bisagra entre espacios. La transparencia del tejido hace posible que lo público y lo privado, dos realidades políticas que se causan mutuamente, se entrelacen interactuando desde una literalidad absoluta. Dos realidades que parecen aisladas entre sí pasan a componer un todo organizado que destaca las relaciones, a menudo invisibles, que existen entre las mismas. Así, esboza una imagen con la que

¹ Traducción propia. Texto original: “touch is always already to reach out, to fondle, to heft, to tap, or to enfold, and always also to understand other people or natural forces as having effectually done so before oneself, if only in the making of the textured object.”

entender, repensar, sentir y transmitir el mundo exterior, el que es de otros, y el interior, el que es personal, íntimo, intransferible, en un útil ejercicio, como propone Hannah Arendt, de hacer público lo privado para romper con la alienación derivada de la tendencia a mantener oculto lo que se genera en este espacio (2003 [1958]).

Como si se tratara de autorretratos, adoptando el tejido como material de trabajo y la costura como técnica, Suh se representa a sí mismo encarnando sus hogares. El/nosotros somos espacio y el tejido se convierte en una reproducción y/o extensión de su/nuestra piel. “El revestimiento, que tiene su origen en el arte textil, da dimensión simbólica a la arquitectura, pero coincide con uno de los elementos básicos, el *muro* [el soporte material y conceptual], que delimita el *recinto doméstico*” (Hernández, 1990, pp. 83-84). El uso de este material como herramienta de producción artística se vincula al trabajo que tradicionalmente han realizado las mujeres en el espacio doméstico y, consecuentemente, a las artistas feministas que recuperan este material para crear su discurso transformando las herramientas de represión en una reivindicación, en un lenguaje de creación, en una forma de reunir información y de producir conocimiento, con un mensaje evidente de género y de clase. Porque “coser es una forma de *wānanga* –una conferencia o foro– que es parte integral del conocimiento tradicional, ya sea genealogía, historia o filosofía; los textiles completados se convierten en el foro en el que se transmite este conocimiento” (Hopkins, 2017, s.p.)².

Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones. Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc. (Deleuze y Guattari, 1988 [1980], p. 214)

Una serie de esculturas blandas, delicadas y alterables, relacionadas con lo femenino, conviven con una tradición de piezas sólidas, firmes e inmutables, asociadas a lo masculino, al trasladarse del espacio doméstico a la galería. Un “mundo femenino” enfrenta “un universo masculino”, señala Kate Millett. Aunque esta contraposición sucede en una sociedad dirigida por hombres. Las mujeres no configuraron una sociedad autónoma y cerrada. Se encuentran en un estado de subordinación permanente (1995 [1969], p. 757). Porque “es importante reconocer que cuando hablamos de trabajo doméstico no estamos hablando de un empleo como cualquier otro, sino que nos ocupa la manipulación más perversa y la violencia más sutil que el capitalismo ha perpetrado nunca contra cualquier segmento de la clase obrera” (Federici, 2013 [2012], p. 36). Se interiorizó profundamente como una actividad a desarrollar por las mujeres, como una característica que les es propia, natural, innata, considerada fácil de realizar. Pero el único motivo por el que a

² Traducción propia. Texto original: “sewing is a form of *wānanga* –a conference or forum– that is integral to customary knowledge, be it genealogy, history, or philosophy; the completed textiles become the forum in which this knowledge is passed down.”

Candice Hopkins, en el marco de la Documenta 14, habla de Mata Aho Collective, colectivo artístico que trabaja con tejido y plantea narrativas en torno al espacio doméstico –lugar en el que se realiza la actividad–, a la identidad y al decolonialismo. Transforman una labor que queda reducida al espacio doméstico al visibilizarla con grandes piezas en el espacio expositivo.

menudo, aun hoy, no está remunerada, es porque se lee desde lo femenino (Budig y Misra, 2010). Se le restó valor para que no pudiera configurarse como un trabajo reconocido económicamente, para que ninguna de ellas pudiera rechazar estas cualidades ficticias que se le habían otorgado, para que no pudieran revolverse contra él. El “espacio idealizado de la vida emocional”, el “espacio del amor, la emoción y la empatía” en el que se pueden expresar los sentimientos que se ocultan en el exterior, convirtió a las mujeres en fieles cuidadoras (McDowell, 2000 [1999], p. 118), en recurrentes “soportes emocionales” como diría Shulamith Firestone (1976 [1973], p. 197), en mujeres-casas.

“Lo personal es político”, clama el célebre lema feminista. Así empezamos a darnos cuenta de que la experiencia individual tiene una profunda relación con las grandes estructuras de poder. El poder no solo se encuentra en la esfera pública, también nos tropezamos con él en nuestras experiencias más inmediatas, en nuestra cotidianeidad. Las contribuciones del movimiento feminista han dado paso a un significativo desarrollo en “lo político” o en “lo politizable”, en el que se puede discutir y responder a “unos objetos y unas preocupaciones” invisibles anteriormente, “descartados o ignorados por la tradición política” por ser motivos que se encuentran encerrados y escondidos en el espacio privado y, por ende, entendidos como no relevantes (Bourdieu, 2000 [1998], p. 140). La finalidad es “repensar, deconstruir o hacer posibles nuevas imágenes del cuerpo vinculadas a la subjetividad e identidad –individual y colectiva– en la que subyace un indudable compromiso político” (Martínez-Collado, 2012, p. 77) y dejar de ser las “Otras” (De Beauvoir, 2005 [1949]). Porque cuando caminamos por los hogares de Suh, encontramos esta herencia feminista en la que el espacio doméstico y la experiencia personal –por tanto, política– son los protagonistas que, conscientemente o no, se levantan con cada hogar, que están latentes en cada diminuto detalle compuesto de tejido. No podemos profundizar en sus piezas sin tener en cuenta otras memorias. La interpretación que hagamos de ellas siempre estará ligada a las anteriores, como apreciamos, entre otras, en la muestra *Homebodies* (2013), comisariada por Naomi Beckwith en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, en la que numerosas piezas de diversos artistas –incluido Suh– muestran una serie de investigaciones en torno al espacio doméstico. Conviviendo, fortaleciéndose y creando un rico marco y discurso conjunto que diserta sobre la relación entre memoria y espacio desde distintos puntos de vista. Y es que “la narración de las cuestiones identitarias que han construido, revisado y añadido a nuestra historia, a las relaciones de género, sexo y raza, incluyen y dialogan con aquellas que indagan con lo más íntimo y cotidiano de nuestros hogares y entornos, y las autobiografías o relatos ficcionados de nuestra experiencia. Relatos de una experiencia vital llena de contradicciones, desgarros e intensidades, emociones contrapuestas” (Martínez-Collado, 2017a, p. 44).

A un tiempo, repensar los trabajos tradicionalmente femeninos y sus herramientas –los objetos domésticos que se han utilizado para ridiculizar a las mujeres comparándolos con ellas– se convierte en un útil ejercicio de tergiversación con el que responder a la violencia. Tal como pone de manifiesto Martha Rosler en su vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975) donde, basándose en el formato de un programa de cocina, la artista convierte los utensilios en objetos amenazantes al nombrarlos y, con cada gesto, para mostrar su nueva

función, desfigura el uso común de estos aparejos a través de la violencia. Este razonamiento también lo vemos reflejado en *La vecina* (2009) de Ha Seong-nan: “Mi marido se burla de la amistad entre mujeres; la compara con una cacerola de aluminio; en poco tiempo se desborda y, muy poco después, se enfría totalmente” (p. 151). Este personaje usa los objetos para burlarse continuamente de la protagonista, pero ella, sin embargo, los reconsidera otorgándoles ciertas características humanas. El espacio doméstico se convierte en una cartografía de su propio cuerpo, ignorando calificaciones impuestas, refiriéndose a la lavadora por su nombre o equiparando el motor a los latidos de su corazón. Así, poco a poco, las casas dejaron de ser sólidas y los objetos dejaron de ser solo objetos.

Reflexiones que también encontramos en las casas de Louise Bourgeois, que remiten siempre a la de su infancia, a su relación con el espacio que habita y su percepción del pasado. Recuerdos cálidos de su madre representados en un refugio protector; fríos por parte de su padre, asociados con el autoritarismo. En sus mujeres-casas, como *Femme Maison* (1946-1947), la anatomía femenina se transforma literalmente en este espacio. No puede concebirse fuera de él. La casa es una casa, pero a veces toma la forma de una celda. Las mujeres de Bourgeois se retuercen dentro de su propia anatomía torturada, intentan escapar de ella, aunque ocasionalmente encuentran la paz con su propio cuerpo y con el resto, dando cuenta de un equilibrio y placer de doble filo. Como en los hogares de Suh, el espacio doméstico vuelve a ser un autorretrato, con sus pequeñas felicidades, con sus recuerdos entrañables, pero también con sus desperfectos. Porque el cuerpo-casa, el sujeto-objeto, configura un espacio en el que las cosas tienen lugar, en el que se almacenan los recuerdos, en el que se desarrolla la rememoración. Una arquitectura que permite salvar, reproducir, revivir y mantener cierto control sobre el pasado: “la imagen de la memoria es invisible y está oculta dentro de la memoria de su usuario, donde, no obstante, puede terminar siendo el generador oculto de una imaginería exteriorizada” (Yates, 2005 [1966], p. 106). Dice Rosi Braidotti: “Desdibujar las fronteras sin quemar los puentes” (2015 [1994], citada en Varela, 2020, p. 106). Fabricar “un feminismo puente”, añade Nuria Varela, para poder pasar de “un lugar inhóspito” a un lugar habitable, amable, “en el que sea posible respirar” (2020, p. 106).

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política (Woolf, 2004 [1929], pp. 119-120).

Lo (in)material está en el aire

Los hogares de Suh parecen viviendas inseguras que dejan ver sus interiores con total claridad, algo inquietantes, fantasmagóricas, que abrazan armoniosamente una serie de muebles, electrodomésticos y utensilios ondulantes, a simple vista impolutos, sin mácula, sin ningún tipo de rastro o huella que venga a contarnos todo tipo de retorcidas historias sobre los anteriores inquilinos, llenas de calurosas y variopintas posibilidades. Todo reunido en una sala fría, aséptica y bien iluminada. Como cualquier espacio doméstico, parecen reacias a adoptar a un nuevo cuerpo entre sus paredes blandas; un cuerpo intruso, salvajemente arrancado y trasplantado de un espacio a otro: a otro piso, a otra

calle, a otra ciudad, a otro país, a un ecosistema hostil que debería plegarse a su nuevo inquilino, que en primera instancia te invita a que te marches. De este modo, como en *La Vecina*, nuestros cuerpos alterados deambulan por el espacio doméstico como en una insoportable noche de insomnio:

Me despertaba a las cuatro de la mañana e iba y venía varias veces a la cocina para verificar si había apagado el gas. Por el ruido que hacía, mi marido se despertaba y me retaba. Al comprobar el gas y acostarme, lo que me preocupaba era si había cerrado la puerta de la entrada. Cuando iba a verla, estaba cerrada. (Ha, 2009, p. 155)

A pesar de esto, paralelamente, su tejido semitransparente evoca la imagen de un recuerdo que se esfuma, que nos esforzamos por mantener en el presente, cálido de alguna manera, sin lugar a dudas. Como en un sueño, parece que terminarán desapareciendo, pero, sin embargo, podemos apreciar cada detalle por minúsculo e insignificante que parezca: “Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y, además, el ser no quiere borrarlos” (Bachelard, 2000 [1957], p. 32). A pesar de las contradicciones que se esconden, pero que finalmente terminamos descubriendo y sintiendo en cada nuevo espacio doméstico, es inevitable que terminemos (re)adaptándonos, (re)conociéndonos, (re)construyéndonos en él, aportando nuestro pequeño relato a su estructura. Cada experiencia individual revaloriza sus hogares, se entrelaza para vivir, crecer y florecer en el tejido. Parecen revelarse en la gama de colores que compone cada habitación, parecen actuar como un ejercicio sinestésico de carácter emocional que relacionara las habitaciones, los objetos y los recuerdos con un ópalos de tonos fríos o cálidos midiendo sus temperaturas. Conforman una catalogación de fragmentos que se aúnan y se recomponen levantando el hogar. Lo que a simple vista parece un espacio inútil, sin la capacidad de defendernos de las amenazas externas y sin ofrecer la posibilidad de poder ejecutar las tareas concretas que se llevan a cabo en su interior, abandona su fragilidad para convertirse en un espacio útil de reunión y de intercambio de conocimiento.

hubiese corrido desde siempre otro hilo, siempre presente, siempre mantenido a lo lejos, que teje ahora la tela familiar de tu vida reencontrada, el decorado vacío de tu vida desierta, recuerdos resurgidos, imágenes de filigrana de esta verdad desvelada, de esta dimisión suspendida desde hace tanto tiempo, de esta llamada a la calma, imágenes inertes y borrosas, fotografías sobreexpuestas, casi blancas, casi muertas, ya casi fósiles. (Perec, 2009 [1967], p. 27)

Tan fácilmente almacenables y transportables como si se tratasen de fotografías guardadas en un álbum familiar listas para ser mostradas a nuestros seres queridos en cualquier momento –siempre que las dimensiones espaciales lo permitan–. Un archivo de hogares que el artista guarda como un tesoro, a pesar de todo. Porque hay imágenes que nos obsesionan, que necesitamos desplegar para recordar, comprender y concluir, como si esta actividad nos llevara a “la revelación de una verdad esencial” (p. 29). La reproducción de cada hogar se convierte en un ritual en el que el artista insiste volviendo una y otra vez al pasado para poder reinterpretarlo, para poder significarlo en el presente (Vicente, 2012).

Y es que el archivo es “no tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto” (Derrida, 1997 [1995], p. 98).

Este sentimiento hogareño se repite en *Living Room: Model for an Environment* (1968). Es Luis Camnitzer el que, en esta ocasión, nos presenta una maqueta de un salón sin objetos. A modo de plano, indica dónde iría colocado cada mueble, objeto o detalle minúsculo, escribiendo el nombre de cada uno de ellos y señalando el lugar que le corresponde en el espacio. Más adelante, con *Living Room* (1969), pasaría a ocupar la galería. Nos encontramos frente a frente con el espacio desnudo, un espacio muerto como los restos de lo que un día fue un cuerpo, o un espacio a completar, haciéndonos imaginarlo con todo aquello que compone nuestra cotidianeidad en casa, a vernos tumbados en el sofá, a pensar con qué libros completaríamos esa estantería enorme, a querer compartir este salón, espacio de reunión y convivencia con nuestros seres queridos, como quien visita una casa vacía a la que quizás mudarse y visualiza su futura vida en ella.

La arquitectura siempre termina enmarcando al sujeto (Colomina, 1992), la ausencia del cuerpo no significa su omisión. Una casa está llena de presencias, nos advierte sobre cada inquilino anterior a nuestra llegada actuando en todas las habitaciones, en todos sus objetos. Contiene una performance, una ceremonia con la capacidad de imbuir en los objetos cierta solemnidad ligada a las acciones que los atraviesan. De acuerdo con Roland Barthes: “La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve efectivamente para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones; todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto” (1993 [1985], pp. 247-248). Irónicamente, este proceso pasa por la disolución del cuerpo en la acción, de la acción en el objeto, por la búsqueda exhaustiva de lo inmaterial en el material. Aunque no podamos visualizarlas, estas acciones quedan atrapadas en el espacio como una serie de pruebas irrefutables. “Cada objeto, cada desperfecto recogido entre sus paredes es la imagen de una experiencia. Las cosas no son solo cosas y las acciones no tienen por qué depender de un período de tiempo concreto” (Verdú, 2019 [1997], p. 151).

La casa y sus objetos se tornan escenario y atrezo de la historia de sus inquilinos, con sus simpatías y antipatías, que deambulan de un lado para otro como en una noche de insomnio, enganchándose la ropa en las manillas de las puertas, interactuando con decenas de objetos, a veces siendo conscientes de estas acciones o accidentes, otras casi sin darse cuenta. El cuerpo se convierte en el objeto principal y tenemos que prestar atención a cómo se encuentra en el espacio (Heidegger, 1983 [1927]). Dice Eve K. Sedgwick que si la “textura” y el “afecto”, lo que tocamos y lo que sentimos, son fenomenológicos, forman parte de una misma unidad, tenemos que prestar atención a la parte más sensible y ma-

terial de estos para poder conocer su terreno conceptual (2003). La pieza final es la “encarnación simbólica del artista visual”. El resultado siempre puede ser variable, adoptar distintas formas, pero la presencia del cuerpo siempre está ahí, desbordando cualquier pieza (Spero, 1988, p. 104).

Pero esta reflexión no se reduce a la memoria de sus inquilinos. Tiene lugar una relación entre lo político y lo artístico que suscita una serie de experiencias comunes para los transeúntes. Se acumulan, conviven y se funden en el espacio como una gran conciencia colectiva compuesta de pequeños fragmentos. Los espectadores son invitados que tienen la libertad de recorrer cada estancia, curiosos por saber sobre los anteriores cuerpos que habitaron/habitan la casa, que, a pesar de parecer ausentes, están presentes de todos modos como espíritus con los que comparten un espacio temporal, una historia común que se repite una y otra vez en el tiempo como un *déjà vu*. Cada instalación/hogar de Suh también es nuestro hogar. Estas fronteras entre uno mismo y el “Otro” se rompen en el espacio. No se trata de experiencias personales ajenas las unas de las otras, los espectadores no son solo observadores: “¿Quiénes somos entonces en nuestro papel de espectadores? Y es que al final nadie está a salvo, por una razón muy sencilla que suele omitirse con frecuencia: mirar es estar en el relato, formar parte del relato” (De Diego, 2011, p. 11).

Se miran curiosos, deseantes, reflejos imposibles, reflejo como ausencia y como imperativo; se miran condenados, condenados sin remedio a la mirada. Se contemplan para descubrirse, demandando sin cesar a esa imagen enfrentada que da poco y con cuentagotas o no da nada; necesitando a esa imagen que niega para atrapar la propia imagen. Se divisan desde sus respectivos territorios, del otro lado cada vez. Parece casi el recuerdo diluido de un reflejo, aquel que juega un papel básico en el complicadísimo proceso de la conformación de la subjetividad: somos conscientes de nuestro Yo a través de la visión del Otro. (pp. 59-60)

En este punto, por las pequeñas o no tan pequeñas huellas que encontramos en cada hogar, cabe hablar de la *Canción de la armonía y el mundo* (2004) de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Esta pieza de videoarte destaca las presencias de los cuerpos que habitan o habitaron el espacio. Pequeñas huellas que cambian la composición del paisaje doméstico, que persiguen a sus ocupantes como una narración secundaria que opera en dirección opuesta, acotando y desviando su discurso. Irónicamente, se especula acerca de un futuro distópico en el que todas las luchas de poder se han dejado atrás a cambio de un férreo orden social. La narración se desarrolla acompañada de un fino hilo musical y, al mismo tiempo, con el sonido de un cepillo de dientes siendo frotado con insistencia. “Nos entregamos al trance en cumplimiento de una misión y, por unos instantes, recorremos hacia atrás una historia de fieras en la que se representan las consecuencias de la devoración y las reminiscencias de un placer convertido a estas alturas en detritos. La inexcusable intimidación entre el cepillo de dientes y su usuario da cuenta de esta tenebrosa relación a la que nos vemos forzados en una pugna secreta, desde muchos puntos de vista escabrosa” (Verdú, 2019 [1997] p. 94). Dos voces empiezan a cantar: “Esta es la canción de la armonía... Cada uno sabe dónde está su posición. Y no hay rencor. Cada pomo brilla,

cada baldosa”, mientras observamos hipnotizados una nube de polvo, pequeñas manchas de sangre o de grasa, huellas dactilares en un cristal; pequeños errores, faltas, excepciones, se cuelan en la representación principal, dibujando el auténtico tema de la obra: “cepillando, maniobrando en los huesos mundos, se cae fácilmente en la cuenta de una formación estructural profunda, casi marmórea, que sobrevivirá a nuestra muerte y en la que el cuerpo quedará disecado” (p. 95).

Como en la *Canción de la armonía y el mundo*, en los hogares de Suh, reparamos en cada habitación como en cada uno de los pasos de una cadena de montaje, como un lugar pensado para la ejecución de una actividad específica. Pero pronto, una vez hemos recorrido el espacio, una vez nos hemos reunido con sus objetos y distinguido todas sus marcas, una vez nos hemos vuelto a enganchar la ropa en la manilla de alguna puerta, una vez nos hemos visto envueltos en nuestro papel de inquilinos, antes de haber interpretado nuestra *Canción de la armonía y el mundo*, incluso antes de haber integrado nuestro rico patrimonio inmaterial o de poder ejecutar nuestras nuevas e innovadoras performances en cada una de sus habitaciones, tenemos que apagar el interruptor de la luz y despedirnos del espacio. Aunque con la certeza de que, durante nuestro recorrido, los tejidos han quedado impregnados de nuestras experiencias individuales, de que se han reunido con otras para convivir en este reconfortante espacio doméstico, en esta reivindicación de “lo real” en “el espacio de nuestras vidas” (Gras Balaguer, 2001, p. 9), una vez más, a pesar de todo.

Desplazarse o morir

El hogar es el escenario principal, el primer testigo de nuestras historias, el lugar en el que nos hemos ido moldeando. Pero, a veces, al margen de si nuestros hogares nos han acogido bien o mal, un pensamiento aparece en nuestra cabeza: abandonar todo lo que tenemos, abandonar el espacio, abandonar la ciudad, abandonar el país, todo lo que hemos construido o lo que pensábamos construir, para darnos la oportunidad de empezar de nuevo en otro lugar. Quizás porque sentimos que no pertenecemos de alguna manera al espacio actual, quizás porque vamos sin rumbo de casa en casa por nuestras condiciones laborales cada vez más precarias. Después de todo, desplazarse se convierte en un folio en blanco en el que escribir nuestro futuro, en un renacer lleno de infinitas y llamativas posibilidades, muy lejos de todo(s), se transforma, sin lugar a dudas, en un tipo de supervivencia, como señala Vicente Verdú en *La desaparición* (2019 [1997]).

Anhelamos cambiar/mejorar nuestras vidas, encontrar un nuevo hogar en el que logremos integrarnos y sentirnos realmente como en casa, un lugar en el que echar raíces, en el que encontrarnos a nosotros mismos, con un trabajo mejor, con nuevas relaciones sociales. Jugamos simultáneamente a la desterritorialización y a la territorialización, nos movemos, construimos nuevos territorios, nos hacemos fuertes frente al desarraigo (Deleuze y Guattari, 1988 [1980]), pero “la fascinación que la desterritorialización ejerce sobre nosotros puede ser fatal: en lugar de vivirla como una dimensión imprescindible de la creación de territorios, la tomamos como una finalidad en sí misma. Y, completamente desprovistos de territorios, nos fragilizamos hasta deshacernos irremediabilmente” (Rolnik, 2006 [2005], p. 330).

Mientras esta fila de pensamientos avanza, el miedo al fracaso, al retorno, a entrar en un bucle en el que no dejemos de sentirnos extranjeros en ningún lugar, nos entristece profundamente, pero aun así nos arriesgamos, nos despedimos y cargamos con nuestra ropa, con sus descosidos y sus olores, con nuestros objetos, los que son imprescindibles, con los que más interactuamos día tras día, con nuestros hogares, simplificados y muy bien organizados en una maleta. La observamos y sentimos el peso de la incertidumbre, de un arrepentimiento momentáneo que se manifiesta en cada latido. Todo lo que tenemos queda sorprendentemente reducido en un espacio diminuto. Nuestro cuerpo-casa también carga con sus recuerdos, a veces límpidos, a veces borrosos, “moldeados por el olvido” (Augé, 1998, p. 27), imágenes que intentamos mantener fielmente grabadas. Aun así, estamos convencidos de querer lanzarnos a ese vacío, de atravesar ese estado de suspensión, de querer huir del lugar de origen para aventurarnos en la misión de encontrar nuestro verdadero hogar –con todo lo que conlleva la palabra hogar–. Cruzamos las fronteras físicas y emotivas, atravesamos los pasillos como en *Passage/s* (2018) y subimos y bajamos las escaleras constantemente como en *Staircase-III* (2010), transitamos de nuevo en los espacios intermedios donde permanecemos indefinidamente sin un destino claro más allá del propio viaje, sumergidos en un estado de perpetuo desamparo (Bauman, 2002 [2000]), condicionados por soluciones diseñadas de una manera u otra, en una nebulosa de inseguridades y de soluciones aprendidas previamente, muy bien interiorizadas en cada acción (Heskett, 2005 [2002]). Y aceptamos la aventura, aceptamos el riesgo:

El riesgo es la dinámica movilizadora de una sociedad volcada en el cambio que quiere determinar su propio futuro en lugar de dejarlo a la religión, la tradición o los caprichos de la naturaleza. El capitalismo moderno difiere de todas las formas anteriores de sistema económico por sus actitudes hacia el futuro. [...] El capitalismo moderno se planta en el futuro al calcular el beneficio y la pérdida, y, por lo tanto, el riesgo, como un proceso continuo. (Giddens, 2001 [1999], p. 13)

La ansiedad aparece en el punto en el que alguna potencialidad o posibilidad emergente se le presenta al individuo, alguna posibilidad de realizarse en su existencia; pero esta misma posibilidad implica la destrucción de su seguridad presente, lo que por lo tanto genera la tendencia a negar la nueva potencialidad. (May, 1958, citado en Friedan, 2009 [1963], p. 375)

Inmersos en una falsa ilusión de libertad, nuestras posibilidades para hacer cualquier cosa parecen infinitas. Nuestra lista de deseos es cada vez más extensa e inabarcable (Lipovetsky, 1986 [1983]). Pero, a un tiempo, nuestras oportunidades suelen estar limitadas. Todo parece querer recordarnos lo diminutos que somos realmente. Y el pasado siempre está ahí. Siempre terminamos recurriendo a él para consolarnos cuando nuestras expectativas no se cumplen o aparece de nuevo cuando menos lo esperamos, queramos o no, y, en este redescubrir, entendemos también su carácter efímero. Sabemos que es inevitable que nuestro cuerpo-casa olvide poco a poco sus recuerdos, aquellos que tiempo atrás nos hacían sentir que nos elevábamos. Son sustituidos constantemente por otros. Mueren con nosotros. Todo es frágil, todo puede desaparecer sin percibirlo. Y nos sentimos

culpables, nos da miedo no poder abarcarlo todo, nos da miedo olvidar. Dice Jorge Luis Borges: “Hay, entre todas tus memorias, una que se ha perdido irreparablemente” (1981 [1968], p. 31).

En cada despedida, en cada una de nuestras casas, en cada *Home Within Home Within Home Within Home Within Home Within Home* (2013), nos vemos atrapados en un juego de muñecas rusas en el que, poco a poco, vamos perdiendo fragmentos de nosotros mismos, en el que sentimos que nos hacemos más y más pequeños: “Nunca se articulan los hilos, nunca se organizan territorios. Y así el potencial de expansión contenido en la recién conquistada intimidad con el mundo se desperdicia. Se dispersa. En esa furia de tejer con tantos hilos, tan rápidamente sustituidos, ya no conseguimos detenernos. El otro, descartable, es el mero paisaje que como mucho mimetizamos. Almas en pena, viajamos a través de esos paisajes que se suceden, al igual que nosotros mismos. Nunca nos posamos en ningún paisaje que nos permita constituir territorio y, reorganizados, proseguimos el viaje” (Rolnik, 2006 [2005], p. 334). ¿Dónde está entonces nuestro hogar? ¿Existe un refugio perfecto en el que ser completamente felices al fin o nuestras paredes serán cada vez más frágiles, más volubles? Y lo más importante: “¿Cómo puede un ser humano desarrollar un relato de su identidad e historia vital en una sociedad compuesta de episodios y fragmentos?” (Sennett, 2002 [1998], p. 25).

Empezamos a visualizar estas grietas dibujadas en nuestras nuevas paredes. Cada mudanza conlleva los mismos conflictos, sentimientos que se colapsan en un hogar que parece expulsarnos violentamente de cada una de sus estancias: un millón de diminutas presencias salpican cada objeto, pequeñas o no tan pequeñas huellas esparcidas por el lugar. El olor húmedo o seco de cada rincón, las pequeñas lesiones de cada esquina, pero, sobre todo, todas sus manchas: las del sofá, las de las cortinas, las de la almohada. Por eso, lo primero es airear cada tejido abriendo las ventanas de par en par y borrar todos esos molestos significantes que revelan que, tal como sospechábamos, no estamos en nuestra casa. Aun así, un circuito cerrado de pensamientos no deja de recorrer nuestro cuerpo. Sus imágenes nos acorralan, nos persiguen sin ningún reparo. Intuimos que no se irán fácilmente, que volverán a manifestarse sin previo aviso. Nos ahogan en un vaso de agua. Una y otra vez, nos impulsamos desde el fondo para mantenernos en su superficie, en la búsqueda de un relato (Ricoeur, 2006). Pero ¿hasta cuándo? En esta “confusión de cuerpos y de lugares, de lo exterior y de lo interior, de lo que es mudo y lo que está dotado de palabra, de lo que es esclavo y lo que es libre, de lo que es necesidad y lo que es deseo”, corremos el riesgo de “enfrentarnos una y otra vez con la soledad y el mutismo allí donde lo que esperábamos era compañía y palabras” (Agamben, 2001 [1996], p. 115).

Viajamos, caminamos, aprendemos, decidimos, dudamos, seguimos cambiando, acumulamos experiencia. Y todo ello en un mundo que prevalece su darse en el espacio visual de la imagen. La necesidad de re-pensar, re-leer, re-escribir, ha sobrevenido necesariamente en las últimas décadas como una constante, ya que al no ser “transparentes” ni las palabras ni las imágenes, nos exigen esta labor: demandan ser pensadas, vistas e imaginadas, para no impedir que desvelen la acumulación de interpretaciones que aportan. En este reescribir se inscribe también el nosotros. Un marco abierto en el que dejamos testimonio de quiénes somos o de qué sentimos. El discurso crítico y artístico en torno a la identidad desde hace décadas ha evidenciado su perseverancia en pararse, volver a pasar, insistir en aquello que resiste. (Martínez-Collado, 2017b, p. 10)

Aun así, como en las instalaciones de Suh, recuperando los fragmentos que permanecían dormidos en nuestra memoria, organizando, reconstruyendo, compartiendo nuestros espacios domésticos, conseguimos controlar este sentimiento de pérdida de control cada vez más frecuente sobre lo que nos rodea, que a menudo nos desespera, nos agota, nos ahoga. Lugares de encuentro en los que nuestra información pasa a formar parte de un entramado sensible muy bien organizado en el que puede moverse libremente, aunque permanezcan abiertos para la recepción de nuevo material. Así, nos sentimos fortalecidos en el espacio, entendemos que no estamos solos, que nuestros sentimientos son en realidad colectivos. Abandonamos el miedo a dejar de ser lo que nunca fuimos (Pizarnik, 2000). De esta manera, “la desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización” (Guattari y Rolnik, 2006 [2005], p. 372).

Conclusiones: Lo emocional es político

La memoria es como una plantación floral. Muy delicada y peculiar, autónoma e interrelacionada. La memoria es, según su ecología, una reproducción del tejido, que aún estrechamente la supervivencia a lo vivido y lo define. (Verdú, 2019 [1997], p. 156)

En este recorrido por los hogares que nos ofrece Do Ho Suh, observando y rememorando a un tiempo nuestra propia experiencia en estos espacios, reparamos en que los recuerdos particulares se consolidan junto a otros, que son intercambiables, que se integran sin esfuerzo en el objeto de representación, que se dan la mano en el tejido: “El público lleva la obra de arte a lo largo del tiempo como mito y memoria. En este nivel la obra de arte se convierte, en la literatura del arte o en la vida de la comunidad, en una posibilidad común” (Lacy, 1995, p. 180)³. Aunque hay cierta tendencia a pensar que la subjetividad no tiene ninguna trascendencia, que no merece ninguna atención, que es apolítica, la mayor contribución del feminismo es elevar la experiencia individual, prestarle atención y darle el valor que se merece, porque cada una contiene profundas resonancias políticas. Como dice Paloma Blanco, de acuerdo con Suzanne Lacy, “la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede de-

³ Traducción propia. Texto original: “At least a part of this audience carries the artwork over time as myth and memory. At this level the artwork becomes, in the literature of art or in the life of the community, a commonly held possibility.”

volvérnosla. Hacer del artista el medio de expresión de todo un grupo social puede considerarse un acto de profunda empatía. Donde no existen criterios fijos para afrontar los problemas sociales más urgentes, solo podemos contar con nuestra propia capacidad para sentir y ser testigos de la realidad que nos circunda. Esta empatía, asegura Lacy, es un servicio que los artistas ofrecen al mundo” (2001, p. 33).

Las instalaciones de Suh se encuentran en un estado de continua reforma para la ampliación de información. Los recuerdos siguen desarrollándose con el transcurso de la propia vida, cuando vuelven a guardarse para viajar y encontrarse con nuevos visitantes en algún lugar del mundo, en cada nueva exposición. Así, a pesar de sobrevivir en constante tránsito, nuevo capital inmaterial empieza a orbitar con los anteriores, formando parte de un tejido sensible de conocimiento, de enriquecimiento colectivo. Necesitamos recordar cada marca, cada detalle, por insignificante que pueda parecer. Cada una de ellas tiene el poder de darnos la capacidad de rememorar un motivo pasado que conecta con un diálogo, una visión o una acción. Es información correlativa a nuestra historia, que construye nexos imprescindibles en nuestro propio desarrollo. Necesitamos cada huella para conseguir recordar, encontrarnos en el presente e imaginar el futuro para poder afrontarlo. Nos encontramos en el espacio para compartir nuestras experiencias. Se adhieren fuertemente al tejido para vivir en él. Estarán protegidas, se mantendrán intactas en el tiempo, se comunicarán con otras iguales. Porque existe “un arte para sobrevivir”, existe “un arte para recordar”, pero no existe “un arte para olvidar” (Verdú, 2019 [1997], p. 156). Nuestros fragmentos se recomponen en el espacio. Como Suh, no queremos olvidar. Sabemos que lo emocional también es político (Ahmed, 2015 [2004]).⁴

el pasaje de un agenciamiento a otro se organiza según un fenómeno de compresión general de las coordenadas semióticas. Aquel mundo infinitamente rico y diferenciado en el cual estábamos zambullidos apenas un segundo antes, aquella especie de fenómeno de implosión, va perdiendo a cada segundo su riqueza pseudodiscursiva, se va vaciando gradualmente de sustancia. Es como el universo en expansión, universo en el que son preservados algunos fragmentos y son olvidados algunos otros que quizá luego son recordados y anotados. Se constituye así un tercer agenciamiento, el de rememoración. (Rolnik, 2006 [2005], p. 259)

⁴ Este artículo ha sido posible gracias a la participación en el Proyecto de I+D+i MICIU (2019-2021) “Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global” (EShID), Ref.: PGC2018-095875-B-100, dirigido por la Dra. Ana Martínez-Collado, trabajando parte de sus temáticas. Web: <https://aresvisuals.net/>

Referencias

- AGAMBEN, G. "En este exilio. Diario italiano 1992-94". En *Medios sin fin. Notas sobre la política* (pp. 101-118). Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2001. Original en italiano, 1996.
- AHMED, S. *La política cultural de las emociones*. Trad. Helena López. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, 2015. Original en inglés, 2004.
- ARENDT, H. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003. Original en inglés, 1958.
- AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Madrid: Gedisa, 1998. Original en francés, 1998.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. Original en francés, 1957.
- BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. Original en inglés, 1985.
- BAUMAN, Z. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002. Original en inglés, 2000.
- BECKWITH, N., FIELDS, M. y FIELDS, L. (Orgs.). *Homebodies* (comisaria Naomi Beckwith). Chicago: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 2013. Disponible en: <https://mcachicago.org/Exhibitions/2013/Homebodies>
- BLANCO, P. "Explorando el terreno". En BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23-50). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.
- BORGES, J. L. "Límites". En *Nueva antología personal* (pp. 30-31). México D.F.: Siglo XXI, 1981. Original en 1968.
- BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000. Original en francés, 1998.
- BRAIDOTTI, R. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Trad. Gabriela Ventureira, cap. 8: María Luisa Femenías. Barcelona: Gedisa, 2015. Original en inglés, 1994.
- BUDIG, M. J. y MISRA, J. "Los salarios de la economía del cuidado en comparación internacional". En *Revista Internacional del Trabajo*, 2010, 119(4), 489-510. <https://doi.org/10.1111/j.1564-9148.2010.00097.x>
- COLOMINA, B. (Ed.). *Sexuality and Space*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1992.
- DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2005. Original en francés, 1949.
- DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999. Original en francés, 1979.
- DE DIEGO, E. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1988. Original en francés, 1980.
- DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997. Original en francés, 1995.
- FEDERICI, S. *Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Trad. Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz. Madrid: Traficantes de sueños, 2013. Original en inglés, 2012.
- FIRESTONE, S. *La dialéctica del sexo*. Trad. Ramón Ribé Queralt. Barcelona: Kairós, 1976. Original en inglés, 1973.

- FRIEDAN, B. *La mística de la feminidad*. Trad. Magalí Martínez Solimán. Madrid: Cátedra, 2009. Original en inglés, 1963.
- GIDDENS, A. *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Trad. Pedro Cifuentes Huertas. Madrid: Taurus, 2001. Original en inglés, 1999.
- GRAS BALAGUER, M. "Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad". En *Escenarios domésticos* (cat. exp., comisaria Menene Gras Balaguer, pp. 6-22). San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. Original en portugués, 2005.
- HA, S. "La vecina". Trad. Kim Un Kyung. En COELHO, O. (Ed.), Ji-Do: antología de la narrativa coreana contemporánea (pp. 145-167). Madrid: Santiago Arcos, 2009. Original en coreano, 1999.
- HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Original en alemán, 1927.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea, 1990.
- HESKETT, J. *El diseño en la vida cotidiana*. Trad. Isabel Núñez. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Original en inglés, 2002.
- HOPKINS, C. "Mata Aho Collective". En LATIMER, Q. y SZYMCZYK, A. (Eds.), *Documenta 14: Daybook*. Múnich: Prestel, 2017.
- LACY, S. "Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art". En LACY, S. (Ed.), *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendants. Barcelona: Anagrama, 1986. Original en francés, 1983.
- MARKER, C. *Sans soleil*. Francia: Argos Films, 1983.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. "Fragmentos de experiencia, voluntades de decirse en un mundo imagen". En MARTÍNEZ-COLLADO, A. y PANEÁ, J. L. (Eds.), *Secuencias de la experiencia y estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 9-18). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. "Imágenes/secuencias políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente". En MARTÍNEZ-COLLADO, A. y PANEÁ, J. L. (Eds.), *Secuencias de la experiencia y estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español* (pp. 21-48). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. "Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder". En GARCÍA VARAS, A. (Ed.), *Filosofía e(n) imágenes. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos* (pp. 71-83). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, 2012.
- MAY, R. "Contributions of Existential Psychotherapy". En ROLLO, M., ERNEST, A. y HENRI, F. E. (Eds.), *Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology* (pp. 37-91). Nueva York: Basic Books, 1958. <https://doi.org/10.1037/11321-002>
- MCDOWELL, L. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 2000. Original en inglés, 1999.
- MILLETT, K. *Política sexual*. Trad. Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 1995. Original en inglés, 1969.
- PARDO, J. L. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- PEREC, G. *Un hombre que duerme*. Trad. Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2009. Original en francés, 1967.

- PIZARNIK, A. "Aproximaciones". En BECCIÚ, A. (Ed.), *Alejandra Pizarnik. Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2000.
- RICOEUR, P. "La vida: un relato en busca de narrador". Trad. José Luis Pastoriza Rozas. En *Ágora. Papeles de Filosofía*, 2006, 25(2), 9-22. Original en francés.
- ROLNIK, S. "Amor, territorios de deseo y una nueva suavidad". En ROLNIK, S. y GUATTARI, F., *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 327-336). Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. Original en portugués, 2005.
- RYBCZYNSKI, W. *La casa. Historia de una idea*. Trad. Fernando Santos Fontenla. Buenos Aires: Emecé, 1991. Original en inglés, 1986.
- SEDGWICK, E. K. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003. <https://doi.org/10.1215/9780822384786>
- SENNETT, R. *La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Trad. Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama, 2002. Original en inglés, 1998.
- SPERO, N. "Sky Goddess, Egyptian Acrobat". En *Artforum International*, 1988, 26(7), 103-105.
- VARELA, N. "El tsunami feminista". En *Nueva Sociedad*, 2020, 286, 93-106.
- VERDÚ, V. *Emociones*. Madrid: Taurus, 2019. Original en 1997.
- VICENTE, P. (Ed.). *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina y Diputación Provincial de Huesca, 2012.
- WOLF, V. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2004. Original en inglés, 1929.
- YATES, F. A. *El arte de la memoria*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Siruela, 2005. Original en inglés, 1966.

Bio

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). En 2018-2019 realiza el Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales y obtiene una Beca de Iniciación a la Investigación en el marco de la Revista "Sin Objeto. Arte, Investigación, Políticas", dirigida por la Dra. Helena Cabello y Dra. Ana Carceller, en la misma universidad. Actualmente cursa el Doctorado en Investigación en Humanidades, Artes y Educación. Forma parte del Grupo de Investigación "Cultura visual y políticas de identidad" (VISU@LS) y participa en el Proyecto "Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global" (EShID), dirigido por la Dra. Ana Martínez-Collado.