

# ARTÍCULO

<https://doi.org/10.24201/ea.v60i1.e2978>

## **Paisajes en vilo del Sinofonoceno en la obra del videoartista taiwanés Yuan Goang-Ming**

## **Suspended Landscapes of the Sinophonecene in the Work of Taiwanese Video-Artist Yuan Goang-Ming**

ROBERTO FIGLIULO

<https://orcid.org/0000-0002-6933-9024>

*Universitat Autònoma de Barcelona,*

*Departament de Traducció i*

*d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental*

*(Barcelona, España)*

[roberto.figliulo@uab.cat](mailto:roberto.figliulo@uab.cat)

Recepción: 18 de abril de 2023 ❖ Aceptación: 8 de noviembre de 2023

Publicación: 13 de enero de 2025

**Resumen:** Taiwán es un país que ha nacido en vilo: políticamente, por su relación con China continental, y ecológicamente, por su posición y su conformación geográficas. En este artículo analizo la obra del artista taiwanés Yuan Goang-Ming, que a lo largo de su carrera ha presentado la complejidad de su país a través de un filtro casi siempre muy personal. El contexto es el del “Sinofonoceno”, concepto reciente que se refiere a la contribución activa al desastre del Antropoceno del mundo sínico en las últimas décadas. La de Yuan es una mirada al mismo tiempo premonitoria y nostálgica, que puede considerarse en vilo entre pasado, presente y futuro.

**Palabras clave:** videoarte; espacio urbano; Antropoceno; Taiwán; poshumanismo

**Abstract:** Taiwan is a country built on the edge: politically, because of its relationship with mainland China, and ecologically, for its geographical position in the Pacific. In this paper, I analyse the work of Taiwanese artist Yuan Goang-Ming, whose career has been devoted to his country's complex situation, always through a personal filter. The context is the “Sinophonecene”, a recent concept that refers to the disaster being wrought by the Sinitic world's active contribution to the natural disaster of the Anthropocene in recent decades. Yuan's perspective is simultaneously premonitory and nostalgic. His viewpoint lies at the intersection between past, present, and future.

**Keywords:** videoart; urban space; Anthropocene; Taiwan; posthumanism



## Introducción

El paisaje de la isla de Formosa es algo muy intrincado; en los lugares que lo componen se levantan identidades heterogéneas que se han ido desarrollando desde múltiples orígenes e historias. Al recorrer estos parajes encontramos referencias a su compleja historia: las identidades olvidadas de las poblaciones aborígenes de la isla; la colonización por las potencias europeas; el periodo colonial japonés, que dejó una fuerte huella en el contexto local; la anexión a la República de China en 1945; la imposición de la ley marcial a partir de 1947, que perduró hasta 1987; la ola de refugiados desde el continente que siguió a la derrota del Partido Nacionalista Chino en 1949, con la instauración de la República de China en el exilio; las tensiones con la República Popular; el protagonismo en el capitalismo global al ser uno de los “cuatro tigres asiáticos” junto con Singapur, Hong Kong y Corea del Sur; los recientes flujos migratorios regionales de gente que busca un futuro mejor en el país, y, finalmente, las luchas por los derechos civiles con la instauración de la democracia, que ha conllevado importantes logros y hecho del país un faro de libertad en el área (Allen 2012, 3-16).

Teniendo presente lo heterogéneo de la isla, en este artículo se entrará en el mundo visual de uno de los videoartistas más reconocidos del país, Yuan Goang-Ming. Mi intención es presentar los trabajos donde intenta penetrar en la complejidad del paisaje, íntimo y colectivo a la vez, al mismo tiempo que real e imaginario. Desde sus primeros experimentos con la cámara de video, mientras estudiaba en Alemania, Yuan intentaba jugar con la ambigüedad del medio o con las capacidades que permiten cuestionar la percepción humana. A lo largo de su carrera ha desarrollado técnicas visuales que se mueven entre lo subjetivo y lo objetivo, lo abstracto y lo concreto. Su investigación personal del videoarte siempre ha sido fiel a las características intrínsecas del medio, con lo que ha profundizado y ampliado sus límites. Yuan pertenece a la generación de artistas taiwaneses de la década de 1990 a la que Victoria Y. Lu (1998, 172) se refiere así: “Debido a la confusa e intrincada red de identidades culturales complicadas por una serie de difíciles circunstancias políticas, sociales y económicas, el trabajo de los artistas contemporáneos de Taiwán no refleja un único estilo local común ni un modo creativo distintivo. El arte de Taiwán es ecléctico”. Del mismo modo, la obra de Yuan se encuentra entre el contexto local del mundo sinófono y el contexto global del arte que se ha desarrollado en el nuevo milenio, sin que se pueda encasillar de manera ortodoxa.

El objetivo del artículo es acercarse a una parte del trabajo de Yuan desde tres perspectivas a la vez: la teoría del video y su funcionamiento; las teorías sobre el paisaje, con énfasis en la noción de lugar, y, finalmente, el concepto de Sinofonoceno —utilizado como macrocontexto de su obra— y la idea de que el arte contribuye activamente al cambio de rumbo en el destino del planeta. Se agrupan las creaciones en cuatro apartados: el primero dedicado a la representación del espacio urbano; el segundo, al registro de los espacios íntimos y privados del autor; el tercero se centra en una mirada al paisaje amenazado por

la mano del ser humano, y el cuarto, en los espacios cargados de significados políticos y sociales.

Se utiliza como macrocontexto el concepto de “Sinofonoceno”, derivación de “Antropoceno sinófono” que, según Hai Ren, Zheng Bo y Mali Wu (2022, 24), se entiende como “un diálogo entre el Asia sinófona (China continental, Hong Kong y Taiwán), una región unida por las lenguas siníticas, y un Asia del Antropoceno asiático, que se reconoce en una excesiva extracción de los recursos en el desarrollo industrial, degradación ambiental, y cambio climático”. Las recientes aportaciones teóricas respecto al Antropoceno abren puertas a un nuevo entendimiento de nuestra relación con el entorno en que vivimos. Joanna Zylinska (2017, 103) sugiere que retratar el mundo después de los humanos puede ayudar a ir más allá de nuestras individualidades y tomar conciencia de la posible situación de extinción para nosotros y los otros seres no humanos sin que nos hundamos en un inactivo pesimismo. El videoarte se vuelve así un medio muy útil para la comprensión de nuestra época. Lejos de la construcción lineal del cine y de su fabulación mimética, este medio se acerca más a las dinámicas de la experiencia humana, a las maneras en que nuestros cuerpos y nuestras mentes plantean la realidad o se relacionan con ella. La obra de Yuan es un claro ejemplo de un trabajo atento a las características propias del medio y a las problemáticas más urgentes de nuestra contemporaneidad.

### La “imagen precoz”: premoniciones de ciudades vacías

En una de las primeras fotografías de las calles de París, se muestra una ciudad vacía; sólo se ve a dos hombres, uno limpiando los zapatos al otro, que aparecen involuntariamente en la placa fotográfica porque permanecieron casi inmóviles el tiempo de exposición suficiente. En la historia reciente, las imágenes más impactantes de espacios urbanos han sido, sin duda alguna, las de las metrópolis vacías durante los confinamientos de las primeras olas de covid-19. Yuan se volvió famoso a principios del nuevo milenio con una serie de imágenes tremendamente similares a las aquí mencionadas.

En la serie *City Disqualified*, de 2002 (figura 1), el artista toma varias fotografías de una encrucijada del centro urbano de Taipéi. Una vez realizadas las imágenes, en la fase de posproducción Yuan borra todos los elementos humanos y las vacía por completo. Los juegos visuales y los efectos ópticos que el formato de video permite recrear forman parte de su práctica artística desde el principio de su carrera en sus primeros experimentos.

El espacio representado es uno de los más emblemáticos de la ciudad, el distrito de Ximen, que recuerda el cruce más célebre de Shibuya, en Tokio. Se puede considerar como un espacio representativo de la hegemonía cultural de Japón en Asia y de la difusión en este continente del modelo de “ciudad genérica” teorizado por Rem Koolhaas (2014). En todo el mundo sinófono se ha perseguido el mismo patrón de desarrollo urbano. De esta manera se ha contribuido a incrementar la crisis medioambiental que caracteriza al Sinofonoceno.



Figura 1. Yuan Goang-Ming, *City Disqualified-Ximen District at Night*, 2002, fotografía digital, 255 × 320 cm (cortesía de Tina Keng Gallery).

En esta serie de Yuan, la ausencia total de humanos exalta el aspecto fantasmagórico de la metrópoli contemporánea, cuyo diseño se ha basado en la idea de la ciudad como espectáculo. El factor humano desaparece de este espacio porque los ciudadanos se han vuelto insensibles o están totalmente inmersos en esa realidad fantasmal. La fotografía de Yuan presenta la alienación de los individuos en la metrópoli contemporánea y, sobre todo, en esos espacios que son reproductores de los imaginarios del capital global. Son espacios donde no existe una relación afectiva con el individuo, que simplemente los atraviesa, entumecido por el bombardeo mediático que le llega, lo que Nadir Lahiji (2015, 11) define como una condición de psicosis, en la que el habitante de la ciudad es incapaz de distinguir entre lo real y lo ficticio.

La imagen de Yuan hace que nos cuestionemos cuánto de lo que observamos es real o imaginario. Si en 2002 hubiera sido impensable ver el centro de una de estas ciudades así de vacío en una hora punta, después de los sucesos de 2020 ya no parece tan extraño. Así es como esta obra asume un carácter premonitorio. Aquí los espacios se han vaciado de su humanidad sin que los edificios se hayan transformado en ruinas o en huella de una historia personal. Esta imagen “indica” esos edificios, los presenta en cuanto edificios: las calles son calles, las aceras son aceras, los carteles publicitarios no son más que eso. Toda referencia a lo personal o humano no aparece, es una representación de un contexto urbano indiferente al individuo. Como afirma el autor: “Con este trasfondo de tiempo y espacio, nuestros recuerdos de la ciudad en la que vivimos son más vagos, y el concepto de hogar es más fluido y frágil” (Yuan n.d., *Zai jiyi*).

Con el mismo título realiza otras imágenes de ciudades europeas, y la sensación de alienación es la misma. La urbe contemporánea ya es una ruina en sí misma, una ruina sin historias que contar. En contraste con la “imagen tardía”

teorizada por David Company (2003) al analizar las fotografías de las ruinas de las torres gemelas de Nueva York, aquí estamos ante una “imagen precoz”, porque parece anticipar un destino no tan lejano, uno que se presenta como inevitable para la humanidad en el contexto del Antropoceno. Estas fotografías, a la luz de los últimos acontecimientos (aceleración del calentamiento global y la pandemia del covid-19), asumen un nuevo mensaje de advertencia al género humano.

Después de muchos años, Yuan realizó un retrato de la ciudad muy similar a lo que acabamos de analizar. En este caso se trata de un video titulado *Everyday Manuever*, de 2018 (figura 2), en el que, a través de cinco drones distribuidos por Taipéi, reproduce los momentos de un simulacro de ataque militar que se realiza en todo el país cada año en la misma época desde la década de 1970. Toda la población está obligada a permanecer en espacios cerrados o dentro de sus coches durante los minutos que dura el ensayo (Art Basel 2018). Las calles de la capital se vacían por completo y se repiten las imágenes que vimos con estupor durante el confinamiento de la pandemia de covid-19. Sólo el constante sonido de las sirenas que anuncian y mantienen los tiempos del simulacro acompañan las cámaras que se mueven entre los edificios encima de las avenidas de la ciudad. La sensación de alienación e irrealidad se renueva en este otro trabajo del artista, pero esta vez no es él quien elimina toda presencia humana. Esta vez es el poder disciplinario con su control sobre las vidas de las personas el que obliga a esta supresión espacial en nombre de la seguridad del país. El movimiento de los drones reproduce una acción panóptica de control sobre los individuos. El videoarte siempre se ha apropiado de los usos del video en la sociedad: la televisión fue la referencia inicial de los primeros ejemplos de videoarte; naturalmente, también el cine, pero de igual modo las formas de control social, como, por ejemplo, las grabaciones con circuitos cerrados (Lischi 2019).



Figura 2. Yuan Goang-Ming, *Everyday Manuever*, 2018, video, 5'57 (cortesía de Tina Keng Gallery).

Aquí el artista se apodera del ojo del poder; el video de Yuan parece ser el acto de control sobre el simulacro. Éste fue instituido en la época en que todavía estaba vigente la ley marcial implementada en 1947, y continúa realizándose después de que dicha ley fuera suspendida en 1987. Aquellos eran años en que la posible invasión por parte del ejército de la República Popular se consideraba inminente, a pesar de la presencia de las fuerzas americanas en su defensa. Este simulacro es una reliquia de la Guerra Fría y, en vista de los últimos acontecimientos, un evento que materializa futuros posibles. El sonido de las sirenas es un recordatorio de la situación en vilo en la que nació el país y que aún continúa. La expansión de Taipéi y su evolución a metrópoli global es consecuencia directa de este escenario de inestabilidad que afecta directamente los sentimientos identitarios de los habitantes de la isla. En el video de Yuan se asiste al simulacro de una ciudad en ruinas, despojada de su humanidad.

Pero aquí también, como en el caso de las fotografías analizadas antes, la sensación es que nos encontramos con ruinas sin historia: lo que se observa es la repetición sin fin del mismo modelo de edificio que reproduce en su superficie los nombres y las imágenes del capitalismo global. Son ruinas de un mundo con el cual los humanos ya han perdido su conexión emocional.

### **Los paisajes íntimos a través de una perspectiva temporal**

La conexión emocional en constante cambio es la base de los videos que analizo en este apartado, donde se encuentran nuevamente espacios en ruinas, pero de otra forma. Yuan se suma a toda una generación de artistas sinófonos que han abordado el tema del desarrollo urbano en las últimas décadas (Wu 2012). El artista decidió recuperar un edificio en ruinas y construir su casa, para él y su familia:

En 2004, me establecí en un edificio abandonado. Ante el vacío y la desolación que me rodeaban mientras trabajaba para crear un hogar, el edificio parecía ocupar un sitio en mi mente. Sentimientos poéticos de un esplendor que se desvanece me siguen invadiendo cada vez que exploro los edificios abandonados cercanos. Los muebles abandonados, los libros, los vestidos y las decoraciones de estos lugares recuerdan la historia, el estilo de vida y la atmósfera de un hogar, al tiempo que me hacen preguntarme qué estarían haciendo ahora sus residentes originales. La sensación de historia que transmite este lugar salta continuamente entre pasado, presente y futuro (Yuan 2011).

Se trata de un barrio construido durante una ola de especulación inmobiliaria que produjo edificios baratos con materiales económicos en tiempos rápidos, con la desastrosa consecuencia de que, en menos de veinte años, ya eran ruinas. Éste es un claro ejemplo del proceso de la gran aceleración que ha caracterizado al Sinofonoceno (Ren, Bo y Wu 2022, 30). Las ruinas sobre las que se levanta la casa de Yuan son un espacio de tránsito que, como metáfora del destino de su país, se convierten en algo estable. El edificio donde acabó viviendo con su mujer, su padre y, finalmente, su hija, es el protagonista de

los videos titulados *Disappearence Landscape*, de 2007, y su secuela de 2011 (figura 3). Los conceptos de *casa* y de *habitar* se vuelven centrales en este trabajo. En su sentido más tradicional, la casa es un refugio para el ser humano. Es la encarnación de la idea de lugar en cuanto espacio con significado personal y fruto de la experiencia cotidiana.

Yi-Fu Tuan (2014, 136-145), en su estudio del concepto de *topofilia*, considera la casa como un espacio íntimo, casi la forma primordial de “lugar”, donde no sólo los edificios, sino también todo lo que los compone, nos hacen viajar en el tiempo a través de los sentidos. El primer video, realizado en 2007, consiste en gran parte en la reproducción de escenas íntimas y familiares, pero la cámara no se queda inmóvil presentando estos momentos: conectada a un cable que atraviesa el espacio, se va deslizando dentro y fuera del apartamento a través de sus ventanas. Yuan muestra los espacios que se encuentran alrededor de su casa. El primero es natural, un pequeño bosque donde no se ve nada más que plantas y árboles y se oyen sonidos de la naturaleza. El otro es una vivienda abandonada, cuyas áreas internas están abiertas a la mirada externa porque ya no tiene ventanas ni puertas que cierren el paso. En su interior todo se encuentra en ruinas: la estructura, pero también los muebles y los objetos que los anteriores propietarios dejaron atrás. Por un lado, tenemos la representación de la naturaleza, libre de cualquier conexión con el ser humano, sin sentimientos particulares porque se desarrolla de manera espontánea y sin intervención externa. Por otro lado, un espacio en ruinas y huella en el presente de vidas pasadas, anónimas y, por ende, misteriosas, fantasmales. No hay indicaciones de las experiencias vividas en ese lugar, pero somos conscientes de que algo pasó ahí y de que alguien lo conserva en su memoria. Este espacio encarna el pasado en contraposición al presente representado por la casa del artista, donde aparecen él, su mujer, su padre y sus dos perros en momentos cotidianos: Yuan dialoga con los otros durante una comida, ella habla por teléfono, otra vez él trabaja en el jardín y, por último, en la imagen final, el padre hace sus ejercicios habituales de baile. A través de este movimiento continuo, Yuan representa lo que considera el constante movimiento de los recuerdos en nuestra memoria. El centro gravitacional es la casa. Sólo en pocos fragmentos del video la cámara se mueve por las calles de la ciudad, un espacio que, en contraste con el de la casa, se vuelve borroso, anónimo y sin identidad. Aquí, en el espacio público del que constantemente tenemos que apropiarnos y dotarlo de significados personales, existen esos paisajes íntimos que son nuestras casas. Aquí se desarrolla nuestra identidad individual y se construyen nuestras historias. El movimiento constante de la cámara sin una representación fija y estable hace pensar en el carácter efímero de los momentos cotidianos. La desolación de los espacios en ruinas y la rapidez con que representa los espacios urbanos parecen presentar la erosión de la memoria y son una advertencia ante el olvido.



Figura 3. Yuan Goang-Ming, *Disappearing Landscape II - Early-morning*, 2011, tres canales de video, 9'14 (cortesía de Tina Keng Gallery).

Dos acontecimientos muy relevantes en la vida de Yuan inspiraron la realización de una segunda versión del video en 2011 (figura 3): el nacimiento de su hija y, unos días después, la muerte de su padre, quien fuera protagonista de las últimas escenas de la versión anterior y que, en el segundo video, se convierte en presencia fantasmal.

Los procedimientos técnicos y los contenidos son muy similares: volvemos a ver a la familia de Yuan en su vida cotidiana, esta vez con la presencia de la hija y la ausencia del padre; algunos fragmentos se mueven entre las ramas de un árbol mientras se escucha la respiración de alguien y el tictac de un reloj; las escenas urbanas se han sustituido por imágenes de grandes autovías en la noche, y el movimiento es igualmente rápido.

Aunque no entramos en las ruinas del video anterior, el montaje del artista da la sensación de volver a ese espacio: esta vez algo ha cambiado y penetramos en un sitio que reproduce una habitación; se ve una cama con un pijama doblado encima, un escritorio con libros y materiales para practicar caligrafía, todo de un tiempo pasado que probablemente se remonta a medio siglo antes. Una música invade ese espacio, una grabación en vinilo de una canción de la Ópera de Beijing que el padre solía cantar y que alude al sentimiento de nostalgia por el país de origen. Esta reconstrucción de un lugar íntimo se refiere a la época en que el padre de Yuan llegó a Taiwán huyendo de la China continental después de la guerra civil. Un espacio que, una vez más, funciona como ruina, aunque reconstruida como presencia de algo ya pasado.

Según Iris Huang (n.d.), la diáspora tras la guerra civil hace que el concepto de casa para el padre de Yuan sólo exista en su memoria. La naturaleza aquí se ve representada al principio y al final, cuando la cámara emerge y se sumerge en el agua del mar. Una referencia explícita a la circularidad del tiempo que Huang relaciona con el término chino *yuan*, que significa “origen” y “circularidad”. Sandra Lischi (2019) menciona más de una vez en su estudio que la narrativa en el videoarte huye de la linealidad gutenberguiana. Los movimientos de la cámara en ambos videos van hacia atrás y hacia adelante, rápida o lentamente, porque el artista quiere reproducir el flujo del tiempo y la memoria. Yuan (2011) define la suya como “una perspectiva de los momentos del tiempo”. Y añade: “En términos de tiempo, la memoria no indica solamente el pasado, sino que también está relacionada con el presente. Así como nuestras mentes continuamente examinan hacia adelante y hacia atrás en el curso del tiempo, las memorias surgen juntas con la imaginación”. Su casa en Tamsui, a las afueras de Taipéi, junto

con los miembros de su familia y los espacios que rodean el edificio, se vuelve el centro catalizador de sus reflexiones sobre el tiempo. Se crea en estos dos videos una “materialización del espacio-tiempo”. Yuan privilegia este medio porque permite captar los procesos de cambio que se llevan a cabo constantemente en la realidad y que son fluidos, nunca estables, en consonancia con Karen Barad (2007, 149), que considera el acto de conocer/aprender como parte de una red de *performances* o una continua *performance* del mundo. Esta vez, Yuan crea una increíble correspondencia entre el movimiento de la cámara y el del tiempo.

### El paisaje fantasmal materializado por los hiperobjetos

Central en la conceptualización del Sinofonoceno es la relación entre los humanos y lo no humano. En 2014 Yuan realizó un video, *Landscape of Energy*, inspirado en la destrucción que tuvo lugar en Japón a causa del terremoto y el consiguiente tsunami que afectaron la zona de Tohoku y que provocaron el incidente en la central nuclear de Fukushima. El que su mujer fuese originaria del país nipón y los sentimientos angustiosos que el evento generó en la familia afectaron mucho a Yuan. Desde ese episodio empezó a investigar la presencia de centrales nucleares cerca de su casa. La más próxima estaba a menos de veinte kilómetros. Así pues, Yuan planteó este nuevo proyecto donde presenta diferentes lugares: una urbanización abandonada y un parque de atracciones cerrado, el Encore Garden, que en su día fue el más grande de Asia, ambos en Taichung; una escuela en isla Orquídea, a cinco minutos de una planta de almacenamiento de residuos nucleares que también aparece en el video; una playa llena de gente en Pingtung, justo al lado de otra planta nuclear. En este video, el artista utiliza un dron para mostrar su mirada de estos paisajes. A excepción de la playa, donde aparecen humanos disfrutando de su tiempo libre, el resto está despoblado.

Otra vez se trata de imágenes fantasmales que sugieren una sensación de ansiedad, antes o después de una catástrofe inminente, en este caso, nuclear. La imagen de la playa con la presencia de gente es todavía más inquietante, ya que en el fondo se ven las cúpulas de los reactores nucleares. De este lugar, Yuan hizo una imagen fotográfica en la que borró a los seres humanos (figura 4). En su



Figura 4. Yuan Goang-Ming, *Landscape of Energy - Stillness*, 2014, fotografía digital, 150 × 220 cm (cortesía de Tina Keng Gallery).

versión *still life*, recrea la ausencia humana de sus primeros trabajos y recupera el concepto de ruina.

En el video, los casos de Taichung son “ruinas” reales de un pasado de exageración económica, reflejado en la construcción de grandes parques temáticos y de urbanizaciones construidas en épocas de especulación inmobiliaria, cuando el país era uno de los cuatro tigres asiáticos, junto con Corea del Sur, Hong Kong y Singapur, antes de que la República Popular de China se impusiera en el escenario económico global en el nuevo milenio. Son las ruinas de un bienestar que no ha persistido. Ahora, estos despojos son una pieza más en el ecosistema de la naturaleza. Como afirma Jason McGrath (2014, 117), la mirada poshumana a las ruinas de la modernidad recuerda que los objetos que hemos producido y consumido nos sobreviven y que tendrán otro uso por los no humanos después de nuestra desaparición.

El parque temático fue abandonado por los enormes daños provocados durante el terremoto más violento que afectó la isla en 1999, conocido con el nombre de Jiji, el lugar del epicentro. La imprevisibilidad de la naturaleza rompió el sueño. El tema principal de este video son las fuerzas invisibles, la de la naturaleza que se materializa en la violencia de los terremotos, o la nuclear con su impalpabilidad; lo que Timothy Morton (2013) define como “hiperobjetos” y que condicionan nuestra conciencia de la habitabilidad en nuestro planeta.

La isla Orquídea, donde se realizan los otros fragmentos del video, es un lugar mítico para los taiwaneses y para toda esa producción artística y cultural que veía ahí el centro de una identidad perdida en el resto del país a partir de la década de 1970, y donde continúan viviendo algunas de las poblaciones aborígenes de Taiwán. Y ahí es donde, a cambio de energía gratuita, se ha aceptado la construcción de un centro de almacenamiento de residuos nucleares (Art Basel 2014). El paraíso ha sido adulterado definitivamente. Las fuerzas fantasmales de la contaminación nuclear han tomado como rehenes estos lugares.

Los hiperobjetos (Morton, 2013) no son locales, la contaminación nuclear no conoce fronteras; además, superan nuestras concepciones temporales tradicionales, porque contemplan fenómenos que, por ejemplo, empezaron a materializarse hace millones de años. Yuan presenta una idea del tiempo que va más allá de nuestra capacidad básica de percepción. En sus videos, el tiempo parece dilatarse mientras se hace pequeño para captar la esencia de los espacios que investiga, como en los instantes del desastre de Fukushima, cuando el tiempo se multiplica y, a la vez, se congela. El video parece recrear una acción de “espaciotiempomaterialización”, que Barad (2017, 111) considera una reconfiguración dinámica y procesual de las relaciones entre “momentos”, “lugares” y “cosas”. Los fenómenos generados por las catástrofes nucleares obligan a cuestionar tanto la ontología de la materia como su realización en el espacio-tiempo. Yuan no presenta aquí paisajes fantasmales antes de su materialización. Como afirma Barad (2017, 113), lo fantasmal no son simplemente recuerdos de un pasado dejado atrás, sino la evidencia de la constante indeterminación de la materialización de los procesos temporales. Yuan crea en este trabajo diferentes paisajes en los que el espacio-tiempo está directamente relacionado con la transformación de la materia, a nivel

de microcosmos y macrocosmos, por fuerzas de difícil comprensión para los humanos, como los hiperobjetos teorizados por Morton (2013). Estos paisajes están asimismo relacionados con eventos del pasado y con posibles eventos del futuro, y se encuentran en un país en vilo desde el punto de vista histórico, pero también desde el ecológico, como en el caso de Taiwán. Ren, Bo y Wu (2022, 25) afirman, al dar forma al concepto de Sinofonoceno, que “lo planetario, como marco posantropocéntrico, demuestra que el activismo artístico en cuestiones ambientales tiene bases locales y, al mismo tiempo, planetarias”. De esta manera, Yuan lanza de nuevo una advertencia a los humanos para que comprendan la fragilidad de su presencia en este planeta, un mensaje que desde lo local (de la posible catástrofe) se vuelve universal.

### Paisajes en proceso de transformaciones heterotópicas

En 2014, uno de los estudiantes de Yuan lo contactó para pedirle que colaborara en la realización de un video para documentar la ocupación del Parlamento taiwanés por los estudiantes universitarios en lo que se llamó el movimiento Girasol, que se desarrolló después de que el gobierno del Kuomintang decidiera aprobar un tratado económico con la República Popular que, finalmente, no se ratificó a causa de la fuerte protesta (Rowen 2015). Motivado por el compromiso con sus alumnos, más que por razones políticas, accedió a visitar a los ocupantes. De ahí nació el video *The 561th Hour of Occupation* (figura 5), donde Yuan registra unos minutos de la increíble ocupación de este lugar emblemático del poder por parte de los jóvenes.

Con su casi inconfundible estilo, grabó con la cámara suspendida de un cable que atravesaba la Cámara de Representantes desde el balcón hasta los asientos principales, debajo de la omnipresente imagen del padre de la República China,



Figura 5. Yuan Goang-Ming, *The 561th Hour of Occupation*, 2014, video, 5'56 (cortesía de Tina Keng Gallery).

Sun Yat-Sen. El video enseña primero una parte de la sala ocupada por la prensa, llena de gente, después sube hasta las gradas y hace el mismo recorrido al revés, pero esta vez las personas han desaparecido. Al final cambia el punto de vista de la cámara y el video continúa su movimiento alejándose de la pared principal donde aparece el retrato de Sun rodeado de mensajes nacionalistas y de protesta. La sala está vacía aún y, mientras, continúa sonando el himno nacional ralentizado y revertido, lo que da una sensación de solemnidad y amargura. Una vez en las gradas, la cámara vuelve a bajar y, por unos instantes, en el espacio abierto de la sala aparecen los estudiantes en círculo discutiendo animadamente en lo que parece una asamblea, hasta que la cámara y el video acaban en esta especie de altar a la libertad que los estudiantes han creado. Es la hora 561 de las 585 que duró la ocupación del Parlamento.

Yuan reúne aquí dos procedimientos estilísticos que lo han acompañado durante su carrera como artista: la eliminación de los elementos humanos en determinados espacios y el movimiento de la cámara, que quiere sugerir las fluctuaciones espaciotemporales de nuestras existencias y experiencias. A través de estas técnicas focaliza su atención en los objetos y las pancartas que normalmente no ocupan este espacio y en la importancia de este momento concreto en el progreso lineal histórico de este país:

El escaneo de la Cámara desocupada permite y obliga a revisar los objetos que no pertenecen a este lugar, por ejemplo, las videocámaras en los trípodes, pero también las mochilas, los abrigo, la comida, las bebidas, las pancartas y los pósteres, y una pintura al óleo creada *in situ*. Estos objetos que destacan del fondo de este espacio exponen el patrón y el olor del movimiento, inspiran la imaginación del futuro desarrollo después del retiro. En otras palabras, este espacio fomenta sentidos no lineales del tiempo y de la historia. Este escenario efímero, en desaparición, transforma la Cámara que es familiar por la visión creada por los medios de comunicación (Yuan n.d., *The 561th Hour*).

Es la apropiación de este espacio del poder que se realiza al transformarlo en un lugar diferente, personal para los ocupantes, que se vuelve heterotópico. Como afirma Fran Tonkiss (2005, 134), las protestas funcionan como heterotopías: se reformula la función de determinado espacio y, al mismo tiempo, es un acto performativo que modula la percepción del tiempo. Este espacio se transformó por unos meses en un “lugar”, en un espacio subjetivamente performativizado, personal e íntimo, pero sin perder su función pública de reivindicación política.

El otro video que implica una previa reflexión política es *The Strangers*, realizado en 2018 en la estación de tren del distrito de Zhongli en la ciudad de Taoyuan (figura 6). Este centro urbano es conocido por su concentración de miembros de la etnia hakka, la otra gran minoría étnica de la isla, muchas veces discriminada en la historia del país. Aquí, Yuan reflexiona sobre la reciente migración que ha llevado a muchos ciudadanos del sureste asiático a vivir en Taiwán. Este distrito es uno de los más habitados por migrantes, y su estación se llena de esta humanidad durante los fines de semana.



Figura 6. Yuan Goang-Ming, *The Strangers*, 2018, video, 6'24 (cortesía de Tina Keng Gallery).

Yuan graba con una cámara de alta velocidad (1 200 fotogramas por segundo) el andén iluminado con un foco, y el resultado es un video de ocho minutos con velocidad ralentizada en el que se ven con mucho detalle los rostros de la gente que espera el siguiente tren. Surgiendo de la oscuridad de la estación, espacio de paso, sin identidad y sin apego por los transeúntes, se presentan estas identidades individuales, todas diferentes, todas con sus historias, que casi percibimos a partir de sus miradas, sus gestos, sus vestidos, etc. Aquí también aparece otra vez la reapropiación de un espacio, la estación de tren, que se vuelve heterotópico. La heterotopía moderna, afirma Tonkiss (2005, 133), se encuentra en muchos espacios cuya lógica se ha subvertido o modificado. En los días de fiesta, esa humanidad se mueve hacia esos momentos de recreo, de reunión con conocidos, de libertad de los trabajos típicos de los migrantes que, normalmente, condicionan su identidad y la comprensión de su identidad desde el otro. La estación se vuelve un lugar de libertad que abre nuevas posibilidades.

Para Yuan ésta es una ocasión más para reflexionar. Por un lado, sobre una nueva manera de acercarse al concepto de lugar como “espacio de encuentro, de conexiones e interrelaciones, de influencias y movimientos” (Massey y Jess 1995, 58-59). Por otro lado, Yuan vuelve a la condición de los “del continente”, que, como su padre, llegaron como refugiados a la isla después de la guerra civil, y parece casi identificarse con las vidas de estas personas que, con su movimiento a través del mundo, reformulan el concepto de lugar:

Desde la perspectiva de la diáspora, la identidad tiene varias “casas” imaginadas (y, por lo tanto, no una, única y original madre patria); hay varias maneras de “estar en casa” —ya que, como concepciones individuales, son capaces de diseñar diferentes mapas significantes y de localizar uno en diferentes geografías imaginarias al mismo tiempo—, pero no están ligadas a un solo y único lugar (Hall 1995, 207).

En cada uno de los trabajos analizados aquí, todos centrados en paisajes o en los elementos que los componen, Yuan ha presentado al ser humano de una

manera profundamente elíptica. En cambio, en este último trabajo la gente es primordial. De hecho, cada momento del video es un retrato, la persona se vuelve central y el espacio o el lugar desaparece a sus espaldas mientras el tiempo se ralentiza. Estas imágenes se vuelven el receptáculo de una serie de “entrelazamientos”: Yuan y su perspectiva, al mismo tiempo personal, en tanto hijo de la diáspora, y pública, con su finalidad documental; el espacio público como lugar de apropiación colectiva y personal; el carácter transnacional de los movimientos migratorios y cómo está metafóricamente representado en el lugar de paso que significa la estación de trenes; el tiempo que se minimiza en cada instante del video y se expande si imaginamos la infinidad de memorias pasadas, presentes y futuras que cada persona retratada presenta; el instrumento de grabación que, con su evolución tecnológica, permite un determinado tipo de documentación.

### Conclusiones

En este artículo se ha querido presentar la mirada particular de Yuan Goang-Ming sobre los paisajes en vilo de su tierra en el contexto del Sinofonoceno. Con sus escenarios fantasmales, Yuan nos acerca a la ontología del paisaje: sin ningún humano que lo observe, ya no tiene las cualidades que le hemos otorgado a lo largo de los siglos; sin las memorias de un ser humano, sólo es materia que persistirá en el tiempo infinito de las eras geológicas; continuará con sus procesos infinitos, que no dependen de nosotros. Estamos hablando de una visión necesaria para superar el antropocentrismo que ha caracterizado la producción visual de los últimos siglos. La mirada poshumana en los paisajes vacíos o abandonados que presenta Yuan ofrece un significativo momento de reflexión respecto de la situación actual de nuestro planeta. Una mirada que puede ayudarnos a comprender con más profundidad y conciencia las consecuencias de vivir en el Sinofonoceno, una era que hace evidente el papel del mundo sinófono en la época de la Gran Aceleración.

Cuando Yuan representa espacios humanizados —su casa, por ejemplo, o el Parlamento ocupado o la gente en la estación de tren—, plantea una pregunta relevante: ¿qué tipo de “relaciones” se desarrolla en el tiempo entre los humanos y los espacios vividos? En estas obras penetramos en la consistencia de las memorias personales, de las vivencias, de cómo el espacio condiciona nuestro comportamiento y, al mismo tiempo, nuestra aptitud puede condicionar el espacio en que vivimos. El concepto de Sinofonoceno se desarrolla para investigar cómo, en determinados lugares del mundo, los artistas están respondiendo a los cambios de las últimas décadas. Cambios que repercuten en el entorno de las poblaciones sinófonas. En el caso de Yuan, vemos cómo se centra en el espacio urbano y, en concreto, en la ciudad china, cuyo desarrollo ha sido increíble, algunas veces duplicando su población en pocos años. De este modo, habla de paisajes en vilo: entre la superpoblación y la ausencia de individuos en las grandes urbes; de espacios domésticos vividos y espacios domésticos abandonados; muestra la delgada línea que nos separa de un inminente desastre nuclear;

reflexiona sobre la afirmación de una identidad cuando ésta es amenazada, y representa esos espacios liminares en los que se mueve una humanidad en tránsito constante. La suya es una mirada ética que no afecta solamente al mundo sinófono. La sensación es que Yuan Goang-Ming ha desarrollado un discurso visual que contribuye enormemente a una estética que implique activamente a la audiencia global en el contexto de unas problemáticas que tienen efectos no sólo a nivel local.

Su obra es un ejercicio más para comprender las diferentes complejidades que caracterizan nuestro mundo contemporáneo. Su mirada es fundamental para proponer preguntas acerca del pasado, el presente y el futuro de determinados lugares que, además, tienen valor a nivel planetario. ❖

## Referencias

- ALLEN, Joseph Roe. 2012. *Taipei: City of Displacements*. Seattle: University of Washington Press.
- ART BASEL. 2014. *Landscape of Energy, 2014*. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/32683/Goang-Ming-Yuan-Landscape-of-Energy>
- ART BASEL. 2018. *Everyday Maneuver, 2018*. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/79970/Yuan-Goang-Ming-Everyday-Maneuver>
- BARAD, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- BARAD, Karen. 2017. “No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime-mattering”. En *Arts of Living on a Damaged Planet*, editado por Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan y Nils Bubandt, 103-120. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAMPANY, David. 2003. “Safety in Numbness: Some Remarks on the Problems of ‘Late Photography’”. DavidCompany.com. <https://davidcompany.com/safety-in-numbness/>
- HALL, Stuart. 1995. “New Cultures for Old”. En *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*, editado por Doreen Massey y Pat Jess, 175-213. Oxford: Oxford University Press.
- HUANG, Iris Shu-Ping. n.d. “In Moving, One Discovers the Cultural Veins beneath the Video Art of Taiwanese Artist Yuan Goang-ming”. It Park. Gallery and Photo Studio. [http://www.itpark.com.tw/artist/critical\\_data/2/1610/-1/en](http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/2/1610/-1/en)
- KOOLHAAS, Rem. 2014. *Acerca de la ciudad*. Traducido por Jorge Sainz Avia. Barcelona: Gustavo Gili.
- LAHJI, Nadir. 2015. “Phantasmagoria and the Architecture of the Contemporary City”. *Architecture MPS7* (1): 1-17. <https://doi.org/10.14324/111.444.amps.2015v7i4.001>
- LISCHI, Sandra. 2019. *La lezione della videoarte: Sguardi e percorsi*. Roma: Carocci.
- LU, Victoria Y. 1998. “Striving for a Cultural Identity in the Maze of Power Struggles: A Brief Introduction to the Development of the Contemporary Art of Taiwan”. En *Inside Out: New Chinese Art*, editado por Gao Minglu, 167-173. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- MASSEY, Doreen y Pat Jess, eds. 1995. *A Place in the World?: Places, Cultures and Globalization*. Oxford: Oxford University Press.

- MCGRATH, Jason. 2014. "Apocalypse, or, the Logic of Late Anthropocene Ruins". *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 10 (10): 113-119.
- MORTON, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- REN, Hai, Zheng Bo y Mali Wu. 2022. "Portfolio: Planetary Art in the Sinophocene: An Introduction". *Verge: Studies in Global Asias* 8 (2): 24-45. <https://doi.org/10.1353/vrg.2022.0023>
- ROWEN, Ian. 2015. "Inside Taiwan's Sunflower Movement: Twenty-Four Days in a Student-Occupied Parliament, and the Future of the Region". *The Journal of Asian Studies* 74 (1): 5-21. <https://doi.org/10.1017/S0021911814002174>
- TONKISS, Fran. 2005. *Space, City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms*. Cambridge: Polity Press.
- TUAN, Yi-Fu. 2014. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WU, Hung. 2012. *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. Londres: Reaktion Books.
- YUAN, Goang-Ming. n.d. *Zai jiyi zhiqian chuangzuo lunshu* 在記憶之前創作論述 [Ensayo sobre antes de la memoria]. It Park. Gallery and Photo Studio. [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/2/1612/-1](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/-1)
- YUAN, Goang-Ming. n.d. *The 561th Hour of Occupation*. It Park. Gallery and Photo Studio. [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/2/1946/-1/en](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1946/-1/en)
- YUAN, Goang Ming. 2011. *Before Memory*. It Park. Gallery and Photo Studio. [http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/2/1145/-1/en](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1145/-1/en)
- ZYLINSKA, Joanna. 2017. *Nonhuman Photography*. Cambridge: The MIT Press.

**Roberto Figliulo** realizó su doctorado en la Facultad de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, con una investigación sobre la producción fotográfica en China. En los últimos años se ha dedicado a la enseñanza de arte chino en el máster de estudios chinos, en el máster de estudios Asia-Pacífico de la Universitat Pompeu Fabra (2013-2022) y en el grado de estudios de Asia Oriental de la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente es miembro del Grupo de Investigación Inter Asia.