



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

ESPACIO INESTABLE. Reflexión y propuesta práctica
sobre el habitar a través de la mirada de una familia
migrante desde el medio escultórico contemporáneo

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Chinchilla Sánchez, Daniela Alejandra

Tutor/a: Vilar García, Sara

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

Resumen

Emprender un viaje, abandonar la tierra, perder la estabilidad. Pero ¿qué ocurre cuando se llega al destino? El presente Trabajo de fin máster recoge la investigación y producción artística de carácter autobiográfico, que tiene origen en el hecho migratorio. Con esta premisa como punto de partida, exploramos los vínculos y fisuras generados en la familia y sus espacios de residencia tras el abandono del país natal.

A raíz de este suceso y, con base en una fundamentación teórica acompañada de referencias artísticas como KimSooja, Heidi Bucher, Do Ho Suh, Ana Vieira, Doris Salcedo o Duane Michals, entre otras; estudiamos las relaciones que se pueden establecer entre la familia, los objetos cotidianos y la problemática de habitar un espacio no considerado como hogar. Teniendo en cuenta una de las consecuencias que se dan a partir de duelo migratorio, la dificultad de acceder a una vivienda que cubra las necesidades básicas y proporcione estabilidad psicológica a largo plazo.

De esta forma, y mediante una serie de piezas escultóricas, instalaciones e intervenciones site-specific, materializamos el proyecto trabajando desde la fotografía de álbum familiar, el vídeo, la fundición artística, la escritura, procesos constructivos en madera e intervenciones con látex.

Palabras clave

Duelo migratorio, familia, hogar, arquitectura, memoria, instalación, escultura

Abstract

To embark on a journey, leave the land, to lose your stability. But what happens when the destination is reached? This master's Final Project includes research and artistic production of an autobiographical nature, which originates from the migratory event. With this premise as a starting point, we explore the bonds and fissures generated in the family and their living spaces after leaving their native country.

As a result of this event and based on a theoretical foundation accompanied by artistic references such as KimSooja, Heidi Bucher, Do Ho Suh, Ana Vieira, Doris Salcedo, and Duane Michals, among others, we study the relationships that can be established between the family, everyday objects, and the problem of inhabiting a space that is not considered a home. Taking into account one of the consequences of migratory mourning, the difficulty of accessing housing that covers basic needs and provides long-term psychological stability.

In this way, and through a series of sculptural pieces, two installations and two site-specific interventions, we materialized the project by working with family album photography, video, artistic casting, writing, constructive processes in wood and latex interventions.

Key words

Migratory mourning, family, home, architecture, memory, installation, sculpture

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract	3
Introducción	8
Objetivos	11
Metodología	12
1. Acercamiento teórico hacia el duelo migratorio	16
1.1. Construcción del sujeto migrante. El control sobre el cuerpo y la frontera	16
1.2. Lo que queda atrás. Aproximación al efecto de la migración en el habitar	23
1.2.1 La arquitectura como desencadenante de memoria y protección	24
1.2.2 Objeto como lugar de encuentro	25
1.2.3 Habitar un espacio no considerado hogar	32
2. Desarrollo y materialización de la obra	46
2.1 Vínculos y reminiscencias	46
2.1.1 El efecto del tiempo en la familia	47
2.1.1.1 La degradación del papel como creación y transformación del lenguaje	62
2.1.1.2 Arena y tiempo	64
2.1.1.3 La ausencia y su atmósfera	66
2.1.2 Espacio de encuentro	70
2.1.2.2 La video-proyección sobre objetos y su memoria	77
2.2 Espacio Inestable	80
2.2.1 Hogar Temporal	81
2.2.1.2 Habitar, registrar, y representar el espacio doméstico	85
2.2.2 Mudar la piel	91
2.2.2.2 Estructuras nómadas. Simbolizar las reminiscencias de la casa a partir del látex	96
2.2.3 Nombrar los días. Recordar lugares	99
2.2.3.2 La puerta como componente alegórico	103
2.2.4 Fragmentos de un no-hogar	106
2.2.5 Proyecto Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante	109
2.2.6 Espaço de Permanência	112

3. Conclusiones	123
Referencias bibliográficas	127

A Gloria, Eduardo y Nicole, por hacer posible este trabajo. Sin su compañía, consejo y colaboración, este recorrido carecería de significado.

Por y para aquellas personas que han tenido que emigrar y aún buscan un lugar seguro en esta realidad líquida.

Agradezco a Art & Craft Refúgio, Residências Refúgio y Largo Rêsidencias por creer en mi propuesta y brindarme un espacio donde crear, establecer sinergias y aprender. Al equipo de Largo y a todas las personas que participaron en los talleres para construir Espaço de Permanência.

A R.T. Sontt, por sus consejos, recomendaciones y conversaciones sobre biopolítica, el territorio, el hogar y “ser” migrante. Por nuestra amistad.

A Lia, por sus recomendaciones bibliográficas y compartir conmigo su amor por la poesía antropológica.

En recuerdo y homenaje a las artistas Ana Vieira y Heidi Bucher que, como tantas creadoras, no han tenido el reconocimiento merecido. Para que sus obras sigan influyendo en nuestra forma de observar, criticar y (re)construir el medio que nos envuelve.

Sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quién otro es víctima de fronteras permeables, violencia inesperada, desposesión y miedo, y de qué manera.

Judith Butler (2006)

Introducción

El cuerpo que nos contiene como seres, nos permite percibir y mantener diversos intercambios de estímulos con nuestro entorno, con él nos desplazamos física y digitalmente. Por consiguiente, es receptor de violencia, abuso, dominación y jerarquización. Factor que se ve incrementado al realizar cualquier tipo de movilidad en el exterior de la casa. Cuando el desplazamiento se prolonga en el tiempo y la migración externa se convierte en interna, en algunos casos, las relaciones de poder que antes encontrábamos en el espacio público hacia las personas migrantes se trasladan, en cierta manera, a las esferas privadas. A lo largo de estas páginas intentaremos establecer nexos a nivel teórico y práctico, entre el cuerpo migrante, la percepción, la arquitectura habitacional y la violencia estructural de diversas fuentes ejercidas hacia las personas desplazadas. Teniendo como finalidad visibilizar el malestar y crear a partir de él.

Es necesario aclarar que cada persona migrante ha experimentado vivencias diferentes durante y después del desplazamiento. En menor o mayor medida, pueden tener puntos comunes o bien diferenciados según diversos grados de privilegio. Con esto, señalamos que todo lo desarrollado en este Trabajo Final de Máster no pretende englobar, agrupar o estigmatizar a las personas que realizan desplazamientos migratorios. Señalando así, una de tantas realidades que se presentan.

La producción artística fue creada a partir de experiencias autobiográficas y perspectivas de carácter subjetivo que hemos intentado sustentar a partir de investigaciones y textos que analizan, cuestionan e intentan esclarecer la tesis y las temáticas planteadas a lo largo del proyecto, hasta finalizar esta memoria.

El origen que impulsó el inicio de este trabajo reside en mi familia, originaria de Bogotá, Colombia, nacionalizada y asentada en la provincia de Valencia, España. Durante la lectura de esta tesis de máster se podrá comprender el intento de liberar la carga emocional a través de la materialización artística, apoyada en la memoria colectiva e individual de los miembros del núcleo familiar.

A nivel temporal, nos ubicamos en el verano de 2019. Con el retorno temporal de la familia a Bogotá, redescubriendo los vínculos familiares y confirmando que los lazos con los lugares de residencia que tuvimos en el pasado, se volvieron mínimos, casi inexistentes. Como consecuencia, surgió la necesidad de representar lo íntimo del ámbito doméstico tras la experiencia de pérdida de un hogar estable.

En el Trabajo final de Máster nos cuestionamos, cómo percibimos el **espacio doméstico** cuando se produce un desplazamiento migratorio, ¿están acondicionados estos nuevos lugares de ámbito privado a cuerpos acostumbrados a otras características geográficas, arquitectónicas, ambientales y emocionales?, ¿afecta realmente la movilidad migratoria en cómo percibimos y nos relacionamos con los espacios privados?

Para poder responder estas cuestiones centrales, en primer lugar, efectuamos el acercamiento teórico que presentamos en el primer apartado de esta memoria; mientras que los capítulos relativos a la práctica artística los estructuramos según se produjo la evolución conceptual y temática de las mismas obras. Por esta razón, dividimos la memoria de este TFM en dos bloques:

- I. Acercamiento teórico hacia el duelo migratorio.
- II. *Desarrollo y materialización.*

En el primer bloque denominado *1. Acercamiento teórico hacia el duelo migratorio*, efectuamos el estudio de la literatura y está subdividido en dos apartados temáticos:

1.1 La construcción del sujeto migrante. Control sobre el cuerpo y la frontera. En el cual, realizamos un resumen histórico sobre el control del cuerpo migrante y la autopercepción, con el objetivo de localizar los conflictos que relacionan el cuerpo, espacio, percepción y estado emocional. En este apartado retomamos referencias artísticas conceptuales que trabajan los desplazamientos migratorios.

1.2 Habitar un espacio no considerado hogar. En este capítulo nos adentramos en el estudio del habitar migrante y sus consecuencias relacionales con la casa. Para ello, indagamos en la teoría de la arquitectura, los objetos, la percepción y lo traumático, con el fin de distinguir las causas y las consecuencias que se dan al no hallar un equilibrio entre los anteriores factores y la apropiación simbólica de las viviendas. Recurrimos a referencias artísticas que nos ayudaron a posicionarnos conceptualmente en el contexto contemporáneo en cuanto a la habitabilidad de la casa y la percepción que se tiene de esta.

En estos apartados temáticos formulamos dos preguntas con las cuales dimos comienzo a la búsqueda y estudio de la literatura a nivel teórico. En la primera, nos preguntamos sobre ¿qué elementos componen la **identidad** de la familia como sujetos migrantes? Los cuales, según nuestro planteamiento, afectan a la **percepción** y a la interrelación con el medio en el que viven. La segunda, nos llevó a plantearnos ¿cómo podemos construir a partir de estos elementos

identitarios, obras que permitan evidenciar la disonancia entre el concepto de hogar y la incomodidad de habitar la casa?

La esencia que hila cada una de las partes de esta investigación reside en **lo traumático**. No centramos la mirada en acontecimientos excesivamente perturbadores para la memoria, pero sí lo suficientemente importantes para condicionar la percepción de algunas personas migrantes. Basándonos en el duelo migratorio, focalizado a la adaptación y reapropiación de las viviendas habitadas, nos acercamos a la visión que desarrolla la doctora Eliza Burke en su tesis doctoral *Unsettling Space: Trauma and Architecture in Contemporary Art* (2015).

Como explicaremos en esta memoria, parte de la responsabilidad de los acontecimientos que desencadenan el trauma que nos ocupa, vienen respaldados por los actos y estrategias llevados a cabo desde la geopolítica; la cual, vinculamos directamente a la **vulnerabilidad del cuerpo**, como también afirma Judith Butler (2006). Por esta razón, nuestro enfoque teórico como práctico se sustenta en lo señalado por la doctora Burke (2015), en el concepto cambiante de “trauma” que desemboca en un problema de las relaciones establecidas entre los espacios y los vínculos sociales, centrando la temática a los espacios arquitectónicos en las representaciones artísticas contemporáneas.

Tras este primer bloque teórico que nos ofreció una visión general de las dos temáticas principales decidimos situar todas las referencias artísticas específicas en los capítulos dedicados a presentar la producción artística. Esto nos permitió comentar y analizar en profundidad las aportaciones que nos brindaron las creadoras de forma más clara, ya que nos permite observar la evolución de las piezas en comparativa con la referencia artística, facilitando su estudio y comprensión.

Por ello, el segundo bloque, titulado *2. Desarrollo y materialización de la obra*, abarca la presentación de cada pieza e instalación, seguida de la conceptualización, proyección y evolución de la obra a lo largo del proceso de construcción, comentando y examinando la selección que hicimos de los referentes artísticos.

Esta práctica artística la dividimos en dos partes. En la primera parte titulada *2.1 Vínculos y reminiscencias* realizamos una instalación audiovisual, acompañada de una serie de piezas trabajadas a partir de objetos personales. De esta forma, la segunda parte desarrolla la arquitectura habitacional precaria y nuestra memoria tras residir en estos lugares.

En la segunda parte denominada 2.2 *Espacio inestable*, partimos de la idea de que “todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard, 2016, p.35), para evidenciar la disonancia entre los vínculos positivos y la dificultad de reapropiarnos del espacio doméstico.

El conjunto de estas premisas supuso el inicio para trabajar los restos de las viviendas que habitamos, como si de ruinas se trataran, a través de objetos, de instalaciones y vídeo.

La principal problemática que ronda en lo expuesto como inestabilidad y la necesidad de un refugio se debe al desarraigo. A pesar de sentir la casa como un espacio propio y ser consciente de lo contrario, el hecho de morar la vivienda hace que se establezcan los vínculos necesarios para cubrir esa necesidad primaria de cobijo. Esto lo tratamos a nivel formal a través de los objetos que conforman el entorno cotidiano y a partir de registros de las huellas simbólicas en la arquitectura. Todo ello, supeditado al **tiempo** como factor vital en la percepción y el desplazamiento. Tanto los objetos preciados y los rituales vinculados a un lugar otorgan sentido de pertenencia e identidad. Al romper esta armonía con el desarraigo, buscamos restos que nos sirvan de sostén hasta poder reformular la reapropiación de los objetos y lugares impuestos, antes de que den paso a las no-cosas.

Objetivos

Durante el proceso de conceptualización, investigación y creación de la propuesta personal, se establecieron dos **objetivos generales**, que consistieron en:

- Indagar sobre el duelo migratorio de la familia y sus espacios de residencia temporales.
- Crear diversas obras que permitan reflejar lo que supone la adaptación de la familia migrante a nuevas residencias, como consecuencia de la transición del acto migratorio.

Para poder alcanzar los propósitos señalados previamente, surgieron una serie de cuestionamientos, en los cuales, se plantearon los siguientes **objetivos específicos**, como metas delimitadas que ayudarían a centrar y concretar la temática de TFM.

- Analizar teóricamente las causas por las cuales, algunas personas migrantes encuentran dificultad al reapropiarse del espacio habitado tras la movilidad migratoria a diferentes escalas.
- Examinar los elementos que conforman la identidad de las personas migrantes, a partir de textos sociológicos, antropológicos y de referencias artísticas, para entender y

distinguir los signos que componen la identidad de la familia con la que trabajamos en este Trabajo Final de Máster.

- Estudiar la digitalización del mundo contemporáneo como posible causa de la desmaterialización y pérdida de los vínculos establecidos entre los objetos, los espacios vivenciales y la memoria de las personas migrantes.
- Estudiar formas de habitar y trabajar plásticamente la casa, reformulando los vínculos entre el espacio, la mente y el cuerpo, a partir de antecedentes teóricos y artísticos.
- Capturar las huellas acumuladas y creadas por el espacio tras el acto de habitar una vivienda, con el fin de recrear recuerdos.
- Examinar la producción artística realizada, durante y después del proceso de creación, para garantizar un aprendizaje continuo entre la teoría y la práctica.

Metodología

Para el desarrollo teórico y práctico de este Trabajo Final de Máster, empleamos una metodología cualitativa, sustentada en el apoyo continuo de referencias teóricas y artísticas en las diferentes fases del proceso de ideación y creación de las obras.

En la primera fase realizamos la documentación teórica, apoyada en textos filosóficos de autores como Judith Butler (2001 y 2006), Henri Bergson (1977), Gaston Bachelard (2016) o Byung-Chul Han (2021). Tomamos como punto de partida a estos autores porque en sus obras se estudian los mecanismos de poder, la precariedad, el tiempo, el espacio y los objetos desde el punto de vista de la sociología y la antropología que ayudan a entender en profundidad la configuración de la identidad de los humanos como sujetos que se configuran a través de las diversas interacciones que establece con los demás y con su entorno.

En la segunda fase, estructuramos las ideas y bocetos explorando en una etapa primigenia, los conceptos de transición migratoria y los objetos portadores de memoria como imágenes fotográficas familiares y objetos personales que son valiosas fuentes documentales que permitieron acotar la temática principal de este trabajo, en torno al fenómeno del “habitar” desde la perspectiva de la familia tras emigrar a España. Esto supuso una búsqueda teórica acerca de conceptos vinculados a la percepción, el tiempo y el espacio, ligándolos a la arquitectura de la casa y cómo habitarla. De estas fuentes, destacamos a los arquitectos Mirjana

Lozanovska (2019), Adolf Loos (1989) y Juhani Pallasmaa (2021), así como, a los antropólogos Filomena Silvano (2017) y Marc Augé (1998 y 2017) y la escritora Gloria Anzaldúa (1987).

Asimismo, retomamos referencias artísticas que clasificadas como: influencia conceptual, material y simbólica. Según esta clasificación, algunos referentes artísticos a nivel conceptual ayudaron a establecer una imagen clara y amplia de las producciones artísticas que se han realizado a nivel internacional acerca de la migración, como Kimsooja o Teresa Margolles. Posibilitando señalar algunos aspectos que permiten construir de forma aproximada, la configuración de la identidad de la familia como personas migrantes. Parte de las referencias artísticas conceptuales, favorecieron la observación de cómo éstos, construyeron sus relatos al rededor del concepto del hogar y la arquitectura, sin influenciar directamente en la parte visual y formal de la producción artística, como, Mona Hatoum, Lydia Ourahmane, Carmen Calvo y Gregor Schneider.

Para la elaboración de la producción artística, estudiamos aquellas obras que en su mayoría atienden al campo de la instalación (Ana Vieira, Ann Hamilton, Yoko Ono, Christian Boltanski), intervención site-specific (Heidi Bucher), escultura e instalación (Doris Salcedo, Mona Hatoum, Rachel Whiteread y Mar Arza), de forma puntual, fotografía (Duane Michals) y cine (*Dogville* de Lars Von Trier, 2003 y *Un rey en Nueva York* de Charles Chaplin, 1957)

Durante la tercera fase, llevamos a cabo la materialización de la producción artística; en la cual, realizamos la siguiente categorización: *2.1 Vínculos y reminiscencias* y *2.2 Espacio inestable*.

La primera categoría denominada *2.1 Vínculos y reminiscencias*, está compuesta por una instalación (*El efecto del tiempo en la familia*, 2019) y una pieza escultórica de carácter instalativa (*Espacio de encuentro*, 2019-2020), en las cuales se trata la temática del duelo migratorio en relación con el desplazamiento y los vínculos familiares.

La segunda categoría conforma la serie *Espacio inestable* y está constituida por cinco obras instalativas (*Hogar temporal*, 2020; *Mudar la piel*, 2021; *Nombrar los días. Recordar lugares*, 2011-2022; *Fragmentos de un no-hogar*, 2020-2022 y *Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante*, 2023) y una sexta intervención colectiva (*Espaço de permanência*, 2023) realizada durante la residencia artística Art & Craft Refúgio producida por Residências Refúgio y Largo Residências de Lisboa.

Espaço de permanência no se acoge a la serie *Espacio inestable*, ya que supone trabajar el concepto de hogar a partir de un enfoque optimista, en el cual, cada persona puede modificar

el espacio arquitectónico siguiendo sus preferencias sensoriales para reapropiarse la casa como hogar.

Como mencionamos anteriormente, en esta etapa de creación artística también compaginamos las referencias teóricas y artísticas, incorporando el análisis de nuevas obras de arte y lecturas de carácter teórico, según las necesidades que surgieron durante esta etapa. La incorporación progresiva de nuevas lecturas generó un proceso de reflexión y de análisis continuo que condujo a la producción de nuevas propuestas y obras.

La disposición en la que estructuramos esta memoria no coincide necesariamente con el orden estricto de las fases metodológicas que planteamos. Esta aclaración corresponde a la información teórica y las referencias artísticas. Es decir, el análisis de referentes y la aportación crítica sobre éstos se ubican junto a la explicación de las obras de elaboración propia. De esta forma, se puede indicar mejor cómo funcionan las influencias y las distinciones en relación con las referencias.

La fundamentación teórica de nuestra investigación la presentamos en el primer apartado titulado *Acercamiento teórico hacia el duelo migratorio*, haciendo puntualizaciones teóricas de algunos referentes artísticos en el segundo apartado titulado *2 Desarrollo y materialización de la obra*. Este TFM abarca una de las afecciones del duelo migratorio, la adaptación a la vivienda. Para poder lograrlo, se partió de un breve contexto histórico sobre la movilidad humana, que permite entender mejor la relación sujeto, desplazamiento y entorno.

Por tanto, al trabajar con una temática amplia como es la migración, que comprende tantos matices, excluimos la parte de documentación teórica y referentes artísticos que no se centren en cómo se estructura la identidad migrante en relación con la percepción del espacio habitado y el tiempo.

Simultáneamente a la finalización del conjunto de obras que conforman *2.1 Vínculos y reminiscencias*, realizamos un estudio de los materiales más idóneos para representar los recuerdos que se vinculan a la arquitectura, manteniendo de esta forma, el uso de objetos cotidianos.

Durante la ideación de las primeras obras que componen la serie *Espacio inestable* y en la tercera fase de la metodología, efectuamos diversas lecturas centradas en el estudio de lo real (Foster,2001), lo traumático (Burke, 2015), su vinculación a la arquitectura y la precariedad, obteniendo como resultado, la elección de materiales que, por su composición, se degradan con

el devenir del tiempo. El látex es el material principal en las obras que conforman *Espacio inestable*; mientras que el papel es el material empleado en *Espaço de Permanência* por la facilidad de intervenir el espacio con él.

1. Acercamiento teórico hacia el duelo migratorio

Una lucha de fronteras / A Struggle of Borders
Because I, a *mestiza*,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.

Gloria Anzaldúa (1987, p.77)

El duelo migratorio conlleva una serie de emociones que pueden resultar ambiguas, esencialmente el presente trabajo final de máster pretende mostrar la dualidad identitaria y la dificultad de reapropiarse del espacio vivencial tras el desplazamiento migratorio. Para ello, realizamos un estudio acerca de cómo se puede configurar parte de la identidad una persona que realiza locomociones internacionales, incidiendo en la consecuencia que esto puede generar al llegar al destino, incluso tras años residiendo en el “nuevo” territorio.

El desarraigo que se trabaja a lo largo de cada proyecto instalativo está influenciado también por los continuos cambios de residencia dentro del estado español. Del encuentro entre la articulación de la casa con el cuerpo y la percepción.

1.1 La construcción del sujeto migrante. El control sobre el cuerpo y la frontera

Como es bien sabido, la actividad migratoria ha estado presente en la historia desde el Paleolítico hasta nuestros días. La mayoría de las veces, como grandes desplazamientos humanos que cambiaron el paisaje de los territorios ocupados (Ruiz Marull, 2020) y que en sus diferentes periodos históricos supusieron un refuerzo en la actividad socioeconómica, teniendo en cuenta que este término comenzó a emplearse posteriormente por el sociólogo Amitai Etzioni en el siglo XX (Ruiz San Román, 2019), en las zonas de asentamiento.

En la última década se realizaron investigaciones sobre si algunos de estos primeros desplazamientos del Paleolítico fueron casuales o intencionales. Uno de los estudios, liderado por el profesor Yosuke Kaifu, afirma que parte de las migraciones oceánicas realizadas hacia la actual Japón, producidas hace 35.000 y 30.000 años, fueron intencionales. En palabras del propio Kaifu, “Ahora, nuestros resultados sugieren que la hipótesis de la deriva de la migración

paleolítica en esta región es casi imposible. Creo que logramos argumentar con fuerza que las poblaciones antiguas en cuestión no eran pasajeros del azar, sino exploradores” (Europa Press, 2020). Con esto, se demuestra que el desplazamiento a este nivel no es intrínseco al ser humano.

La migración humana ha estado ligada a diversos factores que condicionaron el entorno habitado. Así bien, pueden ser ambientales, relacionadas a los recursos naturales, alimenticios, disputas entre diferentes agrupaciones de personas, entre otras. En la actualidad, no se asumen como factores únicos y absolutos para que se produzcan locomociones humanas prolongadas en el tiempo.

La construcción del denominado sujeto migrante siempre estuvo relacionada con el medio que le rodea, antes de partir como a su llegada. Con la constitución de fronteras y con el posterior asentamiento del capitalismo y del neocapitalismo como sistema económico en occidente, se establecieron relaciones de poder entre las naciones, las poblaciones receptoras y las personas desplazadas. De manera progresiva, el control sobre el cuerpo empezó a regular la movilidad, su duración y la función que desempeñan dichos sujetos. Asimismo, se categorizó a las personas desplazadas, afectando esto, a su estatus dentro de la sociedad y ligando a cada persona a un espacio (Contreras, 2020).



Ilustración 1 Kimsooja. To Breath-Zone of Nowhere, 2018.

Ilustración 2 Kimsooja. To Breath-The Flags, 2019.

A nivel global, el temor de perder el control sobre los individuos migrantes se asumió como una problemática. Tanto es así, que podemos observar aún hoy, cómo distintos gobiernos negocian políticas exteriores a cambio de que otros países controlen de forma estricta e indiscriminada la inmigración que accede al territorio de forma no controlada. El temor a la movilidad humana siempre ha estado condicionado por diversos ejercicios de poder, “el nómada, por ende, sortea ligámenes estatales, económicos, políticos y jurídicos. Es su movimiento el que lo vuelve una figura inaprensible para los axiomas del poder” (Contreras, 2020. P, 116). El cuerpo migrante es utilizado como moneda de cambio.

Una creadora contemporánea del ámbito plástico y visual que refleja la utopía de disolver las fronteras es Kimsooja. Con su serie instalativa, *To Breath-The Flags (2012-2019)* y *To Breath-Zone of Nowhere* del 2018, superpuso 246 banderas, sin imponer otra jerarquía más que seguir el orden alfabético. Imprimiéndolas sobre telas de gran formato, creó nuevas banderas, con las cuales, Sooja intenta promover la convivencia y la tolerancia entre todas las naciones. En palabras de la propia autora:

La combinación de los gráficos de las banderas estará constantemente inhalando y exhalando para crear una especie de límite borroso de la frontera y la identidad nacionales. Así como ves la bandera aquí, no existe en este mundo. Este es mi mensaje del mundo para el mundo utópico, en esta era perturbada, violenta y difícil. (PICA Perth, 2018)

Esta instalación, situada en una de las salas del Instituto de Arte Contemporáneo de Perth en Australia, estuvo acompañada por otra de sus series de piezas más reconocidas, los *Bottari* (1992-2022). El diálogo entre las dos obras deja ver la conexión existente entre el cuerpo migrante y la aspiración hacia el ensueño de un mundo menos represivo en cuanto al control fronterizo, más cooperativo. Podríamos pensar también, que al colocar los *bottari* en el suelo y las banderas elevadas, colgadas del techo, representa la realidad terrenal que supone desplazarse portando la ropa y los pocos objetos queridos, en contraposición del anhelo por alcanzar el nuevo destino. Un deseo que se ve afectado en muchos casos por las fronteras naturales y políticas. A su vez, de un entramado burocrático hecho a medida para impedir el libre desplazamiento del cuerpo entre naciones.

Las fronteras también están hechas de papel y malas miradas. Siguiendo un discurso similar, a una escena de *Un rey en Nueva York* (Chaplin, 1957) en la cual, un niño le cuenta al ex monarca Shahdov su reflexión acerca del monopolio del poder y del control sobre el cuerpo cuando no se posee la documentación necesaria para desplazarse de una nación a otra. Siguiendo esta vía discursiva, *To Breath-The Flags* fue creada como una instalación *site-specific* para los Juegos Olímpicos de Londres en el 2012. En este contexto, Kimsooja ideó la obra para promover el consenso, la armonía y la convivencia entre los participantes. Posteriormente, en las reediciones de esta serie se incluyeron todas las banderas que en las políticas exteriores de las naciones dominantes fueron rechazadas o no reconocidas. Con este acto, la artista anima a reflexionar que el ser humano tiene que ir más allá de las fronteras que han sido delimitadas, tanto en la concepción de nación, así como de país y de territorio para aprender a convivir en armonía.

Anteriormente mencionamos cómo el cuerpo de las personas migrantes es instrumentalizado como moneda de cambio por diversas naciones. En este universo utópico propuesto Sooja, estas acciones serían imposibles, así como la mayor parte de obstáculos físicos y burocráticos en los desplazamientos humanos. Por esto, la frontera es la zona roja, donde el cuerpo migrante opone más resistencia y es evaluado como una potencial amenaza. Consideramos pues, que se trata del lugar donde empieza la concepción de otredad de la persona desplazada. Uno de los espacios de poder con más tensión.

Como sustenta Perla Ábrego (2011), la frontera se plantea como elemento o zona que delimita y divide. A su vez, supone un espacio de encuentro en el cual convergen y se contextualizan diversas culturas, formas de relacionarse a nivel político, socioeconómico, religioso y étnico. Ábrego nos acerca a la concepción de una frontera que supera su fisicidad e incluso de su simbolismo. Se puede presentar como algo flexible, cambiante y condicionante en la representación social que se establece de un territorio. También de la identidad que adoptan las personas desplazadas y migrantes.

Para entender mejor esta última cuestión sobre la relación entre identidad y frontera, aludimos a la ontología socio-corporal de Judith Butler ligada al poder. En ella, Butler aclara que “el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos.” (Butler, 2001, p.12)



Ilustración 3 Teresa Margolles. La piedra, 2020. Performance como denuncia a la crisis migratoria colombo-venezolana.



Ilustración 4 Teresa Margolles. Puente Internacional Simón Bolívar, 2018. Fotograma. Duración: 17' 30".

La localización de esta división entre naciones condiciona radicalmente cómo la gente que habita a su alrededor se relaciona con el espacio y se autodetermina. Esto mismo explicó Inma Prieto, comisaria de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, en relación con la investigación, trabajo artístico y social de Teresa Margolles en Cúcuta, uno de los departamentos colombianos limítrofes con Venezuela.

Y es que, dentro de las ciudades construidas en límites nacionales, las fronteras se levantan como lugar en el que se establecen normas no escritas. Códigos que reordenan el espacio desde la amenaza constante. Desde ahí surge después la tensión, el miedo y la balacera. Elementos que resultan familiares en un contexto que excluye (2020, p.2).

Como bien narró la escritora Gloria Anzaldúa (1987) la frontera y los conflictos que se producen por intentar adaptarse a ella, a dos culturas, a dos idiomas mantienen, potencian la dualidad y los dilemas internos en cuanto a la identidad. Describió en primera persona el proceso de adaptación y lo que supone a nivel psicológico, “I have so internalized the bortheland conflict that sometimes I feel like one cancels out the other and we are zero, nothing, no one. A veces soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy” (Anzaldúa, 1997, p.63). Ya sea por intentar asimilar a la nueva nación, el confrontamiento a la propia cultura y las personas de ambos lados de la frontera que niegan la identidad de la persona migrante únicamente por residir en otro país y hablar con otro acento o idioma.

Podemos ser y pertenecer a ambas culturas, a veces, la autonegación nos viene dada por ser percibidas como la otredad, tal y como lo expresó Anzaldúa (1987, p.79): “She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view. She learns to juggle cultures.”

Esta idea también es compartida por el escritor Amin Maalouf (como se citó en Chouati y Muñoz del Amo, 2017, p. 89): “(...) cuántas veces me habrán preguntado, con la mejor intención del mundo, si me siento «más francés» o «más libanés». Y mi respuesta es siempre la misma: «¡Las dos cosas!».”

Como mencionamos al inicio de este capítulo, se cree de forma superficial que la búsqueda de nuevas oportunidades vitales y profesionales, relacionadas normalmente como necesidad de subsanar cierto tipo de carencias, es un factor decisivo en el momento de emprender un viaje de esta envergadura. Pero, Luis Fernando Contreras (2020) considera que el afecto es uno de los estimuladores del movimiento migratorio contemporáneo. Pudiendo ser, por ejemplo, nómadas digitales o aquellas personas que realizan viajes de larga estancia para realizar sus estudios universitarios. Distinguimos también, aquellas que deciden envejecer en otros países y, que curiosamente, provienen de naciones económicamente fuertes, desplazándose hacia otras, situadas normalmente al sur global. Este tipo de desplazamientos fueron denominados migración privilegiada por la profesora e investigadora Sheila Croucher en la década del 2010. Croucher (2012) afirma que una de las principales diferencias de esta migración de envejecimiento, en contraposición a los desplazamientos tradicionalmente estudiados, es que

el primero de ellos, no tiene la necesidad de integrarse a nivel cultural y laboral, conservando de esta manera, sus vínculos culturales, sociales y especialmente el idioma.

Como bien indican García Macías y García Zamora (2019), antes del nombramiento de esta migración privilegiada, ya se tenían registros de locomociones similares en Estados Unidos en 1950; en los cuales, la población jubilada se desplazó buscando una condición climática mejor. En la migración privilegiada se abarcan diversas razones por las cuales realizar su movilidad, siendo la libre elección de abandonar el país natal, la base del afecto al que hizo referencia Contreras. Junto a este concepto de afecto, el cambio climático marcará y establecerá la hoja de ruta de los próximos movimientos migratorios.

Partiendo de la subjetividad de las personas migrantes, el afecto, tiene relación directa con los ejercicios de poder que se generan desde la sociopolítica y la biopolítica. Ese afecto reside en estados de ánimo, anhelos que se producen antes y a partir del hecho migratorio. Estimulando en gran medida a continuar con la movilidad. El deseo de viajar se suma, pues, a los factores que incitan y condicionan los desplazamientos.

Para poder trabajar y representar cualquier elemento que conforme el proceso de desplazamiento nómada y o migrante, necesitamos saber cómo tratar la información expuesta anteriormente, aparentemente ajena al ámbito de las artes. Acudir a estas fuentes permite entender cómo se puede representar la realidad y el contexto en el cual se basa este Trabajo Final de Máster. Es un intento de comprender la parte identitaria de mi familia, como personas que emigraron y siguieron en movimiento hasta encontrar un lugar propio.

Entendemos que el constructo del colectivo migrante, hay que abarcarlo también desde la individualidad de cada sujeto que lo conforma. Lo cual, lleva a analizar la forma en la que se produce la percepción de los estímulos del entorno, la relación espaciotemporal con el cuerpo y, cómo repercute en la salud mental.

Es posible contar con diversas investigaciones sobre los procesos migratorios, en las cuales se analiza la forma en la que creadores de diversos ámbitos del arte construyen a personajes migrantes y, cómo éstos se desenvuelven en los distintos lugares a los que viajan y habitan. En esta línea de estudio, Perla Ábrego (2011), analizó la frontera como espacio social desde la literatura mexicana. En su tesis doctoral, reflexiona acerca de la representación y las problemáticas de la frontera de México con Estados Unidos. Para analizar la relación entre el desplazamiento migratorio y la forma de habitar el espacio, es necesario entender como *habitus*, el lugar donde se conciben y se plasman aquellas imágenes con las cuales los seres

humanos somos capaces de distinguir la otredad y auto-percibirnos. Es decir, el entorno. Ábrego enuncia que entender y explicar el espacio fronterizo está condicionado por varios factores dependientes de diversos constructos sociales. A continuación, nos presenta cómo se construye la autoimagen de las personas que habitan una zona fronteriza.

Tomando como base las condiciones sociales, el *habitus* fronterizo en el norte de México se constituye sobre un reconocimiento del espacio cotidiano y habitual, el cual depende de la posición que ocupan los sujetos en la escala social. De tal forma, la impresión liminal o marginal de la frontera obedece a la perspectiva de quien narra el espacio. Para la definición de los sujetos que dan cuenta del espacio, cobran especial importancia su clase, su lugar de origen en el caso de los migrantes, su identidad racial y su género. La opacidad o perspicacia de la visión de frontera se debe a que las diversas comunidades y sujetos de acción encarnados experimentan el contacto con la liminalidad o la marginalidad del espacio de maneras distintas. (Ábrego, 2011, p.4)



Ilustración 1. Kimsooja. *Bottari Truck Migrateurs*. 2008-2019.

Al retomar la trayectoria de Kimsooja, se observa cómo la creadora retoma elementos de su cotidianeidad ligados directamente a tradiciones culturales coreanas. Retomando los *bottari* a modo de *ready-made* y reproduciéndolos a lo largo de carrera. La serie *To Breath-The Flags*, nos posiciona ante una producción más conceptual, una ficción ilustrada desde el anhelo que, por contraposición a lo real, muestra cómo se produce la violencia a través del símbolo político y nacional de la bandera. Kimsooja trabaja la colectividad a partir de experiencias familiares, con elementos tan universales como las sábanas, pero que, al tratarse de tejidos del folclore coreano, expone un colectivo específico.

En los proyectos de Sooja en los cuales trabaja la temática nómada, muestra la frontera de forma conceptual y simbólica. Representada por las banderas, que, al fusionarse entre ellas, su función de otorgar una imagen distintiva y representativa respecto a otra nación se desvanece. Podemos percibir esta forma de actuar en su performance *Bottari Truck-Migrateurs* (2008-2019), en donde, el desplazamiento conlleva traspasar fronteras. Esto podemos visualizarlo mejor si pensamos que el ser humano siempre clasifica y divide el entorno en que se desarrolla su cotidianeidad¹ (Silvano, 2017). Las ciudades como Valencia están fragmentadas en distritos, que

¹ Haciendo referencia a la concepción del espacio de Émile Durkheim en la primera mitad del siglo XX.

a su vez se subdividen en barrios y pedanías. Estableciendo así, fronteras administrativas que sirven para contextualizar, ordenar y especificar nuestra ubicación, así como la repartición de bienes públicos entre otras funciones. Límites invisibles a ojos de la ciudadanía hasta para los que tienen que realizar búsquedas de nuevas viviendas. Con lo expuesto, llegamos a entender cómo la artista analiza al sujeto para construir los componentes representativos del imaginario colectivo de las personas migrantes.

En este trabajo final de máster abordamos algunas particularidades derivadas de los afectos producidos tras el desplazamiento. Tenemos el objetivo de abordar teóricamente las causas por las cuales, algunas personas migrantes, como es el caso de mi familia nuclear, encuentra dificultad en el momento de apropiarse del espacio habitado tras la movilidad migratoria y diversas mudanzas. Gracias a este estudio, las obras que conforman el apartado de producción artística 2.2 *Espacio inestable*, se contextualizan ante este conflicto habitacional, marcado por la precarización emocional de las viviendas de alquiler y, que desarrollamos en los siguientes subapartados de este cuerpo teórico.

Enfocar las consecuencias materiales y anímicas de la movilidad humana ayuda a comprender que a pesar de las disimilitudes que pueden generarse entre grupos e individuos migrantes, hay semejanzas alrededor de cómo puede asumirse el concepto de hogar, familia, estabilidad o seguridad.

1.2 Lo que queda atrás. Aproximación al efecto de la migración en el habitar

Tras el proceso de documentación teórica, encontramos que algunos estudios tanto a nivel de atención primaria como universitarios que al analizar el duelo migratorio no tratan como factor específico la casa o las consecuencias de la movilidad continuada con relación al habitar (de la Revilla et al., 2011; Fustero Montesa, 2022; Garassini, 2019; Guerrero Hernández y Martí Capitanachi, 2021 y Vera Fernández, 2019). En cambio, todas ellas coinciden en que es necesario profundizar en las investigaciones, ya que no existen fuentes documentales suficientes que estudien el duelo migratorio y sus particularidades.

Las investigaciones a nivel general presentan el síndrome de Ulises de forma superficial, sin adentrarse en lo que supone el espacio doméstico o los lugares que habitan las personas durante y al finalizar el proceso migratorio. Centran sus análisis en otros factores y en la observación elemental sobre el duelo, pero no en cómo el desplazamiento afecta a la percepción del espacio doméstico ni cómo reapropiarse de los lugares habitados.

Parte del problema que detectamos es que en el cuestionario que se realiza en la atención primaria española (de la Revilla et al., 2011), para diagnosticar el duelo migratorio no incluye ninguna pregunta sobre el habitar un espacio propio o alquilado antes y después del desplazamiento. Únicamente observamos que en la investigación de Ana Pilar Fustero Montesa (2022) se tiene en cuenta de forma parcial la cuestión habitacional de las personas que entrevistó. Pudo observar que todas ellas tienen propiedades en el país de origen, pero a pesar de residir permanentemente en España, habitan viviendas de alquiler.

Por otra parte, en contra posición a estos artículos, hallamos una investigación (Lozanovska, 2019) que recopila treinta años de estudio sobre las arquitecturas habitacionales y el hogar migrante antes y después del asentamiento. La propia arquitecta y profesora Mirjana Lozanovska confirma este sesgo institucional y académico ante investigaciones que analizan la migración y las casas de personas migrantes en la arquitectura. “Architecture’s interest in the house, yet not in the migrant house, together with the interest in cultural geography and cultural studies on the migrant home but not the house, have resulted in productive intersections and persistent gaps” (Lozanovska, 2019, p. 3).

La problemática de habitar un espacio tras la locomoción humana no privilegiada se acentúa durante las crisis habitacionales de grandes ciudades o capitales como Lisboa, Barcelona, Madrid o Valencia, entre otras. Por esta razón, consideramos necesario aportar nuestro punto de vista a través de la creación artística que conforma la serie *Espacio Inestable*.

1.2.1 La arquitectura como desencadenante de memoria y protección

En la concepción habitual del ser humano, concebimos la arquitectura de la casa como el lugar más estable y seguro comparado en contraposición al exterior de la vivienda. No es usual plantear la ambigüedad de la percepción del hogar tras los desplazamientos humanos, a pesar de esbozar esta sensación, mantenemos la esperanza de encontrar el lugar al cual pertenecer. Por esta razón señalamos que hay formas de reducir y revertir la percepción de inestabilidad al habitar las viviendas temporales. Realizamos este estudio y reflexión para exponer una realidad subjetiva de algunas personas que han pasado por periodos migratorios, de aquellas y de nosotras, que a pesar de sentirnos “parte de” no hallamos confort en nuestro domicilio habitual tras continuos traslados.

En el análisis antropológico de Fina Antón Hurtado (como se cita en Gibson, Hutchis, Clark, Healy y Braithwaite, 2012), se muestra que el entorno colectivo e individual ayuda a otorgar sentido a

aquellos actos realizados en los lugares habitados, generando interrelaciones espacio-vivenciales que nos configuran. Es decir, el espacio que ocupamos y habitamos nos construye tanto o igual que nosotras a él. Ante esto, Pallasmaa señala que la identificación corporal con el espacio coincide con las palabras del poeta Noël Arnaud (como se citó en Pallasmaa, 2021, p.76): “Yo soy el espacio donde estoy.”

Tras reflexionar sobre la relación de las personas migrantes con sus residencias y, con base en nuestra propia experiencia, surgió la siguiente pregunta:

¿Qué vínculos sanos se pueden establecer con los domicilios precarios?

Sabemos que los lazos familiares son buenos y, a pesar de ello, la percepción de hogar no es la misma que tiene una familia que ha residido toda su vida en una misma vivienda. Por tanto, el abandono del entorno en el cual creció una persona puede marcar significativamente su relación con los próximos espacios que habite. El desasosiego que conlleva el proceso de adaptación a un ambiente similar o totalmente diferente, teniendo en cuenta el impacto sociocultural y arquitectónico de la ciudad destino. Por esto, el antropólogo Ghassan Hage estableció el concepto de construcción del hogar (como se citó en Lozanovska, 2019), en el cual, las personas migrantes introducen uno o varios elementos propios de la cotidianeidad del país de origen en su nuevo entorno para dotar al espacio culturalmente ajeno, de un carácter más acogedor.

Una de las ideas que constantes durante el tiempo de elaboración de este proyecto fue que tuvimos presente la memoria de cada vivienda habitada y nos asaltaba la duda de cómo representar todos esos planos y articulaciones arquitectónicas. Esta duda creció al encontrarnos una cuestión similar en la investigación de Mirjana Lozanovska (2019, p.165) “If the architecture of a collective memory is always bound to a particular place, how does the displacement brought about by migration and the trajectory of imagined memories rebuild the architecture of that place?”

1.2.2 Objeto como lugar de encuentro

De acuerdo con Hannah Arendt (2009):

La objetividad del mundo -su carácter de objeto o cosa- y la condición humana se complementan mutuamente; debido a que la existencia humana es pura existencia condicionada, sería imposible sin cosas, y éstas formarían un montón de artículos no relacionados, un no-mundo, si no fueran las condiciones de la existencia humana. (p. 23)



Ilustración 2. Adolf Loos, Habitación de Lina Loos.1903. Recreación del apartamento de Viena.

Si analizamos cómo es el espacio que habitamos cotidianamente podemos percatarnos que cada una de nuestras acciones dependen de la relación que mantenemos con los objetos. Todos estos elementos caracterizan y determinan nuestro entorno, además de mostrar nuestra posición ante él, dejando a la vista parte de nuestra identidad. En palabras de Pallasmaa (como se citó en Pallasmaa, 2021, p.24), “Nuestro cuerpo es tanto un objeto entre objetos como aquél que los ve y los toca.” Esto se debe a que el objeto también se asume como prolongación funcional del cuerpo, señalando la importancia de los objetos-cosas² en el momento de percibir el hogar, así como la lectura que los individuos pueden extraer de ellos.

Según Juan Tortosa (2020):

Porque a través del modo en el que están dispuestos los objetos dentro de una casa y a través de la manera en la que nos relacionamos con ellos, podemos configurar y leer toda una pequeña sociedad, dado que lo que sucede en una casa acaba siendo un reflejo de nosotros, de una comunidad, de un país o de una parte en concreto del mundo, pero a pequeña escala. (p.170)

Este tipo de relaciones de interdependencia ligadas a los rituales regidos por la cotidianeidad, son los que estabilizan y otorgan sentido de pertenencia a la existencia, ya que estos ritos “Hacen del ser-en-el mundo un estar-en-casa” (Han, 2021, p.95). Una joya, el libro que leyó por primera vez una persona, la ropa de un familiar, son “cosas queridas”³ que estructuran parcialmente la forma de entender y morar los espacios. En la actualidad, estos vínculos merman progresivamente la estabilidad de la persona que migra en un contexto global de digitalización, en el cual, la información y el consumo se van adueñando de lo real.

Byung-Chul Han (2021, p.69) nos señaló directamente este desvanecimiento que no resulta nuevo ni extraño si pensamos en el Arte Pop de los años 60, “Hoy, el mundo no tiene ojos. Ya no nos mira. Pierde su *alteridad*.” Esta referencia al diagrama lacaniano de la visualidad nos

² Entendiendo el objeto-cosa como aquel cuerpo fabricado con función técnica y provisto de carga simbólica, aludiendo a *las cosas queridas* de Byung-Chul Han (2021).

³ Término utilizado por Byung-Chul Han en su libro *No-cosas: quiebras del mundo de hoy* (2021), en referencia a los objetos cargados de simbolismo y vínculos emocionales. Opuesto por naturaleza a la no-cosa que carecen de aura, ya que únicamente cumplen la función designada en su creación, siendo una consecuencia de la desmaterialización de la realidad.



Ilustración 1. Museo Soane, 1813-actualidad. Patio.

ayudó a comprender la pérdida de autorreferencia y distinción del otro en las cosas que configuran el hábitat humano.

En la teoría de la arquitectura, Ana Sofía Pereira da Silva (2013) analiza diversas casas y estancias emblemáticas, como la habitación de Lina Loos o la actual casa-museo de John Soane en Londres. En ellas, los objetos y su disposición en el espacio marcaron de forma drástica su forma de habitar la arquitectura del hogar, ya fuere pensando en el confort guiado por los sentidos o por la

acumulación de artefactos de distinta índole. La estancia que el arquitecto Adolf Loos diseñó siguiendo las indicaciones marcadas por las necesidades perceptuales de su pareja Lina Loos es un modelo que seguir de cómo se puede modificar el espacio a partir de objetos y texturas. Influencia que marcó significativamente el proceso creativo y la construcción de la obra con la cual, cerramos este Trabajo Final de Máster, *Espaço de Permanência* (2023).

En el caso de Soane, la casa dejó de ser exclusivamente el lugar de cobijo y protección, transformándose en un espacio para la contemplación. Es por esto por lo que la propia Ana Sofía (2013) señala que en la estancias del actual Museo Soane, encontramos la idea de lo fúnebre debido a dicha acumulación de objetos.

¿Por qué ocurre esto?, ¿en qué afecta a las personas migrantes?

Para poder responder la primera cuestión necesitamos comprender que el concepto de lo fúnebre se proyecta en lo doméstico cuando el vínculo con los objetos obstaculiza alguna de las actividades vitales, como comer, dormir o descansar mentalmente. La pérdida del aura de los objetos se puede producir por carencia o por exceso de estos. Las estancias se tornan frías por exceso, en el caso de John Soane, por carencia, en las instalaciones e intervenciones de Gregor Schneider.



Ilustración 4. Carmen Calvo, Autorretrato, 1994. Objetos personales sobre tela. IVAM. Fotografía de Daniela Chinchilla.

En cuanto a la segunda cuestión, Pereira da Silva (2013, p.89) enfatiza que “la forma como los objetos, los vestigios de otros tiempos, los restos, están dispuestos en la casa, aluden a la inseparabilidad entre la experimentación diaria del habitar la casa y la permanente búsqueda arquitectónica.” Concepto ligado al discurso que hemos estado hilado hasta el momento en cuanto a la dificultad que encuentra el sujeto migrante de apropiarse del espacio al llegar a su nueva residencia. Por esta razón, los objetos que acompañan a las personas migrantes en su viaje adquieren una potencia simbólica significativa que pueden ayudar a recomponer la noción de hogar. Es decir, los objetos portan vestigios de las relaciones que se establecieron en el país de origen, ya sean vínculos familiares, fragmentos de la cotidianidad pasada. Irma Ortega Pérez (2008) nos indica que esto se debe a que “el objeto es siempre relativo a la conciencia y viceversa, la antropología demuestra que el sujeto está unido al objeto para construirlo y construirse” (p.69). Es en esta noción de mutua construcción y reconstrucción entre los sujetos y los objetos la que nos llevan a pensar en que estas piezas actúan como brechas espaciotemporales, que, actuando desde la percepción, ayudan a mantener y revivir los vínculos pasados para poder seguir con la nueva realidad.

El uso del objeto en las creaciones artísticas recuerda al poder que tiene la imagen fotográfica en cuanto a su función evocadora de vivencias. La fotografía nos lleva directamente a fracciones de recuerdos a través de la mirada. En cambio, el resto de los sentidos, actuando también desde

la experiencia, intervienen sobre el objeto, llevando a los individuos a reminiscencias más envolventes, como el *Autorretrato* (1994) de Carmen Calvo.



Ilustración 5. Eulalia Valldosera. *Comedor: miedo a la madre*, 1992. Instalación.

Siguiendo esta vía conceptual de construir el espacio doméstico a partir de la memoria objetal, retomamos la serie *Apariencias: La Casa*, creada entre 1992 y 1995 por **Eulalia Valldosera**. En el conjunto de estas obras se destaca la luz proyectada y la reutilización de envases u otros objetos cotidianos, con la finalidad de no crear piezas artificiales para friccionar la realidad desde los desechos de la propia realidad doméstica. Esta producción de Valldosera es un ejemplo de cómo a partir de “cosas no queridas” se pueden crear imágenes de la casa, ya que, como bien expresa Valldosera (2019):

Son impersonales para que así podemos depositar en ellos nuestras imágenes internas, las que conforman nuestras casas interiores, vivencias ligadas a las cosas que todos poseemos y conforman nuestra cultura pues las cultivamos, y forman parte de la esfera de los cuidados, la gran olvidada en nuestra sociedad.

Por otra parte, la creadora se sirve de la tecnología de los *media* de los años noventa para evidenciar la convivencia primigenia de estos aparatos en los domicilios españoles. Con la distancia temporal, la artista lo concibe como la etapa previa a la digitalización de la realidad, tan criticada por Byung-Chul Han (2021). La posibilidad de poder encontrar una obra que se posiciona en la transición de lo objetual a la pérdida de sujeción emocional del hogar es el aspecto que destacamos de esta serie de instalaciones.

Durante el proceso de estudio teórico seleccionamos dos instalaciones de esta serie. La primera, *Comedor: el miedo a la madre* nos ayudó a estudiar la relación de la memoria, el objeto y la casa como introducción a lo traumático, la casa-prisión y especialmente a la falta de confort del hogar que desarrollamos posteriormente con la producción de Ana Vieira, Heidi Bucher y Gregor Schneider. Valldosera nos presenta la figura de una niña en el comedor de su casa, rodeada de elementos que aluden a la madre. Un entorno creado a partir de sombras y luces tenues donde

“Hay vacío y encierro tras la fachada que hemos visto en un primer momento, antes de penetrar tras ésta para ver la causa de las sombras que nos daban miedo” (Valldosera, 2019).



Ilustración 2. Mona Hatoum, Homebound, 2002. Utensilios de cocina, muebles, cable, bombillas, dos altavoces y valla metálica electrificada. Exposición en Documenta 11.



Ilustración 7. Mona Hatoum, Homebound, 2000. Detalle de la mesa y sillas.

La segunda instalación, *La cocina de 1992*, está relacionada con la pieza *Espacio de encuentro* (2019-2020), por tanto, desarrollaremos su análisis y apartaciones en el apartado 2.1.2.2 *La video-proyección sobre objetos y su memoria*.

De entre todas las artistas que trabajan a partir de objetos cotidianos para interpretar el espacio doméstico a través de experiencias migratorias, seleccionamos dos instalaciones de Mona Hatoum y Lydia Ourahmane. La gran experiencia de **Mona Hatoum** en investigar a través del arte la identidad tras el desplazamiento, su continua crítica política, el uso de objetos y materias primas cargadas de referencias a Palestina, la consolidan como un referente imprescindible a nivel conceptual en nuestra investigación.

De su producción instalativa, hallamos en *Homebound* (2000) elementos relacionados a la falta de libertad de movimiento, la frontera, el cuerpo y lo doméstico. La forma en la que Hatoum estructuró el espacio con los objetos electrificados da a entender que es un lugar no acogedor, junto a la valla eléctrica nos hace pensar en un doble encierro. La incapacidad de movilidad se activa con la presencia de los espectadores, debido a que la instalación no es únicamente la mitad de la sala estructurada por el mobiliario. El libre desplazamiento del público evidencia la inaccesibilidad a la otra mitad.

Toda esta escenificación de un hogar inseguro es una de las temáticas constantes que varía según la obra, a su vez, refleja parte de la biografía familiar de la artista como personas que tuvieron que realizar desplazamientos migratorios en diferentes etapas de sus vidas.



*Ilustración 4. Lydia Ourahmane, Barzakh, 2021. Instalación multimedia.
Fotografía de Philipp Hänger.*



*Ilustración 4. Lydia Ourahmane, Barzakh, 2021. Objetos, mobiliario,
láser, dispositivos de escucha, luz y altavoz. Expuesta en Kunsthalle
Basel. Fotografía de Philipp Hänger.*



*Ilustración 10. Lydia Ourahmane, Barzakh, 2021. Detalle de la cocina.
Fotografía de Philipp Hänger.*

Mona Hatoum muestra de forma honesta su percepción de cómo es experimentar la incertidumbre e inestabilidad de lo que supuestamente es el lugar más íntimo y seguro para la humanidad, la casa. El concepto de hogar se ve opacado por una continua sensación de alerta.

Aunque las instalaciones de Hatoum y Ourahmane estén relacionadas por las escenificación de la identidad a través de la representación de la casa, así como de la presencia de la frontera como obstáculo, **Lydia Ourahmane** se cuestionó qué es lo que hace que la casa de una persona migrante sea un hogar. En cambio, Mona Hatoum nos presentó lo que realmente no es un hogar, una casa que percibimos de forma hostil.

De forma similar al viaje de retorno a Colombia, la artista regresó a su ciudad natal en Argelia para establecerse durante pocos años. Una de las consecuencias de esta experiencia se materializó en la instalación *Barzakh* (2021), como encargo para Kunsthalle Basel en Suiza, pero manteniendo la idea de expresar el anhelo de pertenecer a un lugar (Filipovic, 2021). Ourahmane expuso el mobiliario, “objetos queridos” y objetos del antiguo inquilino que residió previamente su piso de alquiler en Argelia. Dispuso también una red de dispositivos que captan las conversaciones que se producen en alguna zona de la sala, para posteriormente reproducirla en otra área. Lidya Ourahmane ideó la instalación de forma que la intimidad de la casa se vea vulnerada tanto por la exposición al público, por la ausencia de barreras físicas que dividan las estancias como por los dispositivos de escucha.

Esto nos hace pensar en una acumulación continua de huellas y memorias que se solapan continuamente en las casas de alquiler. Lugares de residencia que la propia artista describe como *Barzakh* (limbo), un espacio de espera, un refugio temporal (Kunsthalle Basel, 2021).

Para dar paso al siguiente apartado, consideramos interesante retomar la reflexión de Byung-Chul Han (2021, p.123), en la cual, nos alerta de que “el interés teórico por las cosas no indica que estas se estén volviendo más importantes en el mundo cotidiano. Que las cosas se erijan en objetos de reflexión teórica es precisamente un signo de su desaparición.” Ante esta situación, realizamos propuestas desde el ámbito artístico que romantizan los objetos y los espacios que habitamos como intento de incitar al espectador a que adapte sus sentidos para obtener otra percepción de lo cotidiano. Precisamente porque la desmaterialización de la memoria objetual y sensorial va ganando terreno. Para oponer resistencia a los limbos habitacionales.

1.2.3 Habitar un espacio no considerado hogar

A continuación, nos adentramos en un apartado en el cual reflexionamos sobre el habitar humano desde la incomodidad tras la movilidad migratoria. Partimos desde la inestabilidad producida por el desplazamiento humano y tratamos de centrar el quid de la cuestión en la relación que establece el ser con el medio que ocupa, por ser la causa posible del malestar, la resistencia a la vinculación afectiva de las personas con los lugares que habitan. Ayudándonos de investigaciones realizadas en el campo de la antropología, la teoría del arte y la arquitectura; tratamos de analizar y vislumbrar algunas conexiones entre la realidad y obras que exploran la experiencia del morar tanto física como mentalmente el espacio.

Como bien señalan los profesores Guerrero Hernández y Martí Capitanachi (2021), pese a que algunas personas migrantes logran cumplir las expectativas que motivaron el desplazamiento, en algunas ocasiones, pueden sentir malestar ante la ausencia de los afectos y vínculos establecidos en el país de origen. Por esta razón, es necesario evitar infravalorar las emociones que puedan surgir a raíz de cualquier tipo de locomoción humana de larga o media duración.

El trabajar junto a personas migrantes y solicitantes de asilo durante la estancia en la residencia artística de Art & Craft Refúgio, Residências Refúgio en Lisboa, permitió que pudiera presenciar en primera persona testimonios del malestar que producen discursos y actitudes como la siguiente, “¿por qué te encuentras mal? Ya estás en un lugar seguro, con una vivienda temporal y garantías que no te ofrece tu país”. De forma similar ocurre con algunas personas migrantes que han residido durante un largo periodo de tiempo en los países receptores.

Considerando este tipo de situaciones, es posible recurrir a las tres dimensiones que conforman el apego hacia un lugar (Scannell y Gifford como se citó en Guerrero Hernández y Martí Capitanachi, 2021) para poder comprender el origen de la aflicción. Factores asociados a la integridad física, personal y emocional a nivel psicológico, como aquellos que impliquen el propio lugar de residencia actual. Entre estos últimos, destacamos la infraestructura, la estética de la vivienda o el entorno, los servicios y el equipamiento del lugar. Es en estos factores donde residen las alteraciones que afectan a la percepción y como consecuencia, propician el apego o desapego hacia el espacio habitado.



Ilustración 11. Daniela Chinchilla, Grieta, 30 de mayo de 2021. Fotografía documental.

Las diversas crisis habitacionales en España intensificaron las condiciones precarias de las residencias de alquiler, coincidiendo con la crisis económica del 2008 al 2014 y la pandemia generada por la Covid-19, afectando al precio por m² de las viviendas y a la forma en la cual los arrendatarios acondicionaron y equiparon las viviendas.

Este contexto social, económico y político de inestabilidad afectó la percepción que tenía la familia sobre sus lugares de residencia temporales. Esto, sumado al desarraigo tras el desplazamiento de Bogotá a Valencia y las reiteradas mudanzas en el territorio español, propiciaron que algunos miembros de la familia no lograran vincularse afectivamente con las casas habitadas.

La brecha de desigualdad social aumenta considerablemente cuando las condiciones para acceder al alquiler son difíciles de cumplir. En varias ocasiones se recurre a viviendas que no cumplen con las condiciones óptimas de habitabilidad, tal y como se pudo apreciar durante el período de confinamiento por la COVID-19 (Nikos Salinganos, 2020). Período en el cual, el diálogo entre las personas y el espacio se vio forzado, evidenciando así, el desgaste de relaciones interpersonales y su falta de conexión con el lugar habitado.

Digo que no me importa haber cambiado ocho o diez veces de barrio
porque terminar contratos se vuelve una rutina con los años,
cada vez es más fácil descartar recuerdos en cajas
mudanza tras mudanza.
Trato de justificar el desapego con premisas heredadas
del legado noventista: Somos una generación
a la que no le va a quedar nada, más que deudas.
Pero mi deseo se gesta oculto y no entiende de economías
ni tasas de interés desorbitadas, quiero la tierra
donde cultivar flores y aromáticas, quiero elegir el color de las paredes
romper cerámicos si hiciera falta,
cambiar cañerías y cables, tener un juego de luces
y no ese foquito central que deja en penumbra
todos los ambientes de la casa.
Quiero construir un hogar, dejar de arreglar
espacios ajenos.

Alana Fe (2020)

El poema de **Alana Fe** es una declaración del malestar, en la cual, el ser migrante afecta directamente a los anhelos del espacio habitado, con características impuestas e inalterables. A partir de este escrito, nos adentramos en el contexto de precariedad en las condiciones de acceso y habitabilidad de las viviendas de alquiler. Aunque fue escrito en Argentina, Alana permite la identificación de cualquier persona que conviva en un entorno socioeconómico y geopolítico marcado por las tensiones generadas por crisis económicas,

junto a políticas que no facilitan el acceso a viviendas dignas para cualquier tipo de persona, sea o no nacional, o se encuentre en situación irregular. Por esto, vinculamos el futuro desconcertante, el nomadismo interno, la esperanza de lograr un hogar estable al que modificar según las expectativas, con la temática desarrollada en este trabajo final de máster, habitar un espacio inestable.

Las viviendas se vuelven genéricas, perdiendo calidez humana, lo que conlleva que la noción tradicional de hogar se diluya progresivamente. De acuerdo con Pallasmaa (2021), observamos y experimentamos esta progresiva deshumanización de las arquitecturas habitacionales contemporáneas como consecuencia del desequilibrio de nuestra capacidad sensorial relacionada a la digitalización. Byung-Chul Han coincide con esta visión del arquitecto finlandés que ya enunció esta pérdida en 1996. Por otra parte, Han (2021, p.27) añade el desplazamiento como otro factor para tener en cuenta, “Ya la continua necesidad de movilidad dificulta la identificación con las cosas y los lugares. Estos ejercen cada vez menos influencia en la formación de nuestra identidad.”

Como comentamos en diversos apartados del TFM, esta aceleración de la precariedad identitaria en relación con el domicilio está vinculada al auge de las viviendas de alquiler y a la mala gestión de la sociopolítica en beneficio de la economía de un grupo reducido de personas.

Gracias a la investigación de Fina Antón Hurtado (2012), logramos entender que, a pesar de tener una buena unión familiar, el contexto y las vivencias relacionadas con la gestión de las viviendas alquiladas, modificaron progresivamente nuestra forma de interpretar y percibir el hogar vinculado a la estructura arquitectónica:

Las actividades que las personas desarrollan en los espacios aportan también otros significados, y la interpretación cultural del lugar, el sentido, se va configurando a través de una dinámica dialéctica entre los modos en que la gente entiende el lugar y las experiencias vividas en el mismo. (Antón Hurtado, 2012, p.356)

Posiblemente la problemática que tratamos en este apartado reside en no establecer un diálogo adecuado entre el cuerpo, el espacio y el estado psíquico tras el proceso migratorio junto con las diversas mudanzas. El diálogo al que nos referimos es de vital importancia, ya que gracias a él se genera, desarrolla y fortalece la sensación de estabilidad y seguridad. Requisitos básicos que, al desajustarse, pueden inducir a la falta de pertenencia y desarraigo.

Como afirman Guerrero Hernández y Martí Capitanachi (2021, p.92) “La apropiación depende, en gran medida, de la percepción que se tenga de él (espacio habitado).”

De esta forma, presentamos la relación entre la percepción espacial que desarrollan algunas personas migrantes de su espacio íntimo dentro de la vivienda. Al estudiar la identidad ligada al espacio habitado identificamos los siguientes factores perceptuales que cuestionamos a partir de la interacción del cuerpo con el espacio: articulación de la casa, iluminación, olor, temperatura, sonido, textura, personas, objetos, ubicación. Por tanto, si alguno de ellos supone un obstáculo para el confort de la familia, da paso a una serie de asociaciones basadas en experiencias situadas temporalmente durante y previamente al desplazamiento, enfatizando en algunos casos, la sensación de desarraigo.



*Ilustración 12. Gregor Schneider.
Haus ur, 1985-actualidad.*

Encontramos la clave por la cual algunas personas migrantes no logran apropiarse emocionalmente del lugar en el que residen. En la teoría y filosofía de la arquitectura observamos la relación de dependencia entre el cuerpo, la identidad y el hábitat, presentado por Pallasmaa (2021). El arquitecto incita a reflexionar sobre la importancia que tiene la percepción en cómo los humanos nos relacionamos con la arquitectura, señalando un excesivo y dañino uso del sentido de la vista para interactuar con los lugares que ocupamos. Así como la problemática existente en las construcciones arquitectónicas estandarizadas, desencadenando la carencia de confort y calidez para cubrir las necesidades sociales de la vivienda. A partir de esto, propone la activación del resto de sentidos en pro de una conexión más cercana y real a la arquitectura habitacional. Dentro de estas construcciones arquitectónicas estandarizadas utilizadas como viviendas, situamos los pisos de alquiler.

En una línea conceptual similar, encontramos significativa la visión poética del habitar del antropólogo y psicólogo, Ignacio Muñoz Cristi (2009). Atribuye a la “mirada poética” la capacidad de desvelar el sentido y cohesión entre las cosas y los hechos existentes en la vida, siempre que las personas se posicionen ante ella con una percepción encaminada a la contemplación. Sitúa el problema del habitar como consecuencia de algún tipo de disonancia entre lo emocional y las acciones cotidianas, haciendo que el habitar sufra una desconexión estética y se fragmente. Esto significa que la cotidianidad se desvincula de la parte

emocional con el espacio, potenciando una serie de desapegos que el propio Ignacio Muñoz relaciona con la sensación del sinsentido de vivir.

Con esta perspectiva de “habitar poéticamente el espacio”, podemos actuar desde el arte para reconfigurar el diálogo que se había establecido entre el espacio, el cuerpo y el estado psicológico. La cual, fue la base conceptual para la ideación de la última intervención artística expuesta en este TFM.

Hasta el momento, nos encontramos ante dos términos que creemos necesarios para iniciar el proceso de resignificación y exaltación del espacio habitado. Poética y ensoñación, los cuales se sustentan en la mirada y en la exaltación de los sentidos para captar la realidad de forma diferente a la convencional. Bachelard (2016) concibe a la ensoñación como una aliada indispensable para la aparición de la poética, como bien retoma Ortega Pérez (2008) e indispensable para nuestra forma de abarcar en diversos grados la producción artística propia.

Podemos encontrar en parte de la producción de **Gregor Schneider** una preocupación por trabajar en la recreación de lo real y su distinción o confusión de lo imaginario a partir de la construcción de espacios domésticos prácticamente idénticos a los originales ficcionando la realidad. La necesidad de retomar su obra surge por el interés de Schneider en estudiar y experimentar modos de habitar e indagar en el significado del espacio connotado de la casa, así como en el traslado de sus instalaciones al espacio museístico. Lo situamos en este apartado por la percepción psicológica de lo siniestro que pueden desprender algunas de sus instalaciones. En las cuales, el carácter hogareño de la casa desaparece debido a que la percepción siniestra del hogar alude indiscutiblemente a la identidad del que habita el espacio, produciéndose una modificación en la concepción tradicional de hogar, como señala Eliza Burke (2015):

Considering the home as the architectural equivalent to the space of the self, I relate operation of the uncanny in the *Haus u r* project and *Ghost* to concepts of internal disunity and interruption that upset notions of home as a unifying or cohesive entity that can protect the subject (p.16).

Si retomamos esta consideración en cuanto a las consecuencias que pueden presentar las personas inmigrantes en su nueva morada, la percepción psicológica tal vez ya no actúa desde lo siniestro, sino a partir del trauma en mayor o menor levedad, que se manifiesta en la no adaptación al nuevo entorno vital y social.

Burke (2015) nos indica que el concepto de trauma, a partir de la década de los 2000, se enfatiza en la cultura visual en aquellos aspectos relacionados con las experiencias de pérdida, supervivencia y lo testimonial, más allá de la concepción médica y psicológica. Todo esto precedido por investigaciones, que, dirigidas bajo teorías poscoloniales y posestructuralistas, aluden a la globalización de los medios de comunicación como fuente para analizar “lo traumático” a nivel legal y desde la salud mental. Gracias a esto, se realizaron estudios y fuentes documentales que criticaron las estructuras de poder eurocéntricas, entre otras, a nivel histórico, haciendo que el tratamiento de “lo traumático” sea parte de responsabilidad ética de la sociedad. Incentivándola a actuar ante las posibles causas y explorar sus curas.



Ilustración 5. ur 1. Haus ur, Rheydt, 1985. Habitación dentro de una habitación, tableros de aglomerado sobre una construcción de acero y madera junto con postes, 2 puertas, 1 ventana, 1 lámpara, 1 radiador, moqueta. gris, paredes y techo blancos. 298 cm x 396cm x 249cm.



Ilustración 14. ur 7, ATELIER. Haus ur, Rheydt, 1990-1993. habitación dentro de una habitación, placas de yeso sobre una construcción de madera, enlucido, 1 puerta, 3 ventanas, 2 lámparas, suelo de madera gris, paredes y techo blancos. 333 x 662 x 289 cm.

Esto también podemos apreciarlo en la consideración de Silva Flores (2017) en su investigación, al retomar la definición de lo traumático de Lacan, añadiendo el poder reparador del arte para aliviar el desajuste que se haya podido producir:

El trauma, como encuentro fallido con lo real, persiste, produciendo una ruptura entre la percepción individual, y la conciencia, lo que provoca confusión entre el sujeto y el mundo, entre el adentro y el afuera, afectando al imaginario y las relaciones sociales. Sin embargo, al compartir aquellas latencias en un grupo, lo social ayuda a su superación, al desdibujarse lo individual en lo colectivo a través de su elaboración y narración. Una narración que puede ser oral, escrita o en imágenes, a lo que el arte también nos ayuda para superar este encuentro que no hemos podido elaborar. (p.153)

En este sentido, analizaremos algunas de las perspectivas que se han dado en el ámbito del arte relacionado con lo real y su impacto en la forma de relacionarse con la casa. Como desarrollamos previamente, los objetos, su disposición en el espacio, su uso y la vinculación que los sujetos establecen con ellos, es vital para que la percepción psicológica del espacio sea asumida como hogar.⁴ En el caso de Schneider, es la percepción de la arquitectura como estructura de lo doméstico, el foco central de su actuación.



Ilustración 6. ur 25, GROBE WEIBE TÜR. Haus ur, 1989-1993. Pared delante de un muro, placas de yeso, construcción de madera, amarillo claro, 1 puerta blanca.



Ilustración 16. ur 10, KAFFEEZIMMER "Nos sentamos, tomamos café y miramos por la ventana." Haus ur, Rheydt, 1985-1993. Habitación giratoria en una habitación, placas de yeso y aglomerado sobre una construcción de madera con postes y ruedas, 1 motor, 2 puertas, 1 ventana y 1 lámpara. 246 x 289 x 294 cm.

Por ello, de entre todos los proyectos de Gregor Schneider, presentamos *Haus ur* (1985-2023) y las posteriores reconstrucciones de esta obra bajo el nombre de *Totes Haus ur*, la casa de infancia que marcó notablemente su trayectoria. Fue en 1985, a la edad de dieciséis años, cuando el artista alemán decidió habitar y trabajar en la casa familiar que había sido abandonada por una fuga de plomo; en la ciudad de Rheydt, Alemania. Desde entonces, inició una labor de continua de construcción y modificación del interior del domicilio. Creó réplicas de cada habitación situando la copia en el interior de la original, simulando detalles como la luz solar, la brisa que se cuele a través de las ventanas; generando así un *trompe-l'oeil* habitable y desconcertador. Además de estas réplicas, jugó con la propia estructura de algunos de los cuartos creados, como en *ur 10, Kaffeezimmer* (ilustración 16), en el cual, coloca un mecanismo para poder subir y bajar el techo de forma casi imperceptible.

⁴ Teniendo en cuenta el habitar como un acto simbólico, traspasamos el poder de las personas para encarnar el concepto de hogar, hacia los objetos. De esta forma entendemos mejor la asociación del espacio doméstico con la identidad. Los objetos actúan en representación del cuerpo, formando parte del contexto cotidiano doméstico.

El funcionamiento de la intervención varía según la ubicación de esta. En la versión original *site-specific* situada en la casa de Rheydt, Schneider se implicó personalmente a modo de performance para interactuar con el público. Cuando las personas accedían a la casa, se encontraban dos posibles entradas, una que conducía a la sala *Kaffezimmer*, en la cual, la persona que entra puede tomar una taza de café con el creador, sin percatarse que estaba formando parte de una obra artística. Por el contrario, detrás de la otra puerta, el público se situaba al inicio de un largo recorrido por la casa, a través de largos, estrechos y oscuros pasillos que potenciaban el aura de lo siniestro al producirse un fuerte contraste perceptual con las habitaciones asépticas y luminosas. Este contraste lumínico y espacial se vio potenciado por la frialdad de los objetos, concebidos por Schneider como cuerpos muertos carentes de aura (Dessau, 2017). Para acceder a las estancias, en algunas ocasiones había que hacerlo agachas y a través del mobiliario, como se ve en la (Ilustración 18).



Ilustración 10. ur 12, Cuarto de invitados totalmente aislado. Haus ur, 1995.

Ilustración 10. ur. Haus ur, Rheydt. 1995. Entrada

Ilustración 10. ur. Haus ur, Rheydt. 1995. Habitación dentro de una habitación.

Ilustración 10. Totes Haus ur, 2001. Pabellón de Alemania, Bienal de Venecia.

Ilustración 21. Haus ur, 2000. Sótano.

Ilustración 22. Totes Haus ur, 2001. Estructura interna. Bienal de Venecia

Ilustración 23. Totes Haus ur, 2001. Bodega. Bienal de Venecia.

Ilustración 24. ur 18, Totes Haus ur, 2001. "Puff" de Berlín.

En la versión de instalación, renombrada *Totes Haus* (casa muerta), el artista y su equipo trasladaron los habitáculos a diversas instituciones museísticas alterando la propia estructura de los edificios para resaltar la entrada. Con este tipo de modificaciones arquitectónicas pretendió que la experiencia de las personas que visitaran cada una de las versiones de *Haus ur*, comenzara de forma desconcertada, concibiendo la entrada como un portal a otra versión de la realidad.

La conclusión que podemos extraer de la metodología y la producción de Gregor Schneider es que el acto de replicar la casa familiar es una forma de desdibujar progresivamente la morada original, de nombrar el trauma. Con cada reconstrucción varían las dimensiones, aunque visualmente apenas son perceptibles, simbólicamente el hogar se convierte en un bunker durante parte del proceso constructivo. Un lugar idóneo para la soledad y el recogimiento hasta que se abre al público. Podemos teorizar sobre una forma de aludir a la memoria del espacio, de la ausencia de la familia. De la soledad de habitar la arquitectura en continua construcción y de la resistencia que pone el propio Schneider al alojarse durante años en los espacios moribundos de su infancia puesto que él “Entendía este nuevo habitar a través del desplazamiento, la fragmentación y la dispersión” (Roy, p.18).

Destacamos la ambivalencia que se crea al ocupar lo que nos hace vulnerables, aparentemente, como forma de resistencia. El intento de dar vida a lo que parece no tener calidez, porque para el artista siempre quedarán fragmentos de su infancia. A nivel conceptual, la lucha entre las reminiscencias simbólicas de la infancia, de lo acontecido en la casa familiar, la pérdida de calidez y la fragmentación, nutrieron significativamente toda la producción artística que presentamos en la segunda mitad de este documento. Conceptos que también trabajamos plásticamente a partir de las referencias de otras artistas ligadas de forma más directa a la producción artística que realizamos. El contraste entre lo luminoso, lo limpio y la oscuridad, lo desgastado, lo sucio y lo decadente, lo podemos apreciar en *Haus ur* y, se traduce superficialmente en *Espacio Inestable* a través de algunas acciones como

pisar y desordenar parte de la obra (*Hogar Temporal*, 2019) o en el proceso de degradación de la intervención *Mudar la piel* (2021).



Ilustración 11. Comer, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, 2014.



Ilustración 26. Dormir, Odenkirchener Str. 202, Rheydt, 2014.

Esta vez desde la fotografía y el texto manuscrito, presentamos al último gran referente conceptual a través de su fotolibro *The House I Once Called Home* (2003). El Artista que regresó a la casa de su infancia para trabajar sobre ella a partir del trauma fue **Duane Michals**. En la serie fotográfica recogida en estas páginas, el artista capturó cómo el paso del tiempo afectó los espacios que habitó con su familia. A partir de la superposición del pasado sobre el presente mediante postproducción de la imagen, Michals reflexiona sobre los vínculos con su familia o más bien la carencia de ellos y, muestra cómo la casa en ruinas fue testigo. Sin duda, la fisicidad que queda de aquella arquitectura es fuente creadora y reactivadora de las tensiones familiares que quedaron en los recuerdos del fotógrafo.

En una de las páginas del fotolibro (ilustración 27), alcanzamos a leer dos reflexiones en las que el creador expone de forma explícita la vinculación entre la identidad familiar, el constructo de ésta en relación con la casa de la infancia y lo que dejaron atrás al desocupar el lugar. Así como la percepción que tenía Duane Michals sobre el devenir inevitable, el tiempo y su percepción.

Por esta razón destacamos *The House I Once Called Home* (2003) como una de las referencias conceptuales significativas ya que, de forma alejada a los resultados plásticos del fotógrafo, tomamos elementos como la superposición de imágenes para crear un *palimpsesto* de la arquitectura con los recuerdos que evoca el espacio de las siguientes formas:

- Fotografía sobre vídeo.
- Texto reflexivo dentro de una instalación.

- Proyección de vídeo sobre un fragmento extraído de una casa.
- Dibujar las plantas de los pisos habitados mientras se narran las experiencias vividas en ellos.

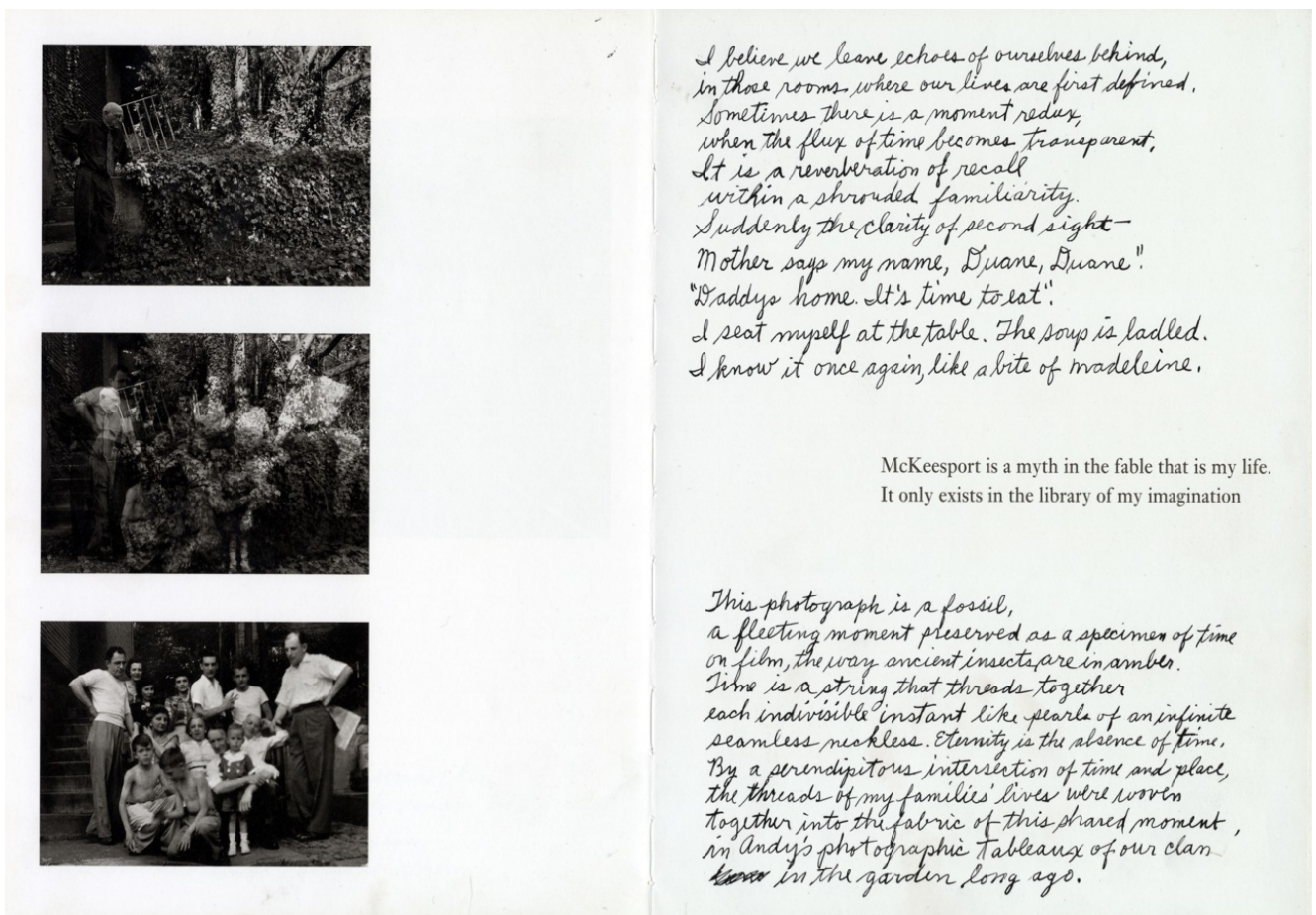


Ilustración 27. Duane Michals. *The Hose I Once Called Home*, 2003.

2. Desarrollo y materialización de la obra

Tras el estudio teórico, situamos la producción artística propia, dividida conceptualmente en dos partes: *2.1 Vínculos y reminiscencias* y *2.2 Espacio inestable*.

La primera parte está conformada por una instalación y una pieza escultórica, las cuales, ayudan a visualizar los lazos familiares antes y después del desplazamiento migratorio. Ambos trabajos introducen componentes que aluden al espacio arquitectónico de la casa familiar en España.

La segunda parte denominada *Espacio inestable* recoge seis obras, resultado de la evolución conceptual y de nombre homónimo de esta Tesis Final de Máster. Esto se debe a que las obras que la configuran suponen la producción artística principal, focalizada en el habitar migrante, la percepción del espacio en relación con la memoria y la identidad.

2.1 Vínculos y reminiscencias

En el año 2019, tras dieciocho años residiendo en España, se produjo el primer viaje a Colombia con todas las integrantes de la familia. En este desplazamiento, restablecimos los lazos familiares con las personas que permanecieron en Bogotá. Al mismo tiempo, se produjo un reencuentro físico y reminiscencias a través de fotografías de algunas de las arquitecturas domésticas que formaron parte de las casas habitadas durante el asentamiento de la familia en la ciudad andina.

Tras esta experiencia, surgió una serie de inquietudes que, sumadas a las vivencias de la familia en España, sirvieron como detonante para dar comienzo a la producción artística que presentaremos a continuación.

Cuestiones universales como el paso del tiempo y la percepción de éste, junto al desplazamiento migratorio, se presentan para arrojar a la realidad, la fisicidad y deterioro de los vínculos abandonados.

En este apartado, presentamos la transición entre la movilidad migratoria, los fragmentos de memoria que se pudieron conservar tras el desplazamiento y aquellos creados una vez la familia se estableció en la Comunitat Valenciana, durante el año dos mil uno.

2.1.1 El efecto del tiempo en la familia



Ilustración 28. Daniela Chinchilla. *El efecto del tiempo en la familia*. Instalación audiovisual, 2019. Dimensiones variables. Arena, tres casetes, ropa, fotografía, cuatro cajas de luz, vídeo y foco.

Enlace al vídeo de la instalación: <https://vimeo.com/846789364?share=copy>

Vídeo ARENA: <https://youtu.be/LJhBq-tBGos>

El efecto del tiempo en la familia se concibe como una obra que ayuda a contextualizar la necesidad de expresar la precariedad de los vínculos corporales y afectivos tras la movilidad migratoria, en la cual, se presenta a las personas y recuerdos que quedaron atrás.

Este proyecto de carácter autobiográfico se materializó a modo de instalación audiovisual, a través del álbum familiar correspondiente a los años vividos en Colombia y los inicios del núcleo familiar en España. A partir de estas fotografías se construyó una línea temporal guiada por años, palabras y frases que permiten la identificación del pasado. Acompañadas de objetos personales, estos elementos ubican al público al inicio de la historia del núcleo familiar hasta aterrizar en los vestigios de su desplazamiento como personas inmigrantes.

El hilo temático que cohesiona cada elemento de la instalación ronda entre la memoria colectiva de la familia desplazada y la memoria individual de la persona que crea el escenario. El peso del tiempo y la forma en cómo se puede percibir el nuevo entorno se presentan como factores desestabilizadores de la vida.

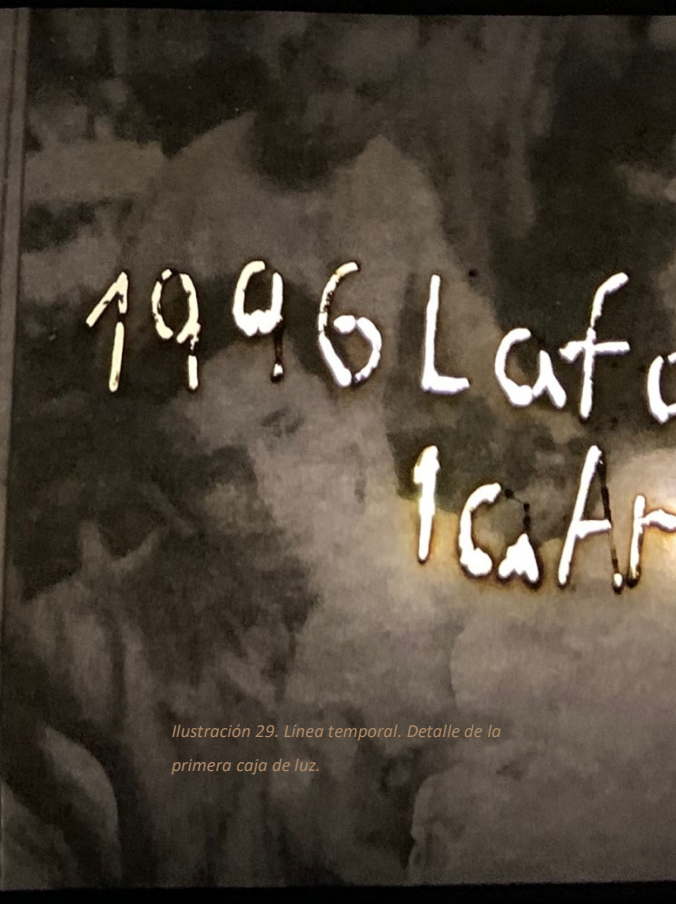


Ilustración 29. Línea temporal. Detalle de la primera caja de luz.

La idea de desplazamiento no es fácil de distinguir. No se muestra directamente el ciclo migratorio⁵ hacia el territorio español, tampoco el retorno a Bogotá. El único elemento que hace referencia al viaje es una etiqueta de facturación, que conforme transcurre el tiempo en la instalación, queda parcialmente oculta por la arena. De esta forma y acompañado del texto que aparece en el vídeo *ARENA* (2019, 1:01), pretendemos señalar la idea de viaje como un limbo que distorsiona la percepción del tiempo: “Fragmentos de hogar que se diluyen y aparecen los refugios temporales. El tiempo se adhiere a mi piel y no puedo impedirlo. Luego cae y desaparece.” El uso de la primera persona del singular evidencia mi presencia como narradora.

En la sala encontramos varios elementos que estructuran el espacio expositivo y condicionan el recorrido a través de la instalación:

- Las fotografías que fueron intervenidas con un pirograbador conforman las cuatro cajas de luz.
- Una proyección de vídeo.
- Tres casetes que se grabaron en Colombia y que corresponden a recuerdos anteriores a la partida.
- Las canciones recopiladas por un familiar.
- La serenata que mi padre le dedicó a mi madre el día de la boda.
- Una cinta con las canciones infantiles que yo escuchaba en mi infancia.
- Las prendas de vestir corresponden a algunas personas de la familia residente en España
- Un camino de arena que conecta los elementos.

A través estos componentes, mantenemos la memoria conservada en objetos y sonidos no reproducidos. Situándolos simbólicamente como un altar minimalista a nivel visual, que acompañado del sonido ambiental que emana del vídeo, nos lleva a experimentar un espacio tenue, en el cual, el tiempo y su transcurrir desgastan todo a su paso.

⁵ Hace referencia a las etapas que se comprenden en los desplazamientos migratorios, como la salida del país de origen, la llegada al nuevo destino o el retorno al territorio.



Ilustración 30. Casetes y arena al inicio de la instalación.

Ilustración 31. La arena cubre los casetes como metáfora del efecto del tiempo en los recuerdos.

Ilustración 32. A veces no estoy. Caja de luz nº4, fotografía intervenida, luz, papel vegetal y aceite. 28,2 x 18,5 x 11,3 cm.

La arena como componente principal en el vídeo, se sitúa en la sala como ramificaciones que conectan la entrada con cada elemento. Estos caminos se desdibujan parcialmente a medida que la gente recorre la estancia, dejando así, huellas con su caminar. Las improntas de personas ajenas dan testimonio de la fisura entre lo público y lo privado. Así como de algunas de las presencias en la instalación: la familia en Colombia, el núcleo familiar migrante, la creadora de la obra y el público, evidenciando la fragilidad que caracteriza la exposición del cuerpo desplazado en el exterior de su refugio.

El vídeo *ARENA* contiene fragmentos del proceso de escritura de las fotografías, con esto introducimos el proceso de elaboración de la obra como parte del resultado, ya que nos

permite mostrar la superposición de los diferentes tiempos en los que se produce la perforación de las fotografías como un acto simbólico.



Ilustración 33. Tres camisas blancas y una etiqueta de una maleta facturada.

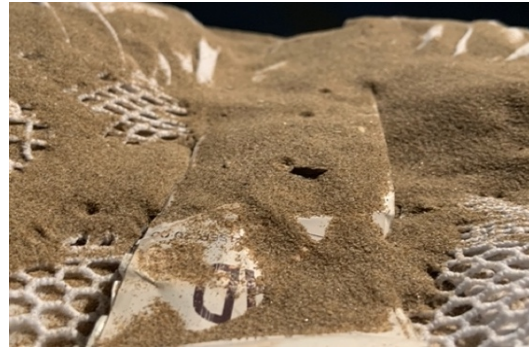


Ilustración 34. Camisas, etiqueta de facturación y arena al finalizar la instalación.

De forma conjunta, se presentó la oportunidad establecer ligaduras formales y conceptuales entre la arena como tiempo y el desarraigo espacial e interpersonal a partir de recuerdos. Siempre hay algo de ficción en lo recordado. A pesar de esto, podemos percibir la esencia de lo vivido, puesto que “Percibir significa inmovilizar” (Bergson, 1941, p. 83).

En el libro *memoria y vida*, Henri Bergson (1977) nos explica a través de un ejemplo basado en el dominio de lo visual, la percepción del mundo y las cosas, dependientes del tiempo y su devenir, haciendo referencia a que la imagen envejecida por apenas unos segundos se entrelaza con el presente excesivamente fugaz. Este autor nos indica cómo estos dos factores son necesarios para la configuración de la memoria: “Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente” (Bergson, 1977, p.8),

A nivel fisiológico, la memoria se rige por la calidad en las conexiones. El acceso a los recuerdos y su formación dependen de los neurotransmisores, así como del grado de impacto que tengan las experiencias y los objetos que conservamos como reminiscencias⁶. La forma como las personas perciben varía dependiendo del lugar en el cual se encuentren, de su forma de transitar por su entorno, de asumir el cambio de forma y su adaptación.

¿Influye el tiempo en la percepción de nuevos espacios? Sabemos y tenemos presente que a medida que transcurre el tiempo, los factores externos modifican los objetos, las persona y

⁶ La referencia al funcionamiento de la memoria desde la fisiología es la síntesis de la base teórica del trabajo final de grado en Bellas Artes, que realizamos en 2019, *Recreando la memoria. Representación del recuerdo y el olvido desde la práctica artística*. Esta alusión nos permite comparar cómo a través de la filosofía de Bergson se puede explicar la esencia de la ficción presente en parte del aura de los recuerdos.

los espacios. Por esta razón, retomamos de forma continua a lo largo del proceso creativo de las obras, la afirmación de Henri Bergson que citamos anteriormente, “Percibir significa inmovilizar” (1977, p.87), ya que es la respuesta más clara a esta cuestión. Percibir es capturar, guardar en la memoria. Los lugares y objetos tienen la capacidad de evocar y crear vínculos, precisamente por formar parte de nuestro entorno, al ser el escenario de vivencias. Con lo cual, el tiempo es uno de los factores que altera y puede llegar a modificar la percepción, afectando directamente a la memoria. Podemos decir que el tiempo como factor nos deja intuir la trayectoria vital de las cosas y los hechos.

¿Qué sucede con los recuerdos de una persona migrante?, ¿y con su forma de percibir el habitar? Las personas migrantes nos orientamos ocasionalmente por su duración en los lugares: ¿Cuántos años llevo en este piso?, ¿Cuánto tiempo llevo sin ver a mi familia?

La gente adquiere y “modifica”⁷ su identidad según el grado de vinculación al lugar, el tiempo, las relaciones interpersonales y cómo habitan la nueva realidad, intentando suavizar el proceso de etnogénesis⁸ (Moncusí Ferré, 2007). Es la suma de todas las “caras” de la identidad las que se van modificando entre sí, hasta conformar una amalgama que recoge destellos de lo vivido y lo sentido. La instalación es por consiguiente un autorretrato familiar cargado de nostalgia.

Tanto la instalación como el vídeo son un intento de expresar una sensación muy específica relacionada con la duración del tiempo y la percepción que tenemos de él como personas migrantes. Se trata del momento en el cual fuimos conscientes del cambio producido por la duración del viaje, tal y como analizó Bergson (1977) en las siguientes palabras:

Entonces no medimos la duración, pero la sentimos; de cantidad pasa al estado de calidad; la apreciación matemática del tiempo deja de hacerse, cediendo el puesto a un instinto confuso, capaz, como todos los instintos, de cometer groseros desprecios y también a veces de proceder con una seguridad extraordinaria. Incluso en el estado de vigilia, la experiencia diaria deberá enseñarnos a establecer la diferencia entre la duración-calidad, aquella que la conciencia alcanza de modo inmediato, la que

⁷ Estos casos pueden observarse en países como EE. UU., donde ocasionalmente, la descendencia de comunidades inmigrantes decide como medida de adaptación a la nueva cultura, que deben desprenderse de su identidad cultural (el idioma, rituales y costumbres propias adquiridas en el país de origen), para evitar una posible estigmatización y exclusión social.

⁸ Es el proceso mediante el cual una sociedad establece las distinciones étnicas y culturales entre dos o más agrupaciones humanas.

probablemente percibe el animal y el tiempo por así decir, materializado, el tiempo hecho cantidad por un desarrollo en el espacio (p.10).

Es el “instinto confuso” condicionado especialmente, en estos casos, por el espacio. La “duración-cantidad” como inmigrantes y migrantes sigue siendo un asunto difícil de abarcar a partir de perspectivas y vivencias individuales, debido al grado de subjetividad con la que cada persona desplazada percibe el devenir. Ante esto, acudimos a las representaciones universales del tiempo, la arena y el sonido *tic-tac*, como onomatopeya del reloj.

A pesar de la dificultad de representar el devenir del tiempo a través de nuestra percepción como migrantes, podemos identificar señales que llevan a ser consciente del “instinto confuso” en la instalación y el vídeo. Por ejemplo, a través de los cambios de volumen del audio y las imágenes superpuestas con distintas opacidades, se puede apreciar al reencontrarse físicamente con personas, en objetos, en el retorno al punto de origen y, al percibir sus formas cambiantes con una mirada extranjera, casi desconocida.



Para transmitir la sensación de *palimpsestos* temporales, el “instinto confuso” de Bergson, ubicamos en un mismo fotograma diversas fracciones del proceso de escritura sobre la imagen en contraste con el resultado, tal y como se puede apreciar en las imágenes 35 y 39.

Esta estrategia visual para representar esta percepción temporal se presenta de tres formas a lo largo de la filmación.



Ilustración 35. Pirograbador y división de pantalla. Fotograma de ARENA. Video-proyección, 2019.

Ilustración 36. Superposición de fotografía y arena. Fotograma de ARENA. Video-proyección, 2019.



Ilustración 37. Detalle de la instalación "El efecto del tiempo en la familia". Apreciación de la escala con el cuerpo humano.

La primera consiste en la modificación de la opacidad de diversas grabaciones de vídeo y fotografías, componiendo capas, en las cuales, se pretende aportar dinamismo a imágenes estáticas (Ilustraciones 36 y 40). Este recurso está presente a lo largo del vídeo, por ejemplo, en los destellos de luz de las fotografías del apartamento (Ilustración 38).

En la primera parte del vídeo, la arena se muestra en un plano detalle, recorriendo las huellas, los relieves y las sombras que la modifican. De forma pausada, contemplativa y en silencio, se da paso a la primera división de pantalla (imagen 38). En la cual, el contraste cromático entre el ocre claro de la arena y el negro, confrontan el tiempo frente a la inestabilidad del hogar alquilado. La segunda forma de señalar esta percepción temporal consiste en componer horizontalmente una secuencia de planos detalle de la arena o del proceso de escritura, con un movimiento de cámara *travelling* hacia la derecha.

La arena perteneciente al paisaje costero valenciano, las fotografías intervenidas del álbum familiar, fotografías abstractas de fragmentos del apartamento habitado desde el 2012 hasta el 2021, hacen alusión a una percepción confusa del tiempo, gracias a las capas temporales que conforman un *palimpsesto* lleno de memoria segmentada, mediante un juego de transparencias.



Ilustración 38. Primera división de pantalla. Arena y hogar. Fotograma de ARENA.

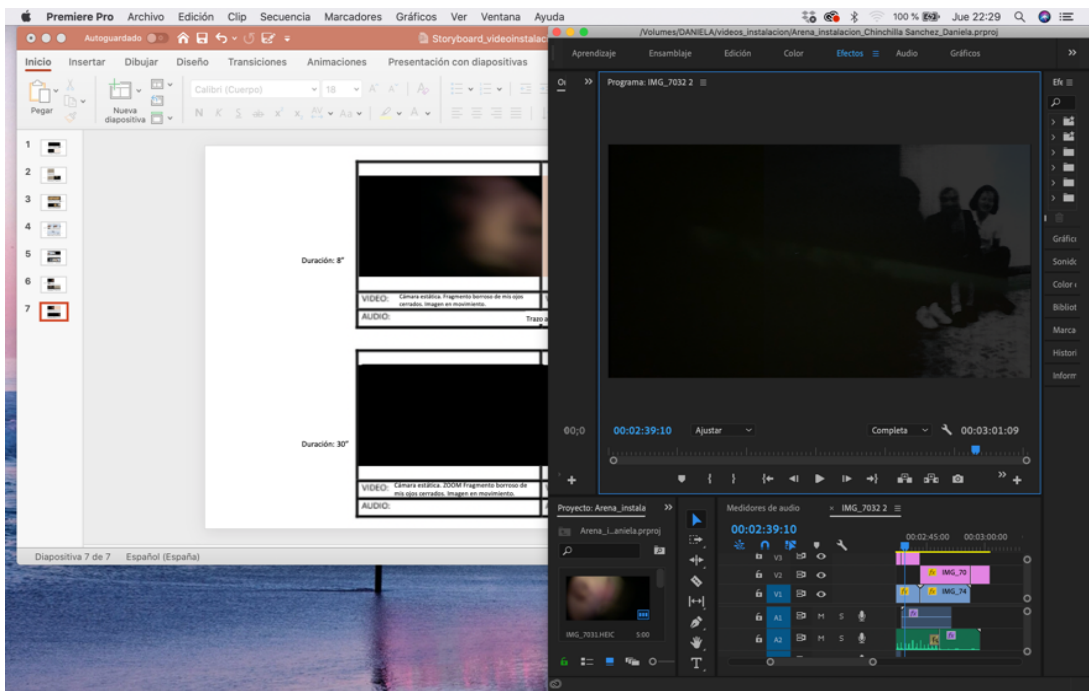


Ilustración 39. Superposición de varias grabaciones del proceso de escritura. Fotografía de ARENA.

Ilustración 40. Storyboard y edición de vídeo en Premier Pro. Fotograma compuesto por una fotografía sobre vídeo.

Para establecer un punto de partida conceptual en torno a la memoria familiar ligada al desplazamiento migratorio, redactamos una lista con las ideas a desarrollar en cada proyecto que conforma este trabajo final de máster. De esta forma, establecimos las jerarquías conceptuales, vinculando las ideas principales con otras complementarias para poder obtener la base conceptual sobre la cual materializar las obras.

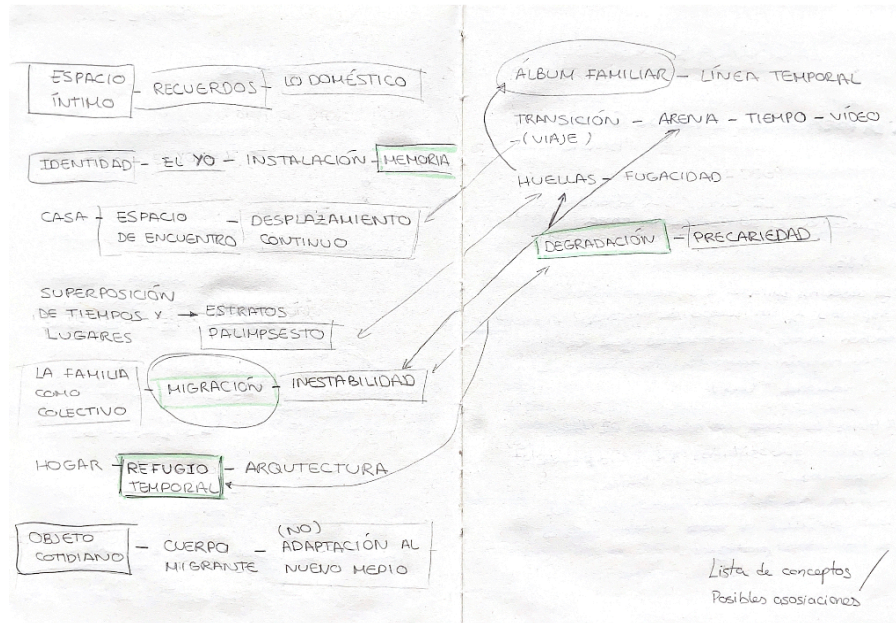


Ilustración 41. Lista de conceptos. Cuaderno de campo, 2019.

Ilustración 42. Mapa conceptual sobre la temática de la instalación El efecto del tiempo en la familia, 2019.

Con estas primeras interconexiones, realizamos un mapa conceptual más completo tras acceder a lecturas y primeras referencias artísticas, con el objetivo de situar y discernir el tema principal de contenidos secundarios. Este estudio ayudó a redirigir la composición de los elementos en el espacio y en los bocetos, así como a replantear qué objetos representan mejor los conceptos de paso del tiempo y memoria familiar. Para poder obtener una imagen más cercana a la escala real, se realizó el modelado de la instalación en SketchUp.

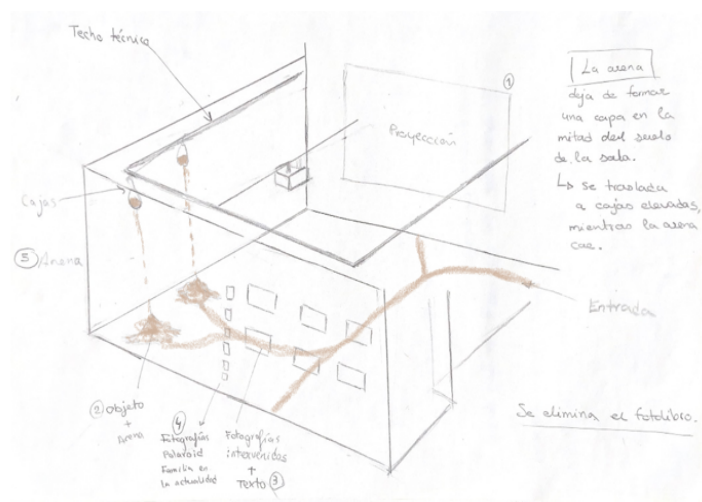
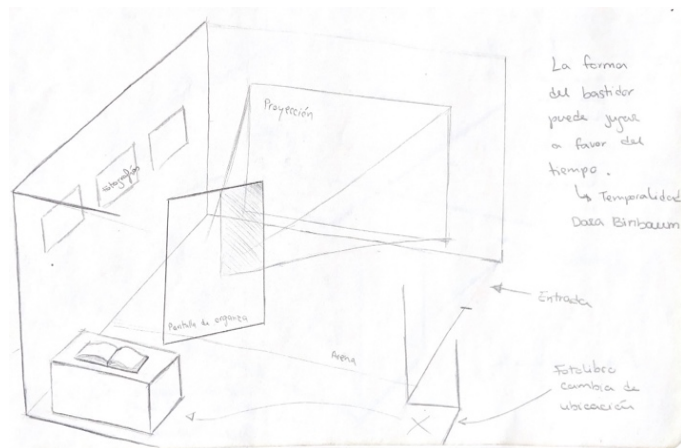
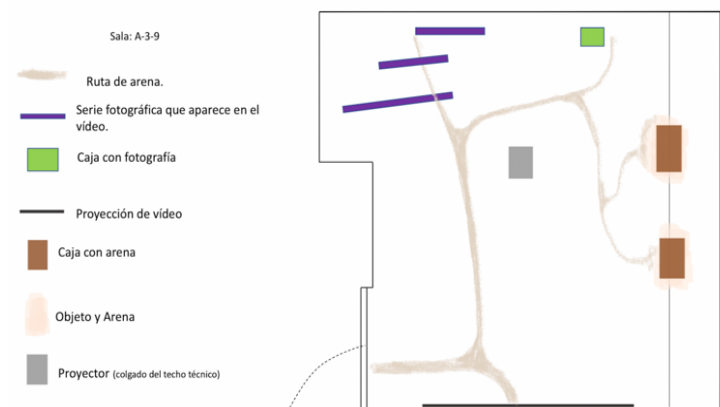


Ilustración 43. Primer boceto. Sala A-3-9. Cuaderno de campo, 2019.

Ilustración 44. Segundo boceto. Sala A-3-9. 2019

Ilustración 45. Plano de la instalación "El efecto del tiempo en la familia". Estudio de composición. Sala A-3-9, UPV, 2019.



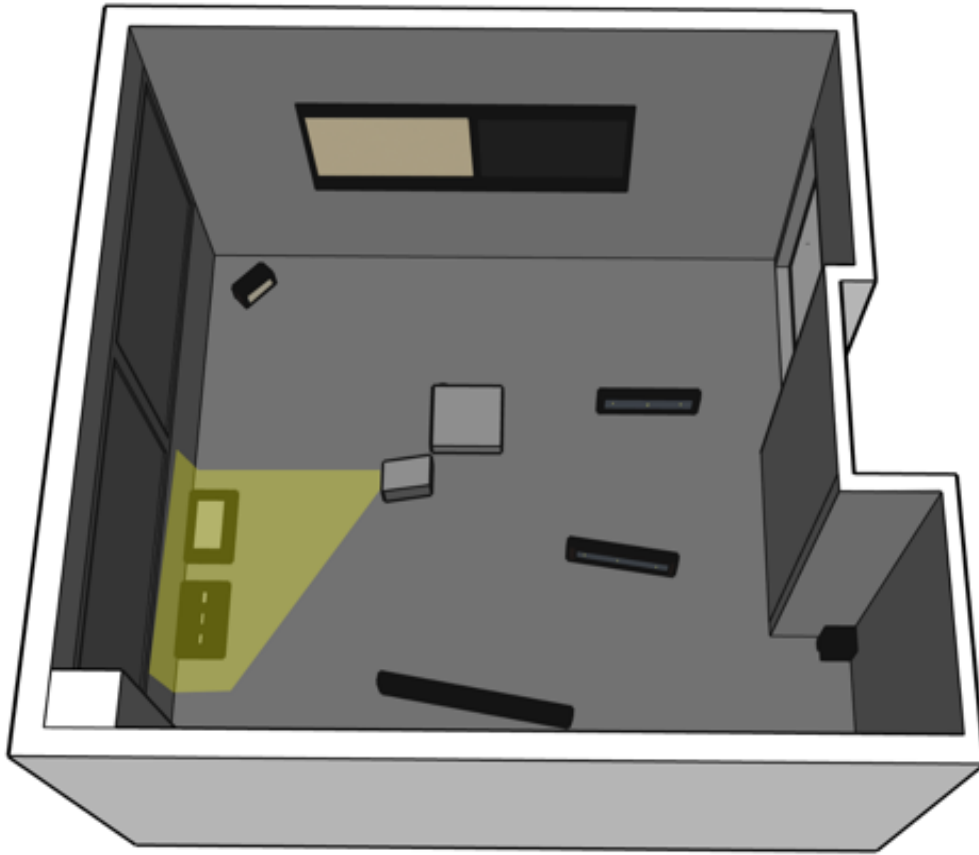


Ilustración 46. Simulación de la iluminación de la instalación. Modelado en SketchUp.

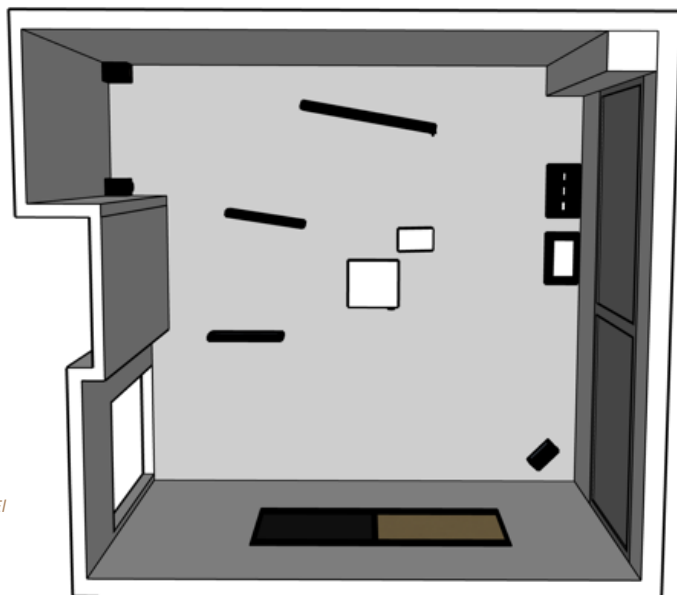


Ilustración 47. Vista de la planta de la instalación "El efecto del tiempo en la familia." Modelado en SketchUp.

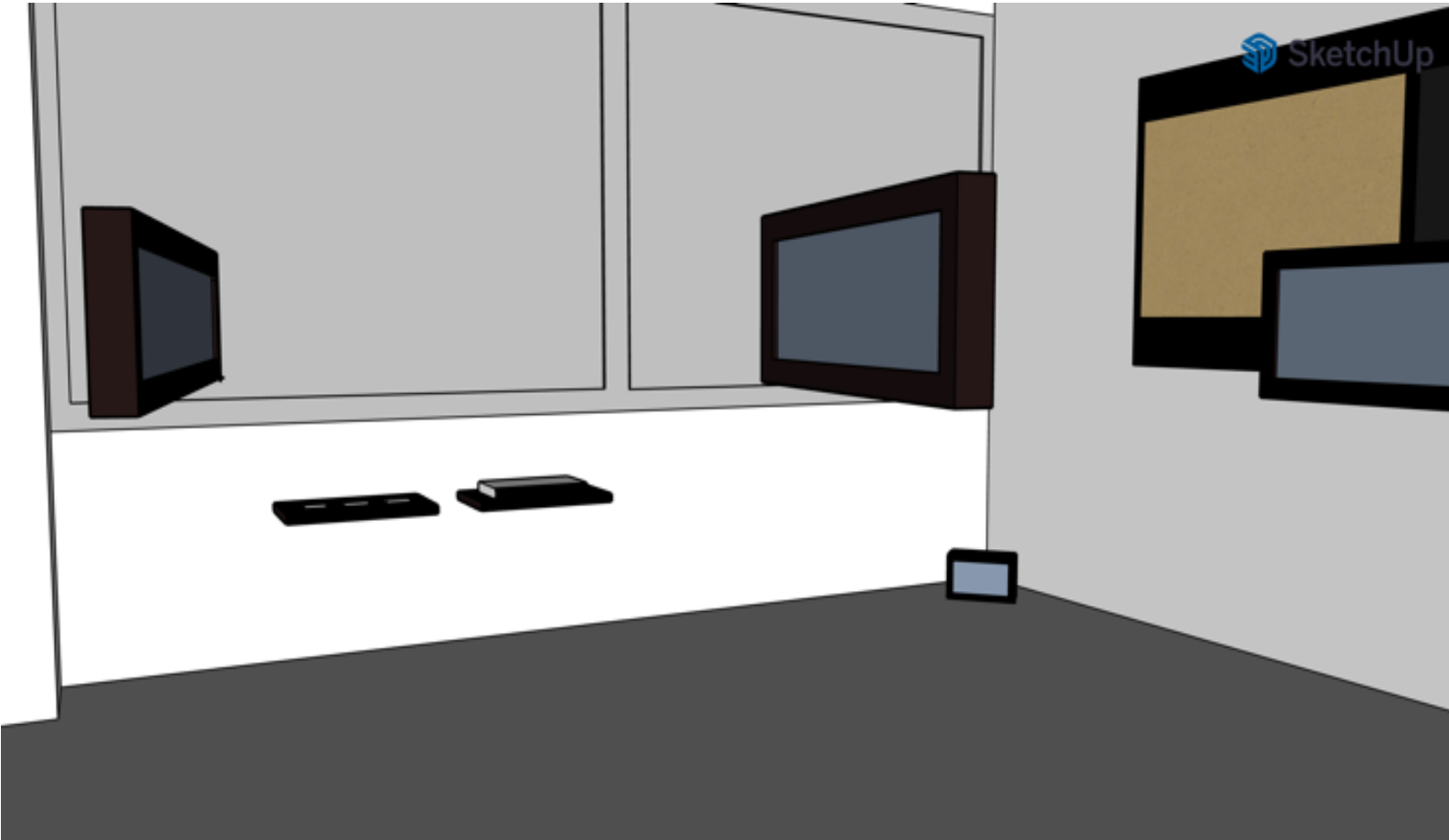


Ilustración 48. Vista del interior de la instalación. Modelado en SketchUp, sala A-3-9, 2019

Ilustración 49. Distribución de los altavoces, el proyector, el foco y la proyección de vídeo.

Una vez tuvimos claros los elementos necesarios para realizar la composición de la instalación, procedimos a imprimir las copias en blanco y negro de las fotografías seleccionadas del álbum familiar. De forma simultánea a la intervención de las imágenes con el pirograbador, se grabó el proceso. Lo cual, permitió que el montaje del vídeo *ARENA*, pudiera llevarse a cabo durante el proceso de construcción de las cajas de luz. Estas se ensamblaron teniendo en cuenta la composición de las líneas temporales fotográficas, con las siguientes dimensiones para la estructura: 103 x 21 x 4 cm, 78 x 20 x 4 cm y 54 x 20 x 4 cm. Para que no hubiera alguna fuga de luz entre las zonas de unión de los cartones colocamos masilla en el interior de las cajas y, posteriormente, se pintaron con aerosol negro mate.

Por último, realizamos una serie de perforaciones a las dos cajas que se situaron sobre los casetes y las prendas de vestir, con el fin de simular la caída de arena sobre estos objetos.

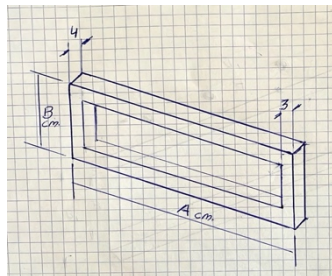


Ilustración 50. Set de grabación y de escritura con el pirograbador.

Ilustración 51. Resultado de la intervención fotográfica. Registro de luces y sobras.

Ilustración 52. Prueba de iluminación. Luz led amarilla, fotografía y papel vegetal.

Ilustración 53. Boceto de la estructura de las cajas de luz.

Ilustración 54. Piezas de cartón previas al ensamblado.

Ilustración 55. Estructura de cartón de las cajas de luz.

Ilustración 56. Detalle de la caja de luz finalizada.

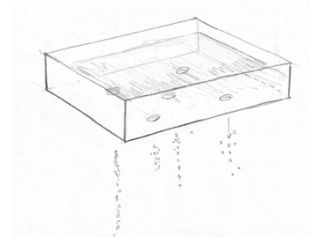


Ilustración 57. Boceto de la caja de arena, 2019.



Ilustración 58. Caja de arena. Montaje de la instalación.

2.1.1.1 La degradación del papel como creación y transformación del lenguaje

La perforación de las fotografías en *El efecto del tiempo en la familia* supone la “destrucción” parcial de la información del recuerdo contenido en las imágenes, dando paso al intento de situar temporalmente los acontecimientos que se muestran en el papel. La estética y simbología resultante de esta acción está vinculada a dos tipos de referencias visuales. La primera, se encuentra en la degradación corrosiva de la tinta sobre el papel que, por lo general, se observa en documentos de archivo de gran antigüedad. Este deterioro genera la carbonización progresiva del soporte de papel en aquellas zonas en las que se encuentre la tinta. Esto se debe a los iones metálicos que componen las tintas ferrogálicas, sumado a factores como una elevada humedad, que acelera el deterioro (García Hernández, 2020). Esta referencia natural del efecto del tiempo y la acidez de la tinta, la podemos asociar visualmente a una pieza de la instalación y *performance*, *Tropos* de Ann Hamilton y al concepto que intentamos representar al escribir con el pirograbador.



A veces no soy
yo la que
aparece en las
fotos

A veces no soy
yo la que
aparece en las
fotos

Ilustración 59. Pérdida del papel por la corrosión de la tinta. Archivo de El Museo Canario. Fondo documental Inquisición de Canarias.

Ilustración 60. Detalle del libro. Instalación "Tropos" de Ann Hamilton, 1993.

Ilustración 61. Prueba de escritura con el pirograbador. Cuaderno de campo, 2019.

En *Tropos* (1993 -1994), Hamilton trabaja de forma poética y simbólica la transformación del lenguaje a partir de la percepción del público. En una sala amplia y diáfana del Dia Center for Arts en Nueva York, sustituyó el cristal de las ventanas por uno más opaco con el fin de alterar sutilmente la iluminación natural. Cubrió el suelo con crin de caballo, acompañado únicamente por la figura de una mujer sentada en un escritorio. Conforme la gente se acercaba a la mujer, eran capaces de percibir el olor a humo que se iba impregnando en la crin. Cuanto menor era la distancia, más visible era el origen del humo. Éste era el resultado de quemar cada palabra del libro que estaba leyendo la persona que realizó la performance.

La creadora de la obra asocia el humo como parte del lenguaje, ya que, al degradarse la palabra, ésta no se destruye, se transforma hasta ser reabsorbida por las paredes, la crin, ocupando un nuevo objeto.

Tras esta descripción de *Tropos*, destacamos la forma en la cual Ann Hamilton juega con la percepción. Aquello que la artista produce de forma sutil, lo trabajamos de forma opuesta. La iluminación está marcada principalmente por la proyección del vídeo y el foco. La ausencia es una constante que se puede percibir en diversos elementos, el vacío de los sujetos es visible y objetual.

Si bien tomamos como referencia la acción de perforar el papel, a nivel simbólico relacionamos la transformación del lenguaje con la ficción que conlleva el proceso de recordar. Cuando el lenguaje, en *Tropos*, adquiere otra corporeidad sigue formando parte de la misma realidad, pero su función ha cambiado, ante esto, son las personas las que deciden si confiar en esa supervivencia del lenguaje. En las fotografías de nuestra instalación *El efecto del tiempo en la familia*, el lenguaje fotográfico al ser transformado en ceniza y humo deja paso a textos que intentan dar sentido a la ficción generada por las reminiscencias que evocan las imágenes. De nuevo, posicionamos al espectador ante un acto de fe, confiar o discernir ante lo que observa.

2.1.1.2 Arena y tiempo

Durante los apartados que comprende la presentación de *El efecto del tiempo en la familia* y como el propio título indica, el tiempo es el factor principal de la instalación. Para poder representarlo retomamos los elementos principales de la obra *Trazas* de **Mar Arza**, que en esta producción se aleja momentáneamente de la palabra escrita que caracteriza su producción artística.

En 2010, Arza, creó una serie llamada *De la Enciclosofía*, formada por piezas de carácter escultórico e instalativas cuyo punto común es la representación del tiempo cíclico conectado con el cuerpo. Minutos, segundos, memoria, la coordinación entre la vida y el tiempo marcado, es en este contexto en el cual se ubica *Trazas*.

Esta instalación está formada por una mesa cubierta por arena de forma homogénea. Conforme pasan los segundos, un mecanismo mueve una manecilla de reloj, que al desplazarse sobre la superficie dibuja circunferencias. Incesante y de forma repetitiva, un sonido similar al de una campana, acompaña de forma no coordinada el movimiento constante de las manecillas. Siguiendo así, una concepción cíclica del tiempo similar al de las culturas asiáticas. Es decir, las “repeticiones” nunca se reproducirán exactamente iguales, siempre existirá una pequeña variación. En este caso, a través del sonido.



Ilustración 62. Mar Arza, *Trazas*. 2010. Mecanismo de reloj, pilas, seda, madera y arena y sonido. 280 x 112 x 86 cm.



Ilustración 63. Detalle. Mecanismo de reloj y circunferencia sobre la arena.

En *Trazas* se considera que “Este tiempo circular mantiene vivo el vínculo, es esencial para valorar los afectos, las relaciones y los retos de la cotidianidad” (Arza, 2014, P.30), de forma contraria de como se pretende mostrar en nuestra instalación. Esta confrontación al vínculo se presenta como una consecuencia propia del desplazamiento migratorio, es precisamente el deseo de mantenerlo, uno de los factores que ayudan a distinguir el “instinto confuso” que dificulta la correcta apreciación del tiempo.

El reloj, el sonido y la arena ayudan a evidenciar el presente pero también muestran el transcurrir de la vida, conceptos presentes en ambas obras. En palabras de Mar Arza se evidencia este *vanitas* al afirmar que “Escribir sobre la rena es quizás la imagen que mejor refleja la vulnerabilidad más absoluta del ser humano” (2014, p. 31). Por esta razón, las huellas que quedaron en la arena, tras el tránsito de las personas que visitaron la instalación en la sala A-3-9 son tan significativas a nivel simbólico. Representa compartir la vulnerabilidad del presente efímero, formando parte de la propia obra.

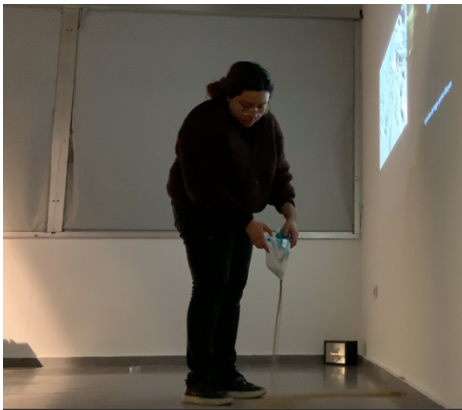


Ilustración 64. El efecto del tiempo en la familia. Montaje y creación del camino de arena.



Ilustración 65. El efecto del tiempo en la familia. Detalle. Huella sobre arena.

Tras un tiempo de reflexión, considerando las premisas que impulsaron la realización de esta primera instalación, es posible apreciar el duelo que emanan tanto las imágenes como los objetos marcados por la ausencia, la distancia y el devenir. Estos conceptos marcaron significativamente la evolución de toda la producción artística de este Trabajo Final de Máster.

Después de esta primera etapa definida por el desplazamiento, las despedidas y el reencuentro, *El efecto del tiempo en la familia* supone la introducción a otras formas de expresar la necesidad de restaurar vínculos. Por otra parte, conllevó el inicio para formular nuestra interpretación de la realidad al habitar espacios impuestos y arquitectónicamente carentes de calidez humana ya que no se adaptan a la forma de hacer y gestionar la vida.

A continuación, expondremos las referencias que se precisaron para la creación de la atmósfera ténue y posiblemente lúgubre de esta primera obra, así como la evolución de este ambiente a otros menos oscuros, pero igualmente cargados.

2.1.1.3 La ausencia y su atmósfera

Como se mencionó al inicio del documento, la premisa que configura la producción artística de este proyecto está bajo el concepto del duelo migratorio, éste se trabaja como una forma de exponer la incomodidad y malestar, pero también forma parte del proceso de sanación. Ante esta forma de asumir la conceptualización de cada pieza, situamos la instalación *El efecto del tiempo en la familia* como un homenaje a personas y lugares, pero también como una forma de reclamar las sujeciones emocionales y espaciales que se han visto deterioradas por la ausencia.

Este apartado supone un tránsito conceptual y referencial entre los dos bloques principales que componen la producción artística de este trabajo final de máster, *2.1 Vínculos y reminiscencias* y *2.2 Espacio inestable*. Así mismo, es el hilo conductor que guio la esencia de *El efecto del tiempo en la familia* y *Espacio de encuentro*.

Previamente, en el apartado del marco teórico “El objeto como espacio de encuentro” se expuso al objeto como artefacto connotado, capaz de recrear y construir espacios sin necesidad de una estructura arquitectónica. Ahora, abarcaremos la faceta que lo posiciona como el principal conducto para materializar el duelo, analizando también otros factores necesarios para aludir la pérdida. Para hablar sobre la atmósfera de melancolía y ausencia, se presentan como figuras indispensables en el imaginario del duelo, artistas como Doris Salcedo y Christian Boltanski, ligados temáticamente a otras artistas que trabajan con la ausencia y la memoria como Rachel Whiteread y, los conflictos bélicos como Mona Hatoum. Estas cuatro referencias han explorado las posibilidades plásticas que les ofrecen los objetos cotidianos para aludir al cuerpo y evocar la muerte; pero como referencia visual, en el ámbito



Ilustración 66. Doris Salcedo, La casa viuda I V, 1994. Madera, tela y hueso. 259,9 x 47 x 33 cm.

Ilustración 67. La casa viuda IV, detalle. 1994.

del espacio doméstico destacamos la producción de **Salcedo** debido al tratamiento que confiere a las piezas.

La artista bogotana trabaja la memoria ligada a la violencia social y sus consecuencias, aludiendo tanto al individuo como al colectivo en su trayectoria, a partir de mobiliario, ropa y elementos orgánicos como pelo, que están cargados de vivencias. Con el ensamblaje de distintas partes del mobiliario y de otros componentes, Salcedo conforma un monumento, otorgándole a la persona fallecida un nuevo cuerpo.

La artista recoge elementos propios del espacio doméstico que se dieron por olvidados tras diversos actos violentos, intentando indagar qué conlleva habitar en este tipo de lugares (Uzcátegui, 2011). Aquí, el objeto que en la cotidianidad pasa desapercibido, es testigo del horror que, junto al testimonio de los familiares supervivientes, son los componentes principales de proyectos como *La casa viuda* o la serie de piezas escultóricas *Sin título* realizadas entre 1980 y 1995.

Destacamos su forma de concebir la creación de cada escultura como una forma de querer mostrar a la sociedad una posibilidad de afrontar el duelo y exponer “sutilmente” una de las consecuencias de la pérdida, sin acudir al acto explícito. En la práctica desempeñada en este TFM, los objetos personales no se ven alterados de forma similar al proceder de Doris Salcedo, pero sí se pretende que en *El efecto del tiempo en la familia* (2019) y en *Mudar la piel* (2021) se resalte el aura de melancolía. Por ejemplo, una silla (Ilustraciones 68 y 69) que conforman el mobiliario cotidiano de la familia. La desmontamos hasta quedar únicamente la estructura de madera. Lo realizamos como un acto simbólico entre el luto y la celebración por el nuevo comienzo. Dotando de relevancia a la parte procesual de la obra, esta acción supuso una despedida del espacio.

Ilustración 68. Daniela Chinchilla. *Mudar la piel*, 2021.

Ilustración 69. *Mudar la piel*, 2021. Detalle. Silla intervenida.





Ilustración 70 Christian Boltanski. La traversée de la vie, 2015. Instalación. Fotografías sobre tela y bombillos de luz amarilla.

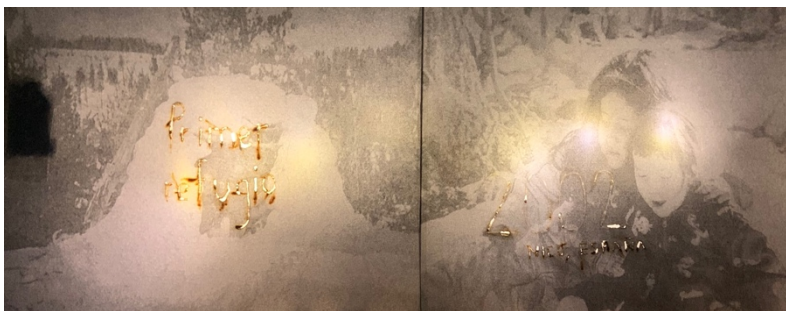


Ilustración 71. Daniela Chinchilla. El efecto de tiempo en la familia. Detalle fotográfico de la caja de luz n°3.

La instalación que influyó por completo en *El efecto del tiempo en la familia* fue *La traversée de la vie* (Ilustración 70) de **Christian Boltanski**. Dicha instalación propone a la gente que interactúa con ella, que atraviesen la vida de las personas anónimas que componen las escenas a través de las fotografías del álbum familiar y exploren en la privacidad que confiere el interior de las telas. El concepto es próximo a la propuesta de nuestra primera obra, pero junto con la similitud en la imagen, la iluminación de la sala es otro factor que concede el carácter íntimo y sugiere el recogimiento.

La fotografía, como lenguaje y elemento fundamental en nuestra primera instalación (Ilustración 71), está claramente influenciada por la estética mortuoria característica de Boltanski, que sigue sin duda la idea de Barthes (1990), en la cual, la función de la fotografía se cumple cuando la persona capturada desaparece. Es esta acción la que confiere el aura a la fotografía. En su investigación sobre la ausencia, Viviana Silva Flores (2017) señala que:

La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia que se encuentra, al mismo tiempo, técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto, y esta paradoja es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo fantasmal, de lo espectral (p, 216).

Ante este concepto sobre la fotografía, se observa el uso de la imagen monocromática en blanco y negro, la manipulación del contraste sumando a la iluminación por luz cálida del bombillo. Para la creación de esta línea temporal (Ilustración 71) surgió la necesidad de imprimir la misma fotografía dos veces, variando la opacidad. De esta forma, la copia con mayor contraste la perforamos completamente con el pirograbador. En cambio, en la segunda recogimos los trazos resultantes de la primera intervención.

El uso de la fotografía familiar como línea temporal alude a la presencia de los cuerpos ausentes, preserva y nos recuerda lo que ya no es, lo archivado (Silva, 2017).

2.1.2 Espacio de encuentro



Ilustración72. Daniela Chinchilla. *Espacio de encuentro*, 2020. Escultura instalativa. Periódico de bronce, vídeo, cubiertos, vaso y mantel blanco. Dimensiones variables.

Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/846493769?share=copy>

Espacio de encuentro es una escultura de carácter instalativa en la cual tratamos de recrear una rutina concreta perteneciente a la memoria familiar. Este proyecto toma el relevo de la idea de objeto como posibilitador de un lugar de encuentro, en la que un elemento cotidiano en la vida de mi abuelo se transforma en el espacio que compartimos durante el verano de 2019.

Durante esos meses, vivimos junto a mi hermana, la rutina de mis abuelos paternos, en ella, el abuelo leía el periódico todas las mañanas después de desayunar. Para poder compartir momentos con él, decidí leer el periódico, preguntarle por cuestiones sociopolíticas que no entendí en su momento e intercambiamos opiniones. Por esta razón, el periódico se volvió un objeto sobre el cual compartimos momentos especiales, que con la distancia y el paso del tiempo decidimos recrear.

En este sentido, el periódico es un objeto evocador del recuerdo y a la vez sirve de soporte para mostrar una recreación en formato vídeo. Como señala Serrano (2016, p. 210), “La importancia de los objetos biográficos es indiscutible, conforman una estructura del recuerdo y de la personalidad de a quién han pertenecido.” El diario en papel da paso al bronce como material que intenta otorgar a la pieza un valor dignificante, a su vez permite reducir al mínimo el ruido tipográfico que deja paso a la información visual del vídeo.



Ilustración73. Espacio de encuentro. Vista del alzado de la pieza.

Ilustración74. Espacio de encuentro. Escultura de bronce. 31 x 19 x 1,5cm.

La elección de reproducir este objeto en bronce se debe a que es el único elemento que coincidía en nuestra rutina, por lo tanto, quisimos ensalzar el valor y peso del periódico como objeto que recrea los momentos compartimos.

Para realizar las grabaciones del vídeo solicitamos la ayuda de un familiar que vive con mi abuelo con el fin de que pudiese recopilar las imágenes durante el desayuno. Para ello, realizamos un *storyboard* como guía. La característica de los vídeos que realizamos para proyectar sobre piezas escultóricas es que su realización es sencilla y las escenas son monótonas puesto que la única pretensión es mostrar la cotidianidad. En este caso, la grabación no es totalmente fiel al *storyboard* debido a las limitaciones técnicas durante la grabación. De forma contraria a lo esperado, la falta de nitidez al interactuar con la superficie del periódico aportó una imagen borrosa, facilitando la simbología de la memoria que se va modificando y deteriorando.

STORYBOARD TÍTULO: Encuentro

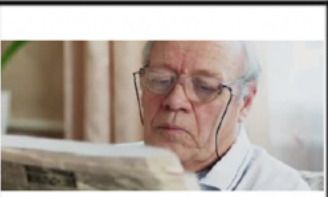
		
VIDEO: Plano medio corto. Cámara estática.	VIDEO: Plano medio corto. Travelling hasta el siguiente fotograma	VIDEO: Plano medio. Cámara estática
AUDIO: Sonido de páginas al pasar. No hay diálogo.	AUDIO: Sonido de páginas al pasar. No hay diálogo.	AUDIO: Periódico que se arruga.
		
VIDEO: Plano medio corto. Cámara estática	VIDEO: Zoom del pmc a un primer plano del periódico.	VIDEO: Primer plano de la cara.
AUDIO: silencio	AUDIO: Sonido de páginas al pasar.	AUDIO: Sonido de páginas al pasar

Ilustración 75. Espacio de encuentro. Storyboard.

Ilustración 76. Espacio de encuentro. Fotograma nº1 del vídeo. Grabación realizada por Miguel Chinchilla.



Como acostumbramos a hacer en los proyectos, realizamos un mapa conceptual para tener una imagen mental de la estructura de éste, los materiales necesarios y la técnica más adecuada. Basándonos en el periódico habitual en la casa de nuestros abuelos paternos, realizamos bocetos y esquemas de cómo podríamos ubicar la pieza en un entorno similar al real.

IDEA PRINCIPAL

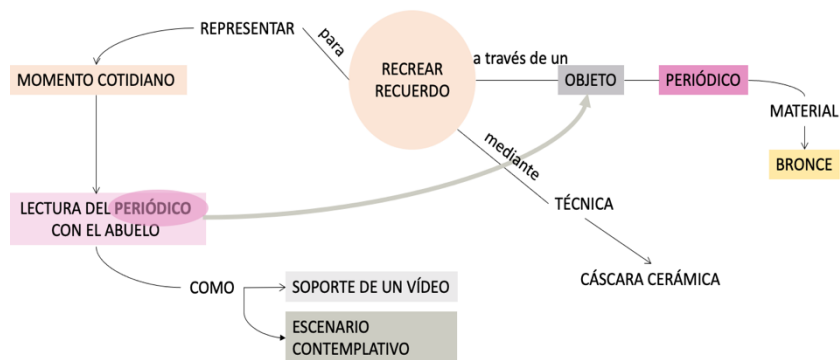


Ilustración 77. Espacio de encuentro. Mapa conceptual.



Ilustración 78. Espacio de encuentro. Boceto.

Ilustración 79. Espacio de encuentro. Esquema del periódico en la mesa.

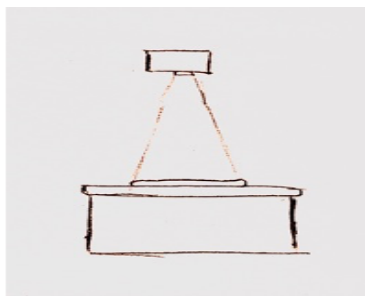


Ilustración 80. Espacio de encuentro. Boceto de la estructura del montaje.

Para crear la pieza en bronce seguimos el siguiente procedimiento:

- Elaborar el molde del periódico en escayola. Para ello, fue necesario hacer una cuña de plastilina para reproducir los pliegues y desniveles de la superficie sin que se aplastaran por el peso de la escayola. Aplicamos vaselina como desmoldeante.
- Vertimos la cantidad suficiente de cera en el molde para hacer una capa medio resistente y pincelamos en las zonas más frágiles antes de sacarlo. Al extraer el último positivado, fue imprescindible pincelar de nuevo la pieza por detrás para llegar al grosor mínimo de 3mm y poder fundir la pieza sin que se generasen agujeros.
- El siguiente paso, fue restaurar los bordes y la superficie de la pieza en cera para que al colocarla sobre cualquier superficie pareciera realmente un periódico.
- Una vez estuvieron listos los bebederos y la copa, analizamos la pieza para poder configurar el árbol de colada. Cuando finalizamos la construcción del árbol de colada, incorporamos un respiradero.

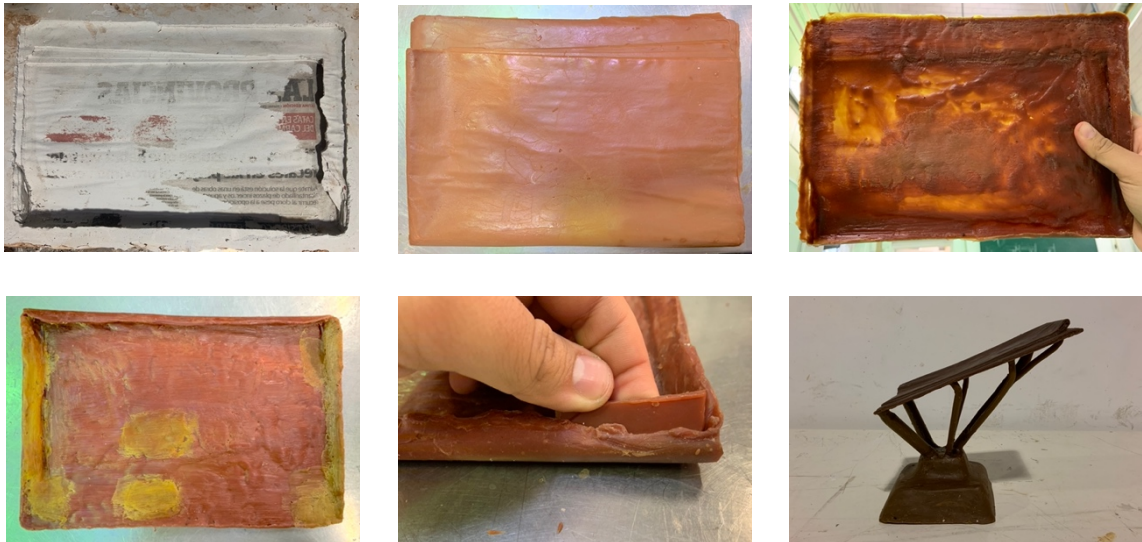


Ilustración 81. Espacio de encuentro. Fases del proceso de elaboración de la pieza en cera y árbol de colada.



*Imagen 82. Daniela Chinchilla,
Sin título, 2021. Collage digital.*

- Tras la capa de goma laca, aplicamos una primera capa de barbotina densa para que la moloquita no pueda entrar en contacto directo con la pieza de cera y se registrasen mejor los detalles.
- Durante las siguientes sesiones procedimos a la aplicación de las cinco capas de barbotina y moloquita. Con las debidas disoluciones de sílice coloidal para hacer más ligera la barbotina conforme añadíamos la siguiente capa. Cuantas más capas, más tiempo de secado dejamos entre cada una de ellas. Terminando la primera fase del molde cerámico, añadimos una sexta capa de barbotina de refuerzo e incorporamos la fibra de vidrio, asegurando los laterales.
- Cuando todos los moldes se secaron, los metimos al horno cerámico para desceralos y después los colocamos en el lecho de colada. Calentamos los moldes para que no se produzca un choque térmico y el metal fluya mejor.
- Una vez colada la pieza, retiramos el molde y procedimos a pesar la pieza con bebederos y copa.
- Cortamos el árbol de colada con la radial y un disco de corte. Limpiamos la pieza fundida con el chorro de arena y corregimos pequeñas imperfecciones en la pieza con un micromotor.

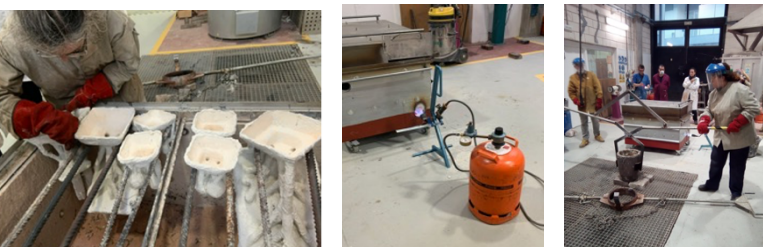


Ilustración 83. Espacio de encuentro. Proceso de elaboración del molde cerámico. Técnica de fundición a la cera perdida.

Ilustración 84. Espacio de encuentro. Preparación previa de los moldes antes de realizar la colada.



Ilustración 85. Espacio de encuentro. Pieza de bronce tras retirar el molde y el árbol de colada.

2.1.2.1 La video-proyección sobre objetos y su memoria

En su exposición retrospectiva *Fluctuaciones* de 2017, Daniela Canogar reflexionó y mostró la transición entre la sociedad previa a la aparición de las redes sociales, la expansión y evolución de internet en contraposición con la actual sociedad de la información que ronda entre lo virtual y lo real. En los últimos siete años la información ha logrado ganar terreno a lo matérico, a lo objetual, dificultando la presencia de las cosas y las personas. De acuerdo con Byung-Chul Han (2021, p.75), “Esta reduce el contacto. La percepción pierde profundidad e intensidad, cuerpo y volumen”. En relación con la cultura de la

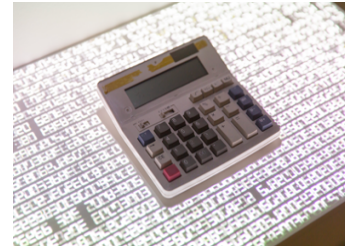


Ilustración 86. Daniel Canogar. AC, 2014. Calculadora rota, estante de madera, tarjeta de memoria MicroSD, video-proyección en bucle de 5:18 min.

sobreinformación, Hans Ulrich Gumbrecht puntualiza y acusa a la cultura contemporánea de renunciar a la presencia como medio para vincularnos con la realidad (como se citó en Han, 2021, p. 133).

A partir de objetos que fueron desechados por el propio artista, genera un diálogo entre éstos y las proyecciones cenitales que sitúa sobre cada objeto. De esta manera, vincula la memoria tecnológica con la memoria humana su propia identidad para aproximarse a representación de los efectos que estas tecnologías generan en las personas.

Como introdujimos en el marco teórico, la serie de instalaciones denominada *Apariencias: La Casa de Eulalia Valldosera*, se sustenta en la luz y el vídeo proyectado sobre objetos. Con la finalidad de mostrar esa relación transitoria entre lo fragmentario de la realidad objetual y la memoria digital construyó escenarios propios de la casa. Nos encontramos ante dos formas de representar el nexo entre las dos realidades.

En este subcapítulo retomamos la instalación *La cocina* (1992). En la cual, resaltamos la acción del vídeo sobre los trapos de cocina, mostrando un desgaste progresivo a medida que se reproduce la grabación. Si en Canogar destacamos la relación específica del vídeo con el pasado objetual, en Valldosera nos interesa la intencionalidad de representar el tiempo y la degradación ficticia del objeto. Estas dos características podemos observarlas en nuestra

obra *Lugar de encuentro*, al intentar crear un puente entre la copia en bronce del periódico, la imagen de nuestro abuelo y la imagen periódico real proyectado sobre la réplica.

En cierta forma, se reúne la memoria de mi abuelo en el diario, éste adopta una esencia superficial de él que escenifica mi memoria, ya que en los fotogramas aparece el abuelo leyendo el periódico, como si esas imágenes se reprodujeran desde mis ojos. El objeto se transforma en un “lugar” y en el cuerpo del abuelo, donde intentan confluir imágenes actuales escenificando un pasado en el que estábamos juntos. Esta escultura instalativa se alimenta de la virtualidad, para reproducir el pasado y, si somos fieles a la interpretación teórica, nos encontramos ante una paradoja: “Las cosas nos permiten ver el mundo. Ellas crean visibilidades, mientras que las no-cosas las destruyen” (Han, 2021, p.113).

En este caso, la no- cosa se presenta como una grabación digital, una representación que no capta toda la realidad del mundo material, ya que pertenece a la realidad de la información.

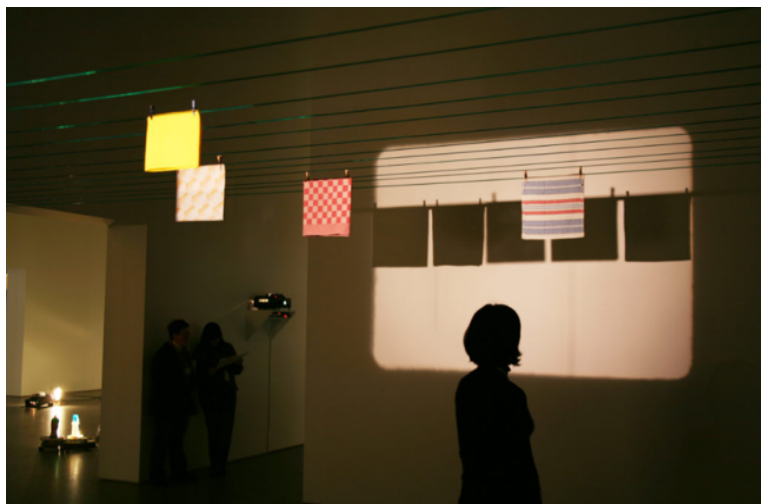
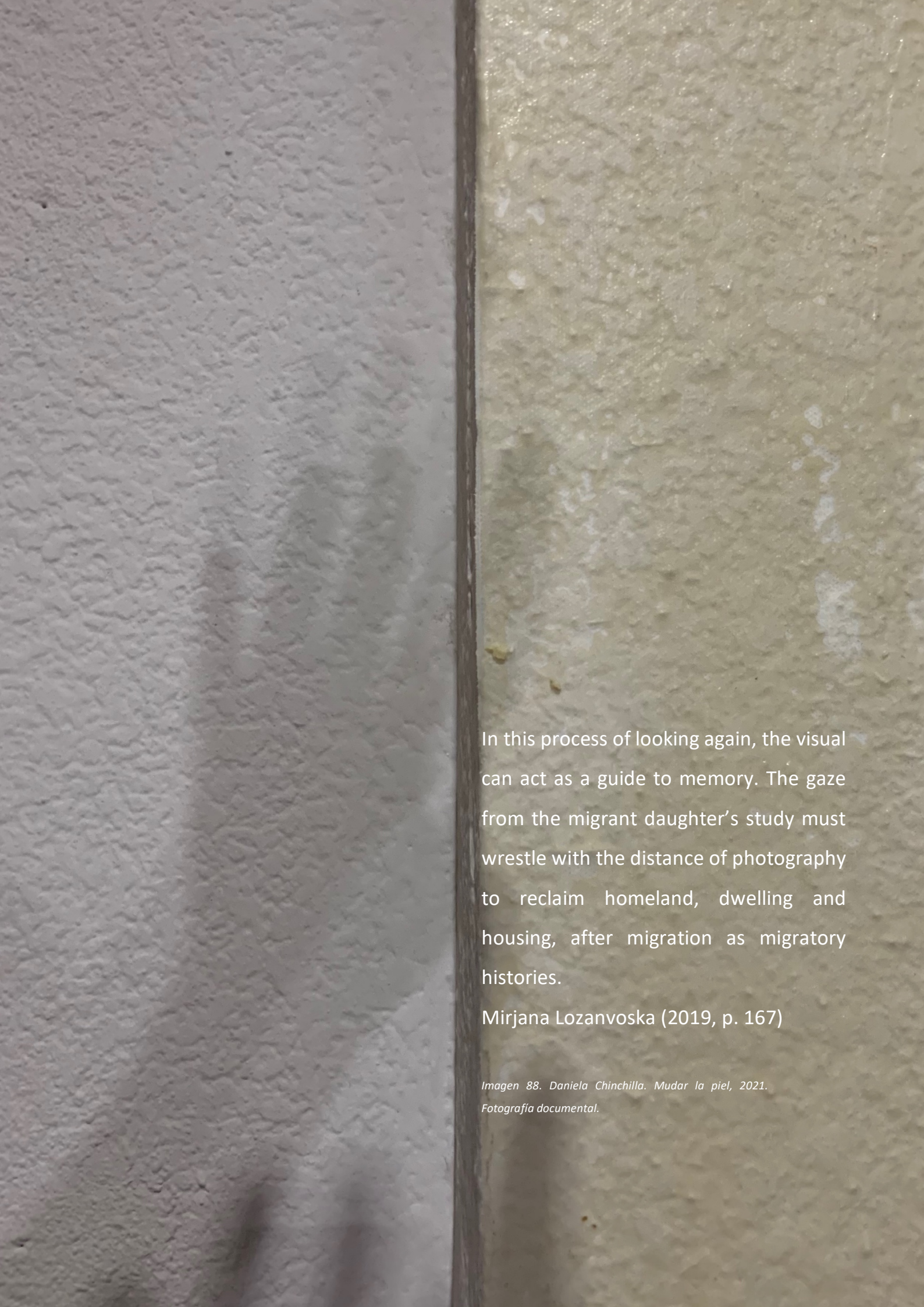


Ilustración 16. Eulalia Valldosera. *La cocina*, 1992. Video-proyección, trapos de cocina y cables.



In this process of looking again, the visual can act as a guide to memory. The gaze from the migrant daughter's study must wrestle with the distance of photography to reclaim homeland, dwelling and housing, after migration as migratory histories.

Mirjana Lozanvoska (2019, p. 167)

*Imagen 88. Daniela Chinchilla. Mudar la piel, 2021.
Fotografía documental.*

2.2 Espacio inestable

Espacio inestable es una serie de cinco obras instalativas, en las cuales, se proyecta la arquitectura doméstica de alquiler en diversos apartamentos valencianos. Estos espacios se presentan con distintos niveles de precarización por decisión de los dueños. Lo cual, hace de ellos, en algunos casos, lugares poco receptivos para albergar cuerpos que han tenido que realizar algún desplazamiento migratorio, ocasionando la dificultad de modificar y adaptar la casa a las necesidades reales y cotidianas de la familia. Por ello, predomina una tendencia a la degradación y a la vulnerabilidad desde un enfoque subjetivo, basado en experiencias autobiográficas de mi familia.

De las seis obras que se exponen en este apartado, cinco de ellas se distinguen de la siguiente forma. Una instalación, una intervención site-specific, una segunda intervención adaptable a cualquier espacio expositivo. Una obra con varias piezas de carácter instalativo y el proyecto expositivo ideado para la *Sala d'Arcs* de la Fundación Chirivella Soriano.

La sexta obra es una intervención realizada en el centro cultural Largo Residências de Lisboa. Se distingue de las anteriores producciones ya que supone una nueva forma de trabajar el espacio doméstico. Debido a la participación colectiva de personas migrantes y en situación de refugiadas, el enfoque pesimista sobre el espacio se cambió por uno que ofreciera la posibilidad de modificar e intervenir la arquitectura doméstica, creando una casa surrealista.

2.2.1 Hogar temporal



Ilustración 179. Daniela Chinchilla. *Hogar temporal*, 2019. Instalación. 4,89 x 4,55 x 1.80m. Madera, papel, parafina, cera de abeja, libros, cama, 5 aguatinas y vídeo.

Hogar temporal recrea mediante una estructura de madera el apartamento familiar en el cual vivimos de alquiler durante nueve años. El propósito inicial del proyecto era recuperar alguno de los recuerdos que el espacio registró y creó con el tiempo, intentando repensar cómo se habitó la casa en un nivel más conceptual.

En el momento de la ideación y construcción de la instalación, residíamos en el apartamento con la incertidumbre de cuánto tiempo nos quedaría para encontrar otra vivienda antes de renovar el contrato de alquiler.

Según Bachelard (1994, p.35), “todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa”. No obstante, habitar un lugar que se resiste a la reapropiación genera sensaciones ambiguas. Por otro lado, señala también que los refugios se ven iluminados por ilusiones o fantasías vinculadas a recuerdos. Es esto lo que permite que la casa sea un espacio idóneo para la evocación de un tiempo pasado.

Hogar temporal surgió a partir de la percepción colectiva e individual de inestabilidad confrontada a la sensación de refugio temporal. Esta premisa marcó significativamente el rumbo creativo de las obras agrupadas bajo *Espacio inestable*.

En la entrada de la estructura, encontramos noventa y tres papeles escritos a mano e intervenidos con cera de abeja y parafina, situados en el salón por ser la zona más frecuentada por la familia. En ellos, se puede leer una reflexión sobre la estancia en el apartamento y la relación que hay entre los habitantes. En la primera habitación forrada en papel, se ubica una cama con cinco aguafuertes de los sobres de cartas, un libro de poesía y el vídeo de una ventana que da al



Ilustración 90. *Hogar temporal*, 2019. Interior de la habitación. Cama, libro y vídeo.

exterior de la casa.

El envolver para ocultar, facilita el recogimiento y enfatiza la sensación de protección. El material- papel pigmentado y un poco translúcido- nos indica que esa sensación de seguridad, protección e intimidad no está asegurada.

En la segunda estancia, observamos diversos libros que ocupan el suelo, impidiendo la entrada del público. La inestabilidad y la necesidad de un refugio se debe al desarraigo. Al no sentir la casa como propia los vínculos que se crearon fueron para cubrir esa necesidad primaria de cobijo, pero no la de estabilidad.

La primera idea que surgió para este proyecto fue intentar representar un espacio íntimo generador y captador de memoria. La idea de Canclini (2006) en construir una realidad a partir de lo que llega a convertirse en cotidiano, me permitió llegar a la conclusión de que tenía que enfatizar los aspectos del día a día que mi familia vive en estos espacios.

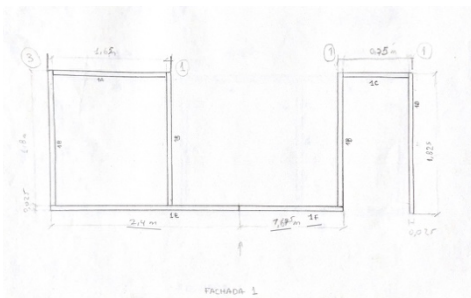
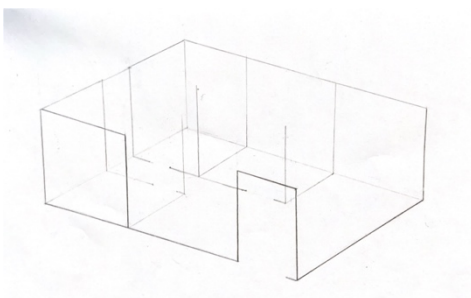
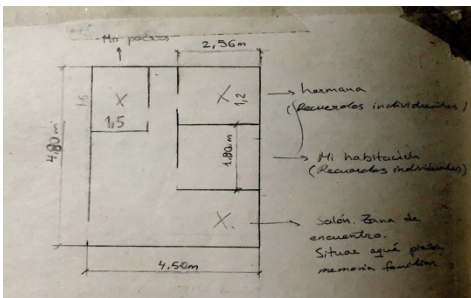


Ilustración 91. *Hogar temporal*. Esquemas y bocetos.



Ilustración 92. Hogar temporal. Detalle del ensamble de la estructura de madera.



Ilustración 93. Hogar temporal. Montaje del papel. Habitación.



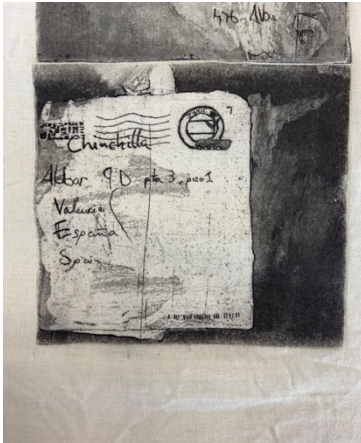
Repensando las habitaciones que son relevantes, simplifiqué el esquema del plano del piso, quitando de esta forma, la cocina y los dos cuartos de baño.

La escala establecida para construir la estructura de la casa es 1:2. Estas medidas se mantuvieron para los listones de madera que conformaron la base o planta del apartamento, ya que, por cuestiones antropométricas, la altura resultaba insuficiente para poder penetrar en los espacios que fueran cerrados.

Durante el proceso corte y clasificación de los listones (ilustración 91), fue imprescindible la planificación previa de cada fachada de la estructura, ya que esto ayudó al montaje de la instalación (a pesar de tener los procesos de montaje claros, la duración total fue de 8h). Del proceso de elaboración de la estructura en madera se obtuvieron 30 piezas.

La planificación de qué objetos se dispondrían en cada habitación fue una tarea compleja. En un principio, los elementos tenían que hacer referencia a matices cotidianos que aludieran a recuerdos que se quedaron “registrados” en una estancia específica de la casa.

Posteriormente, decidimos intentar representar la forma en la que se vivió en la casa. Y una de las formas de mostrar esta idea de habitar el espacio fue recopilar parte de los libros de mi hermana y disponerlos en el suelo de lo que es su habitación. Entre ellos, destacué el Alquimista, de Paulo Coelho (2004), señalando la siguiente frase: “Porque no vivo en mi pasado ni en mi futuro. Tengo sólo el presente, y eso es lo único que me interesa. Si puedes permanecer en el presente eres un hombre feliz” (p. 93). La frase representa todo lo contrario a la idea que trabajo. Ese intento de recrear lo que ya sucedió en la búsqueda de posibles soluciones para un futuro. A partir de ahí, nos dimos cuenta de que el efecto sanador



de exponer nuestras inquietudes mediante la creación artísticas nos llevarían a lo escrito por Coelho.

Por otra parte, lo que más me interesaba conseguir era un acabado semi-translúcido que pudiera generar la sensación de fragilidad a través del papel. Una característica que destacar es la parte sensorial a nivel olfativo debido a que pintamos el papel de las paredes con pigmento y aceite de oliva.

Las cartas estampadas sobre la sábana se realizaron con las técnicas de grabado calcográfico al aguafuerte y aguatinta. Con la primera técnica, se realizaron aquellos elementos de línea, en cambio, el aguatinta se empleó para las manchas. Estas estampas pertenecen a los sobres de cartas que recibí durante un periodo de tiempo. Se sitúan en la cama porque es el lugar donde las leí y escribí las respuestas. Para poder reproducirlos, escaneé los sobres tal cual los había guardado. Los pliegues indican el momento posterior a la lectura de su contenido.

Sobre la cama, se encuentra también el libro de poesía completa de Pizarnik. Algunas de sus páginas están señalizadas donde hay anotaciones. De esta forma, si el espectador abre el libro quizás logre entender el porqué de las impresiones de las cartas. La cama y la sábana son elementos en los que se parecía el desgaste por el uso frecuente de ellos, lo que les otorga ese carácter vivencial que permite la asociación directa con un espacio que fue habitado.

Ilustración 94. Hogar temporal. Aguafuerte y aguatinta. Detalle de la sábana.

Ilustración 95. Hogar temporal. Fotograma del vídeo de la ventana.

El vídeo proyectado muestra la vista que observaba todos los días desde mi ventana, como imagen directa de lo cotidiano del entorno en el que se ubica la casa. La última pieza realizada para la instalación fue la escritura de un texto, en el cual, expuse alguna de las percepciones que teníamos de la casa y de cómo asume mi familia la situación. Elegimos la parafina y la cera de abeja para conseguir diferentes grosores y tonos sobre el papel. Estos variaron desde un amarillo más vibrante hasta perder casi la coloración. Cuanta mayor cantidad de parafina, más dura y transparente se vuelve la hoja.

2.2.1.2 Habitar, registrar y representar el espacio doméstico



Ilustración 96. Hogar temporal. Hojas al inicio de la instalación.

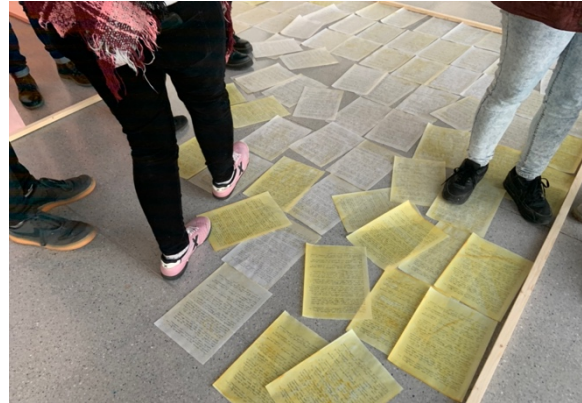


Ilustración 97. Hogar temporal. Interacción del público con las hojas.

Como afirma Eliza Burke (2015), la arquitectura que conforma el espacio íntimo de la casa y su representación artística permiten vislumbrar las experiencias relacionadas con el trauma, entendiéndolo como la consecuencia de una vivencia en el lugar representado o como el detonante que promueve la necesidad de revisitar la memoria del hogar. Es a partir de estas regresiones donde se puede entender la problemática de habitar el espacio, las relaciones familiares y la influencia de la sociedad en el espacio íntimo. Es por esta razón que la mayor parte de los artistas que cuestionamos el concepto de hogar intentamos recrear e interpretar la permeabilidad del espacio público del privado. Estas cuestiones relacionadas al trauma son las que desestabilizan y desconfiguran el significado habitual del hogar y del refugio, como podremos observar en la producción artística de parte de las referencias que retomamos en este proyecto.

Como bien explicamos en el apartado 1.2.3 *Habitar un espacio no considerado hogar*, el fotolibro *The House I Once Called Home* de Duane Michals, supuso una gran influencia conceptual para toda la producción artística que creamos durante el máster. El influjo del fotógrafo estadounidense en *Hogar Temporal* se materializa a través del texto manuscrito situado en el suelo de la instalación. El texto (ilustración 96) se ubica en la instalación como si se tratara de un módulo repetido en el que a simple vista únicamente es perceptible el color de los papeles, pero a medida que el público accedió a la obra, caminaron sobre las hojas, al detenerse, algunos de ellos decidieron tomar un tiempo para leerlo con calma.

En este caso, el escrito es directo y sencillo en el lenguaje, a modo de diario personal, como las anotaciones de Michals en sus fotografías. Si bien la gran diferencia que se observa es la ausencia de fotografía en la instalación, la segunda distinción es que el público tiene la



Ilustración 98. Lars Von Trier. *Dogville*, 2003.

potestad de interactuar con las hojas enceradas, pisándolas, llevándoselas o incluso, rompiéndolas. Este tipo de acciones están contempladas como parte de la evolución de la obra, acentuando el carácter de desprotección y desposesión.

A nivel formal, la idea inicial de construir una estructura que intentara representar de forma sintética el apartamento fue en principio, reconducida hacia lo objetual gracias a la estética con la que se construyó el

pueblo de *Dogville* en la filmación del director **Lars Von Trier** y a las instalaciones de **Ana Vieira**. Las dos instalaciones que vamos a describir de la artista portuguesa tuvieron un papel vital en la consolidación del proyecto de *Hogar Temporal* y en el Trabajo final de máster, tanto a nivel conceptual como formal.

La configuración de esta escenografía *Dogville* (2003) se basa en la representación de la planta de las calles y casas pintadas directamente en el suelo. En el interior de los espacios delimitados por la línea, se encuentran algunos muebles y objetos que ayudan a identificar y distinguir uno espacios de otros. La arquitectura tal y como la conocemos se simplifica a su mínima expresión. Como señala Áurea Ortiz-Villetea (2014), la intención del director era otorgarle importancia al cuerpo y al desarrollo emocional y psicológico de los personajes en detrimento del entorno. La estetización teatral del espacio en *Dogville*, está muy influenciada por Bertolt Brecht y la intención de evitar la alienación del espectador, mediante el despojamiento del decorado innecesario para el desarrollo de la narración.

Por otra parte, la desprotección y la vulnerabilidad que presenta esta forma de construir los lugares en *Dogville*, se pueden intuir también en nuestra obra *Hogar Temporal*. Donde la barrera física que delimita lo público de lo privado se diluye, intentando mantener un mínimo de intimidad en la habitación de papel. Esta disolución también formó parte de toda la trayectoria creativa de **Ana Vieira**.

A continuación, centraré el estudio en dos instalaciones creadas entre 1972 y 1979. De forma similar a Louise Bourgeois, el discurso de Vieira se caracterizó por trabajar en gran medida la figura de la mujer y su papel en el espacio doméstico. Una mujer que espera y la casa como



Ilustración 99. Ana Vieira. *Casa/Ambiente*, 1972. Instalación. 250 x 900 x 340cm.

lugar de encierro. Pero Ana Vieira lo convirtió en un espacio de ensueño, sobre el cual expresó aquello que emocionalmente quiso que fuera el hogar. Podemos también, percibir la relación y el estudio entre los objetos, el espacio que ocupan en la casa y sus habitantes. La escala 1:1 de las estructuras y elementos que configuran sus instalaciones es

esencial para que el cuerpo del espectador pueda interactuar y posicionarse mejor ante las obras. Es en estas cuestiones donde se desarrolla la permeabilidad entre lo interno y lo externo. Mediante las transparencias con el uso de telas translúcidas, blancas. Elidiendo muros y haciendo visible lo oculto.

Rodrigues (1998) señaló que las casas de Vieira son las imágenes de la casa que no pudo ser, del hogar. Nuestra obra *Hogar Temporal*, se construyó a partir de fragmentos de ideas cercanas a recuerdos de dos de las componentes de la familia. De forma contraria a Vieira, nosotras exponemos directamente “la casa desaparecida,” el no-hogar que intenta mantenerse a partir de los buenos vínculos interpersonales.

Es en 1972, la artista representó la estructura de la casa de forma completa en *Casa/Ambiente*. Lo real chocó y se entrelazó con lo onírico, alcanzando una estética surrealista. Teniendo en cuenta que lo real, en este caso, sigue el camino relacionado a lo traumático, tal y como ocurre en la producción de Doris Salcedo, Louise Bourgeois o Duane Michals. De acuerdo con Hal Foster (2001), “en la cultura popular, el trauma se trata como un acontecimiento que garantiza al sujeto, y en este registro psicologista el sujeto, por más que perturbado, retorna a toda prisa como testigo, como superviviente” (p.172).

Según lo indica Juan Martín Prada (2019, p.43), “para Foster, lo <<real>>, reprimido para muchos en la Posmodernidad posestructuralista, parecería haber retornado como lo traumático, como si la <<verdad>> residiera ahora en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado.”

Esta reconfiguración de lo real la observamos al prestar atención en cómo Ana Vieira articula *Casa/ Ambiente*. Nos encontramos ante una casa extraña, en la que el interior y el exterior

han creado una mezcla de imágenes que no encontramos en el espacio cotidiano (ilustración 99). E

n ellas, apreciamos cómo la instalación agrupa en el interior de la estructura, objetos cotidianos que configuran el mobiliario y elementos como las nubes o la superposición espacial del jardín y de una habitación.

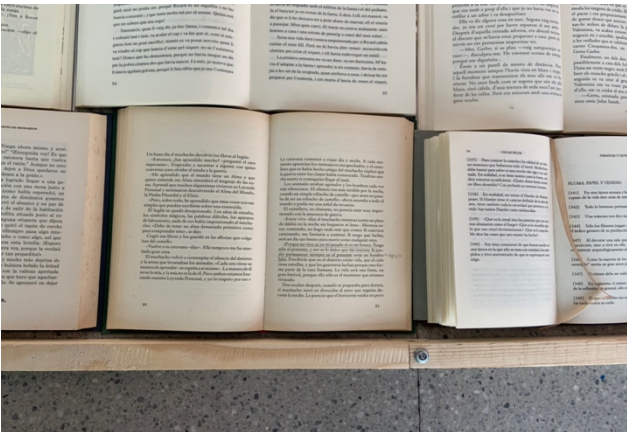


Ilustración 100. Hogar temporal. Habitación de mi hermana. Detalle

Retornando *Hogar Temporal*, recordamos cómo una de las estancias del apartamento, la habitación de mi hermana está parcialmente ocupada por libros abiertos. Cada uno de ellos conforman su biblioteca personal. La intención fue relacionar los objetos más representativos de las acciones que más se realizaron en algunas zonas del apartamento familiar, con esas estancias a nivel estructural.

Esto, lo podemos relacionar con la necesidad que muestra Ana Vieira por expresar cómo ella deseó habitar cada espacio de la casa y, un claro ejemplo de esto, lo presenta en su instalación *Projecto ocultação/ desocultação* de 1978. A diferencia de las dos obras anteriores, Vieira articula el espacio con elementos mínimos como ladrillos y texto. Tanto es así, que llegamos a encontrar cierta similitud con Lars Von Trier, por cómo dibujó el pueblo de Dogville. Retirando los decorados e incluso los objetos cotidianos, Vieira nos transmite su “necesidad de” a través de la palabra.

Como se puede ver en el fragmento del plano (Ilustración 102), estas frases cortas e inacabadas, le sirven a la artista para plasmar las acciones que llevaría a cabo en cada habitación, esquina, ventana, puerta, pasillo e incluso en el exterior de la vivienda. En definitiva, con ellas podemos intuir las relaciones que se podrían establecer entre la persona, la arquitectura, las -pequeñas, medianas y grandes- acciones cotidianas y los objetos.

Trabajar desde la incomodidad para reconfigurar el espacio doméstico genera conflictos que son difíciles de cerrar o solucionar. El estado inacabado desde la perspectiva de Vieira resulta revelador, aunque al espectador pueda parecerle una obra acabada. Esto se debe a que no se trata de construir una casa a nivel superficial, la artista explora en su interior para intentar ordenar y situar las expectativas que tiene sobre el habitar un lugar.

De forma paralela a *Hogar Temporal* (2020), se exhibió *El apartamento* (2020) de Fermín Jiménez Landa. Obra con la cual encontramos elementos y referencias comunes, por tanto, creemos necesario mencionarlo.



*Ilustración 101. Ana Vieira. Projecto
Ocultação/Desocultação, 1978.
Instalación. Vista general.*



*Ilustración 102. Ana Vieira. Projecto
Ocultação/Desocultação. Detalle.*



“Donde no hay nada *firme*
se pierde todo *sostén.*”
Byung-Chul Han (2021,
p.17)

Ilustración 103. Daniela Chinchilla. *Mudar la piel*, 2021.
Intervención site-specific. Detalle.

2.2.2 Mudar la piel

Mudar la piel (2021) es una intervención *site-specific* realizada en el salón-comedor del último apartamento de alquiler en el que vivimos en Valencia. Esta obra surgió a raíz de la instalación *Hogar temporal* (2019). Supuso la búsqueda de cómo mostrar la casa como una figura endeble, precaria en cuanto a cobijo, a partir de la propia arquitectura del lugar que habitamos.

Haciendo referencia a las condiciones en las que a veces se encuentran los apartamentos de alquiler en Valencia, intentamos escenificar de manera poética la transición que conlleva mudarse de forma continuada en el tiempo. Tratando de extraer la memoria que acumularon las paredes, le dimos a la articulación de esa estancia una nueva piel sobre la cual se acumularon restos de cabellos de la familia, polvo que entró por la ventana y fragmentos de huellas de miembros de la familia.

Influenciada por la producción artística de Eva Hesse y Heidi Bucher, utilizamos el látex para generar membranas que recogieran las huellas físicas y simbólicas del lugar de encuentro más frecuentado por la familia. Esta acción la llevamos a cabo durante los días previos a la mudanza como acto simbólico de despedida de la casa.

A nivel procesual, la intervención adquirió importancia conforme se colocan las capas de tela y látex, ya que elementos como la luz, los insectos y personas que entran en contacto con ellas, modifican su superficie y contribuyen a su posterior degradación. Los registros fotográficos realizados, documentan la descomposición de la piel de la casa como parte final de la estadía de la familia y el inicio de una nueva etapa.

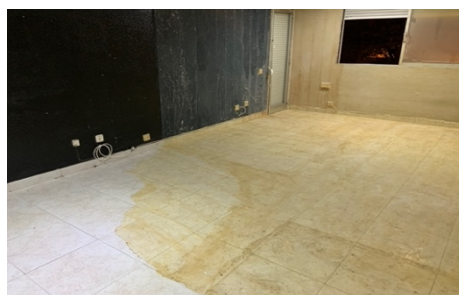


Ilustración 104. Mudar la piel. Ventana.



Ilustración 105. Mudar la piel. Vista general de la intervención sobre la pared negra.

Ilustración 20. Mudar la piel. Extracción de la piel. Detalle.

Ilustración 20. Mudar la piel. Insecto sobre la piel. Detalle del suelo.



Ilustración 22. Daniela Chinchilla. Mudar la piel, 2021. Intervención site-specific en C/Abén al Abbar, Valencia. Tela, látex, polvo, cabello humano. Dimensiones variables. Vista general.

Ilustración 22. Mudar la piel. Degradación de la piel y extracción de las huellas.

Para poder planificar las obras tras *Hogar temporal* (2020) realizamos un mapa conceptual que nos ayudó a visualizar las referencias artísticas que más nos interesaron por su trabajo con la memoria y la obtención de huellas del espacio arquitectónico.

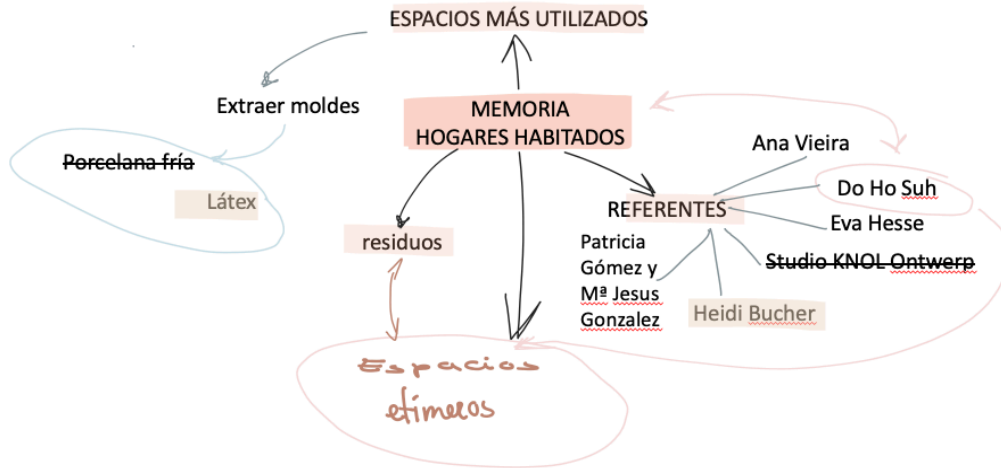


Ilustración 110. Daniela Chinchilla. Mapa conceptual con posibles referencias artísticas y técnicas. 2020.



Ilustración 111. Prueba 1. Látex y tejido sin tejer blanco. Fotografía tras 5h de su elaboración. 2020,

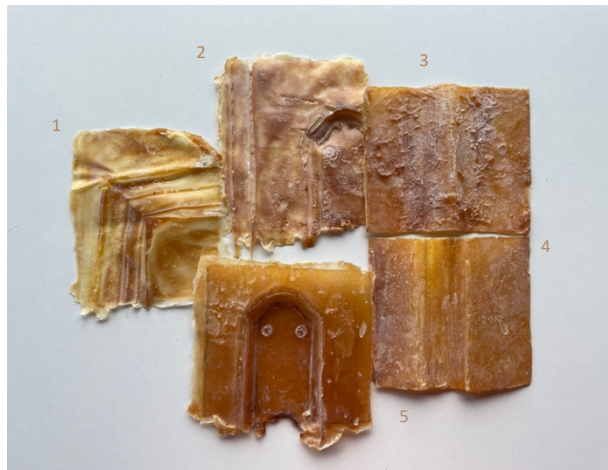


Ilustración 23. Conjunto de las 5 pruebas realizadas. Materiales: Látex, tejido sin tejer blanco y fibra de vidrio. Fotografía tras 1 año de su elaboración. 2021.

Nuestra relación con el látex y su utilización como piel comenzó durante los dos últimos años en el Grado en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València, en el año 2018. En aquel momento, la piel la relacionamos con la protección y como contenedor de memoria de forma positiva.

Tras conocer las intervenciones e instalaciones de Heidi Bucher comenzamos a realizar pruebas de materiales para poder intervenir sobre la estancia seleccionada de forma rápida, ya que, al conocer las propiedades y características del látex, éramos conscientes que al

requerir una gran cantidad de producto no podíamos estar expuestas durante un tiempo prolongado en su estado líquido.

Tras observar los resultados cinco horas después de hacer las pruebas, concluimos que el uso de tela restaba elasticidad al látex, pero en cambio, le daba más cuerpo y mantenía la forma del molde durante los primeros tres meses. Las pruebas seleccionadas fueron la nº1 y la nº5. Esta segunda elección fue la más elaborada porque requirió empapar de látex el tejido y dejarlo secar una hora. Tras esto, realizamos un proceso de patronaje del embellecedor del pomo de una puerta. Cortamos cada pieza para sumergirlas en látex y dejarlas secar sobre la primera capa. Tras una segunda hora de secado, aplicamos la última capa gruesa de látex.

Al comprar los resultados, nos dimos cuenta de que para la intervención *Mudar la piel* era más adecuado utilizar el tejido con dos capas de látex. Por otro lado, la prueba nº5, nos indicó el proceso a seguir para la elaboración de las piezas de *Nombrar los días. Recordar lugares* (2021-2022).

Mudar la piel es una obra procesual, en la cual, cada capa de látex, cada paso para montarlas y desmontarlas, llevan consigo carga simbólica que expone al tacto como medio principal para conectar con el espacio.

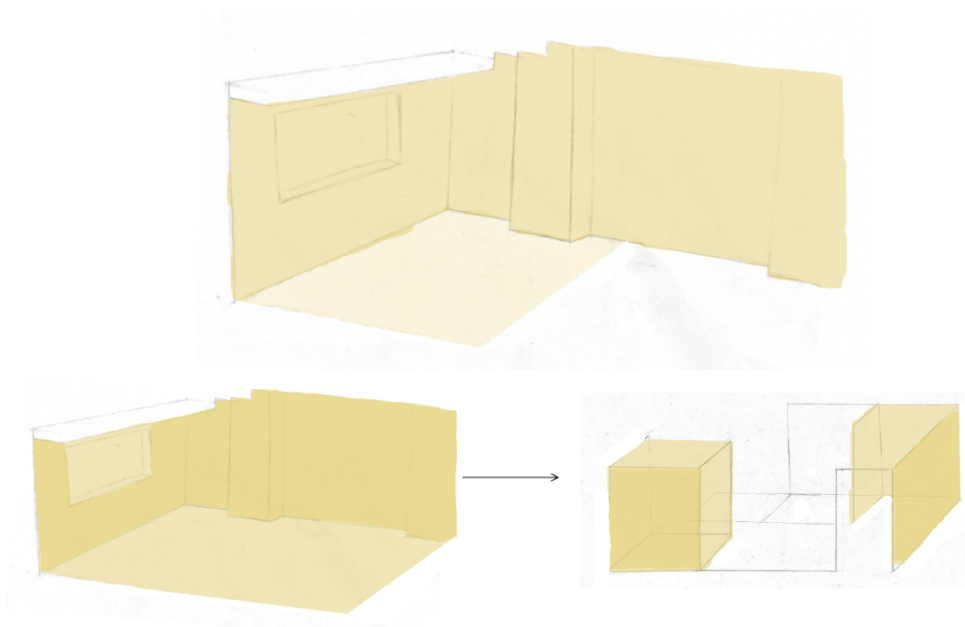


Ilustración 114. *Mudar la piel*. Boceto nº1.

Ilustración 115. *Mudar la piel*. Boceto nº2, intervención. Boceto nº3, posible instalación.



Ilustración 116. Mudar la piel. Primera capa de látex y tela.



Ilustración 117. Mudar la piel. Habitar la intervención durante la mudanza.



Ilustración 118. Mudar la piel. Aplicación del polvo de talco.



Ilustración 119. Mudar la piel. Extracción de la huella arquitectónica.

2.2.2.2 Estructuras nómadas. Simbolizar las reminiscencias de la casa a partir del látex



Mudar la piel no fue únicamente ideada para ser una intervención. Al igual que su predecesora *Hogar temporal* (2019), pensamos que fuera adaptable y fácil de transportar para poder ser presentada en otros espacios.



Otras artistas también realizaron intervenciones pensadas para ser expuestas en un contexto ajeno a lo doméstico, como **Heidi Bucher**, referente directo en cuanto al látex como material y al procedimiento para extraer las huellas de la casa. Fue precisamente gracias a estudiar las fotografías y algunos vídeos de su obra cuando decidimos intervenir un espacio de grandes dimensiones porque hasta el año 2020 únicamente habíamos trabajado con membranas de pequeña y mediana dimensión.



Heidi Bucher fue influenciada por Eva Hesse (*Augment*, 1968), a la cual, Bucher pudo conocer a inicios de 1970. A partir de ese momento, la creadora sueca empezó a trabajar con el látex entendiéndolo como un depósito de memoria.

Es importante mencionar que entre 2019-2020 la documentación visual era escasa y, por ello, en aquel momento intuimos de forma parcial que Bucher utilizaba algún tipo de soporte como Hesse que, junto al látex le permitía ahorrar material y trabajar de forma más rápida. No fue hasta inicios del 2021, cuando se publicó el primer catálogo completo de la producción de Heidi Bucher con imágenes de detalle a color (Baumann et al., 2021) y, fue en aquel momento, cuando realmente comprendimos que el método de utilizar tejido prácticamente translúcido superpuesto en las zonas de unión era similar al procedimiento empleado por Bucher entre los años 1979 y 1986.

Ilustración 120. Heidi Bucher.
Gentlemen's Study, 1979.

Ilustración 121. Eva Hesse.
Augment, 1968.

Ilustración 122. Heidi Bucher.
Ancestral Home, 1983.

La principal diferencia entre nuestras metodologías respecto a las de Bucher, reside en que Bucher aplicó pasta de pescado⁹ a la gasa y cuando ésta estuvo sobre la superficie, aplicó el

⁹ La pasta de pescado es una masa destinada para el consumo humano elaborada con aceite de colza, patata, tomate y huevas de pescado. Heidi Bucher la utilizó como desmoldeante para facilitar la extracción de la membrana de látex.

látex (Baumann et al.,2021). En nuestro caso, empapamos directamente el tejido en látex y “acariciamos” su superficie para que se adhiriera a la estructura del salón-comedor. No utilizamos ningún tipo de desmoldeante porque nos interesaba extraer fragmentos de pintura.

Las obras que seleccionamos como referentes de la producción de Bucher, son las intervenciones *Gentelman’s Study (Parental Home, Winterthur-Wülflingen)* y *Ancestral Home, (Obermühle, Winterthur)* en dos casas familiares. Estas habitaciones connotadas en la historia vital de la artista están cargadas con los recuerdos de la dura división de roles de género reflejados en la clasificación de las estancias de la casa. Ante esto, Bucher extrajo las huellas de la superficie de las salas destinadas únicamente a los hombres como forma de despojarse de esa memoria condenadas a la degradación física y simbólica. Descontextualiza las habitaciones, juega con ellas y se envuelve en su piel, apropiándose de las habitaciones. Por esta razón, Heidi Bucher es una referencia principal en nuestra producción a nivel conceptual y material al querer superar el pasado enfrentando.



Ilustración 123. Do Ho Suh. *Rubbing/Loving*. Apartamento de Nueva York, 2016.



Ilustración 124. Do Ho Suh. *Rubbing/Loving*. Seul Home, 2022.

Aunque nuestra atención estuvo centrada en la búsqueda de artistas que trabajasen el látex, la tercera figura artística que destacamos es **Do Ho Suh** con dos de sus obras del proyecto *Rubbing/Loving* (2013-actualidad). Dada la implicación emocional del artista en los espacios que habita, seleccionamos la intervención en el apartamento de Nueva York (2016) y *Seul Home* (2022).

La motivación principal de Suh es representar cada forma y textura de estos lugares mediante la técnica del *frottage* con lápices de colores y ceras, para preservar la memoria del lugar, vinculando el cuerpo directamente al espacio, acariciando y amando cada parte de él y, recordando vivencias durante el proceso. Como bien expresó Kent (2023):

A lot of memories had been accumulated within the space, and a lot of marks had been made there. Some I remembered before I started to do the rubbing, but some I completely forgot, and I rediscovered them as I rubbed.

Por tanto, asociamos el *frottage* con la acción táctil de distribuir el látex por la superficie de la casa. El acto simbólico de ambas técnicas conlleva la reapropiación de lo doméstico y su memoria. Como indica Pallasmaa (2021, p. 70), “Existe una fuerte identidad entre la piel desnuda y la sensación de hogar.”

Por último, aunque la producción artística de las artistas Patricia Gómez y María Jesús González no ha influenciado directamente nuestra producción, conocemos su gran trabajo sobre la memoria, la documentación histórica y los registros de las huellas arquitectónicas que destacan su trabajo.

2.2.3 Nombrar los días. Recordar lugares



Ilustración 125. Daniela Chinchilla. *Nombrar los días. Recordar lugares*, 2021-2022. Intervención. Habitación nº2. Dimensiones variables. Carlet, Valencia.



Ilustración 126. Daniela Chinchilla. *Nombrar los días. Recordar lugares*, Detalle de la habitación nº1.

Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/846786196>

Nombrar los días. Recordar lugares es una de las intervenciones creadas en 2021 a partir de los moldes de tres puertas. Se ubica en el contexto de la última mudanza familiar en el mismo año. Conceptualmente nació a partir de nuestras vivencias en tres de los cinco apartamentos que habitamos durante los veintidós años en Valencia, España.

Siguiendo la anatomía de la casa en *Mudar la piel* (2021), usamos la puerta como el elemento para vertebrar una intervención en la nueva casa tras el traslado familiar a un pueblo cerca de Valencia. La fisonomía de las puertas nos permite modificar las acciones que ocurren en su interior para adaptarlas a nuevos espacios expositivos.

La obra consiste en obstaculizar el paso hacia las diferentes estancias del nuevo apartamento utilizando como barreras físicas las puertas translúcidas. En cada una de ellas bordamos la dirección de los tres pisos de alquiler más significativos. Con esta acción pretendemos mostrar la superposición de espacios, de memorias. De cómo las vivencias en “hogares” anteriores influyen en la percepción de las próximas viviendas porque tal y como nos lo recuerda Pereira da Silva (2013, p.41), “El habitar no se reduce a un acto aislado de planteamiento ante el espacio y el tiempo sino comporta en sí toda una experiencia pasada de habitar.”

En la primera habitación se aprecia una luz intensa que atraviesa la puerta de látex y se destaca entre la oscuridad. Pero al acercarse aparece una figura humana. La segunda puerta contiene la proyección de una serie de imágenes y la tercera depende de la interacción con la luz artificial. Por lo que depende de la interacción de la familia para activarse. Gracias a la luz, podemos apreciar la dirección bordada de cada apartamento.

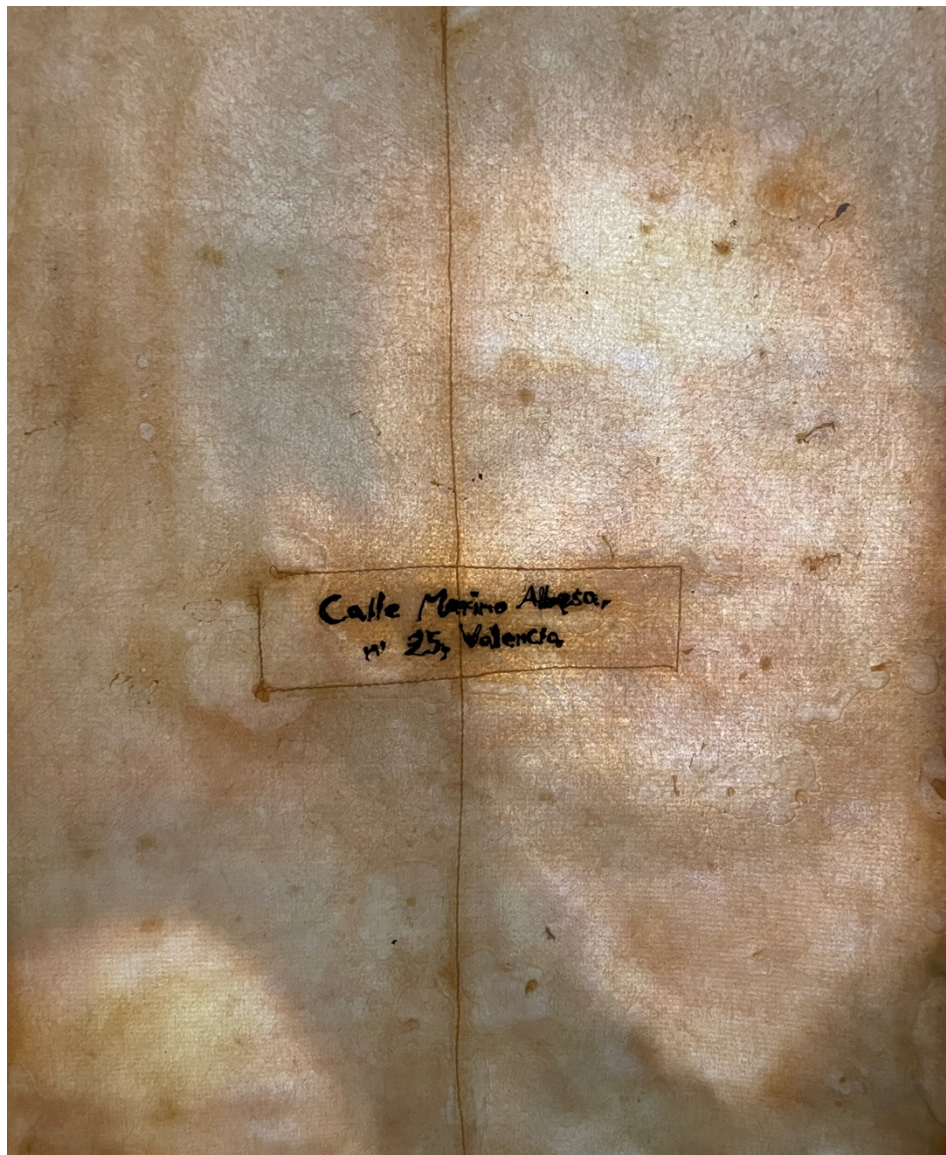


Ilustración 127. Nombrar los días. Recordar lugares. Detalle de la habitación nº2.

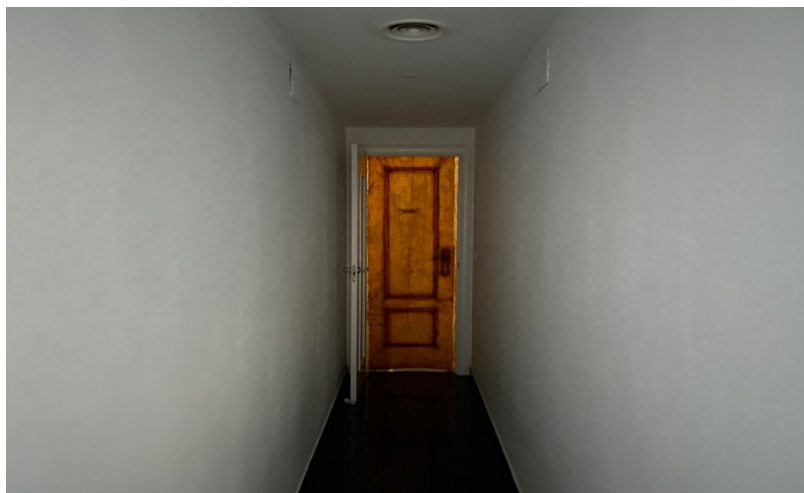
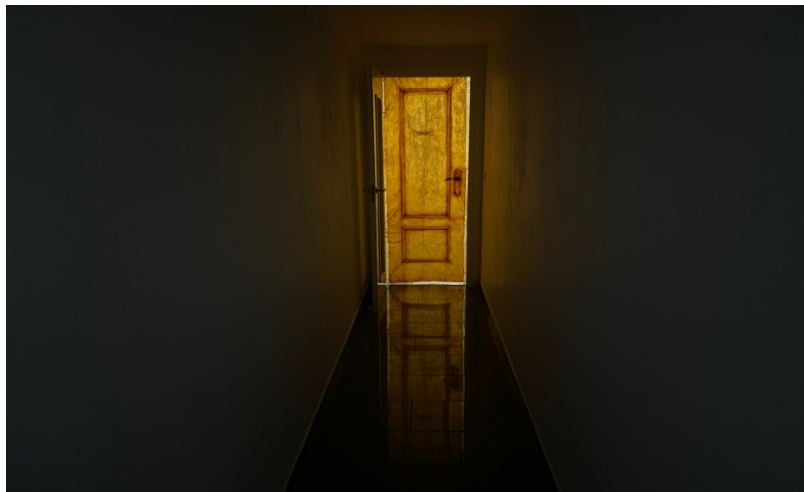
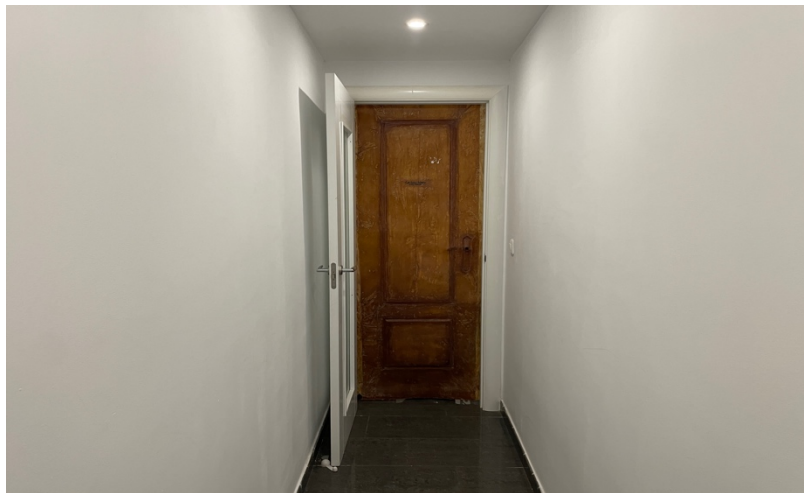


Ilustración 128. Nombrar los días. Recordar lugares. Interacción de mi familia con la luz. Puerta n°3.



Habitación
nº1

Ilustración 129. Daniela Chinchilla. Nombrar los días. Recordar lugares, 2021-2022. Habitación nº1. Carlet, Valencia.

2.2.3.2 La puerta como componente alegórico

Como señala Perec (2004), la puerta protege, detiene, separa y nos ayuda a distinguir lo íntimo de lo público. Intuitivamente podemos reflexionar sobre la simbología de la puerta como inicio de algo, de la vida o la muerte. Nosotras la visualizamos como un limbo espacial al situarse bajo ella. Si recordamos *Haus ur* de Gregor Schneider, estar a un lado o al otro de la puerta siempre conlleva tomar una decisión y posición ante algo.



Ilustración 130. Yoko Ono.
The Doors, 2011.
Instalación en el Museo de
Arte Contemporáneo de
Hiroshima.

Cuando observamos instalaciones como *The Doors* (2011) de **Yoko Ono**, no podemos evitar pensar en un limbo que supera el posicionarnos “entre.” La artista en cambio concibe la obra como una representación de la ambigüedad existente entre los restos de una arquitectura ausente y la visión optimista de poder reconstruir tu camino (Matsui, 2011).

A lo largo de nuestro estudio de artistas que han trabajado el entorno doméstico, pudimos observar que algunas de ellas simulan el elemento de la puerta, pero sus instalaciones son inaccesibles, como en **Ana Vieira**. La eliminan de sus representaciones o las recrean sin más contexto arquitectónico que la puerta en sí misma, como Rachel Whiteread.

Las puertas de *Nombrar los días. Recordar lugares*, son fantasmas de las viviendas habitadas anteriormente, desprendiendo a veces un aura de malestar o incluso incomodidad física de barrera infranqueable, a excepción de la puerta nº2. En el contexto de nuestro trabajo esto se debe a que la sensación de pérdida de la casa conlleva una sensación de luto (Pereira da Silva, 2013) ligado a los espacios previamente habitados.

De forma similar, las puertas de **Rachel Whiteread** emanan soledad, como si fueran fragmentos de un hogar inerte al verse descontextualizados. Normalmente suele presentar este tipo de piezas como esculturas individuales y en contadas exposiciones les ha otorgado carácter de elementos instalativos, como lo hizo en 2005 con la retrospectiva titulada *Wall, Doors, and Stairs* en las salas de Kunsthau Bergen y posteriormente, en 2011, con la exposición *Long Eyes* en la galería Lühring Augustine.

A diferencia de Ono, Whiteread no nos ofrece una alternativa de reconstrucción. Esto podemos observarlo tomando como referencia la ubicación de las puertas en el espacio. En las instalaciones de Rachel las puertas están reposando sobre la pared como forma de sujeción. Es decir, no hay un más allá positivo.

La producción de Whiteread se ha caracterizado por investigar la articulación del espacio doméstico, realizando moldes de todas las zonas, del mobiliario y objetos que conforman las casa. La forma en la que la artista británica presenta sus esculturas fue descrita por Ana Sofía Pereira da Silva (2013) como un espacio fúnebre. Por esta razón, no podemos evitar sentirnos identificadas parcialmente con la simbología general que la creadora les otorga a sus puertas. Estéticamente atraídas por *Umbral II* (2012) debido a su similitud al color del látex, destacamos el uso de la resina como material translúcido y la elección de los tonos que representan la percepción que tiene Whiteread de la luz a lo largo del día como una forma de simbolizar también el intento de capturar el tiempo (Varghese, 2011). Encontramos una conexión superficial entre la motivación de Rachel Whiteread por la luz, la transparencia y el tiempo con nuestra intención representativa de la luz como vida y reminiscencia latente que va disminuyendo con el paso del tiempo hasta encontrar puertas sin iluminación.



Ilustración 131. Rachel Whiteread. Umbral II, 2010.

Ilustración 132. Daniela Chinchilla. Nombrar los días. Recordar lugares, 2021-2022. Detalle.

Ilustración 133. Rachel Whiteread. Exposición Long Eyes, Nueva York.

Ilustración 134. Rachel Whiteread. Exposición Wall, Doors, Floors and Stairs, 2005. Bregenz, Austria.



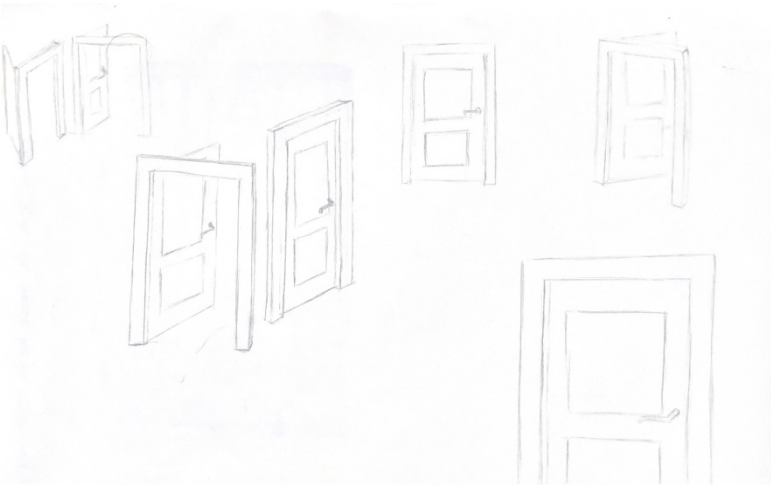


Ilustración 135. Nombrar los días. Recordar lugares. Boceto de una posible instalación.

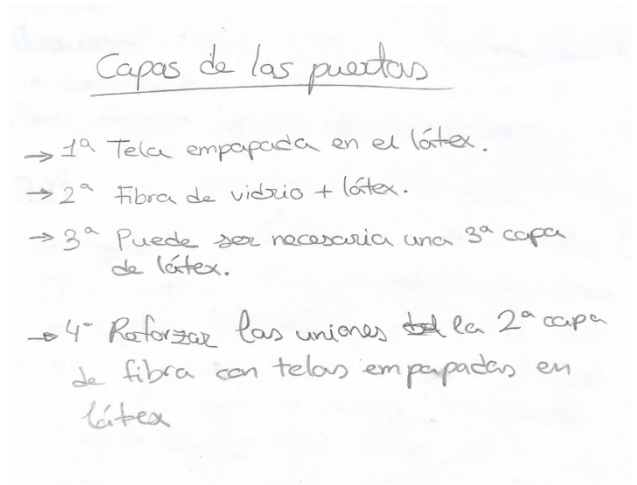


Ilustración 136. Nombrar los días. Recordar lugares. Anotación sobre la elaboración de las puertas.



Ilustración 137. 2ª capa. Látex y tela.



Ilustración 138. Patrones de fibra de vidrio.



Ilustración 139. 3ª Capa. Fibra de vidrio y látex.



Ilustración 149. Refuerzos de las uniones de la fibra de vidrio con tela y látex.

2.2.4 Fragmentos de un no-hogar



Ilustración 141. Daniela Chinchilla. *Fragmentos de un no-hogar*, 2020-2022. Piezas instalativas. Exposición *Cuerpos, un nexo al mundo*, Chiva.

Enlace al vídeo: <https://youtu.be/7DPdJQakzLY>

Nuestra obra *Fragmentos de un no-hogar* explora las huellas que quedan tras habitar un apartamento de alquiler. Fue creada a lo largo de tres años (2020-2022), intentando exponer la fragilidad, inestabilidad, la precariedad de los vínculos corporales y afectivos con el espacio. Mostrando la degradación de los recuerdos registrados y extrayendo las huellas estratificadas por el tiempo en la arquitectura de la vivienda.

Los fragmentos de la epidermis y dermis de la casa se relacionan con pequeñas piezas de madera y bronce, que formaron parte del mobiliario de la familia. El vídeo que acompaña a las pieles trata de mostrar la tensión entre los buenos lazos familiares y la decadencia del antiguo espacio habitado proyectando nuestra cotidianidad sobre su piel. Esta obra de carácter instalativa fue expuesta en la exposición colectiva *Cuerpos. Un nexo al mundo* (2023) en la sala cultural El Lavadero, en Chiva.

Como señalamos en el marco teórico, durante el estudio de los referentes nos cuestionamos qué tipo de vínculos podían establecerse en una vivienda precaria y temporal. Una parte de



Ilustración 142. Fragmentos de un no-hogar. Piel del último apartamento de alquiler en Valencia, bronce, pintura de pared y vídeo.

la respuesta la encontramos en lo que impulsó la creación de este proyecto artístico, la ambigüedad, la dificultad de apropiarse del espacio habitado o la fragmentación de la memoria en relación con el hogar. La lectura de *Especie de espacios* de Perec (2004, p.140) fue decisiva como inspiración, especialmente en las siguientes palabras, “El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes.”

Las piezas que conforman nuestra obra *Fragmentos de un no-hogar* surgieron a partir de cuestionar e intervenir el espacio doméstico desde la incomodidad de morar arquitecturas impuestas, temporales, creadas en serie y carentes de las necesidades sociales para las personas que las habitamos. Del paso del tiempo actuando sobre la memoria de la casa, de los recuerdos acumulados en su piel.

Estas pieles se ubican en el contexto previo y posterior a la mudanza de la casa que reinterpretamos en nuestra obra *Hogar temporal* (2020), como un intento de conectar con la estructura física y simbólica del apartamento mediante el tacto. De acariciar y “amar” cada rincón de aquel lugar, como hizo Do Ho Suh con sus casas familiares. De intentar extraer la

memoria de la arquitectura como Heidi Bucher. Establecimos el tacto como la forma de intentar restablecer los vínculos con la arquitectura habitada.

Las membranas de látex fueron creadas a inicios del 2020, antes de la ideación de *Mudar la piel* (2021) pero no fue hasta el 2022 cuando pudimos retomar el proyecto con las características de degradación necesarias para simbolizar el devenir del espacio precario. Durante este intervalo temporal grabamos, recopilamos y seleccionamos una serie de vídeos que muestran la cotidianidad de la familia en la casa. Teletrabajo, estudiar, cocinar, dormir, pasar tiempo en familia son algunos de los vínculos positivos que proyectamos sobre las ruinas del apartamento que habitamos durante nueve años. La ambigüedad de proyectar lo amado sobre lo fragmentado como Duane Michals.

Gracias a la versatilidad de las pieles de látex, la obra cuenta con una gran adaptabilidad a cualquier tipo de espacio.



Ilustración 143. Fragmentos de un no-hogar, 2020. Proceso de creación de pieles. 3 capas de látex sin tela.



Ilustración 144. Capa de polvos de talco como protección.



Ilustración 145. Fragmentos de un no hogar. Extracción de las pieles.



2.2.5 Proyecto *Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante*

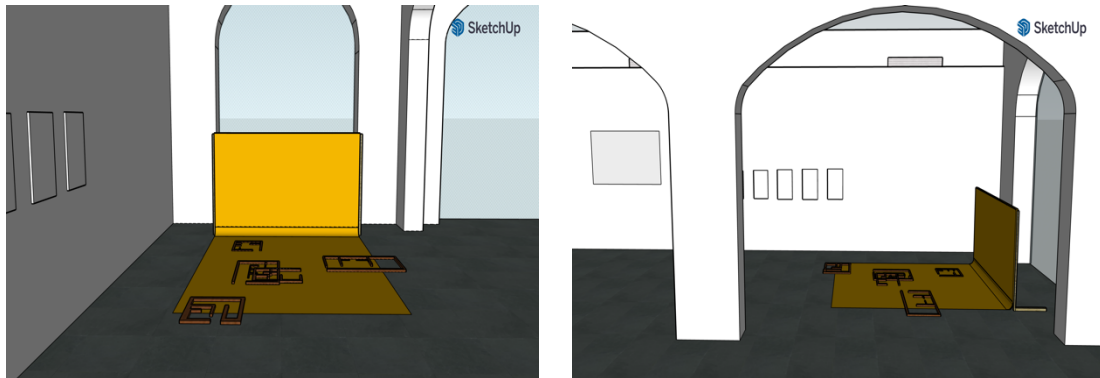


Ilustración 146. *Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante*, 2023. Maquetas en 3D realizadas en SketchUp.

Con el objetivo de intentar superar el desarraigo o la resistencia del cuerpo y la mente a habitar un nuevo espacio, trabajamos desde la incomodidad exponiendo la precariedad y degradación de las reminiscencias arquitectónicas de nuestros recuerdos como inquilinos.

Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante, conjuga las experiencias y percepciones, así como imágenes residuales de las casas habitadas en Bogotá y Valencia. Mediante la superposición de los dibujos automáticos de cada casa, desde la perspectiva de cada componente de la familia, se intenta configurar un imaginario común de cada domicilio, obteniendo de esta forma, seis representaciones de apartamentos valencianos de alquiler y una séptima representación, producto de la unión de la primera casa familiar en Colombia y el último domicilio ubicado en Carlet, Valencia.

Este proyecto que ideamos para Sala d’Arcs está formado por siete dibujos, cuatro piezas escultóricas de madera y una video-proyección. Por lo tanto, las imágenes que presentamos es una parte del proyecto realizada a modo de ejemplo.

Estas representaciones del espacio doméstico las creamos a partir de la técnica del *think aloud* (Güss, 2018; Padilla, 2017), usada en la psicología cognitiva, en la cual, solicito a los cuatro componentes de la familia a nivel individual, que verbalizasen lo que pensaron sobre la forma en que percibieron su estancia en todos los domicilios habitados mientras dibujaban la planta de cada apartamento. Con este proceso llevamos a cabo la documentación gráfica y fotográfica que presentamos como proyecto.

Como base teórica, la documentación sirvió para aprender a experimentar cada estancia de la vivienda más allá de la vista, utilizando todos los sentidos para ser críticos con los espacios

residenciales alquilados. Al mismo tiempo, estudiamos la evolución de la connotación de los objetos hasta su desmaterialización y cómo esto repercute directamente en las conexiones entre **cuerpo - mente – percepción - arquitectura** del espacio. Vinculando lo anterior a la desposesión que sufren algunas personas migrantes, recordando la siguiente relación como forma de control sobre el cuerpo migrante, que se ha impuesto durante siglos: **A cada cuerpo un espacio.**

Por otra parte, tuvimos en cuenta la investigación de Mirjana Lozanovska (2019) en relación con la representación de las arquitecturas habitadas por personas migrantes y lo que genera la acción de dibujarlas. La arquitecta argumenta que al realizar los planos de estas estructuras habitacionales se pierde la información de las experiencias vitales del lugar, produciéndose

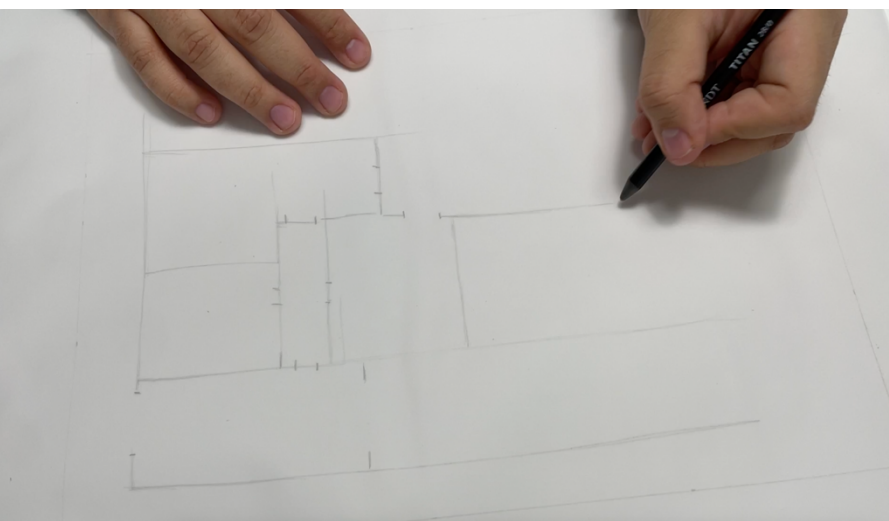
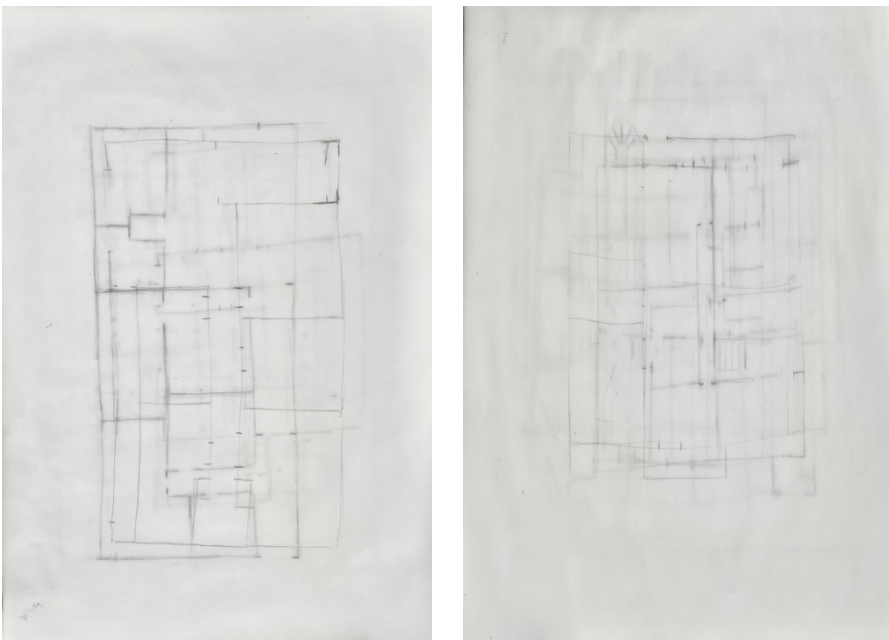


Ilustración 147. Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante. Dos de los siete dibujos creados por la superposición de las plantas de los apartamentos.

Ilustración 148. Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante. Fotograma del video.

procesos de olvido. Retomando las palabras de Michel de Certeau (como se citó en Lozanovska, 2019, p.165) “The trace left behind is substituted for the practice.”

Es por esto, por lo que en nuestra propuesta proponemos pensar en voz alta “Think Aloud” (Güss, 2018; Padilla, 2017) y registrar el proceso de la acción de dibujar, para no olvidar, pero sí para avanzar.

Es importante mencionar que nuestro *proyecto Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante* resultó finalista en la convocatoria para la Sala D’Arcs de la Fundación Chirivella Soriano en el año 2023.

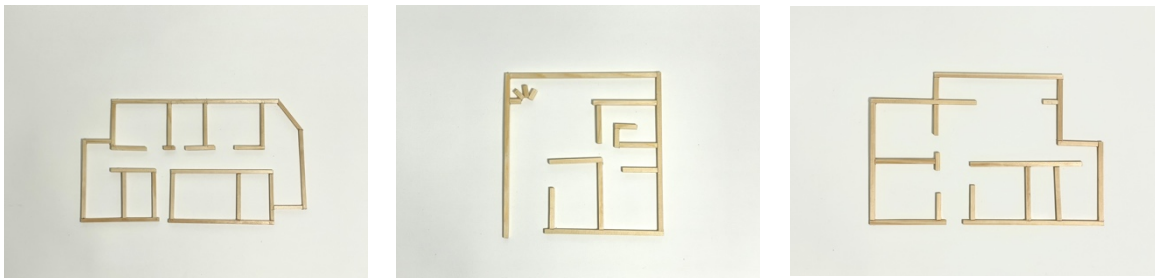


Ilustración 149. *Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante. Tres maquetas de seis. Plantas de los apartamentos.*

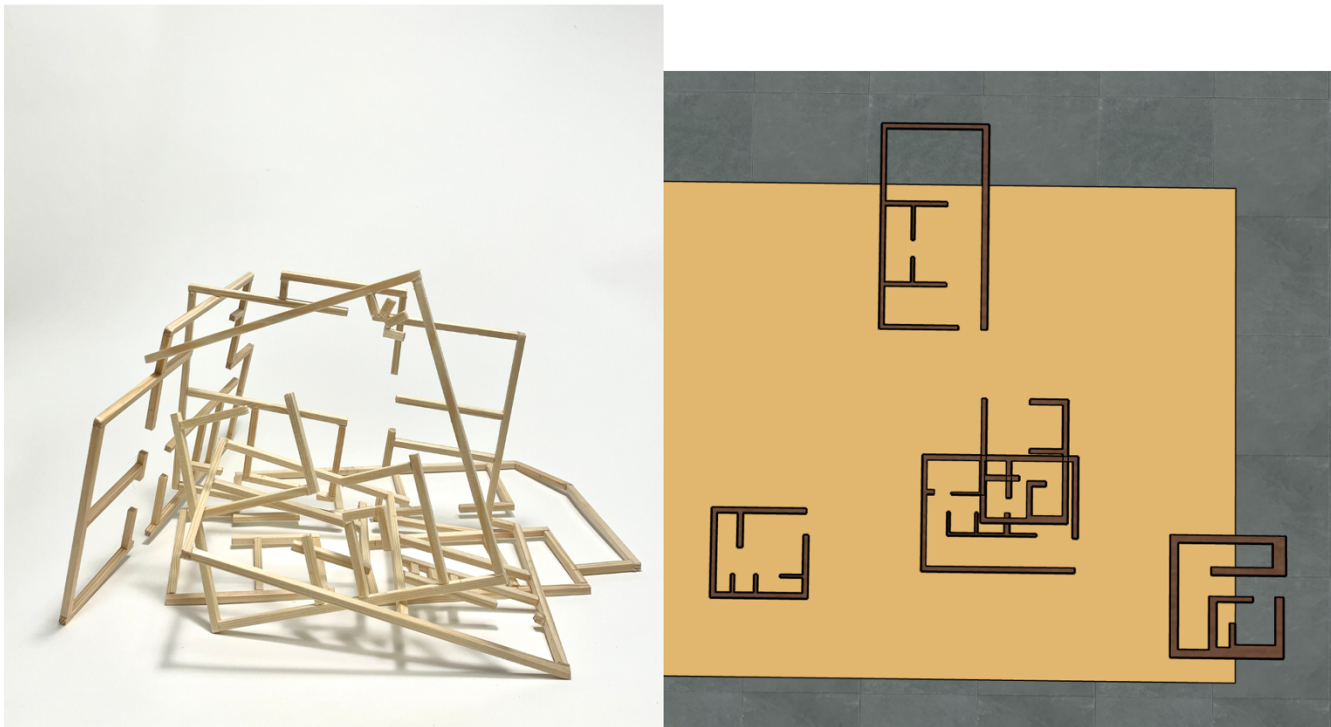


Ilustración 150. *Maqueta de la escultura final en madera comparada con su ubicación en la instalación.*

2.2.6 Espaço de Permanência



Ilustración 151. Espaço de Permanência, proceso de intervención en el apartamento. Junio de 2023. Artistas: Leen AlMobaddr y Sofia Iasenkova. Fotografía de Daniela Chinchilla.

El *Espaço de Permanência* fue creado con el apoyo de:

Residências Refúgio, contando con Largo Residências como promotor, Fundación Aga Khan Portugal y Forum Refugio como socios. El proyecto nace en 2020 con el apoyo del programa BIP/ZIP (Energía BIP/ZIP) de la Cámara de Lisboa y cuenta, a partir de 2022, con la financiación del programa PARTIS & Art for Change de la Fundación Calouste Gulbenkian y Fundación La Caixa.



Ilustración 152. Espaço de Permanência, 2023. Intervención colectiva. Comedor. Video-proyección, ramas naturales, flores artificiales, una mesa, una silla, vajilla y un proyector. Dimensiones variables. Proyecto dirigido por Daniela Chinchilla.

Espaço de Permanência es una intervención colectiva que creamos durante los meses de mayo y junio de 2023 en el contexto de la residencia artística Art & Craft Refúgio, perteneciente al proyecto de Residências Refúgio que tuvo lugar en el centro cultural *pop-up* Largo Residências en Lisboa, Portugal. El objetivo de este proyecto fue realizar una obra artística a partir de una serie de talleres en los cuales trabajamos con personas migrantes y en situación de asilo, comprendiendo todos los niveles de conocimiento en artes plásticas.

Durante el primer mes trabajamos el concepto de hogar a partir de la estimulación de los sentidos para construir una casa onírica, en la que todo fuera posible y que se adaptase simbólicamente a las necesidades perceptivas de las personas que la creamos. *Espaço de Permanência* no es un espacio doméstico al uso, ya que modificamos las estancias del apartamento cedido por Largo Residências, ficcionando las casas ideales de cada participante.

La intervención la construimos mediante una proyección de vídeo, objetos y piezas realizadas durante los talleres en los que se trabajamos a partir de las referencias artísticas presentadas en este TFM.

Realizamos pequeñas intervenciones en diferentes espacios del Quartel do Largo do Cabeco de Bola para poder relacionar el entorno del Quartel con el apartamento que se encuentra dentro del mismo. Los resultados de estas intervenciones fueron diversos *frottage* y piezas escultóricas que se extrajeron a partir de las texturas, parte de la arquitectura y mobiliario del Quartel, con el objetivo de estimular los sentidos y captar aquello que suele pasar desapercibido en la vida cotidiana.

Para poder dotar de calidez a la sala del comedor, decidimos con la artista libanesa Leen AlMobaddr que el vídeo sería un almuerzo con todas las participantes que hicieron posible *Espaço de Permanência* y otros artistas que trabajan en el Quartel. Para ello y, bajo la dirección del artista iraní, Yante (Rasul Ranjbar), preparamos entre los dos el almuerzo para 24 personas.



Ilustración 153. Preparación del almuerzo, junio de 2023. Yante y Daniela Chinchilla.

Ilustración 154. Almuerzo en Sala das Armas, 2023. Fotografía de R.T. Sontt.



Ilustración 155. Espaço de Permanência, 2023. Comedor. Video-proyección sobre rama natural. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 156. Espaço de Permanência. Comedor. Video-proyección como collage y sombras proyectadas de las ramas. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 157. Espaço de Permanência. Jardín. Video-proyección. Fotografía de Daniela Chinchilla.



La intervención fue planeada de tal forma que tras la exhibición de *Espaço de Permanência* en el festival Bairro em Festa en el barrio de Arroios de Lisboa, pudiera ser expuesta en otros espacios expositivos. No se trata de una intervención *site-specific* debido a que el proyecto inicial era realizar desde cero un apartamento, pero debido a las predicciones meteorológicas y ante la imposibilidad de instalar una red eléctrica en la instalación, el proyecto fue modificado para ser montado en un piso de tres habitaciones.

Debido a esta situación, decidimos que las intervenciones sobre cada habitación serían una especie de *collages*. La proyección de vídeo se instaló de forma que la articulación del espacio fragmentara el vídeo.

En la sala de estar, las telas que cubren el suelo fueron seleccionadas con diferentes texturas y colores. Sobre ellas, decidimos situar los objetos seleccionados por cada participante con la idea de crear un autorretrato similar a la obra *Autorretrato* (1995) de Carmen Calvo (Ilustración 4).



Ilustración 158. Sala de estar. Puesta en común. Artistas: Leen AlMobaddr, Sofia Iasenkova, Yante y Daniela Chinchilla. Mediador: Abdul Whaid Khalilzad. Fotografía de Nina Fraser.



Ilustración 159. Espaço de Permanência. Sala de estar. Objetos y luz cálida. Dimensiones variables. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 160. Sala de estar. Objetos de Nina, Daniela, Sofia y del Quartel. Fotografía de Daniela Chinchilla

Ilustración 161. Sala de estar. Fotografías polaroid de objetos del Quartel y del proceso de creación. Fotografía de Daniela Chinchilla.

La tercera habitación está formada por diversas huellas extraídas del propio espacio doméstico, de la arquitectura del *Quartel* y los elementos naturales que pudimos encontrar en las instalaciones. A partir de estas improntas realizamos composiciones de *collages* de papel y dos tipos de piezas creadas como moldes de arcilla y papel. Por este motivo la denominamos la Habitación de papel.

Este cuarto se caracterizó por tener muchas grietas y un agujero en una esquina del techo. Pero la particularidad más singular es que desde las 12:00 del mediodía hasta las 14:30 de la tarde, la luz que entraba por las ventanas iluminaba de verde la estancia, gracias a los árboles del patio interno. Este acontecimiento favoreció el ambiente onírico de la casa, ayudando a potenciar los sentidos de las personas que ocupamos el espacio.



Ilustración 162. Espaço de Permanência, 2023. Habitación de papel. Collage. Dimensiones variables. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 163. Habitación de papel. Molde de la ventana de la habitación de Daniela en el Quartel.



Ilustración 24. Espaço de Permanência. Pasillo, vista a la Sala de estar y a la Habitación de papel. Fotografía de Daniela Chinchilla.

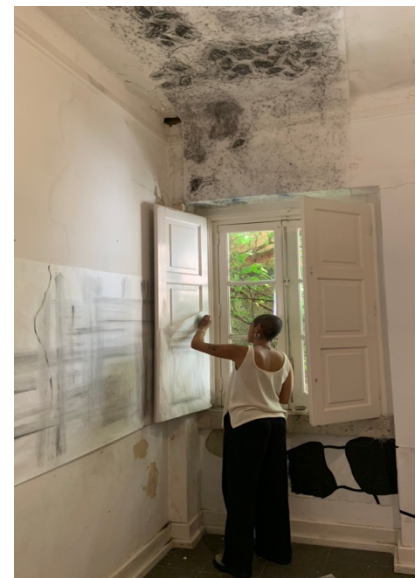
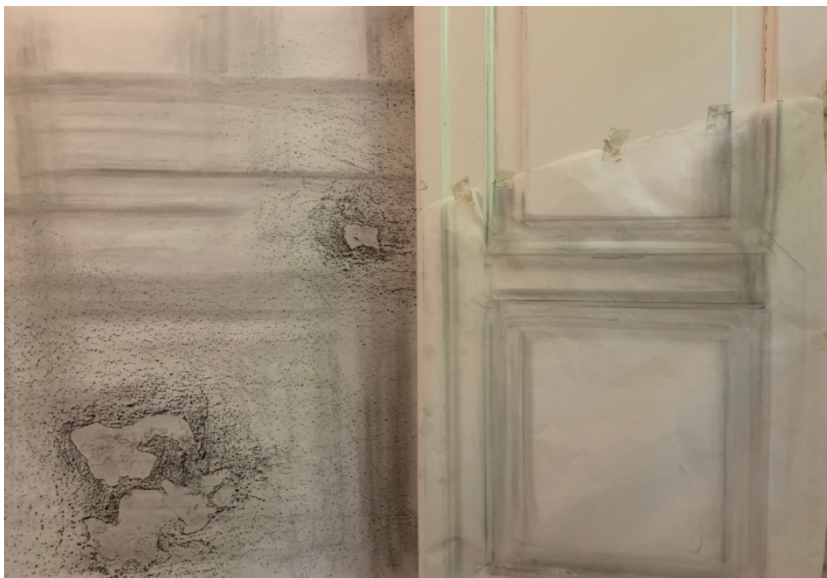


Ilustración 164. Habitación de papel. Montaje de las pinturas de sombras proyectadas. Artistas: Leen AlMobaddr, Hélène Lokia Freitas y Jana Susann. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 165. Habitación de papel. Montaje. Artista: Leen AlMobaddr. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 166. Habitación de papel. Frottage de pared y puerta. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 167. Habitación de papel. Proceso de elaboración del frottage. Artista: Leen AlMobaddr. Fotografía de Daniela Chinchilla.

Ilustración 168. Espaço de Permanência, 2023. Inauguración en el festival Bairro em Festa, Lisboa. Fotografía de Ivo Rodrigues.



Tras esta primera experiencia de planificación, creación y dirección de una intervención colectiva, valoramos que a pesar de los contratiempos técnicos y logísticos supimos adaptar el proyecto a las necesidades del centro cultural.

Con este acercamiento directo a trabajar la percepción del hogar con otras personas migrantes, pudimos tratar la temática desarrollada a lo largo del Trabajo Final de Máster como una forma positiva de proyectar la casa ideal. Dejando de lado el malestar de no habitar un lugar estable y permanente, pudimos crear también un espacio de encuentro agradable, en el cual, algunas creadoras desplazadas pudieron retomar su actividad artística a través de *Espaço de Permanência*. Por esta misma razón, establecimos lazos a partir de la admiración mutua hasta llegar a la amistad en algunos casos.

Al iniciar el proyecto fue complicado que las personas sin formación artística contemporánea entendieran la parte conceptual debido a la barrera lingüística, ya que no todas hablaban inglés o portugués. En este aspecto, las figuras de los mediadores fueron vitales. A pesar de la facilidad de las técnicas que elegimos para realizar las piezas para la intervención, pudimos observar que a las participantes les resultaba difícil proyectar su residencia actual o inventada mediante el dibujo del plano de la casa. Con lo cual, mantuvimos conversaciones para ayudarlas a verbalizar sus ideas y poderlas convertir en maquetas.

La diversidad cultural enriqueció el proyecto, ya que pudimos cumplir el objetivo de que cada participante pudiera aportar elementos personales y se sintiera en libertad de participar activamente en las puestas en común para decidir cómo componer el espacio.

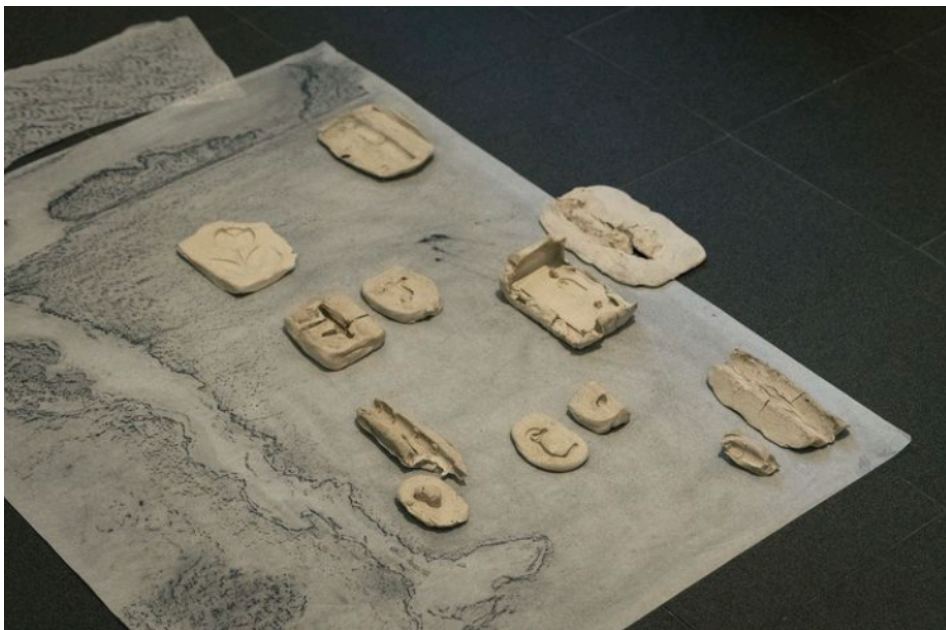


Ilustración 169. Espaço de Permanência. Jardim.

*Ilustración 170. Espaço de Permanência. Habitación de papel,
huellas de arcilla y papel. Fotografía de Ivo Rodrigues.*

3. Conclusiones

Tras examinar los objetivos que nos planteamos al inicio de esta investigación y valorar su grado de cumplimiento en las obras que desarrollamos en este Trabajo Fin de Máster, podemos concluir que, a nivel general logramos alcanzarlos.

Para lograr el primer objetivo de indagar acerca del duelo migratorio relacionado con las viviendas temporales, tuvimos dificultades al no encontrar estudios suficientes que analizaran de forma tan específica el malestar producido a raíz del desplazamiento desde la perspectiva del habitar. Debido a que pudimos acceder a distintos artículos e investigaciones sobre el duelo migratorio y el síndrome de Ulises, observamos que las publicaciones realizadas en castellano tratan la temática de forma genérica y, por el contrario, al realizar la búsqueda en inglés hallamos trabajos más profundos y exhaustivos como el de Lozanovska (2019). A pesar de esto, debemos señalar que en el momento en el que comenzamos este proyecto, los estudios realizados sobre esta temática eran escasos en los dos idiomas.

El segundo objetivo que planteamos a nivel general fue la creación de producción artística que reflejase lo que conlleva adaptarse a diversas viviendas tras la locomoción migratoria. Para ello, la recopilación de los recuerdos de cada miembro de mi familia y su representación cronológica mediante fotografías y objetos nos permitió representar la transición migratoria con el fin de tener en cuenta aquello que teníamos previamente a nuestra movilidad como emigrantes, qué cosas y personas dejamos, así como la alteración de cómo percibimos el tiempo al asentarnos en España. Los elementos que trabajamos en *El efecto del tiempo en la familia* (2019) y *Espacio de encuentro* (2020) marcaron significativamente la producción artística principal de la serie *Espacio inestable*, ya que, a partir de ellos, establecimos códigos visuales que fueron evolucionando y adaptándose a cada obra.

El devenir lo interpretamos a partir de los conceptos de inestabilidad y precariedad, reflejándose en los materiales como el papel y en la degradación del látex, así como en la representación fragmentada del espacio doméstico en obras como *Fragmentos de un no-hogar* (2020-2022). En la cual, lo mostramos de forma conceptual y estéticamente, mediante las pieles decadentes de la arquitectura de la casa de alquiler y el vídeo compuesto por fracciones de acciones cotidianas. Por otra parte, en el proyecto expositivo *Disociar el hogar. Fragmentos del habitar migrante* (2023) presentamos la fragmentación a nivel conceptual en el vídeo y los dibujos de las plantas de los apartamentos en los que vivimos. Esto nos condujo a la representación visual del recuerdo de las vivencias, que como bien sabemos, la memoria

no se conserva de forma inalterable ni completa como reflejo de la realidad. De esta forma, las representaciones sintetizadas de la articulación de las casas se vieron modificadas en cuanto a proporciones, forma o dimensión; obteniendo como resultado, ficciones fragmentadas y superpuestas de cada componente de la familia. En *Espaço de Permanência* (2023) la fragmentación funcionó de forma contraria a las anteriores obras, ya que modificamos el entorno doméstico a partir de elementos sensoriales agradables que interactúan con la degradación estructural que presentaba el espacio. La ubicación de la video-proyección nos permitió enfatizar en la calidez del encuentro, al compartir el espacio y la comida, fortaleciendo los vínculos establecidos durante los meses de trabajo. En definitiva, la estética fragmentada de la imagen proyectada nos permitió reflejar los lazos afectivos que impregnan cada rincón del comedor y del jardín.

El elemento visual y conceptual que extrajimos de *Espacio de encuentro* fue la proyección de vídeo sobre elementos arquitectónicos que conforman el espacio doméstico, superponiendo la experiencia vivencial sobre el lugar en el que se llevaron a cabo tales acciones.

En cuanto a los objetivos específicos, queremos destacar la vinculación entre los tres primeros objetivos ya que, al analizar la teoría del espacio doméstico, examinar los elementos que conforman la identidad de las personas migrantes y estudiar la digitalización del mundo contemporáneo, pudimos establecer el contexto de precariedad e incertidumbre en el cual se sitúa nuestro trabajo.

Fue un verdadero desafío tratar de identificar y analizar las causas que hicieron que no pudiéramos apropiarnos de los espacios en los que residimos. De ahí que los estudios de la arquitectura de Silvano (2017) nos permitiesen examinar la configuración del espacio, junto con los estudios de Pereira da Silva (2013) que nos sirvieron para analizar la relación de la arquitectura con la configuración del hogar. Para el análisis de la percepción del espacio, fueron esenciales las contribuciones de especialistas en filosofía, antropología y literatura, cuyos referentes pudimos retomar de las disertaciones y estudios de Augé (2017), Bachelard (2016), Pallasmaa (2021), Perce (2004) y Muñoz (2009). Todas estas referencias nos ofrecieron información de cómo se construye, se percibe y se habita el hogar. A partir del análisis de estos referentes, fuimos capaces de localizar y entender algunas de las causas que no lograban cumplirse en nuestra forma de concebir, percibir, habitar. No obstante, toda la teoría apunta a los vínculos y las acciones realizadas en el interior de casa como parte de la concepción del hogar. Nos dimos cuenta de que nuestros lazos familiares son buenos y, por

tanto, los factores principales debían encontrarse en el contexto social, político y económico en el que nos encontrábamos, afectando también a nuestra relación con la vivienda.

Otro gran reto al que nos enfrentamos fue la necesidad de entender qué parte de nuestra identidad se vio afectada tras el desplazamiento territorial de Colombia a España, seguido de todas las mudanzas que realizamos hasta el 2021. Por ello, al examinar las referencias teóricas relacionadas con la identidad como migrantes, destacamos la figura de Gloria Anzaldúa (1986), al permitirnos entender la dualidad que supone la adaptación a un nuevo espacio y cultura, así como a la ambigüedad que se produce en la autopercepción. De esta forma, confirmamos que la movilidad migratoria sí influye en la configuración de la identidad y, por consiguiente, en el habitar.

Gracias al estudio de trabajos académicos relacionados con el arte y la arquitectura de la casa, a través de las investigaciones de Burke (2015), pudimos conformar una buena base referencial de producciones artísticas ligadas a la representación del espacio íntimo a partir del trauma. De forma paralela, las influencias visuales de las diversas artistas que mencionamos a lo largo del TFM, nos enseñaron técnicas con las que extrajimos las huellas de la memoria acumulada en la estructura arquitectónica del último apartamento en el que vivimos en alquiler.

Otro de los retos a los que nos enfrentamos en este TFM fue el de intentar evolucionar conceptualmente para exponer de forma subjetiva la memoria individual y colectiva de mi familia. Si bien es cierto que en cada instalación e intervención logré reflejar mi memoria individual, es importante reconocer la dificultad que reviste el poder representar la colectividad identitaria y, para ello, fue fundamental el uso de la técnica de la psicología cognitiva denominada *Think Aloud* (Güss, 2018; Padilla, 2017), que nos permitió evocar y ser conscientes de las acciones cotidianas que con mi familia realizamos en el espacio doméstico y que, logramos poner en escena en el montaje de las obras.

Todos estos procesos de conceptualización, reflexión y propuesta práctica sobre el habitar nos ha permitido comprender la naturaleza de la desvinculación entre nuestro cuerpo, la percepción y el espacio doméstico. Nos ha aportado los recursos para establecer vínculos más estables que nos den sujeción y nos permitan reapropiarnos de las siguientes viviendas que habitemos. Esta superación también afecta a nuestra futura práctica artística, como hemos comenzado a explorar a partir de *Espaço de Permanência*. Por otra parte, mantenemos nuestra crítica a la gestión política que afecta a la vivienda y sus condiciones

sobre la vida. La solución no se encuentra únicamente en la reapropiación de lo doméstico y su estructura arquitectónica, sino también en la gestión y regulación desde los mecanismos de poder.

Referencias bibliográficas

- Ábrego, P. (2011). *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*. [Tesis doctoral, Vanderbilt University, Nashville]. Vanderbilt University Institutional Repository.
<https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/14827?show=full>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands-La Frontera. The New Mestiza*. Aunt lute book.
- Anton Hurtado, F. (2014). Antropología del sinsentido. *Revista de Antropología Experimental*, 12, 350-371.
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1874>
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- Augé, M. (2017). *Los “no lugares” espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio* (15 ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, H. (1977). *Memoria y vida*. Alianza.
- Burke, E. (2015). *Unsettling Space: Trauma and Architecture in Contemporary Art*. [Tesis doctoral, Universidad de Tasmania, Hobart, Australia]. Figshare UTAS.
<https://eprints.utas.edu.au/23167/>
- Butler, J. (2001). *Mecanismos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Ediciones Cátedra.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Chaplin, C. (Director). (1957). *Un rey en Nueva York* [Película]. Attica Film Company.
- Chouati, Y. y Muñoz del Amo, Á. (2017). Partir para contar: Mona Hatoum arte y denuncia sociopolítica. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. 8 (19), 88-95.
<https://hdl.handle.net/11441/107116>.
- Coelho, P. (2004). *El alquimista*. Círculo de Lectores.
- Contreras Gallegos, L. F. (2020). Los nómadas de nuestro tiempo: la migración y la movilidad desde la potencia a la captura. *La Deleuziana*, 1, 112-121.
<http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2020/10/12.-Contrera.pdf>
- Croucher, S. (2012). Privileged Mobility in an Age of Globality. *Societies*, 2(1), 1-13.
<https://doi.org/10.3390/soc2010001>

- De la Revilla, L., de los Ríos Álvarez, A. M., Luna del Castillo, J.D., Gómez, M., Valverde, C. y López, G. (2011). Estudio del duelo migratorio en pacientes inmigrantes que acuden a las consultas de atención primaria. Presentación de un cuestionario de valoración del duelo migratorio. *Atención Primaria*, 43(9), 467-473.
<https://doi.org/10.1016/j.aprim.2010.09.013>
- Dessau, O., Maiworn, R. y Roy, V. (2017). *Gregor Schneider. Kindergarten*. Universidad Nacional Autónoma de México.
https://muac.unam.mx/assets/docs/Folio_051_Gregor_Schneider.pdf
- Europa Press. (4 de Diciembre, 2020). Las migraciones paleolíticas. fueron intencionales y no casuales. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/ciencia/ruinas-y-fosiles/noticia-migraciones-paleoliticas-fueron-intencionadas-no-casuales-20201204120309.html>
- Fe, A. y Vargas, M. (20 de noviembre de 2020). Poema-Alana Fe. [Episodio de audio podcast]. En *Dosis de poesía diaria*. Chubasco en primavera.
<https://open.spotify.com/episode/2l6QkAfovVU51P0MgRlcw9?si=49a067b6f96742e9>
- Filipovic, E. (2 de marzo, 2021). Zuhause ist, de wo du bist. *Kunsthalle Basel*, 1-6.
https://www.kunsthallebasel.ch/wp-content/uploads/DE_Conversation_LydiaOurahmane_ElenaFilipovic_MAR2021.pdf
- Fustero Montesa, A.P. (2022). *Duelo migratorio, un factor determinante en la salud de la población migrante adulta mayor de Zaragoza* [Trabajo final de máster, Universidad de Zaragoza]. ZAGUAN. <https://zaguan.unizar.es/record/117739/files/TAZ-TFM-2022-122.pdf>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal
- Garassini, M.E. (2019). Duelo migratorio y bienestar. *Revista del Observatorio Digital Latinoamericano Ezequiel Zamora*, 2(2), 126- 137.
<http://200.11.218.106/index.php/rodlez/article/view/855>
- García Canclini, N. (2006). Se necesitan sujetos: Regresos y simulaciones. En S. Marchán (Ed.), *Real–virtual en la estética y la teoría de las artes* (151-172). Paidós.
- García Hernández, R. (2020). *Papel y tintas en el Patrimonio Documental. Evolución a largo plazo, deterioro y propuestas de conservación y estabilización*. [Trabajo final de máster, Universidad de Sevilla]. idUS. <https://hdl.handle.net/11441/107155>

- Garcia Macias, P. G. y Garcia Zamora, R. (2019). ¿Migración privilegiada en la era de la globalización? El caso de Vilcabamba, Ecuador. *Diarios del Terruño. Reflexiones sobre migración y movilidad*(8), 37-55.
<https://www.revistadiariosdelterrano.com/wp-content/uploads/8/Suplemento.DT.08.2019.UAM.C.pdf>
- Giménez Beltrán, E. y Lacalle García, C. (2018). *Los lugares del futuro: encuentro con Marc Augé*. General de Ediciones de Arquitectura.
- Guerrero Hernández, D. A. y Martí Capitanachi, D. R. (2021). Implicaciones de la vinculación afectiva entre personas y lugares en los procesos migratorios. Reflexiones sobre la experiencia emotiva del migrante. *RUA*, 13(25), 88-94.
<https://doi.org/10.25009/rua.v13i25.122>
- Güss, D. (13 de agosto de 2018). *What is going through your mind? Thinking Aloud as a method in cross-cultural psychology*. *Frontiers in Psychology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01292>
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Hernandez Navarro, M. (2009). Más allá del placer de la visión. Apuntes sobre "lo escondido" en el arte contemporáneo. *Revista de filosofía*, VI(8), 1-14.
- Jimenez Landa, F. y Palumbo, S. (2020). *El apartamento*. Generalitat Valenciana.
- Kent, R. (23 de febrero, 2023). Do Ho Suh: rubbing as acts of love and devotion. Recuperado el 25 de febrero, 2023 de <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/do-ho-suh-rubbing-as-acts-of-love-and-devotion/>
- Kunsthalle Basel. (2021). Lydia Ourahmane. *Kunsthalle Basel hoja de sala*, 1-4.
- Lazanovska, M. (2019). *Migrant Housing: architecture, dwelling, migration*. Routledge.
- Le Corbusier, Loos, A., Moos, S. von., Colomina, B., Beek, J. van de Beek, Risselada, M. y Hebly, A. (1989). *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos, Le Corbusier*. Rizzoli.
- Martin Prada, J. (2019). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà Editorial.
- Matsui, M. (2011). Yoko Ono. *Artforum*, 50(4).
<https://www.artforum.com/print/reviews/201110/yoko-ono-29603>
- Michals, D. (2003). *The House I Once Called Home*.
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/the-house-i-once-called-home>

- Moncusí Ferré, A. (2007). "Segundas generaciones" ¿La inmigración como condición hereditaria? *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2(3), 459-487.
<https://www.redalyc.org/pdf/623/62320304.pdf>
- Muñoz Cristi, I. (2009). El arte y la dimensión poética del habitar humano. En H. Maturana y X. Davila (Eds.), *Ethical Matrix Of Human Habitat. Entrelazamiento de ocho ámbitos de reflexión-acción en una matriz biológica-cultural: Democracia, Pobreza, Educación, Arte, Biosfera, Economía, Ciencia y Espiritualidad* (págs. 70-74). Instituto Matriztico.
https://www.academia.edu/346455/Matriz_Ética_de_la_Existencia_Humana
- Nikos Salinganos, M. A. (10 de Mayo de 2020). *La importancia del espacio doméstico en tiempos de COVID-19*. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/938788/la-importancia-de-la-forma-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-covid-19>
- Ocampo Ramirez, G. I. (2018). Duane Michals y René Magritte: Relaciones entre surrealismo y fotografía. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 10(19), 11-25.
<https://doi.org/10.22430/21457778.1011>
- Ortega Pérez, I. (2008). *Arte y Objeto. Origen, clasificación, poética*. Universidad Autónoma de Sinaloa
- Ortiz-Villeta, A. (2014). Si hay cuerpos y rostros, ¿para qué quiero decorados? Sobre Dogville. *L'Atalante. Revista de estudios Cinematográficos*(17), 30-36.
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=179&path%5B%5D=146>
- Padilla, J.L., Leighton, J.P. (2017). Cognitive Interviewing and Think Aloud Methods. In: Zumbo, B., Hubley, A. (eds) *Understanding and Investigating Response Processes in Validation Research*. Social Indicators Research Series, vol 69. Springer, Cham.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-56129-5_12
- Pallasmaa, J. (2021). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili
- PICA Perth (Dirección). (2018). *Zone of Nowhere by Kimsooja* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/uymi0B4XXZU>
- Perec, G. (2004). *Especie de espacios*. Montesinos.
- Pereira da Silva, A. S. (2013). *La intimidad de la casa. El espacio en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. UPM.
<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.16773>.

- Prieto, I. (2020). *Teresa Margolles exprime la sangre de la frontera colombo venezolana*.
<https://traficovisual.com/2020/11/11/teresa-margolles-exprime-la-sangre-de-la-frontera-colombo-venezolana/>.
- Rodrigues, A. (1 de enero, 1998). O céu da casá.
<https://www.anaveira.com/documents/anaveiraantoniorodriguesPT.pdf>
- Ruiz Marull, D. (6 de Abril de 2020). Así fue como las migraciones humanas cambiaron el paisaje de Europa en plena Edad de Bronce. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200406/48348732981/asi-migraciones-humanas-cambiaron-paisaje-europa-plena-edad-bronce.html>.
- Ruiz San Román, J. A. (2019). La socioeconomía y el comunitarismo de Etzioni. En J. Pérez Adán, *Economía y Salud Social* (págs. 136-155). Eunsa
- Serrano Marzo, M. (2016). *Vida, muerte y memoria de los objetos. Exposición e imposibilidad*. [Tesis Doctoral, Universidad Europea de Madrid]. TESEO.
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=v6ipA3pTj2A%3D>.
- Silva Flores, V. (2017). *Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzada en prácticas de arte contemporáneo*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15757>.
- Silvano, F. (2017). *Antropologia do espaço*. Documenta.
- Uzcategui Araujo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Eutelequia.
- Valldosera, E. (24 de febrero de 2020). *Apariencias: La Casa 1992-95. Construir un hogar con haces de luz me lleva a dar forma a nuestras oscuridades*. Eulalia Valldosera.
<https://eulaliavalldosera.com/>.
- Varghese, L. (26 de marzo, 2011). Rachel Whiteread. *Luhring Augustine*.
<https://www.luhringaugustine.com/attachment/en/556d89b2cfaf3421548b4568/TextOneColumnWithFile/556d8a2dcfaf3421548b5982>.
- Vera Fernández, R. (2019). *Una revisión teórica sobre el duelo migratorio*. [Trabajo final de máster, Universidad de La Laguna]. RIULL
<https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/16879/Una%20revisi%20teorica%20sobre%20el%20duelo%20migratorio..pdf?sequence=1&isAllowed=y>.