

Migraciones Visuales: análisis del fenómeno migratorio através del videoarte

Célia Riboulet ¹

Resumen: Porque “el arte contemporáneo *se encuentra en la frontera que separa la información de la ficción, frontera entre el documental y la puesta en abismo de nuestra sociedad*” (Renard, 2007, 17) y está elegido (y más específicamente el videoarte) como soporte posible para el análisis del tema estudiado: migraciones. Las nociones de fronteras, territorios, exilios, cuestionamientos identitarios y espaciales están en medio de los procesos artísticos de varios artistas “migrantes” o “no migrantes”. Algunos rechazan la definición de artista migrante, no obstante sus historias personales nutren sus creaciones; otros “no migrantes” han tratado el tema como un fenómeno de relevante importancia política, social, histórica, etc. Este ensayo explora los modos en los que la migración se desplaza (en el espacio y en el tiempo) a través de las problemáticas relativas a la habitación (la casa), lengua, memoria, identidad y arquitectura. También analiza las diferentes modificaciones que generan los desplazamientos en diferentes tiempos y territorios.

Palabras claves: Migración, Espacio, Tiempo, Videoarte, Globalización.

¹ Célia Riboulet - Profesora en la Universidad Autónoma del Estado de México en la nueva Licenciatura de Arte Digital.

Abstract: Because “*the contemporary art is on the border that separates the information of the fiction, border between the documentary and the position in abyss of our society*” – this one chosen (and mas specifically the videoarte) as possible support for the analysis of the topic: migrations. The notions of borders, territories, exiles, questions of identity, spatial are in the middle of the artistic processes of several artists "migrants" or not. If several reject the artist's definition migrant, nevertheless their personal histories nourish their creations, others " not migrants " treated the topic as a phenomenon of relevant political, social, historical importance ... This essay explores the manners in which the migration moves (in the space and in the time) across the problematic relative ones to the room (the house), to the language, to the memory, to the identity and to the architecture. It analyzes the different modifications that generate the displacements in different times and territories.

Keywords: Migration, Space, Time, Videoarte, Globalization.

Las migraciones internacionales son una de las formas más antiguas de la mundialización que se encuentra en uno de los puntos de articulación de lo global y local, cristalizando muchas interrogantes y angustias actuales. Nuevas configuraciones migratorias aparecen en el desplazamiento, con la diversificación e internacionalización de los flujos que revelan los disfuncionamientos, las mutaciones, las angustias y las esperanzas del mundo. De allí su fuerte carga simbólica y política para que los artistas se asuman como tales y como actores sociales.

Este artículo analiza de manera parcial el trabajo de algunos artistas que tratan el tema de la migración a través del video. Esta noción de migración se presenta bajo varias facetas. Dentro de las suposiciones, mostraré que aunque entendemos principalmente la cuestión de la migración en términos espaciales, ésta se realiza consecuentemente en términos temporales. La migración entendida en estricto sentido de “pasar de un lugar a otro lugar” implica precisamente problemáticas identitarias que se consolidan alrededor del tema de la casa, del paisaje, del tiempo, del olvido, del alejamiento. Trazaré una cartografía de las diferentes problemáticas presentes en este fenómeno global por medio de las obras de Tomás Ochoa, Clemencia Echeverri, Zined Sedira, Gautam Kansara, Daniel Lupion, Doug Aitken...

Tentativamente, podríamos, a modo de preámbulo, citar el video *Mirror*² del artista ecuatoriano Tomás Ochoa. Grabado a las 4 de la mañana en el Consulado Americano de Guayaquil en Ecuador, el video, bajo la forma de la entrevista, pregunta a diferentes personas: “¿De qué raza es usted?” Simple cuestión que levanta, a lo largo de sus respuestas, problemáticas identitarias complejas.

² Tomás Ochoa, *Mirror*, (Video), 2002 , 1 Channels, 1min. 45sec.
<http://www.tomasochoa.com/works/MIRROR/Mirror.html>

Una muestra de las respuestas: “Mestiza. Blanca. Yo soy de Cuenca. Mestiza. Blanca. Una mezcla de puruah y español. Blanca. Cuencano. No sé. No sé. Cholo. Mestiza...”

Evidentemente, la sencillez de la pregunta no implica que la respuesta sea igual. Sobre todo, esta heterogeneidad de la respuesta se desarrolla en un espacio específico; espacio que simboliza otra potencia, otro imperialismo, otra colonización: la de los Estados Unidos. Esta misma heterogeneidad se desarrolla entorno a una doble espiral que se determina en función del punto de partida y llegada. Si en primera parte esta multiplicidad de respuestas remite a lo que fue la colonización, también remite a lo que llamé el punto de llegada, que sería: la aspiración futura del entrevistado. Por aspiración entendemos sus deseos, proyectos, con los cuales se identifica él y sus deseos. Por ejemplo, la persona que responde “mestiza” valoriza su carácter indígena, mientras la que se dice de raza blanca, valoriza su parte occidental, con vistas a una identificación futura.

Pero todos se encuentran en un mismo deseo, el de MIGRAR.

Iniciamos con una pregunta básica:

¿Por qué migrar?

Por persecución, dictadura, genocidios, matanzas, luchas, pobreza, sueños, ilusiones, deseos. Unos testimonios acompañan fotografías de paisajes “conmemorativos” del artista:

Yo estaba en el patio cuando mataron a mis padres y a mis hermanos mayores. Alrededor de unos trescientos soldados y otros trescientos cincuenta patrulleros vinieron. Yo me hice la muerta, en medio de mis padres me quedé. Yo estaba llena de sangre y sentí que me iba a quemar, no aguanté más y me fui a esconder a la montaña; luego volví y me escondí con los que ya estaban muertos, pero sentí que ya no aguantaba el fuego y regresé a la montaña. Yo tenía como 10 años, me fui con miedo y llorando; me encontré con una tía y me fui con ella. Cuando amaneció regresé al lugar nuevamente y vi a mis padres, estaban todos quemados. Sólo se les veían los dientes, toda la cara la tenían negra. A mi padre y a mi madre los perros ya les estaban comiendo las

piernas, y mis hermanos ya no se veía quiénes eran; y yo regresé llorando, ya no había nada que hacer y me fui.³ Juana Ordoñez.

¿Qué implica la migración? Si migrar designa la acción de “pasar de un lugar a otro lugar”, la migración se plantea primeramente en términos de espacios. Existe, por consecuencia, un espacio de ida, uno de transición y uno de llegada.

El espacio de ida se compone de elementos conocidos por el migrante, como su familia, trabajo, comunidad, casa, etc. El espacio de transición corresponde al recorrido que realiza el migrante para llegar al punto de llegada, este último se caracteriza quizás por estar más establecido que los espacios recorridos.

¿Cómo poder definir si el espacio está o no establecido? ¿Cómo saber si el migrante llegó o no a su punto de llegada? Seguramente existirán muchos puntos de llegada, pero proponemos que uno de los elementos esenciales para definir este estado de estabilidad sea la casa; cuando el migrante construye o se establece en un espacio construido que define como su casa. Es relevante en este caso hacer referencia al sinograma 住, que significa “habitar” en mandarino. Este sinograma está formado por la combinación de dos elementos: el de la izquierda es la clave del hombre, que da el sentido principal; el de la derecha indica la pronunciación, pero tiene también el sentido de “pararse”. “Entonces, la idea de habitar representaría la imagen del ser humano que para de caminar” (BERQUE, 2008, p.231), para establecerse en un espacio que llamamos casa.

³ Oscar Farfan, Tierra Arrasada, (Video y serie fotografica), 2009-10
http://www.oscarfarfan.net/?page_id=214

Otra obra de Tomás Ochoa, intitulada *La casa Ideal*⁴, es en este punto muy interesante.

El artista ecuatoriano que vive en Europa realiza este video en España. Los entrevistados son migrantes que describen, de manera detallada, lo que sería su casa ideal. El primer hombre, de aproximadamente 50 años cuenta:

“Si me podría construir una casa, la construiría como siempre la he soñado. Al lado de una playa, con una piscina. Pues una casa, como lo dicen en mi pueblo, una “casa quinta”. ¡Como uno quiere vivir! Yo por ejemplo, quiero vivir como un rey. Yo soy una persona de muchos sueños. Y los sueños para mí nunca se pierden. Dicen en mi pueblo que la tierra buena está detrás de las orejas. Entonces pues, es bueno construir una casa ideal tanto aquí como allí. Allí por lo que es fácil construir y aquí porque es difícil pero no imposible.” (OCHOA, 2008)

En el video, el contraste entre el movimiento de la imagen en blanco y negro (casi fijo) coloca a los personajes en un estado “petrificado” de infinita repetición, y el de la narración provoca un desplazamiento del sentido. Como si uno pertenecería al sueño (la voz) y el otro a la realidad (una imagen estancada entre un pasado y un futuro imprecisos que congelan el presente en una repetición incesante del mismo). La inmovilidad de la imagen tiene como consecuencia poner en duda, o en peligro, la realización y concretización de los sueños entregados. También descontextualiza la voz y la opone o, mejor dicho, la somete a un fragmento de realidad que es la imagen. Imagen reveladora de una condición social difícilmente reversible. No obstante, el entrevistado idealiza doble, es decir, no habla solamente de una casa, sino de dos: una aquí y una allí.

Esta repetición podría parecer una idea exagerada, fortuita. Pero esta distinción toma todo su sentido cuando analizamos un fragmento de un análisis realizado por la antropóloga Frida Calderón-Bony, análisis realizado sobre los espacios domésticos de migrantes del pueblo de Patamban (Michoacán, México): (2009, p90)

⁴ Tomás Ochoa, *La casa ideal*, (video Instalación), 2008, 1 Channel / 6min.
<http://www.tomasochoa.com/works/LA%20CASA%20IDEAL/Casa.html>

“[las casas] espacios que son una representación de la manera en la cual los migrantes simbolizan su movilidad, por un lado, por ellos mismos, en la intimidad de la casa del país de destinación, por otro lado, por la comunidad del grupo de pertenencia, a través del aspecto exterior de la casa en su pueblo.”

Esta distinción interior/exterior es muy importante en lo que revela procesos y necesidades distintos.

En el interior de la residencia construida por el migrante, en su país de adopción, el migrante busca reencontrar los signos de su identidad de origen. En este sentido, el interior funciona como un universo de contacto con el lugar abandonado. Simula la puesta en escena de un espacio en el cual los apegos de origen pueden presentarse. Su casa gira hacia adentro en búsqueda de su pasado, con el objetivo de dar sentido a su presente. “El recuerdo se vuelve una impresión llena de significación y el interior de la casa constituye justamente la escena de los recuerdos.” (CALDERÓN-BONY, 2009, p. 95)

Esta simulación se recrea gracias a una escenografía muy personalizada e íntima: las paredes se ornan de fotografías de la familia viviendo en el pueblo, como de las fotografías de los santos y de otros elementos folklóricos que pertenecen a la tradición local.

El artista Hamid Dabarrah nació en 1954 en Chlef, Argelia; en 1976 se instala en Grenoble, Francia. En 2002, realiza la obra *Facies. Inventaires* en colaboración con el Centro de los Trabajadores Inmigrantes de la Ciudad. Se trata de una serie de 54 fotografías en blanco y negro de gran formato. Son presentados, en primer lugar, retratos de hombres que no parecen ni de aquí ni ya de allí; y luego, otras fotografías que revelan el entorno de cada uno de ellos, en las cuales observamos maletas al alcance de las manos, closet semivacíos, postales, fotografías del país, etc.

Por oposición, la casa que se quiere construir en el país de origen, en el pueblo, representa, según la antropóloga, el principal índice de “logro migratorio”, junto con el envío de dinero a la familia y la compra de un automóvil. La construcción de la casa funciona como una presencia espacial que instala un “lenguaje” a través del cual el migrante cuenta sus historias a los miembros de su comunidad, como reflejo de su camino. Cuando uno se va,

¿cómo hacerse ver? ¿Cómo dar sentido al presente que uno vive? La casa es ese objeto que sirve de identificación entre el migrante y el grupo. En este caso lo que va a sobresalir es el exterior, porque una característica de estas casas es ser poco utilizadas o estar deshabitadas.

El documental de Taro... toma justamente como tema las marcas arquitectónicas de las casas construidas por los migrantes en México. Las particularidades señaladas se reúnen para apuntar las siguientes características: un segundo piso, un estacionamiento, la forma de las ventanas, el estilo de la entrada, etc. Si el migrante se disimula o gira su casa hacia el interior en su país de inmigración, se produce lo contrario en su país de pertenencia. La casa tiene que disociarse, mostrarse, ostentar su lujo.

¿Qué quiere mostrar el migrante a través de esta casa si no la habita? Lo que lleva al migrante a construirla es la importancia de la mirada de los otros, las ganas de contar hasta qué punto ha cambiado. El interior y el exterior de los dos espacios construidos a los dos lados de la frontera confirman un único ensamble residencial, gracias al cual el migrante logra establecer una reflexión sobre su trayectoria de vida. La casa funciona como un objeto para verse y para ser visto.

Una dimensión, no enunciada pero siempre subyacente en esta cuestión de la migración, es la del TIEMPO. La migración está concebida no sólo como un movimiento en el espacio, sino esencialmente como un movimiento en el tiempo. Como lo señala también Miguel A. Hernández Navarro en su artículo “Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento” (2008), las metáforas de la migración suelen tener que ver sobre todo con el lugar. El vocabulario utilizado tiene que ver con metáforas espaciales: tierra, hogar, frontera, distancia, etc. Sin embargo, mientras nos desplazamos, nos cambiamos de lugar; no sólo eso implica una cuestión de espacio, sino también de tiempo. Como lo sugiere Mieke Bal: “la migración también consiste en la experiencia del tiempo como múltiple y heterogéneo. El tiempo de la prisa y de la espera, el tiempo del movimiento y del estancamiento; el tiempo de la memoria y de un presente intranquilizador.” (BAL, 2008, p. 34)

La instalación video de Gautam Kansara, *Don't hurry, don't worry*⁵, realizada en 2010, explora el espacio íntimo de la casa familiar y de sus recuerdos.

El artista nace en 1970 en Londres, Inglaterra, y emigra a Estados Unidos, en donde vive y trabaja actualmente. Durante seis años, grabó (en el departamento de su abuelo en Londres), la vida cotidiana de su familia. Y luego, en su obra final, proyecta, en los mismos espacios, las escenas grabadas: su abuela cocinando o sentada en la sala, o durmiendo en su cuarto. Si la obra no trata en sí el tema de la migración, trata de otro tema relativo a éste: el tiempo y el alejamiento. La videoinstalación reconstruye una casa construida de hechos, gestos, sensaciones, la casa se transforma en un espacio-memoria. La instalación rompe con el trazado lineal del tiempo para realizar un movimiento circular, un retorno a lo que ya fue y provoca entonces una especie de “bucle” temporal. Si la imagen es primordial en este trabajo, no hay que soslayar la fuerza del sonido que habita, al igual que las imágenes, los recuerdos proyectados. La voz de su abuela, los gritos del abuelo y la música hindú que nos recuerda otra migración, la de los abuelos, que dejaron India por Inglaterra unas décadas atrás. La misma posición de la abuela, sentada al lado de una ventana que abre la vista sobre otra pared con la música hindú de fondo, nos remite a un país y un tiempo lejanos, de una pertenencia pasada que insite sobre los recuerdos de diferentes generaciones de migrantes.

Esta cuestión del tiempo se vuelve un elemento fundamental de este estudio. Si la migración se realiza en un espacio, se ejecuta también en el tiempo.

⁵ Gautam Kansara, *Don't hurry, don't worry*, (video instalacion) 2010, 1 channel o 4 channel, 14:58 <http://gautamkansara.wordpress.com/category/video-installation/>

La obra *Mother tongue*⁶ (2002) de la artista francesa de origen argelino, Zineb Sedira, la cual vive en Londres, es, en este sentido, muy interesante.

Como lo dice la artista, “mi obra explora las paradojas y las intersecciones de mi identidad como argelina y francesa y también como residente en Inglaterra” (Renard, 2007, 19). Su historia personal y la de su familia que dejó Argelia por ir a Francia es el motor de sus creaciones. *Mother tongue* es una instalación de 3 monitores en los cuales se enfrentan en cada pantalla 3 generaciones de mujeres: la artista, su madre y su hija, las cuales dialogan de dos en dos, cada una en su lengua materna. El francés por parte de Zineb, el árabe por su madre y el inglés por la nieta. Historias de escuelas se transmiten de una a otra, pero la narración parece interrumpida entre la abuela y la nieta, que no entiende una la lengua de la otra. El mismo espectador experimenta una sensación parecida a la de los personajes del video; los 3 idiomas, el árabe, el inglés y el francés se transmiten sin subtítulos. Si entendemos las preguntas de una, podemos no entender las respuestas de la otra y viceversa, lo que dispersa la primera narración (la de historias de escuelas) para llevarla a un juego verbal y temporal en el cual el idioma no permite una comunicación entre diferentes generaciones de una misma familia, ofreciendo un vacío inestable.

La misma instalación dividida en tres monitores insiste sobre estas fracciones, la abuela se encuentra en los dos extremos de la instalación, entre ella se encuentra su hija de un lado y su nieta del otro. Cada pantalla remite a un espacio tiempo distinto: el de la artista con su madre a Francia y a la educación de ella misma; el de la artista con su hija a Francia e Inglaterra, y el de la nieta y la abuela a un espacio tiempo diluido, indistinto, perdido entre Argelia e Inglaterra. Decir que cada una habla en su lengua materna no parece tan justo; más bien, cada una habla en la lengua de su país de inmigración, de adopción. La lengua materna (el árabe en este caso) se pierde, prevalece la

⁶ Zineb Sedira, *Mother tongue*, 2002, Francia, Inglaterra, Algeria, 3 channels, instalación con audífonos, 5 min. Cada uno, Installation view: Brooklyn Museum, NY, USA <http://www.zinebsedira.com/video/mother-tongue-2002>

lengua del país habitado. El tiempo y el espacio operan como una imparable ida hacia delante en la cual el pasado aparece inalcanzable.

Esta prevalectencia del sonido, de la voz como objeto, como resistencia al olvido y al tiempo se encuentra en la instalación de la artista colombiana Clemencia Echeverri, intitulada *Voz / Resonancias de prisión* (2005)⁷. La instalación fue presentada en el Museo Nacional de Bogotá, que fue por 70 años el antiguo centro penitenciario panóptico de Bogotá. Dos elementos centrales componen la obra: una experiencia sonora y una experiencia espacial. A medida que el espectador va recorriendo el espacio, sensores de movimientos se accionan al acercarse a ellos, para emitir voces de colombianos y colombianas detenidos en cárceles inglesas y colombianas.

“Soy Leonardo López, estoy en Brixton Prison, en el Pavellon D por posesión de drogas”

“Ahora sé qué es la cárcel”

“Yo soy Colombiano, usted por qué me va a juzgar a mi por mi nacionalidad”

(ECHEVERRI, 2009)

Se proyecta en el muro del fondo un video que captura la imagen de ese mismo espacio, generando así, un espacio que se multiplica más allá del espacio físico real.

Las grabaciones se realizaron a lo largo de una serie de visitas, encuentros y talleres que realizó la artista en las cárceles de Pentonville, Brixton, Swelside y Rye Hill en Inglaterra, y en el Buen Pastor en Bogotá. A lo largo de las entrevistas los presos “recorren arriba abajo los mismos lugares por años olvidados. (...) De memoria recorren espacios vividos. Pasan el tiempo bajo completo silencio. Salen de allí para volver al comienzo, lo relatan, lo cuentan en detalle, lo trazan, reclaman. Aparece la rabia. “En mi casa era diferente, sólo era pobreza y violencia”. Se devuelven en años...” (Echeverri,

⁷ Clemencia Echeverri, *Voz*, 2008

<http://www.clemenciaecheverri.com/webcastellano/index.php/categorias/instalacion/4-voz>

2008: 104) Las voces salen del silencio activadas por la presencia del espectador, hubieran podido también pertenecer a estos muros, al espacio del museo. La artista apunta la historia, la memoria de estas paredes y de otras más allá, del otro lado del océano. Los migrantes rencuentran, en estos espacios fuera del tiempo, recuerdos, vidas que de alguna forma los llevaron a donde se encuentran. Pero la obra de Clemencia Echeverri no nos transcribe estas historias, lo que nos propone son fragmentos de voz, frases cortadas, aisladas, sin cuerpos. Las voces no tienen rostros, están separadas de su espacio y de su autor. ¿Por qué haber expuesto solamente las voces? O más bien, ¿qué hubiera pasado si presenta la imagen con el sonido? El rostro contextualiza la voz, la lleva a un espacio conocido, lo relaciona a un sujeto social, lo actualiza, es la voz de una persona. Al contrario, si quito la imagen, esta voz puede ser la de miles de personas, no pertenece ya a un sujeto, sino que se vuelve por un instante un objeto. Un objeto que impacta, que se desplaza. María Victoria Uribe escribe a propósito que “la artista nos remite a la profundidad del sentido de lo auditivo, a lo más primario de nuestra memoria auditiva”. (Echeverri, 2008: 114) Como una memoria viva, las voces de los prisioneros trazan a través de fragmentos de vidas distintas, un “reclamo de atención”.

La voz se vuelve un elemento fundamental en la obra del artista español Daniel Lupión, *Entrevistándome con inmigrantes* (2002)⁸.

Durante dos semanas, el artista salió a las calles de Madrid con una cámara para entrevistar a inmigrantes. Pero en lugar de realizar las preguntas y enfocar al otro, el artista ofrece la cámara al inmigrante y le sugiere que sea el quien haga las preguntas. Lo que escuchamos es solamente la voz del migrante que pregunta:

“¿De dónde eres?

¿Eres español?

¿Cuánto tiempo llevas aquí?

...” (Lupion, 2011)

⁸ Daniel Lupión, *Entrevistándome con emigrantes*, 2002. Vídeo mono-canal. 13'10", color, sonido.

Y lo que vemos es al artista grabado por el migrante.

Los dos elementos sonoros y visuales son muy interesantes, cada uno ofrece un punto de vista diferente. En las preguntas hechas por los migrantes, están condensados todos aquellos aspectos que realmente interesan y preocupan al migrante; a saber, cuestiones de origen, de tiempo, de espacio. Y en lo visual, un migrante enfoca, por ejemplo, únicamente el pecho del artista, mientras otro de los entrevistados deja la cámara casi fuera de control cuando comienza la conversación, en este caso, el diálogo supera la visión. Lo visual revela una cierta relación con el mundo.

Si en los países occidentales la imagen se centra en el rostro y en algunas partes del cuerpo, lo que traducen los migrantes, al tener esta utilización de la imagen, es una visión distinta. Miguel A. Hernández Navarro habla de “analfabetismo tecnológico” para caracterizar estas utilidades, para definir el uso renovado e impensado de los dispositivos tecnológicos. (HERNÁNDEZ NAVARRO, 2012, p. 19). Creo que el término implica un valor negativo cuando no se trata exactamente de analfabetismo sino de relación con el mundo, o, retomando las palabras del antropólogo Alain Corbin (CORBIN, 1990, p. 13), de “modalidades de la percepción”, de “jerarquías sensoriales”. En realidad, la apuesta fascinante del antropólogo fue saber si era posible distinguir retrospectivamente el modo de presencia del mundo de los hombres del pasado a través del análisis de la jerarquía de los sentidos y del balance establecido entre ellos en un momento dado de la historia y en una sociedad específica.

El desplazamiento realizado por el artista es muy ingenioso. Intercambiando el papel de entrevistador por el de entrevistado, el artista desvía un cierto terrorismo de la pregunta, “en cada pregunta está implicado un poder”, dice Barthes (BARTHES, 1978, p. 145). ¿Quién hace las preguntas?, el periodista, el maestro, el policía, el encuestador... Para Barthes, el periodista representa una especie de policía que “lo quiere” porque le da la voz, la palabra y le da publicidad. Pero Barthes se pregunta ¿por qué responder? Por deontológica social, juego social. Efectivamente, la pregunta nos encierra en

una alternativa: responder bien o mal, o no responder por rechazo o ignorancia. Barthes, en su curso del Colegio de Francia, cita el ejemplo de la intriga de la ópera de Puccini (1926) que tiene por trama la boda de la cruel princesa Turandot con aquel hombre que sepa responder los 3 enigmas que ella le propone. Los que están suspendidos estarán decapitados. Mito que ilustra cómo la pregunta puede provocar un encierro que implica locura o drama para el que nos responde.

Así que, por esta vez, es el migrante quien tiene el poder, pero el artista desvía siempre el juego, sólo escuchamos la voz del migrante, el migrante se vuelve de nuevo el entrevistador observado. Como último escalón y a modo de conclusión, citaré la obra *Migrations* del artista⁹ norteamericano Doug Aitken

La obra se presenta en tres pantallas instaladas una tras otra, el video que se proyecta es el mismo, presentado con unos segundos de intervalo. Las imágenes alternan, pero se agrupan según una misma lógica: animales no domésticos experimentan el espacio construido por el hombre. Los animales aparecen solos o por pares, en unos cuartos de hoteles: un búho, dos pavos reales, un búfalo, un caballo, una nutria en una tina, un venado buscando y tirando botellas en un refrigerador. Independientemente del animal, su comportamiento alterna entre observación, intimidación, incomodidad, sorpresa, estupor, etc.

La presencia animal en el espacio construido humano enfatiza diversas sensaciones. La primera quizás tiene que ver con la estrechez del espacio, y la segunda con lo “mal” construido que hace referencia a una incompatibilidad del espacio con las necesidades del animal y, por extensión, del humano.

¿La presencia animal enfatiza y problematiza la construcción realizada por el humano, como una “especie de situación arquitectónica esquizofrénica” (ALESSIA DE BIASE, 2008, p.117)? o ¿pone de relieve las consecuencias de la “civilización” y del desarrollo humano sobre la especie animal?, seguramente las dos al mismo tiempo.

⁹ Doug Aitken, *Migrations*, (3 channels), 2008
<http://www.youtube.com/watch?v=JZ6cJaGm79E>

La cuestión se plantea primeramente en términos espaciales, y se podría resumirse así: ¿Qué fundamenta la relación hombre/espacio? o ¿cómo el espacio se vuelve estructurante de la identidad de los individuos? Esto es lo que analiza la antropóloga Marion Segaud en el libro *Antropologie de l'espace. Habiter, fonder, distribuir, transformer*. En el caso de la obra, ésta plantea y cuestiona, por medio de una arquitectura funcionalista (la de moteles estadounidenses), el triunfo (acompañado de una planificación siempre más compleja y que pone en escena un hombre de necesidades universales) del espacio de tipo universal. Este espacio tipo universal consiste precisamente en unificar el paisaje, ignorando el contexto. Con mucha poesía, la obra explora esta exacerbación del tipo universal de espacio construido por medio de la confrontación inesperada del mundo animal y del mundo humano. Nos podríamos preguntar hasta qué punto el humano modificó su propio entorno para transformarlo en un espacio “alienante” e inadecuado a sus necesidades “vitales”.

Podemos, por otro lado, presentar la cuestión en términos históricos, a partir de una reflexión acerca de la colonización y del espacio. C. Lévi-Strauss establece un paralelo entre hábitat y avasallamiento. En este caso, Lévi-Strauss demuestra que el hábitat (considerado como un conjunto de prácticas y representaciones) aparece como el garante del conjunto del universo social y cosmogónico de algunas poblaciones de la Amazonía. Pero también el hábitat se puede volver un arma de avasallamiento. Lévi-Strauss cita el ejemplo de los indios bororós de la Amazonía, mientras éstos se mantenían en sus pueblos, organizados según una correspondencia estricta entre lugares (los dispositivos espaciales) e individuos, no sucumbían a la conversión cristiana, pero una vez reagrupados a lo largo de una carretera y repartidos en casas a cada lado de la vía, olvidaban rápidamente sus costumbres para adoptar la de los misioneros. En este caso, el espacio es el garante de una estabilidad de organización social, política y espiritual. El espacio participa en la estructura del ser y en su desarrollo. Es relevante en este punto cuestionar la multiplicación de las casas de dos niveles para una familia, situadas en suburbios y aglutinadas una sobre otra, tipo casas “geo”. ¿Cuál sería el objetivo? Sobre todo cuando sabemos que,

por citar a México, este tipo de casas son las únicas que se adquieren por medio de un plan de préstamo social ofrecido por el gobierno.

De regreso a la obra, es notable también señalar la pérdida de referencia, la estabilización de los animales debido a su aislamiento. Estas construcciones están hechas por una “pareja” y no por una tribu, como lo acostumbra la vida animal y quizás humana. Esta insistencia se encuentra en las imágenes del caballo. Mientras el caballo descubre este nuevo espacio, se proyectan en el televisor imágenes de caballos salvajes corriendo, igual en las imágenes de los pavos reales aparecen miles y miles de pájaros volando, quizás migrando. El aislamiento de los animales, en unos espacios inadaptados, genera un cuestionamiento profundo sobre nuestras maneras de vivir y nuestras construcciones. Y nos recuerda unos versos de Holderlin: “Lleno de méritos, pero poéticamente, el hombre habita esta tierra.”

¿Qué significaría habitar la tierra poéticamente? Tomamos el tópico común de que los hombres y mujeres de la modernidad industrial ya no habitan el mundo poéticamente, habitar el mundo así tendría que ver con el recuerdo de los mundos vivos. A este propósito, podemos citar la conferencia de Michel Tíbon-Cornillot intitulada: “Se souvenir des mondes vivants. A propos de l’interminable fin des sociétés industrielles”:

El mundo real debe de ser reconstruido... y lo es a golpe de bulldózer, de bombas, de fábricas, de tractores, de pesticidas. Pero lo es también gracias a las matemáticas y a las ciencias modernas, gracias por fin a las máquinas, robots, computadoras. No se trata solamente de pensar el mundo racionalmente sino de reconstruirlo con el fin de que se vuelva... racional. Sin embargo, el porvenir racional del mundo reconstruido tiende a unificarse, entre pensamiento y acción, y a organizarse unilateralmente como el único mundo posible. Allí donde se incrustan modos de vida fundados sobre el trabajo industrial, sobre los transportes colectivos, y horarios estrictos, sobre hábitat racionales, se organiza sin retrospectiva el único verdadero mundo que cada uno y todos debemos recorrer... porque ya no existen otros. ¿Sería necesario recordar que los orígenes más profundos de la tiranía no consisten en la presencia visible, demasiada visible de las coerciones pero en el olvido

aceptado interiorizado de otros mundos, de los que fueron engullidos, pero también de los que, sin embargo, son siempre posibles? (Tibon, 2008, 195)

Esta obra de Doug Aitken propone un real y profundo cuestionamiento de nuestra manera de habitar el mundo y de nuestra manera de imponerlo a todos los seres vivos. *Migraciones*, las que tienen que ver con el cambio de hábitat y, por consecuencia, de costumbres, de valores que cuestionan una sociabilidad que se encuentra modificada (a través de la transformación del espacio tradicional) en un espacio concebido con el fin de llevarlos (humanos y animales) a la “civilización”.

Referências

BAL, Mieke. *Double mouvement*. In Mieke Bal & Miguel Hernandez-Navarro, 2Move:Video Art Migration, Murcia: Cendeac, 2009, p 13-80.

BARTHES, Rolan. *Le neutre : cours au Collège de France (1977-1978)*. Ed. Seuil, 2002.

CALDERON-BONY, Frida. *La maison du migrante: intimité et altérité de l'espace (La casa del migrante, intimidad y alteridad del espacio)*, e-migrinter, vol.4, 2009, p. 90-99.

CORBIN, Alain. *Histoire et anthropologie sensorielle*. Anthropologie et Sociétés, v. 14, n. 2, 1990, p. 13-24.

DE BIASE, Alessia. *Habiter la nostalgie*. Actos del congreso de Cerisy-la-Salle: ed. Donner lieu, 2008, p. 174-198.

GOETZ, Benoît. *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise (Teoría de las casas, La habitación, la sorpresa)*, ed. Verdier, 2011.

ECHEVERRI, Clemencia. *Sin respuesta*. Universidad Nacional de Colombia, 2009.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel A. Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento, *Arte y políticas de identidad*, v.2, dez., 2010, p. 9-24.

LUPION, Daniel. *Desplazamientos*, 2011. (<http://desplazamientos.wordpress.com/category/daniel-lupion-entrevistandome-con-emigrantes/>)

SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace: Habiter, Fonder, Distribuer, transformer*. ed. Armand Colin, 2007.

RENARD, Isabelle. *Lorsque l'art contemporain réinterroge l'histoire (Cuando el arte contemporáneo reinterroga la historia)*, Hommes & migrations, n 1267, 2007, p. 16- 27.

TIBON CORNILLOT, Michel. Se souvenir des mondes vivants: à propos de l'interminable fin des sociétés industrielles (Acordarse de los mundos vivos: a proposito de la interminable fin de las sociedades industriales), en Auguste Berque, Alessia de Biase, Philippe Bonnin, *L'habiter dans sa poétique première (El habitar en su poética primera)*, 2008, Actos del congreso de Cerisy-la-Salle, ed. Donner lieu, pp. 174-198.

