

# Prácticas artísticas del desarrollo:

rutas hacia un archivo de las memorias en Hispanoamérica\*



David Ramos-Delgado\*\*  

---

**Fecha de recepción: 06 de marzo de 2025**

**Fecha de aprobación: 10 de junio de 2025**

**Fecha de publicación: 01 de julio de 2025**

**Para citar este artículo**

Ramos-Delgado, D. (2025). Prácticas artísticas del desarraigo: rutas hacia un archivo de las memorias en Hispanoamérica, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... Y *Obra*, (33), e22958.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num33-22958>

---

\* Artículo derivado de la tesis doctoral "Narrativas del desarraigo en Guatavita, Colombia: una mirada sobre un archivo", en el marco del Doctorado en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia, y como producto de la beca otorgada por esta institución (Convocatoria A1-2025, apoyo a la formación de investigadores del programa excelencia académica).

\*\* Doctorando en Estudios Artísticos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Docente y coordinador, Maestría en Arte, Educación y Cultura, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. [deramosd@pedagogica.edu.co](mailto:deramosd@pedagogica.edu.co)

## Resumen

En el presente artículo se hace un balance -en varios países de Hispanoamérica- de prácticas artísticas del desarraigo que abordan, en las últimas décadas, temas asociados con migración, exilio o desplazamiento forzado en contextos de desigualdad social geopolítica y violencia política (dictaduras militares, conflicto armado interno y violencia de Estado). La revisión se elabora tomando como foco los modos (o las rutas) en que se han construido unas memorias narrativas, usando el archivo como estrategia creativa. La identificación de estas prácticas parte de un acervo documental encontrado en bases de datos, correspondiente a textos que estudian dichas obras. Este balance es un aporte para pensar las relaciones entre arte, archivo y memoria -memorias del desarraigo, específicamente-, en tanto formas de *rearraigos* en la sociedad contemporánea latinoamericana.

**Palabras clave:** arte contemporáneo; migración; archivos; memoria

## Artistic Practices of Uprooting: Routes Towards an Archive of Memories in Some Spanish America Countries

### Abstract

This article takes stock - in several Spanish America countries - of artistic practices of uprooting that address, in recent decades, issues associated with migration, exile or forced displacement in contexts of geopolitical social inequality and political violence (military dictatorships, internal armed conflict and state violence). The review is prepared taking as a focus the ways (or routes) in which narrative memories have been constructed, using the archive as a creative strategy. The identification of these practices is based on a documentary collection found in databases, corresponding to texts that study these works. This balance is a contribution to thinking about the relationships between art, archive and memory - memories of uprooting, specifically - as forms of *rerooting* in contemporary Latin American society.

**Keywords:** contemporary art; migration; archives; memory

## Práticas artísticas de desenraizamento: percursos para um arquivo de memórias em alguns países da América hispânica

### Resumo

Este artigo faz um balanço - em vários países da América hispânica- de práticas artísticas de desenraizamento que tratam, nas últimas décadas, questões associadas à migração, ao exílio ou ao deslocamento forçado em contextos de desigualdade social geopolítica e de violência política (ditaduras militares, conflitos armados internos e violência de Estado). A revisão elabora-se sobre as formas (ou percursos) nas que tem se dado construção de memórias narrativas, utilizando o arquivo como estratégia criativa. A identificação dessas práticas centra-se num acervo documental encontrado em bases de dados, composto por textos que estudam ditas obras. Este balanço é uma contribuição para pensar as relações entre arte, arquivo e memória - especificamente memórias do desenraizamento - como formas de *re-enraizamento* na sociedade latino-americana contemporânea.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; migração; arquivos; memória



### Introducción: inicio de la ruta

El desarraigo, como experiencia de ruptura con los espacios y la cultura, es una sensación de *extrañamiento*, una “experiencia estética que se contrapone a la familiaridad del objeto cotidiano” (Mandoki, 1998, p. 198). En el caso latinoamericano, y en específico en el hispanoamericano, este extrañamiento ha sido consecuencia de violencias políticas y tensiones centro-periferia o norte-sur, que han obligado a miles de latinoamericanos (y otros habitantes del sur global) a migrar. En medio de esta complejidad social —y como una necesidad de denuncia, de resistencia y, sobre todo, de realizar un ejercicio crítico del pasado en torno a hechos deshumanizantes—, muchos y muchas artistas, a lo largo y ancho del continente, han creado prácticas artísticas que tienen por tema el desarraigo desde varias aristas: la migración, el exilio político y el desplazamiento forzado.

Como característica común, estas obras configuran narrativas en torno a las maneras en que se recuerdan los desarraigos y aportan a la construcción de memorias sociales e históricas, así como a formas de *rearraigarse* en el mundo. Estos(as) artistas, trabajando individual o colectivamente, se basan en ejercicios autobiográficos, biográficos o en narrativas colectivas de territorios o naciones. A pesar de la heterogeneidad, han consolidado una estrategia similar: el archivo como mecanismo de activación de narrativas y memorias en procesos y circulación artística.

Así, en el presente artículo de revisión se realiza un balance de prácticas artísticas del desarraigo en algunos países de Hispanoamérica, vinculadas a la migración hacia Estados Unidos desde México, Centroamérica y países antillanos —principalmente Cuba—; al exilio político en el Cono Sur, como consecuencia de las dictaduras cívico-militares en Chile, Argentina y Uruguay; y al desplazamiento forzado interno en Colombia, derivado del conflicto armado. Para ello, se hace una revisión documental que permite precisar dichas prácticas y sus focos de estudio. El acervo está compuesto por 56 textos, encontrados en bases de datos (Google Académico, Latindex, SciELO, Redalyc, Dialnet, entre otras) y correspondientes a artículos científicos, capítulos de libros, libros, memorias de ponencias y tesis posgraduales. Como descriptores, se utilizaron las categorías de *desarraigo*, *migración*, *exilio* y *desplazamiento forzado*, en relación con el arte y las prácticas artísticas durante las búsquedas.

Con el fin de delimitar las prácticas y acotar la selección documental, la indagación se centró en las artes visuales. No se incluyeron creaciones literarias, teatrales o dancísticas, pues han sido ampliamente estudiadas y superan el alcance del presente análisis. También se adoptó un criterio geográfico e histórico, asociado con el contexto político y el pasado reciente hispanoamericano, desde la década de los setenta del siglo xx hasta la actualidad. No

se incluye el exilio español en Latinoamérica, concentrado en México como resultado de la Guerra Civil en 1939. Asimismo, se omite la producción artística vinculada con el exilio brasileño durante la dictadura militar. Tanto en el exilio español como en el brasileño se produjo una notable cantidad de producción artística y académica que excede este estudio. Además, se dejan por fuera experiencias pedagógicas o de atención psicosocial realizadas desde el arte, en especial para el abordaje de víctimas del conflicto armado en Colombia.

Para presentar los hallazgos, se plantean una serie de *rutras migratorias* —como se han denominado— con el objetivo de elaborar un recorrido que aborde los desarraigos en las prácticas estudiadas. En un primer momento se propone una ruta inicial, es decir, un punto de partida teórico que articula los conceptos orientadores de *memorias, narrativas, desarraigo y archivo*. Luego, se presenta el balance documental y de obras, enunciado como *rutras del desarraigo*, conformadas por la migración de México y Centroamérica a Estados Unidos, como primera ruta. La segunda abarca la migración de países antillanos hacia el norte del continente. Como tercera ruta están los exilios políticos del Cono Sur, principalmente desde Argentina, donde existe mayor cantidad de estudios y prácticas artísticas. El desplazamiento forzado por el conflicto armado colombiano es la cuarta ruta, que cuenta con una abundante producción conceptual y académica. A su vez, y con menor recurrencia en la revisión, se hace referencia a otras migraciones en una quinta ruta que explora posibles desarraigos en el continente. Finalmente, la llegada de estas rutras converge en unas conclusiones que aportan a la consolidación y el estudio de las prácticas artísticas del desarraigo.

### Cómo orientar la ruta

Con el fin de establecer unos puntos de partida para la orientación conceptual, a continuación se ofrecen pistas articuladoras que, más allá de ser un mapa fijo, constituyen un recorrido oscilante por tres lugares: la memoria y su relación con las narrativas; las memorias del desarraigo y sus posibilidades en los *rearraigos*; y el archivo como práctica artística y estrategia para narrar esas memorias.

### Primera orientación: narrar las memorias para el desarraigo

Si se sitúa la noción de *memoria* en los contextos de violencia política, hay que referirse al campo de los estudios de la

memoria que ha analizado, entre otros asuntos, las tensiones entre lo individual y lo colectivo, entre el recuerdo y el olvido, y entre el pasado, el presente y el futuro (Halbwachs, 2004; Ricoeur, 2004; Vásquez, 2001; Jelin, 2002; Huyssen, 2002; Arfuch, 2015). En cuanto a lo individual y lo colectivo de la memoria, cabe decir que recordar, como acción personal, también es un acto social, pues está atravesado por el lenguaje y por unas referencias espaciotemporales construidas con otros. Por otra parte, olvido y recuerdo son acciones constitutivas de la memoria: se recuerda para combatir el olvido, pero también se decide, colectivamente, qué olvidar —la memoria es selectiva, dice Jelin (2002)—. Pensar en la memoria es referirse al tiempo: pasado, presente y futuro están friccionados, pues se recuerdan hechos acontecidos en función de unas necesidades actuales, con miras a proyectar un porvenir colectivo.

Estas memorias colectivas o sociales tienen un lugar político desde su apuesta por construir un devenir compartido, pues son estrategias explícitas para luchas que narran el pasado de otras formas. Dichas versiones conviven con —y cuestionan— las memorias oficiales, institucionalizadas o sesgadas del Estado, los medios de comunicación o la historia (como disciplina científica hegemónica). En el presente estudio, estas memorias se asocian al desarraigo hispanoamericano, derivado de violencias políticas, atropellos contra los derechos humanos, desigualdades sociales, contextos de pobreza, etc., y en escenarios de exilios políticos, desplazamientos forzados por conflictos armados y migraciones geopolíticas.

Las memorias del desarraigo se presentan como apuestas subjetivas de grupos sociales concretos, y operan como denuncia, reivindicación, reclamo por la verdad o la no repetición: estos asuntos son narrados por actores que atestiguaron o escucharon los hechos a través de metáforas o representaciones en prácticas artísticas. Siguiendo a Jelin (2002), este sería el uso político y público de la memoria: allí existe una lucha entre emprendedores de la memoria, quienes buscan el reconocimiento social y la legitimidad de su narrativa del pasado. Como emprendedores, los y las artistas, o las comunidades y otros sujetos que participan en las estrategias de creación, construyen sus propias narrativas de los hechos. Esta es una memoria narrativa que viabiliza nuevos sentidos del pasado y del presente, mientras reconoce quién narra, qué institución permite hablar (o no) y cuál es la legitimidad del grupo que recuerda (Jelin, 2002).

Pero narrar la memoria del desarraigo, como acto político, implica situarse en aquello que Arfuch (2010, 2015) denomina *espacio biográfico*. Este excede géneros como las biografías, autobiografías, diarios, historias de vida o correspondencias, y se amplía hacia otros registros de la discursividad contemporánea, como los medios de comunicación, la investigación científica, la literatura o, en este caso, las artes. La autora caracteriza este espacio por la emergencia de la subjetividad, la primacía del yo y de las *vidas reales* sobre la ficción, y la cercanía de la experiencia propia desde el cuerpo y la voz.

Ese carácter narrativo de la memoria ha estado presente para hablar del desarraigo en Hispanoamérica durante las últimas seis décadas. Lo autobiográfico y lo biográfico desbordan el formato oral, y se extienden a lenguajes y visualidades de diversas prácticas artísticas (performance, instalación, video, tejido, artes plásticas, obras interdisciplinarias, proyectos sociales, etc.). Las prácticas artísticas ganan terreno en ese espacio biográfico, para complejizarlo y abrir fisuras en las narrativas y memorias dominantes.

### Segunda orientación: memorias del desarraigo para rearraigarse

Al partir de unas *memorias narrativas del desarraigo* en Hispanoamérica, en esta segunda orientación conceptual cabe preguntarse: ¿Cómo estudiar la experiencia personal del desarraigo, pero anclada en problemáticas sociales más amplias? ¿Cómo, o desde dónde, comprender teóricamente el desarraigo? Como concepto, en todos los documentos revisados, el *desarraigo* permanece casi ausente; aparece, más bien, como una consecuencia empírica del exilio, la migración y el desplazamiento forzado, asuntos ampliamente estudiados en las ciencias sociales. Con el ánimo de delimitar qué se entiende por desarraigo, desde una perspectiva sociológica, se parte de su abordaje como fenómeno social. Por ello, se pone en tensión la *sociología del arraigo* con la *sociología del desarraigo*.

En cuanto a la primera, Acebo-Ibáñez (1996), criticando al crecimiento urbano, moderno y occidental, desarrolla una teoría de la ciudad a la luz del concepto de *arraigo*, con base en aportes filosófico-históricos e histórico-sociales<sup>1</sup>. Para el autor, el arraigo corresponde al habitar humano, al modo como un habitante se vincula con un

espacio vivido y social; como fenómeno total, tiene una tridimensionalidad: espacial, social y cultural. En contraste, hay que hablar de la *sociología del desarraigo*, que tiene un trasfondo histórico-estructural y constituye un fenómeno sociohistórico en América Latina, iniciado con la colonización y persistente hasta la actualidad, que define subjetividades (Loudior, 2016).


Loudior (2016) define el *desarraigo* como una tensión en la experiencia de los sujetos, entre

el pasado (que se deja atrás) y el presente (que se enfrenta), el aquí y el allá, el *yo-nosotros* y el *ellos*, lo propio y lo ajeno. Obliga a enajenarse de lo propio (volverlo ajeno, sea bajo la forma de un pasado ya inalcanzable o una utopía imaginada) y apropiarse de lo ajeno (intentar volverlo propio). Definitivamente, el desarraigo es un arrancar las raíces (de manera generalmente violenta) para luego intentar echar raíces en una nueva tierra (hacer del *no lugar* un nuevo hogar). (p. 204)

Estudiar el desarraigo no implica compararlo con el arraigo solo para quedarse en un *sentido negativo* de la experiencia, en esa sensación de pérdida o nostalgia por lo dejado atrás. Si bien el desarraigo produce rupturas geográficas, económicas, sociales, culturales, psicológicas, etc., también narrarlo significa cuestionarlo para actuar hacia el futuro: el desarraigo es posibilidad. Desarraigarse conlleva transformaciones en la identidad individual, social o étnica, redirige a los sujetos más allá de dicha identidad y los insta a resistir a la alteridad para reconstruirse, renombrarse y rearraigarse (Loudior, 2016).

El arraigo y el desarraigo conviven como palimpsesto en el *rearraigo*, pues son experiencias superpuestas no solo en las narraciones de los sujetos, sino también en las acciones que generan para construir formas de vida que permitan *rehabitar* el mundo. Para Loudior (2016), el *rearraigo* es reencontrarse con las raíces, aceptar el desarraigo sin negarlo, buscar soluciones a las migraciones forzadas, reparar integralmente los daños y construir una nueva territorialidad: “una territorialidad hospitalaria [...] propicia para construir el hogar, recuperar su lugar en la sociedad y en el mundo” (p. 205). Una *hospitalidad justa*, como apertura al otro, como alteridad e irrupción del otro, y como constitución del yo mismo, más allá de las normas impuestas al huésped-extranjero (Lévinas en Arfuch, 2019).

<sup>1</sup> El autor parte de las teorías de sociólogos como Marx, Engels, Weber, Tönnies, Simel, Spengler, Lefebvre, Durkheim, entre otros.



La memoria del desarraigo, en tanto *rearraigo*, es una posibilidad para la hospitalidad. Por eso, es indispensable reconocer al otro y lo otro en los procesos de rearraigo y memoria, asuntos que van de la mano, pues recordar y olvidar tienen su equivalencia con las narrativas del arraigo y el desarraigo.

### **Tercera orientación: prácticas del archivo como prácticas artísticas del desarraigo**

Para desarrollar esta orientación conceptual, es preciso preguntarse: ¿cuáles son las estrategias narrativas creadas sobre el arraigo, el desarraigo y el *rearraigo* en las prácticas artísticas hispanoamericanas? Como activadoras de las experiencias del desarraigo, las prácticas artísticas — basadas en creaciones materializadas en la revisión, recreación y puesta en escena de una multiplicidad de archivos orales, visuales, sonoros, corporales, etc.— constituyen formas sociales de narración y acción para construir memorias situadas. Lo artístico y lo testimonial se tensionan entre sí y configuran creaciones que evidencian hechos del pasado reciente en contextos violentos y complejos que aún persisten. Esto es lo que Basso (2019) denomina *prácticas poéticas-testimoniales*<sup>2</sup>.

*La relación entre arte y desarraigo debe leerse desde el vínculo arte-memoria que, para Arfuch (2015), tiene que ver con el cómo, con la potencia significativa de las formas artísticas y con un arte memorial que no solo elabora metáforas de las grandes tragedias de nuestro tiempo, sino también de aquellas a pequeña escala, a partir de la afectividad con los objetos y el rescate de lo cotidiano para significarlo de otro modo. Esta*

2 Expresión tomada de Ana Amado para referirse a la segunda generación de víctimas de la última dictadura cívico-militar argentina.



perspectiva permite observar la tensión entre memoria individual y colectiva: la voz de un *yo* narrativo —una *identidad narrativa* (Ricoeur, 1999)— está entramada en hechos sociales e históricos amplios, como los desarraigos latinoamericanos y globales.

Arfuch (2015) es contundente al señalar que dicho *arte memorial* comparte rasgos característicos con el archivo. Siguiendo a Guasch (2005, 2011), puede afirmarse que las artes producidas en la última centuria (desde los inicios del siglo xx hasta la actualidad) se han constituido en torno al *paradigma del archivo*, extendido por todo el mundo<sup>3</sup>. Basadas en estrategias como la serialidad, la acumulación o la colección, estas prácticas recurren a diversas narrativas testimoniales, documentales, fotográficas, audiovisuales, entre otras. Aquí, el pasado no se narra de manera lineal, sino que se interroga a través de lecturas re-interpretativas.

Esta noción de *archivo* se distingue por su apertura y movilidad, pues toma distancia de su aparente parálisis temporal, como simple acopio de fragmentos guardados en cajas o anaqueles. Aunque la noción de archivo se basa en una lógica conservacionista —en un acto y una necesidad de *guardar la memoria*—, no debe confundirse con una relación pasiva con el pasado. Muy por el contrario, se trata de una relación activa y creativa con un pasado inacabado que se narra y resignifica en el presente. El archivo, en calidad de prótesis o técnica *hipomnémica*, no es solo un lugar de almacenamiento y conservación de *contenidos archivables de pasado*, sino que también determina ese contenido y su relación con el porvenir (Derrida, 1997).

## Un recorrido por las rutas del desarraigo

Las prácticas del archivo, empleadas como estrategias por artistas del presente para abordar las memorias narrativas del desarraigo, se presentan como aportes y posibilidades del *rearraigo*, particularmente —como veremos a continuación— en algunos territorios hispanoamericanos. Para ello, las rutas reflexivas que se desarrollan a continuación desglosan la relación entre arte, archivo, memoria narrativa y desarraigo, mientras toman como casos emblemáticos la migración geopolítica de latinos y latinas hacia los Estados Unidos; el exilio político del Cono Sur, en el marco de las últimas dictaduras cívico-militares; y el desplazamiento forzado en Colombia, agudizado por el conflicto armado interno.

### Primera ruta: migración hacia el norte, cruzar el muro

La primera ruta de prácticas artísticas de las memorias del desarraigo, vinculadas con la migración hacia Estados Unidos, evidencia las consecuencias de la configuración del Estado moderno occidental en la actual sociedad capitalista y de consumo, en la que se agudizan las tensiones geopolíticas Occidente-Oriente, centro-periferia o norte-sur, pero también las desigualdades sociales, raciales y de género. En este fenómeno aparece la noción de *frontera*, de división entre naciones, de un territorio en disputa y de un pasaje de un mundo a otro (Sicardo, 2023). El ideal del *sueño americano*, de progreso, de lograr mejores condiciones de vida, convierte a la frontera en un límite geográfico y simbólico que moviliza el deseo. “Cruzar la frontera”, con las violencias y los riesgos vitales que ello implica, motiva a

3 En el caso colombiano, ver las elaboraciones conceptuales de Rojas (2023).

latinos y latinas a emprender su travesía a Estados Unidos, especialmente desde México y Centroamérica.

Allí han emergido las creaciones en torno al desarraigo. Suárez (2012), por ejemplo, considera la producción artística en la frontera Tijuana-San Diego, vinculada con el arte visual y las culturas nortea, chicana y de frontera. La autora refiere el Taller de Arte Fronterizo/Border Art Workshop (TAF/BAW) (1983), liderado por Guillermo Gómez-Peña, artista chicano, migrante a Los Ángeles, residente en la frontera y con doble nacionalidad. Junto con otro grupo de artistas, conforma La Pocha Nostra (1993), un colectivo interesado en el performance sobre la hibridez y los estigmas sociales.

Lazo (2016) analiza el “arte del exilio contemporáneo” y las implicaciones del cuerpo en la condición de exilio, como en el caso de Gómez-Peña. De sus obras, hay que destacar dos: *Two Undiscovered Amerindians* (1992), un performance realizado en Madrid en el que un hombre y una mujer, aparentemente indígenas, están dentro de una jaula; el público interactúa como si realmente lo fueran. La otra práctica es *Mapa/Corpo* (2003-2010), acciones realizadas colectivamente y con la participación del público: un artista está sobre una mesa quirúrgica, un acupunturista coloca sobre su cuerpo cuarenta agujas con banderas de países de la coalición; luego, los espectadores retiran cada bandera. Con estas acciones, Gómez-Peña y sus colaboradores ponen en evidencia los procesos de colonización, la crítica a la civilización occidental, la exotización, los estereotipos y las identidades sobre lo latino, lo indígena y lo chicano, en el marco de la hibridez cultural como producto de la migración.

En esta misma lógica de la migración en la frontera México-Estados Unidos, Manonelles (2019) revisa propuestas artísticas y artistas que abordan este fenómeno, entre ellos el español Josep María Martín y su obra *Un prototipo para la buena emigración. Centro de formación e información juvenil sobre la frontera* (2005), realizada en Tijuana mediante la creación de catorce videojuegos. Como estrategia dirigida a jóvenes migrantes y deportados, este trabajo reflexiona sobre la migración de sur a norte, sus riesgos y las narrativas juveniles del desarraigo. Por su parte, Bautista (2024) hace un análisis simbólico de manifestaciones visuales de arte urbano en el muro fronterizo de Tijuana-San Diego, citando a Javier Salazar Rojas, artista tijuanaense que ha sido discriminado y ha vivido la aculturación como migrante y deportado. En varios murales en

Playas de Tijuana, el artista critica las políticas migratorias. Por ejemplo, en *Dios mío, ayúdame a sobrevivir este amor mortal* (2023), representa a Trump y Biden besándose, junto con la frase en inglés y español que da título a la obra.

En esta misma vía, Arfuch (2019) aborda las migraciones contemporáneas a partir del concepto de hospitalidad y de prácticas artísticas sobre fenómenos migratorios en la frontera<sup>4</sup>, entre ellas *On Translation/Fear/Miedo* (2005), de Antoni Muntadas, artista catalán. Este videoarte de treinta minutos trata el tema de la frontera mediante entrevistas a personas diversas y sus experiencias del miedo. Con esta obra, y con otras citadas por Arfuch —como las de Ai Weiwei (*Human Flow* o *Law of the Journey*)—, se puede ver que el desarraigo, en el marco de la migración sur-norte, es una constante en el arte contemporáneo. Desde una perspectiva global, existe un desarraigo generalizado en la actualidad.

Rodríguez (2017) cita al artista tijuanaense Marcos Ramírez (Erre), quien en 1983 emigró para trabajar en la construcción durante diecisiete años. De su obra destaca *Century XXI* (1994), una instalación montada en el exterior del Centro Cultural Tijuana: una vivienda efímera construida con madera, láminas, neumáticos y otros materiales similares a los usados en las edificaciones fronterizas. En su interior, la casa recrea el mobiliario doméstico. Otra de sus obras, *Toy-an-horse* (1997), es una escultura de gran escala en forma de caballo de madera, expuesta en la frontera (Garita de San Ysidro, California); la pieza posee dos cabezas, cada una orientada hacia los dos países. Ramírez plantea así la relación *aquí y allá*, que no solo tensiona los desarraigos, sino también las desigualdades sociales y las correlaciones entre sur y norte.

Pero la migración mexicana no se ubica únicamente en territorios fronterizos. Sicardo (2023) analiza el trabajo del Colectivo Hormigas Bordadoras (Tanivet, municipio de Tlacolula de Matamoros, Oaxaca), integrado por doce mujeres que desarrollan procesos psicosociales y artísticos a partir de telas en *patchwork*. Estas piezas representan escenas que narran su experiencia como mujeres que ven migrar a hijos e hijas, así como a sus esposos. Narrativas femeninas sobre el desarraigo familiar y comunitario emergen en estas prácticas comunitarias, con el propósito de resignificarlo colectivamente.

---

4 La autora estudia prácticas vinculadas a migraciones en el Mediterráneo y el exilio en la infancia en las dictaduras argentina y chilena.

Otro ejemplo en territorio mexicano puede rastrearse en los estudios de Quiroga (2023), quien analiza los fotoensayos de José Hernández Claire sobre la migración. *El fenómeno cowboy* (2004) es uno de sus primeros trabajos que documenta las fiestas de pueblos en Durango, Zacatecas y Jalisco, celebraciones organizadas cuando los migrantes regresan de vacaciones. En *Éxodo nacional. El rostro de la migración México-Estados Unidos* (2005-2009), Hernández Claire fotografía diversos momentos que atraviesan los y las migrantes guatemaltecas, así como las violaciones a sus derechos humanos. La serie retrata vivencias en Ciudad Hidalgo (Chiapas), desplazamientos en el tren La Bestia y escenas en albergues de Tapachula y Tijuana. Estas imágenes, como memoria visual, conforman un archivo que documenta de forma etnográfica el desarraigo.

El fenómeno migratorio hacia Estados Unidos ha excedido la relación fronteriza con México y se ha extendido a otras latitudes del continente, como Centroamérica. Rodríguez (2017) analiza una amplia selección de prácticas artísticas y de creadores centroamericanos y caribeños<sup>5</sup>, con el fin de comprender sus estrategias y posturas éticas frente a la migración en contextos de exclusión y precariedad. La autora, que también se refiere a Hernández Claire, presenta el trabajo del Colectivo Ambulante con *Maletas migrantes* (2014), una muestra itinerante compuesta por una colección de cincuenta maletas intervenidas por diversos artistas. En ellas se representan recuerdos, angustias ante un futuro incierto, el tráfico de drogas en la frontera, las causas de la migración centroamericana, la explotación de personas migrantes, entre otros temas.

Las reflexiones del Colectivo Ambulante abordan la migración desde una perspectiva latinoamericana amplia, en relación con Estados Unidos. En este escenario, destacan las migraciones centroamericanas como memorias del desarraigo. Desde la crítica de arte feminista, Gas (2022) analiza cómo, en prácticas creadas por mujeres, se generan narrativas sobre desplazamientos forzados desde países del Triángulo Norte<sup>6</sup> y las violencias sufridas por las mujeres en el proceso migratorio.

Gas (2022) realiza un extenso balance de estas artistas, organizadas aquí por país y por los temas que abordan. Alejandra Mejía, artista hondureña, en su instalación *La nube roja* (2012), dibuja sobre una pared, con sangre de

personas centroamericanas, los kilómetros de superficie de los países del Triángulo Norte. También de Honduras, Alma Leiva presenta dos instalaciones: *Celdas* (2009), compuesta por fotografías que escenifican interiores donde viven migrantes en Estados Unidos; y *En la celda* (*Inside the Prison Cell*, 2011), que recrea un hogar hondureño mediante objetos cotidianos y un televisor que transmite noticias, entre ellas, el retorno de vuelos con personas deportadas. Estas obras representan la violencia en relación con el territorio y la migración, situada en el ámbito doméstico y cotidiano, y atravesada por los medios de comunicación y la habitabilidad de los espacios.

En el contexto guatemalteco, Andrea Aragón, en la serie *Home* (2010), emplea la fotografía para documentar la vida de comunidades indígenas. La artista explora el sueño americano, la exaltación e influencia de la cultura estadounidense en arquitecturas, vestuario y alimentación como consecuencia de la migración. La performer Regina José Galindo, en *El Móvil* (2010), permanece dentro de un ataúd colocado sobre un carro, mientras el público lo desplaza por el espacio. La obra alude a la muerte de migrantes en su camino hacia el norte y al retorno de sus cadáveres al sur, mientras el cuerpo de la artista encarna la experiencia migratoria y la muerte como parte del desarraigo. Por su parte, Sandra Monterroso crea el video performance *Meditando el error* (2008), compuesto por imágenes de un hombre y una mujer vestidos de negro y rojo, atados y luchando entre sí, primero en una habitación cerrada y luego en un espacio abierto; mientras tanto, voces en *off* leen un texto en lengua maya. La pieza refiere a la pertenencia a un lugar y sus tensiones, así como a la migración y a la necesidad de una vida mejor.

El otro país referenciado por Gas (2022) es El Salvador. Dalia Chévez, en su obra *Un cuento de miedo para una sociedad de consumo* (2009), utiliza tortillas en proceso de descomposición que cubren imágenes de productos publicitarios tomados de supermercados. La artista refiere así a la vulnerabilidad de la tradición en contraste con la perdurabilidad del consumo y la cultura norteamericana. Por su parte, Abigail Reyes, en *To Leave / To Arrive* (2015), instala estas dos expresiones en el suelo, de modo que los visitantes las pisan, generando una metáfora del trayecto — de la partida y la llegada— y de las circunstancias que atraviesan las personas migrantes.

Mientras tanto, Carmen Elena Trigueros, en *Familia* (2018), de la serie *Bordados incómodos*, representa a una

5 En el próximo apartado se ampliará la migración antillana hacia los Estados Unidos.

6 Conformado por Guatemala, Honduras y El Salvador.



familia migrante: un hombre con una maleta, una mujer con un niño en brazos y un peluche. La obra, además de mostrar las esperanzas con las que parten quienes migran en busca de un *futuro mejor*, cuestiona también los roles de género. Verónica Vides presenta *Trabajo barato* (2005), una instalación compuesta por fotografías en gran formato, tomadas en un baño y que retratan a migrantes en Norteamérica; cada imagen incluye una frase que identifica al sujeto y su trabajo. Se trata de una denuncia a la precariedad laboral producto de la migración.

En cuanto al desarraigo desde la óptica de artistas nicaragüenses, destaca el trabajo de Anna Handick, artista residente en ese país, quien en la instalación *Desapercibi2* (2016) representa organismos confeccionados en tela que se desplazan por una pared dibujando un camino. De apariencia frágil, evocan a las personas migrantes en su recorrido. A través de gestos sencillos, Handick metaforiza las caravanas del éxodo centroamericano y la experiencia de migrantes ilegales. Jessica Lagunas, en *Valentía y Coraje* (2004), presenta un par de zapatos rojos atados con cuerda, con esas mismas palabras inscritas en las suelas. La obra alude al valor de las mujeres migrantes cuando inician una nueva vida. En *Ái Spik English* (2005), se inspira en libros de bolsillo de migrantes usados para comunicarse por no conocer el idioma. Utiliza papeles en los que imprime frases en letras rojas, con las que representa las estrategias lingüísticas mínimas para sobrevivir en el país de acogida. La pieza remite así al proceso de adaptación idiomática de los y las migrantes.

Finalmente, Lucía Madriz, artista costarricense, en las instalaciones *Main Menu* (2006) y *Popcorn* (2009), emplea maíz para dibujar banderas de barras y estrellas, combinando un alimento tradicional con la iconografía estadounidense. Al igual que Aragón o Chévez, Madriz visibiliza la influencia de la cultura norteamericana en prácticas cotidianas como la alimentación, mediante el uso de símbolos que se tensionan con la cultura latinoamericana.

En esta primera ruta, las y los artistas emplean prácticas que trabajan el archivo desde materialidades asociadas al cuerpo, intervenciones en espacios públicos, imagen fotográfica con carácter documental, video con finalidades testimoniales, narrativas textiles, objetos cotidianos usados como tales o intervenidos para ser modificados, así como imágenes de archivo tomadas de medios de comunicación. Se resaltan también procesos sociales que, desde lo colectivo, dialogan con intereses de artistas que crean individualmente, en su mayoría mujeres que narran su mirada sobre el desarraigo. Puede decirse que, como formas de *rearraigo* que permiten

la denuncia y la reflexión sobre la migración hacia Estados Unidos, estas prácticas abordan memorias de la colonización, hibridación cultural, políticas migratorias, desarraigo global, la frontera como símbolo, violaciones a los derechos humanos, el papel de los medios de comunicación, el imaginario del *sueño americano* o los roles de género.

### Segunda ruta: migración hacia el norte, cruzar el mar

Esta segunda ruta se sitúa, geográficamente, en los países antillanos. Al igual que en el caso de la migración desde México y Centroamérica, muchas personas de las Antillas migran buscando nuevas oportunidades, cruzando, en algunos casos, el mar Caribe en bote y sufriendo todas las adversidades climáticas y de controles migratorios hacia los Estados Unidos. En esta ruta, el símbolo fronterizo ya no es el muro, sino el mar; la migración no se desplaza por tierra, lo hace por el agua.

La situación cubana resulta emblemática. Los procesos migratorios y el desarraigo están profundamente vinculados con dimensiones políticas, sociales y económicas derivadas del comunismo instaurado tras la Revolución Cubana (1959). Desde entonces, la salida de la isla ha sido una constante, ya sea por decisión propia o por obligación, como ocurrió con la Operación Peter Pan (1960-1962), en la que miles de niños y niñas cubanas fueron llevados al territorio norteamericano por iniciativa conjunta de la Iglesia católica y el gobierno estadounidense.

Rodríguez (2017), en su análisis sobre prácticas artísticas en Centroamérica, México y el Caribe, menciona al artista antillano Terry Boddie y su obra *Journey (viaje)* (2000), en la que relaciona fotografías de archivo, las últimas que se tomó de niño en su natal Nevis, antes de migrar a Estados Unidos, con la huella de su *Green Card*. Boddie cuestiona temas como la exclusión racial, la relación migración-esclavitud y la construcción de la identidad.

Rodríguez (2017) también menciona a Soucy de Pellerano, artista dominicana, y a Charles Juhász-Alvarado, artista puertorriqueño. Pellerano crea *Nuestra señora de la leche* (s. f.), una instalación inspirada en la mujer que, durante una travesía en bote por el Canal de la Mona (frontera marítima entre República Dominicana y Puerto Rico y que sirve de ruta migratoria), amamantó a sus compañeros migrantes. Juhász, por su parte, presenta *Canal de la Mona: zona de turbulencia* (1999), una instalación que reinterpreta una yola (bote) y se acompaña de una narración de su autoría, basada en recuerdos de su infancia. En ambos



casos, el bote se convierte en símbolo de la migración antillana y en evidencia de una experiencia vivida.

En el caso de Cuba, quizás el país antillano más emblemático para abordar las memorias del desarraigo, se encuentran diversas propuestas artísticas destacadas por Rodríguez (2017). Sandra Ramos, desde 1993, realiza varias series de calcografías y pinturas al óleo sobre la migración, como *Manera de matar las soledades*, *El último de los viajes*, *Cuba y la noche* y *Emigrante*. Sus obras destacables son *Migraciones* (1994) y *Criaturas de isla* (1995). La primera consiste en diez maletas abiertas, con pinturas al óleo en su interior que representan la tragedia de los balseros migrantes, el imaginario cubano y el *sueño americano*. La segunda es una instalación de seis baúles pintados con ilustraciones, algunos acompañados de arena para ambientar y expandir el contenido: la migración de cubanos. La pintura aparece como un medio de documentación y archivo de experiencias migrantes; la maleta emerge como soporte y símbolo del desarraigo.

Otros artistas cubanos que abordan estas temáticas son Juan Suárez y Alexis Leyva (Kcho). En *El éxodo de la estrella* (1995), Suárez presenta una instalación de gran formato que replica una balsa con remos construida a partir de distintos materiales, cuyos colores remiten a la bandera cubana. De Kcho está *Regata* (1993-1994), una instalación basada en la acumulación y organización cuidadosa, hacia la misma dirección, de pequeñas lanchas

—creadas con objetos encontrados— para formar la silueta de una balsa más grande. Se insiste en el bote como documento y metáfora del desplazamiento, en tanto medio de transporte e inicio de una nueva vida.

Ernesto Pujol, artista cubanoamericano, crea una serie de cinco instalaciones referidas a la Operación Peter Pan. Una de ellas es *El vuelo* (1995), en la que dispone camisetas blancas colgadas —traídas desde Nueva Orleans a Cuba— sobre un mapa de la isla dibujado en el suelo. El trabajo de Pujol se vincula con su memoria personal y con la cotidianidad cubana de su infancia, puesta en relación con la sensación de pérdida de su desarraigo.

Fellove (2023) analiza la obra del artista cubano diaspórico Leandro Soto Ortiz, centrada en la identidad, el imaginario mítico de las culturas afrocubanas y la migración. En el *performance* e instalación *Ancestros* (1979), Soto realiza una limpieza propia, mediante el uso de objetos rituales, puestos alrededor del tronco de una ceiba. En *A Glance over the Garden* (1992), a modo de altares, crea una serie de instalaciones con elementos o colores usados en prácticas religiosas afrocubanas. En *Confluencias* (2004), instalación y *performance* realizada con Raoul Deal, se refiere a la religiosidad afrocaribeña desde la representación de Oggún, el santo de los inmigrantes. En *Kachireme* (2008), es un *performance* que integra mitologías africanas e indígenas norteamericanas. Así, Soto remite a una añoranza y una crítica a la ancestralidad cubana, a la cultura popular y a la cotidianidad, mediante la integración cultural, las transformaciones e influencias actuales sobre prácticas religiosas (las yorubas), como productos de la migración. También refiere ancestralidades y religiosidades cubanas y estadounidenses que han quedado invisibilizadas por la colonización.

Gutiérrez (2023), quien también centra su mirada en la migración cubana, parte de la obra de la artista y fotógrafa Marta María Pérez Bravo, nacida en 1959 —año de la Revolución— y emigrada a México en 1995. La autora se enfoca en las fotografías de Pérez para analizar la relación entre imagen y presentación. Cabe destacar las series *Caminos* (1990), *Protección* (1990), *Tiene la llave del destino* (1992) y *No me dejen sola* (1995), imágenes que presentan el cuerpo de la artista para, desde lo autobiográfico, hacer alusión a los caminos por transitar. En *ninguna cabeza cabe el mar* (1995) —la cabeza de la artista se fusiona con una pieza textil que representa las olas del mar— y *No zozobra la barca de su vida* (1995) —el cuerpo de Pérez se mezcla

con unos remos para convertirse en una balsa humana— son trabajos fotográficos que abordan la migración cubana de los años noventa, a través de la representación del cuerpo y elementos relacionados con el viaje para salir de la isla. Con ello se evidencia una relación cuerpo-migración que da lugar a metáforas visuales. Lo autobiográfico, que atraviesa la experiencia del cuerpo, se pone ante la cámara para hablar de un problema social mayor.

Lazo (2016), en continuidad con su análisis sobre el arte del exilio contemporáneo, se centra en las cubanas Ana Mendieta y Tania Bruguera. En el caso de Mendieta —también referenciada por Bello (2023)—, se trata de una figura central para abordar el desarraigo como víctima de la Operación Peter Pan. De sus obras se deben destacar tres. La serie *Siluetas* (1973-1978), compuesta por acciones documentadas en fotografía o cine, realizadas en espacios naturales, vincula el cuerpo con la tierra y con materiales orgánicos como el agua, la sangre, el fuego, el humo o la arena. *Esculturas rupestres* (1981) surge a raíz de un viaje de la artista a Cuba: a modo de retorno a sus orígenes, talla sobre las rocas diez petroglifos con siluetas de deidades femeninas de la cultura taina. En *Tree of Life* (1976), *performance* ritual de retorno a la tierra, Mendieta cubre su cuerpo con barro y se ubica junto a un árbol vivo para mimetizarse con él. Con su cuerpo y sus huellas, Mendieta se funde con la naturaleza y el territorio, como creación de un nuevo arraigo.

Tania Bruguera, nacida en La Habana, migra a Estados Unidos para cursar estudios de posgrado. *El peso de la culpa* (1997-1999) es un *performance* en el que aparece desnuda, con un carnero muerto colgado a modo de escudo, mientras come porciones de tierra, haciendo referencia a un ritual de suicidio colectivo practicado por indígenas cubanos en respuesta a la represión colonial española. *Tabla de salvación* (1994), referenciada por Rodríguez (2017), consiste en una serie de planchas de mármol negro sostenidas por estructuras de madera que simulan un barco. Como metáforas, ambas obras refieren a la relación entre muerte y migración: en la primera pieza, la muerte como resistencia a los procesos de colonización occidental; en la segunda, la muerte de migrantes que intentaron cruzar el estrecho de Florida.

Para Lazo (2016), las obras de Bruguera producidas a partir del año 2000 despliegan una relación cada vez más estrecha entre arte y vida. Varias de ellas abordan directamente la migración, por ejemplo, *Autobiografía* (2003), basada en la experiencia auditiva del público. Su primera

versión, presentada en Cuba, consiste en dos altavoces soviéticos que reproducen propaganda política de la Revolución Cubana, una tarima y un micrófono (que no funciona), donde el público puede subir a hablar. En *Solo una pregunta* (2008), video en el que se entrevista a ciudadanos estadounidenses sobre el presidente Obama, se plantea una reflexión en torno al racismo en Estados Unidos. En ambas piezas, la participación directa del público resulta clave para dar sentido al debate sobre la migración, al vincular el contexto político cubano con el estadounidense.

En una serie de proyectos posteriores, Bruguera despliega su obra como activadora de la relación arte y migración y, también, de la política con el activismo social desde las artes. *Partido del pueblo migrante* (2010-2015) se concibe como una organización política en México para promover la presencia política y los derechos de personas migrantes. *Movimiento Inmigrante Internacional* (2010-2015) es un proyecto en el que la artista pasa un año en un espacio comunitario en Queens para generar acciones sobre la reforma migratoria.

En esta segunda ruta, la práctica del archivo se vale de materialidades donde lo fotográfico adquiere una presencia relevante, ya sea mediante imágenes encontradas o producidas. Se recurre al performance como ritual y al poder evocador de objetos religiosos y cotidianos como las maletas o la reiteración instalativa del elemento balsa, cuya literalidad como medio de transporte dialoga con su metafórica como testigo y símbolo del recorrido, y, sobre todo, del desarraigo, en la conexión entre tierra firme (la isla y el continente) y agua (el mar). Estas estrategias conforman formas de *rearraigo* que cuestionan el racismo estructural, documentan y denuncian el recorrido en bote o crean referencias a memorias personales en contextos políticos más amplios. Tales *rearraigos* evocan y están influidos por rituales tradicionales afrocubanos que persisten a pesar del desarraigo, y también remiten a una necesidad de retorno a un origen ancestral; insisten, además, en el cuerpo como encarnación de la migración. En este marco, destacan los proyectos de Bruguera que desbordan la producción y la materialidad del arte, ampliándose a acciones sociales que se funden con las realidades en que tienen lugar.

### Tercera ruta: exilio político del Cono Sur

Para enmarcar esta ruta del desarraigo, conviene diferenciar —siguiendo a Norambuena (2008)— entre *emigración* y *exilio*. Este último se caracteriza por ser obligatorio,

indefinido y utilizado como mecanismo de represión política, lo que implica una ruptura del individuo con su entorno y un desarraigo de su medio social y cultural. En calidad de violación de derechos humanos y forma de terrorismo de Estado, el exilio político en América Latina se relaciona estrechamente con los golpes de Estado y las dictaduras cívico-militares del siglo xx, en el contexto de la intervención estadounidense articulada a través de la Operación Cóndor. Desde la perspectiva de las memorias del desarraigo que aquí interesan, resultan especialmente significativas las últimas dictaduras de Uruguay (1973-1985, tras el golpe de Estado liderado por Juan María Bordaberry), Chile (1973-1990, luego del golpe de Estado y la muerte del presidente Salvador Allende, en cabeza de Augusto Pinochet) y Argentina (1976-1983, conocida como el Proceso de Reorganización Nacional, posterior al golpe de Estado a Isabel Perón).

En relación con las prácticas artísticas surgidas en estos contextos de exilio, Aparicio (2017) analiza aquellas desarrolladas durante las dictaduras cívico-militares de Uruguay y Argentina, pues articulan el arte con la política. En el caso uruguayo, la experiencia más emblemática es el *arte correo*, que emplea el “Arte Postal” mediante intervenciones sobre postales y sellos con mensajes breves de denuncia (Aparicio, 2017). El arte correo desarrollado en los años setenta, tuvo como figuras centrales a Clemente Padín, Jorge Caraballo y Haroldo González. Los dos primeros fueron encarcelados por su práctica y activismo, mientras que González se exilió en Sudáfrica.

Ramírez (2019) estudia el arte correo producido en el último tercio del siglo xx por artistas latinoamericanos en el exilio voluntario o forzado, quienes participaron en el espacio de lo público dominado por hegemonías dictatoriales. La autora menciona a Ulises Carrión (mexicano, radicado en Holanda) y a Felipe Ehrenberg (mexicano, exiliado en Estados Unidos e Inglaterra). Destaca también a Padín, quien, junto a otros artistas, fundó en 1984 la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. Ramírez alude además al Colectivo Acción Urgente de Mail Art (AUMA)<sup>7</sup>, y subraya acciones como *BOEK861* (1998), un boletín de *mail art* difundido el 17 de octubre, día de la detención de Pinochet. Así, el arte correo se

<sup>7</sup> Conformado por Clemente Padín (uruguayo), Fernando García Delgado (argentino), Elías Adasme (chileno, residente en Puerto Rico), Hans Braumüller (chileno, residente en Alemania), Humberto Nilo (chileno) y otros artistas españoles.

presenta como un antecedente relevante de las prácticas artísticas en contextos de violencia política, pues son una estrategia comunicativa de denuncia y práctica *en el exilio*, más que *sobre el exilio*. El arte correo sirvió como forma de visibilización de artistas exiliados y como denuncia de la situación política, la violencia de Estado y la vulneración de derechos humanos en sus países de origen.

En el caso chileno, Arata de Nordenflycht *et al.* (2010) estudian la obra de Guillermo Cifuentes como exponente del videoarte, subrayando sus rasgos formales distintivos y su búsqueda hacia la denuncia política y social. Cifuentes, exiliado en su infancia junto a sus padres, desarrolla obras como *Naturaleza muerta* (1996), *Release* (1996) y *Sueños de ciego* (1997), en las que se graba a sí mismo para establecer relaciones entre imagen y cuerpo, así como entre aislamiento y soledad. Obras como *Postal de lejos* (1991) y *Beuys vive* (1992) funcionan como cartas visuales que tematizan el espacio urbano, el viaje, los recorridos, el recuerdo y el desarraigo; en particular, evocan lugares cotidianos del exilio del artista.

El espacio urbano, desde la perspectiva del exilio, se puede observar también en *Have You Ever Imagine the Future Would Look Like This?* (1996), donde se incorporan frases como “¿Cuándo fue la última vez que hablaste con un desconocido?”. En *Three Corners: Study for a Circle 1* (2004) y *Three Corners: Study for a Circle 2* (2004), ambas filmadas en Los Ángeles y en el Disney Hall, respectivamente, se representa la pérdida del espacio público y del anonimato. La trilogía *Lecciones nocturnas* (1997-1998), compuesta por *Comunión*, *Primera lección* y *Un puente que cae*, manifiesta un carácter político más explícito, mediante el uso de material de archivo sobre casos de violencia política en Chile. En la obra de Cifuentes, que utiliza el video como herramienta documental y de archivo, se evidencia una cotidianidad del exiliado vinculada a los espacios habitados, con una mirada intimista, a partir de la memoria personal y la articulación de lo autobiográfico con lo colectivo.

También, en el contexto del exilio chileno, Norambuena (2008) analiza la producción cultural de artistas chilenos(as) en periodos de expatriación, que tuvo lugar desde diversos campos, entre ellos, las artes plásticas. Destaca el trabajo de la escultora Mónica Bunster, exiliada en París. *La Pietá criolla* (s. f.) representa la comprensión del exilio y a la ausencia del hijo desaparecido; mientras que el monumento *Pietá americana* (s. f.) representa a una mujer con un pañuelo amarrado en la

cabeza que sostiene un sudario vacío. Ambas esculturas hacen referencia directa a la experiencia femenina en el exilio y al lugar político de la mujer en la búsqueda de detenidos-desaparecidos.

Por su parte, Arfuch (2019) examina obras que narran la experiencia del exilio vivido durante la infancia en las dictaduras argentina y chilena, y se refiere en particular a Francisca Yáñez, hija de exiliados y también exiliada. Su obra *De un país sin nombre* (2016) consiste en una instalación de figuras de papel guardadas en una maleta que luego son dispuestas en el espacio, representando escenas de su infancia. Desde la perspectiva de la memoria personal, el ejercicio narrativo resulta central para vehicular memorias familiares en contextos de violencia política.

A partir de las relaciones entre arte, memoria y archivo, Arfuch (2015) reflexiona sobre las obras instalativas de las artistas Nury González (chilena, hija de padres exiliados) y Marga Steinwasser (argentina), quienes parten de la afectividad cotidiana de los objetos y sus poéticas. En el trabajo de González destaca *Sueño velado* (2009), conformada por 45 veladores (o mesas de noche), con sus lámparas que iluminan la sala y objetos personales de habitantes de Santiago de Chile. *Historias de guerra* (2009) consiste en dos telas (forros de cortinas) puestas en la pared, zurcidas y formando un dibujo; en el piso, se encuentran las cortinas del Hotel Ritz Carlton de Beirut que la artista libanesa Marwa Arsanios envió a González, quien las lava y filma la acción. En *Relatos de memoria* (2011), González muestra parte de su colección de fotografías de cruces de fronteras, en especial de personas huyendo con maletas. *Exilios* (2012) es una pieza compuesta por siete fieltros de gran formato, cada uno con una letra que conforma la palabra *exilio*, acompañados por un video que presenta la filmación de la artista sumergiendo las piezas en el lago Riñihue. Las obras de González son metáforas de la guerra, el exilio y el desarraigo; esas memorias y narrativas se materializan en los objetos.

En relación con Marga Steinwasser, hija de un padre exiliado en Argentina por el nazismo alemán en 1938, Arfuch (2015) destaca *Química de la memoria* (2006), una práctica colectiva que convoca a personas a entregar un objeto acompañado de una narrativa relacionada con sus experiencias durante la dictadura argentina, incluido el exilio. *Tapo* (2016-) es una obra en proceso, en la que la artista cose textiles —manteles, ropa, bolsas, toallas, cortinas, etc.— y desarrolla performances a partir de esta

pieza. Uno de estos fue en Mülheim, Alemania, donde cosió su colcha frente a la casa donde vivió su familia antes del exilio. La construcción de este textil puede leerse como una estrategia de elaboración de narrativas colectivas, en la que emerge un *archivo textil* móvil que se activa constantemente a través de las acciones, los lugares y las piezas que se van añadiendo.

Conectando con estas narrativas, en Argentina es amplia la producción artística y la reflexión sobre el exilio como fenómeno de desarraigo. Fortuny (2021) se centra en las series fotográficas de Marcela Cabezas Hilb, que narran el tránsito del exilio político de sus padres en México y su regreso clandestino durante la dictadura. En su obra en proceso, *Satélite* (2014-), se da cuenta de esos trayectos y memorias familiares. Esta incluye imágenes de cielos nocturnos y de la cordillera, constelaciones, vistas satelitales de Buenos Aires, un mapa de México, entre otros. Su obra titulada *(1980-1984)* (2014) es una serie fotográfica de lugares y objetos que remiten a las memorias de infancia de Cabezas, periodo en que sus padres fueron presos políticos. *La envoltura de las cosas* (2013) es una serie fotográfica que narra poética y visualmente el *posexilio* de la artista, mediante imágenes que metaforizan y refieren a su infancia. Estas obras emplean la fotografía en relación con la memoria, entendida como un recorte espaciotemporal que evoca un pasado vinculado con una infancia que fue víctima de la represión dictatorial.

A partir del concepto de *exilio sexual*, Lozano (2017) señala a artistas disidentes políticos y sexuales en el contexto dictatorial del exilio argentino en Brasil, en contraste con cuerpos heteronormados. Al citar a Lemus, Lozano estudia a Marcelo Pombo, quien realizó una estadía en São Paulo (1982-1983) donde produjo dibujos que metaforizan y significan tensiones entre cuerpos desobedientes y la integración de identidades sociosexuales. La serie alude a la contracultura *gay*, mediante referencias a Walt Disney, Max Fleischer y el cómic underground. Cabe destacar a Fernando Noy —poeta, actor, performer, entre otros— autoexiliado en Brasil, donde fue aclamado como “dueña del Carnaval” tras realizar performances casi desnudo y caracterizado con sus vestuarios, convirtiéndose en leyenda del carnaval bahiano; por ello fue arrestado. De estos casos es relevante resaltar la presencia de disidencias sexuales en el marco del régimen dictatorial, pues constituyen una forma de construir narrativas sobre el desarraigo que permanecen ocultas en las narrativas oficiales.

Ortega y Rosauero (2012) reflexionan sobre las relaciones entre imagen y memoria traumática en Argentina, donde está presente la corporalidad de los desaparecidos. Destacan la obra de Marcelo Brodsky, *Buena memoria: 1. Compañeros* (1997), una fotografía de archivo del artista tomada en 1967, en la que aparece un grupo de estudiantes de un colegio en Buenos Aires. La imagen fue intervenida con anotaciones, tachaduras y círculos de colores para señalar desapariciones, muertes y exilios. La foto es resultado de un proceso en el que Brodsky contactó a los compañeros que pudo, les solicitó llevar un objeto personal actual y, finalmente, los retrató junto a la fotografía escolar. Como estrategia de archivo y memoria, esta fotografía se actualiza no solo mediante la captura de nuevas imágenes, sino también por la presencia del fotografiado en dos temporalidades diferentes, construyendo así nuevas narrativas.

Continuando, Iida (2018) aborda las relaciones entre arte, memoria y exilios, partiendo de la mirada de la segunda generación de víctimas de la dictadura y de las prácticas artísticas de Gabriela Bettini y Mercedes Fidanza. En otro análisis, Iida (2023) estudia las obras de Fidanza como prácticas artístico-políticas, en las que cuerpos y objetos refieren saberes y recuerdos de las infancias en dictadura. Respecto a Gabriela Bettini, nacida en España — lugar del exilio de sus padres—, se destaca *La casa despojada* (2011), un video que registra una acción en su casa familiar, atacada por el ejército durante la dictadura; Bettini interviene las paredes pegando dibujos de objetos para, simbólicamente, volver a ocupar el espacio. Fortuny (2021) refiere a Bettini con *Cuarto y mitad* (2008), una instalación que metaforiza el exilio político mediante objetos partidos por la mitad, reflejados en espejos que reconstruyen la totalidad de la pieza. En ambas obras, el objeto, ya sea como metáfora o en su literalidad, narra el pasado en función de su espacialidad y habitabilidad.

Por su parte, Mercedes Fidanza nace en Argentina y a los dos años se traslada a México, tras el exilio de sus padres. En relación con su obra, destaca *Primer intento de reparación del exilio* (2002-2003), una acción realizada en espacios públicos de Argentina: mientras camina descalza, lleva puestos vestidos mexicanos que conserva de su exilio; frente a un árbol, se los quita y cuelga con sogas. *Árbol del desexilio* (2006-2010), una de las obras más estudiadas, consiste en una acción en espacios públicos de Argentina y México: a través de acciones rituales, la artista, de forma colectiva con otros(as) exiliados(as), ubica en el tronco de un árbol objetos,

fotografías, etc., que remiten a la memoria familiar y al exilio. También emplean vestidos con bordados mexicanos, colgados en la copa del árbol; mientras ocurre la acción, se recita el poema “Cactasea despinada”. De estas piezas llama la atención el uso de espacios públicos para llevar la memoria del desarraigo, a través de acciones y objetos cargados simbólicamente que narran el pasado. *Árbol del desexilio* es analizada como experiencia del yo femenino y como narraciones sobre la infancia. Esto es abordado en la indagación de Alberione y Gencarelli (2023), quienes estudian las narrativas autobiográficas o autoficcionales de las memorias de infancia de mujeres artistas, hijas de exiliados.

Es importante destacar que Fianza escribe sobre su propia práctica. Junto con otros integrantes de *Hijas e hijos del exilio*, agrupación creada en Buenos Aires en 2006, narra la experiencia de su consolidación y los modos en que han abordado el exilio y el desexilio<sup>8</sup>, desde las historias vividas y las relaciones arte-educación (Fianza et al., 2012). El grupo ha realizado muestras, collages, mapas colectivos e individuales, ciclos de cine, cartas y performances públicos. Como práctica colectiva sobre la memoria, su experiencia constituye una denuncia de las consecuencias del exilio para toda una generación.

Una de las académicas con una trayectoria destacada en el estudio de las prácticas artísticas del exilio argentino es Basso (2012), quien indaga en la construcción del archivo-obra como utopía territorial para exiliados(as). La autora problematiza la identidad *argenmex*, entendida desde lo híbrido y construida por la segunda generación

de exiliados en México, hijos de padres argentinos nacidos o criados allí, que actualmente viven en Argentina (Basso, 2012, 2019). Basso analiza la representación simbólica de *Caballo de Troya argenmex* (2010), de Rolando de la Rosa y Yamina del Real; la pieza es un ensamble de huacales para guardar un archivo de libros, videos, fotos, obra gráfica, audiovisuales, testimonios y textos académicos entre otros, de exiliados e hijos de exiliados. El caballo, llevado a espacios públicos, funciona como una forma de circulación de producciones culturales y una apuesta por poner en la esfera pública memorias y denuncias de las atrocidades del terrorismo de Estado.

Siguiendo esta línea, Basso (2016) analiza las experiencias de activismo artístico de la ya citada agrupación Hijas e Hijos del Exilio y de la Organización Juventud Argentina en el Exilio (JAE). Es destacable la labor de Magdalena Jitrik, integrante de la JAE y artista hija de padres exiliados. En su retorno a Argentina, Jitrik organizó la jornada cultural “San Telmo tiene memoria”, contra el terrorismo de Estado. Poco después, junto con otros artistas, fundó el Taller Popular de Serigrafía (TPS) para participar en manifestaciones, e instaló un taller para estampar imágenes críticas y realizar escraches contra cómplices de la dictadura. Estas acciones, como formas de participación y creación colectivas, funcionan como estrategias populares de fácil acceso, destinadas a activar archivos portables que utilizan la reproductividad y la serialidad para su circulación.

Basso (2021) propone una reflexión desde las relaciones entre cuerpo, performance, memoria traumática y acciones artísticas, y centra su análisis en la artista Soledad

8 Angustia de abandonar el país de acogida del exiliado(a).



Sánchez Goldar. Asimismo, Basso (2019) recoge gran parte de su trabajo en una publicación amplia que aborda los vínculos entre arte, memoria y exilio, en la que revisa el uso de lo fotográfico, lo corporal y lo objetual en prácticas artísticas. En cuanto a lo fotográfico, menciona a las artistas Sánchez Goldar e Inés Ulanovsky. De la primera, resalta la performance realizada en espacio público *Fotos lavadas* (2005), donde la artista lava en una tina fotografías de sus familiares desaparecidos. Sobre Ulanovsky, está *Pasaportes* (1997), un audiovisual que aborda el exilio político a partir de testimonios de hijos de exiliados. Para ambas artistas, el uso de la imagen fotográfica y audiovisual apunta a su relación con la memoria y el paso del tiempo, desde sus posibilidades documentales, ya sea mediante fotos de archivo resignificadas a través de una acción o producidas en el presente para testimoniar el exilio.

En relación con lo corporal, se resalta el trabajo de Magdalena Jitrik y su labor en el TPS. También se mencionan las performances de Sánchez Goldar, relacionadas con la memoria familiar traumática, donde el cuerpo y la piel aparecen como soportes de lo íntimo y lo privado para pensar el dolor y el duelo del exilio. *Tres bellas heridas* (2007) tiene una duración de tres días, durante los cuales la artista se hace tres tatuajes; en paralelo, en dos pantallas, la acción es transmitida y su hermana, de forma colectiva, cose a máquina retazos para armar una manta con memorias familiares. En *Pensamiento* (2010), la artista se tatúa en una pierna la imagen de una flor. En *Correspondencia* (2008-2010), realizado con Andrés Asia, se bordan en un traje del padre de la artista frases de cartas enviadas a padres en el exilio.

En lo objetual, otro de los aspectos abordados por Basso, se mencionan las obras de Fianza *Árbol del desexilio* (2006-2010) y *7 Historias* (2008), una instalación que presenta un camisón de 1981, confeccionado en México y utilizado por la madre de un hijo nacido en el exilio; el objeto está intervenido con piezas cerámicas y fotografías de mujeres exiliadas vistiendo la prenda. La ropa y lo textil se presentan como recursos memoriales y de archivo, desde narrativas femeninas que se integran con el cuerpo.

En paralelo, se encuentra la obra de Tomás Alzogaray Vanella, hijo de padres exiliados. Tras su retorno a Argentina, a los treinta años, viaja a México (2006-2013) y realiza cinco cuadernos que reflexionan sobre el exilio: *Un niño de 30 años* (2006), *El circo de los payasos bigotones* (2007), *Manuelita ¿a dónde vas?* (2007-2011), *Los aviones*

*son de papel* (2007-2011) y *El niño que odia* (2007-2011). En esta última narra las dificultades que enfrenta un niño en la escuela al retornar a su país de origen. Las memorias de la infancia del exilio se presentan así como una revisión para comprender ese pasado y resignificarlo.

Finalmente, Basso (2019) cierra su análisis sobre lo objetual con la obra de Liza Casullo y Federico Joselevich titulada *El objeto del exilio* (2013), una instalación en homenaje a México como país receptor de exiliados, compuesta por objetos prestados por exiliados y exiliadas de las generaciones de padres e hijos. Este tipo de prácticas colectivas facilitan la elaboración de memorias y duelos mediante el uso de objetos como mediadores.

La ruta sobre los desarraigos en el Cono Sur se caracteriza por obras que utilizan el archivo como práctica epistolar; como producción plástica (escultura, ensamblaje o artes gráficas); archivos audiovisuales o fotográficos, ya sean encontrados o realizados por los y las artistas; ejercicios instalativos con piezas de archivo (objetos y textiles que se acumulan en el tiempo); o como un archivo que se lleva en el cuerpo. Estas estrategias permiten la creación de *rearraigos* a partir de diversas narrativas, ubicadas en la esfera pública y colectiva, a través de múltiples memorias: íntimas y autobiográficas, de mujeres y disidencias sexuales, familiares e intergeneracionales, así como otras desde las infancias (ampliamente estudiadas). Casi todas estas memorias apuntan a la elaboración de duelos, especialmente desde el cuerpo, en la segunda generación afectada por el exilio.

#### **Cuarta ruta: desplazamiento forzado y conflicto armado**

Como cuarta ruta de esta revisión se encuentra el desplazamiento forzado interno en Colombia, consecuencia directa del conflicto armado. A diferencia de las rutas anteriores, en las cuales las migraciones acontecen transnacionalmente, el caso colombiano es paradigmático porque la experiencia del desarraigo ocurre por desplazamientos entre distintos territorios nacionales, originándose —en la gran mayoría— en entornos rurales. Teniendo como antecedente el periodo de La Violencia, después de El Bogotazo (1948), se puede decir que el conflicto armado emerge en la segunda mitad de los años sesenta del siglo xx, debido, entre otros factores, a las disputas por la tenencia de la tierra, la exclusión política y el surgimiento de grupos guerrilleros al margen de la ley. Como fenómeno complejo

que involucra a múltiples actores — Estado, grupos guerrilleros, narcotráfico, paramilitarismo, medios de comunicación, entre otros —, el conflicto ha provocado graves impactos sobre la población civil, tales como masacres, amenazas, violencias sexuales y de género, homicidios, extorsiones, desapariciones forzadas, secuestros, reclutamiento forzado y, especialmente, desplazamientos forzados masivos.

En el balance realizado, este bloque de análisis reúne la mayor cantidad de documentos. Muchos de ellos se refieren al colectivo de Las Tejedoras de Mampuján (grupo Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz), fundado en 2002 como resultado de un proceso de intervención psicosocial. Mediante talleres, cerca de cuarenta mujeres han elaborado tapices con retazos de tela cosidos que narran los acontecimientos relacionados con el desplazamiento masivo de 245 familias de la comunidad del corregimiento de Mampuján hacia el casco urbano de María La Baja, Bolívar, producido en el año 2000 como consecuencia de acciones perpetradas por grupos paramilitares.

De este proceso colectivo, se destacan once piezas. Las seis primeras narran la trayectoria e identidad afrodescendiente de Mampuján, con obras como *África raíz libre* (2009), *Travesía* (2009) y *Subasta* (2009), que refieren las adversidades de las personas esclavizadas, transportadas desde África a América; *Rebelión* (2009), que representa la sublevación del pueblo afro frente al sistema colonial; y *Llegada del cimarrón a la libertad* (2009) junto con *Actividad cotidiana del cimarrón* (2009), que muestran los palenques y sus hábitos, tradiciones y costumbres. La serie continúa con cinco tapices que narran específicamente el desplazamiento: *Origen del desplazamiento* (2009), *Secuestro* (2009) y *Masacre en Montes de María* (2009), que relatan los inicios de la violencia y los hechos victimizantes; *Desplazamiento* (2009), que retrata la experiencia del desplazamiento de Mampuján, la presencia paramilitar y la huida de integrantes de la comunidad amenazados; y *Hacinamiento* (2009), que narra la reubicación en María La Baja. Como formas para dar cuenta de las memorias del desarraigo, estas narrativas, mediante el textil, construyen un archivo caracterizado por la literalidad y linealidad de los hechos, que van desde la colonización, pasando por las acciones violentas asociadas al desplazamiento, hasta llegar al presente de la comunidad.

La experiencia de Las Tejedoras de Mampuján ha sido ampliamente estudiada. González (2017) aborda la relación

entre patrimonio cultural y territorio en Mampuján. Shepard (2019) examina los impactos de la Ley de Justicia y Paz (2005) y la Ley de Víctimas (2011) en los procesos de construcción de memoria del desplazamiento en esa comunidad. Cifuentes (2019) describe iniciativas artísticas y culturales que movilizan el capital social y contribuyen al desarrollo social de comunidades víctimas, entre ellas Mampuján. Belalcázar y Molina (2017) analizan el despliegue narrativo y el aporte a la reconstrucción de la memoria histórica del tapiz *Gracias por unirse alrededor de un sueño* (s. f.), que narra la incursión armada paramilitar, el desplazamiento y el restablecimiento comunitario.

Paralelamente, Martínez *et al.* (2021) estudian formas de mediación expresiva realizadas por artistas, sobrevivientes y colectivos sociales en torno a la violencia política y el conflicto. Dentro de las prácticas mencionadas se encuentran, nuevamente, *Las Tejedoras de Mampuján* y varias obras de Juan Manuel Echavarría, uno de los artistas más destacados en Colombia que ha abordado la violencia política y la memoria. Entre los análisis del trabajo de Echavarría destacan Girst (2005), que se enfoca en sus obras de video y fotografía, y Rubiano (2022), quien, desde prácticas artísticas desarrolladas en diversos territorios colombianos —que incluyen piezas de Echavarría—, estudia las relaciones entre arte, violencia, duelo, reparación, memoria histórica y política. Martínez (2022) indaga en los modos en que prácticas artísticas como las de Echavarría despliegan formas de enunciación, visibilización y resignificación de la experiencia de la violencia política.

Dentro de las obras de Echavarría citadas en estos estudios se destacan varias piezas. *Bocas de ceniza* (2003-2004) es un audiovisual de dieciocho minutos que recopila ocho testimonios narrados en forma de cantos, interpretados por víctimas del desplazamiento en el Bajo Atrato (2000-2002) y de masacres en Trojas (Magdalena, 2000) y Bojayá (Chocó, 2002). En esta obra, el testimonio emerge como eje central de la memoria de las víctimas y construye un archivo que narra el desarraigo.

En las tres obras que siguen, el video y, sobre todo, la fotografía se vinculan con la documentación de la ausencia, el despojo y el abandonado —en sentido metafórico y literal— de y en los espacios como consecuencia del desplazamiento forzado. Las ruinas y el acto de habitar funcionan como símbolos de las rupturas con el territorio. *Escuela Nueva* (1998) es una serie fotográfica que muestra cuadernos, cartillas infantiles y una escuela destruida y

desierta en Chicocora, Chocó. *Silencios* (2010), considerada una de las obras más citadas y representativas del desarraigo por desplazamiento, es una serie de fotografías de ruinas de escuelas y sus tableros que comenzó en Mampuján y se extendió a Montes de María, Caquetá y Chocó. *Testigos de los silencios* (2014), pieza derivada<sup>9</sup>, está compuesta de tres audiovisuales: *Testigo invisible*, *Darwin* y *Una lección*; respectivamente, frente a los tableros y en medio de las ruinas de las escuelas, la vegetación crece paulatinamente, unos cerdos se alimentan y un burro permanece a la espera.

Otra obra emblemática que narra el desarraigo, para pensar la memoria del cuerpo como archivo del desplazamiento, es *Signos cardinales* (2008), de la artista Libia Posada, quien además tiene formación en medicina. Según la propia autora, esta obra es un ejercicio individual y colectivo sobre la experiencia del desplazamiento, basado en el levantamiento de mapas que reconstruyen los recorridos narrados por víctimas —en su mayoría mujeres— y que se dibujan sobre sus piernas para luego ser fotografiados (Posada, 2014). Al igual que Las Tejedoras de Mampuján y Echavarría, *Signos cardinales* ha sido objeto de varios estudios; entre ellos destaca el trabajo de Martínez (2022). También, y a propósito de la relación entre cuerpo y desplazamiento en la obra de Posada, Molano (2022) y Ramírez (2013) plantean las relaciones entre narrativa, cuerpo y cartografía. Caro (2023) hace una lectura de esta obra desde una perspectiva feminista para pensar el lugar de la mujer, el cuerpo femenino y la experiencia subjetiva en el arte hecho por mujeres.

Yepes (2018) examina obras que abordan las violencias en Colombia desde la incorporación de imágenes y objetos con una estética forense. Cita a *Signos cardinales* por su potencial de indexicalidad en las cartografías y a *Silencios* por su valor documental, de denuncia y también por su capacidad para evocar abandono, olvido y desarraigo. Complementa su análisis con *Emberá-Chamí* (2008), obra de Rosenberg Sandoval que consiste en una instalación con astillas de huesos humanos incrustadas en botas pantaneras, ubicadas en una urna cuyo suelo está cubierto de huesos. Esta pieza hace referencia a asesinatos y desplazamientos forzados de la comunidad indígena Emberá-Chamí.

Otra experiencia artística relevante es Práctica Artística en la Grieta (PAG) (2008-2011), desarrollada por Ludmila Ferrari, artista colombo-argentina. El proyecto se llevó a cabo con población desplazada en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá, y se estructuró en dos acciones colectivas: Cultus —la construcción de una huerta comunitaria— y Tejedores de Historias —elaboración de cartografías testimoniales en *patchwork*—. Ferrari (2014) cuestiona el arte como discurso institucionalizado para situarlo en sus posibilidades políticas, y plantea cómo, desde el ejercicio artístico, es posible comprender procesos como el destierro y la violencia en la población desplazada. Yepes (s. f.) también referencia PAG para comprender la potencia política del arte contemporáneo.

Escobar (2018, 2023) indaga por la emergencia y los alcances de intervenciones de prácticas artísticas colectivas que transforman algunos micro-espacios de Bogotá, configurando nuevas espacialidades a partir de la identificación de procesos sociales y actores que generan prácticas como PAG de Ferrari y *Mi casa, mi cuerpo* (2006-2014) de Óscar Moreno. Esta última fue desarrollada colectivamente con tres familias víctimas de desplazamiento, provenientes de Tolima, la Costa Pacífica, Caquetá y Huila, residentes en el sur de Bogotá. A partir del uso de relatos escritos, archivos visuales y objetos, se realiza un ejercicio de memoria alrededor de la casa más significativa donde se vivió, la casa actual y la casa futura o de la imaginación.

Es de destacar el análisis de Rubiano (2015) sobre la obra de Moreno, a partir de la relación entre arte y violencia en Colombia, entendida en función de la política como intervención en lo real. Cabe mencionar que Moreno (2012, 2015, 2019) reflexiona críticamente sobre su propio ejercicio creativo y colaborativo, vinculado con la construcción de subjetividades, las formas de representación social, la casa como espacio de habitar para familias en situación de migración forzosa, o la voz poética y política de comunidades víctimas.

De los proyectos PAG y *Mi casa, mi cuerpo* es importante rescatar que constituyen prácticas comunitarias muy referenciadas, donde los dispositivos de archivo se construyen colectivamente desde estrategias situadas como el tejido, la huerta o las narrativas en torno a las casas habitadas. En la experiencia de Ferrari, la relación con el desarraigo se inscribe en la ruptura con la tierra a partir del cultivo; mientras que en Moreno, el desarraigo se expresa a través de la pérdida de la casa como lugar en el mundo. En

9 Tanto *Silencios* como *Testigos de los silencios* son obras en colaboración con Fernando Grisales.

ambos casos, abordar el desplazamiento implica restablecer el tejido social mediante la creación colectiva, resignificando los lazos con los territorios evocados y los actuales.

Moreno (2019) también menciona otras experiencias comunitarias, tales como *La casa de la frontera* (2015-2016), un registro videográfico de relatos orales sobre la conformación de territorios en la periferia de Bogotá; y *Radio conversa* (2017-2018), un espacio radial que promueve encuentros y conversaciones en torno a la memoria, el territorio, el tejido social y la cultura. En este sentido, lo radial se presenta como una estrategia poco común pero significativa para narrar el pasado en las prácticas aquí estudiadas.

Por su parte, Camargo (2024) indaga el cuerpo desarraigado en el contexto del desplazamiento, citando obras de artistas que refieren la violencia del conflicto, entre ellas la de Posada con *Signos cardinales*. Dentro de la selección de Camargo también destaca a Felipe Camacho con su obra *Retorno después de un desplazamiento forzado* (2011), un reportaje visual sobre San Carlos (Antioquia), un municipio donde cerca del 80 % de sus pobladores fue desplazado y retornó diez años después. Esta obra permite evidenciar las experiencias del retorno como posibilidad dentro del fenómeno del desarraigo.

Liliana Angulo, artista afrobogotana, es referenciada con *Quieto pelo* (2008-2021), basada en una práctica colaborativa con mujeres del Chocó sabedoras del peinado afro, mediante el desarrollo de talleres de creación centrados en la recuperación de esta tradición oral. En la obra se alude a los trenzados afro como formas de resistencia a la colonización, ya que históricamente fueron usados para indicar rutas de escape. Pensar la diáspora africana y la migración producto de la colonia conlleva necesariamente a considerar el desarraigo y recordar que la población afro ha sido una de las más afectadas por el desplazamiento forzado.

Santiago Escobar Jaramillo es mencionado por su obra *Pueblo fantasma* (2010), una intervención urbana realizada en Manizales, Armenia, Medellín y Santa Marta, donde se instalaron carpas durante varios días para simular un barrio de invasión habitado por personas desplazadas. Este gesto remite a las relaciones entre habitar y desplazamiento, un tema fundamental para trasladarlo a espacios públicos y urbanos, dado que la mayoría de la población desplazada es rural y migra a las ciudades.

Camargo concluye su análisis con el Colectivo *Estamos en obra* (Alexandra McCormick y Ximena

Velásquez) y su obra *El viejo mundo* (s. f.), que consistió en una serie de viajes convocados mediante concurso en redes sociales en barrios con nombres europeos —Lisboa, Venecia, Roma, entre otros— para realizar trayectos y adquirir *souvenirs*. A través de esta acción se cuestiona la relación centro-periferia, la colonización y las formas de relacionarse con la ciudad y la globalidad, en el contexto del desplazamiento forzado.

Las reflexiones sobre el desplazamiento en contextos urbanos también son abordadas por *Mapa Teatro*, un colectivo de creación interdisciplinaria fundado por Rolf Abderhalden. De su trayectoria destaca *Proyecto C'úndua* (2001), un ejercicio de memoria sobre la reubicación de El Cartucho, un barrio ubicado en el centro de Bogotá, habitado por población en situación de calle, recicladores, drogadictos, vendedores informales, traficantes, entre otros. La obra consistió en recolectar información para construir una casa-instalación dividida en doce espacios, acompañada por objetos y ruinas del barrio. Sierra (2014), quien estudia esta obra, reflexiona sobre la vinculación entre arte y derechos humanos, y propone tres tipologías de prácticas: aquellas emergentes de decisiones estatales para la reparación de víctimas; las realizadas por iniciativa de artistas, como *Proyecto C'úndua*; y las realizadas por las propias víctimas como formas de resistencia.

Otro aporte a las memorias de desarraigo y desplazamiento forzado lo realiza Alfaro (2017) mediante su proceso de investigación-creación, que indaga sobre la configuración de la noción de *hogar* a partir de la experiencia de su familia materna, afectada por el desplazamiento durante el periodo de La Violencia. Para ello, crea *Cartografías de migración y desarraigo* (2016), una serie de dioramas o modelos a escala de las casas habitadas, elaborados a partir de las narrativas de dichas mujeres. Alfaro tensiona no solo las relaciones entre memorias individuales y colectivas, o personales y familiares, sino también las afectaciones generacionales de la guerra, como el desarraigo familiar.

Este balance se cierra con Jokic (2018), quien habla de las potencialidades del arte para la defensa y promoción de los derechos. El estudio lo hace sobre el proyecto “Destierro y reparación: prácticas artísticas y derechos humanos” (2008), realizado en Medellín desde cuatro componentes: académico, pedagógico, cultural y expositivo —este último fue el articulador—. Dada la magnitud, solo se dirá que contaba con once salas del museo, compuestas por 220

obras (que incluyen: instalación, pintura, fotografía, videos, collages, impresiones digitales, dibujo, grabado, entre otras). Cinco de las salas fueron construidas colaborativa y procesualmente con comunidades víctimas de desplazamiento. Es de resaltar el impacto de esta iniciativa en la ciudad, pues logró la visibilización del desplazamiento como fenómeno social.

En esta ruta del desarraigo, las formas del archivo se vinculan con prácticas textiles, de video o radiofónicas como estrategias que reúnen narrativas. La fotografía emerge como huella, la cartografía como archivo del cuerpo o las instalaciones como experiencias en espacios públicos. Estas materialidades conducen a hablar de *rearraigos* que apuntan a la narración de hechos sobre el desplazamiento; a evidenciar la ruina y las rupturas con formas de habitar la casa o el territorio; a evocar las memorias del cuerpo; a incentivar prácticas comunitarias con víctimas, a construir nuevos arraigos en espacios de recepción o retorno; a cuestionar la colonización y la esclavitud como inicios del desarraigo; a reexaminar el desplazamiento rural y urbano; y a reconocer la presencia de comunidades indígenas, afro, campesinas y de mujeres en las narrativas. Estas prácticas funcionan como estrategias de *rearraigo*, aportando a la reparación, la denuncia y luchas sociales para construir memorias que narran el conflicto desde las voces de las víctimas.

### Quinta ruta: otras migraciones

Dentro del balance realizado, con menor frecuencia, se identificaron estudios y prácticas artísticas en los que la migración se piensa desde otras coordenadas, presentadas aquí como una quinta ruta que abre nuevas reflexiones para futuros análisis. Por ejemplo, Bello (2023) propone dos estudios de caso: Ana Mendieta y Luis Camnitzer, ambos artistas migrantes. Las reflexiones de Bello permiten enmarcar la migración en una dimensión más amplia y global, a partir de la obra de Camnitzer, quien se identifica como uruguayo y es hijo de una familia judía alemana. En su instalación *Migraciones* (2006), metaforiza el fenómeno como una experiencia humana profunda, que excede el simple cruce de una frontera. La obra puede leerse como símbolo de la experiencia migrante entendida como proceso de transformación: un árbol colocado en posición horizontal, con las raíces expuestas, el tronco cubierto por lápices afilados que apuntan a una pared, sobre la cual las hojas están dibujadas con grafito.

Por su parte, Amoroso (2017) aborda la incidencia de la migración en las obras de artistas de Cuenca, Ecuador, destacando tanto su exploración plástica como los contenidos que tematizan las migraciones. Estos artistas se inscriben en el marco de *otras migraciones* porque tensionan las relaciones centro-periferia y norte-sur, y visibilizan trayectorias migratorias suramericanas hacia Europa y Estados Unidos. En este contexto se sitúa Juan Pablo Ordóñez, migrante en el norte de Europa, cuya obra *ÁMAME* (2010) —sigla de Archivo de la Memoria Audiovisual de la Migración Ecuatoriana— recopila videocartas enviadas por migrantes ecuatorianos durante cuarenta años, motivados por la crisis económica. Adrián Washco, a su vez, aborda la migración en piezas como *Historias Septentrionales* (s. f.), un video que documenta el cruce fronterizo, acompañado por la canción “Cucurrucucú Paloma” como banda sonora. En *Embajadas Implícitas* (s. f.), otro video del artista que, desde el dibujo, representa las canchas de ecua vóley sobre un cuerpo femenino; estos espacios son territorios de Embajadas para los ecuatorianos migrantes.

Por su parte, Tomás Ochoa, artista cuencano residente en Europa, propone *Mirror* (2002), un video que registra, en el Consulado Americano de Guayaquil, entrevistas preguntando “¿De qué raza es usted? Así, el artista problematiza la identidad y la colonización como asuntos transversales a la migración. *La casa Ideal* (2008) es otra obra basada en el registro de entrevistas a migrantes, esta vez en España, respondiendo a la pregunta “¿Cómo es tu casa ideal?”. A estas propuestas se suma *Nuestro poder* (2001), obra *Site Specific* de Patricio Palomeque, compuesta por dos monedas grabadas con inscripciones alusivas a la migración en América Latina. La obra reflexiona sobre la crisis bancaria, el congelamiento de cuentas y la dolarización de la economía ecuatoriana tras el abandono del sucre.

En relación con la migración latinoamericana a Europa —específicamente a España— se encuentra también *Proyecto Laberinto* (s. f.), iniciativa del Colectivo Laberinto, conformado por artistas y profesionales de las ciencias sociales colombianos residentes en Barcelona. La práctica reflexiona sobre el hecho migratorio colombiano, a través de una instalación de video, basada en entrevistas realizadas en el consulado, en donde cada persona narra su experiencia como inmigrante. La obra es descrita por Blanco (2005), quien reflexiona sobre prácticas colaborativas de los años noventa en España.

Finalmente, cabe citar *6MM3 cuarto oscuro* (2004), un documental de Tomás Ochoa realizado a partir de material de archivo en Mendoza, Argentina, con una comunidad afectada por la construcción de una hidroeléctrica. La práctica apunta a otras formas de migración, relacionada con el desplazamiento forzado por megaproyectos —como la construcción de embalses—, en función de desarraigos vinculados al capitalismo y a la crisis energética.

### Conclusiones: la llegada de las rutas

La revisión planteada tuvo dos focos de interés: por un lado, hacer un balance de los estudios sobre prácticas artísticas del desarraigo en Hispanoamérica; por otro, identificar y analizar dichas obras en su relación con memorias narrativas, prácticas de archivo y procesos de *rearraigos*.

En relación con el primer aspecto, se observa que las investigaciones revisadas tienen un carácter inter y transdisciplinar. Proviene tanto de análisis realizados por los propios artistas —en menor medida— como, en su mayoría, de intelectuales provenientes de distintos campos (teoría e historia del arte, ciencias sociales en general). Estas indagaciones se desarrollan desde una pluralidad de lugares epistemológicos: histórico, sociológico, antropológico, filosófico, político, artístico, entre otros. Se puede concluir que se trata de un tema en auge reciente, con una consolidación creciente desde finales de la década del 2000, a pesar de que muchas de las obras estudiadas fueron producidas a partir de los años setenta del siglo xx.

Es evidente que este balance se centra en indagaciones realizadas en idioma español, sin integrar propuestas desarrolladas en otras lenguas coloniales (como el portugués, el francés o el inglés) ni en lenguas indígenas que también hayan abordado el contexto hispanoamericano. Aunque esta delimitación puede considerarse una limitación —pues deja de lado posibles puntos comunes, diferencias o interacciones con otras formas de comprender el fenómeno—, se optó por esta acotación debido a la amplitud de estudios en idioma español. Ampliar la revisión hacia otras lenguas supone un trabajo importante que, a futuro, podría enriquecer las reflexiones propuestas en este artículo, mediante ejercicios de contraste.

En cuanto al segundo aspecto, el balance de las prácticas artísticas del desarraigo permite observar que, en cada una de las rutas en las que se agruparon y analizaron las obras, existen formas materiales de archivo y usos

específicos por parte de los y las artistas. Estas prácticas se configuran como estrategias de creación individual o colectiva-comunitaria, caracterizadas por elementos como lo documental, lo ritual, la espacialización, la construcción de símbolos y la acumulación. Asimismo, emergen formas —o mejor, abordajes— de los *rearraigos* que permiten la emergencia de nuevas existencias en el mundo para migrantes, exiliados(as) y desplazados(as).

Estos abordajes del *rearraigo* se vinculan con la construcción de memorias que aportan a unas más amplias: las memorias de la violencia política en Latinoamérica. Otro tipo de *rearraigo*, ligado al anterior, reside en el lugar de denuncia y lucha social asumido por los sujetos a través de la creación, lo cual genera una articulación entre lo privado y lo público cuando estas prácticas se ponen en circulación. Es constante la idea de que *rearraigarse* implica cuestionar la colonización y el género como estructuras transversales. También emerge como forma de *rearraigo* la elaboración de duelos —individuales y colectivos— de creadores(as) y espectadores(as). Por otra parte, la creación de nuevas formas de habitar —desde la evocación o el retorno al lugar de origen, y las vivencias en el lugar de acogida— se configura como *rearraigo*. En suma, *rearraigarse*, como ejercicio político, encuentra lugar en la creación artística. Es posible pensar, entonces, en la construcción de un archivo de memorias del desarraigo, entendido como conjunto de prácticas narrativas y creativas orientadas al *rearraigo*.

Las prácticas artísticas sobre el desarraigo son también *prácticas artísticas del rearraigo* en los contextos hispanoamericanos trabajados: migraciones hacia Estados Unidos, exilios del Cono Sur y desplazamientos forzados en Colombia. El balance permite evidenciar la necesidad de una ruta adicional de análisis que aborde la migración venezolana y las prácticas artísticas asociadas a ella. La revisión no identificó textos o prácticas relevantes sobre este tema, lo cual plantea preguntas en torno a esta ausencia y a las potencialidades de los procesos de rearraigo para estas comunidades desarraigadas.

Las obras abordadas responden a la necesidad de señalar la pérdida vinculada al desarraigo, como forma de elaboración individual y colectiva en las memorias narrativas que se construyen. De ahí que se identifiquen ejercicios desarrollados por migrantes, exiliados(as) o desplazados(as), así como por artistas que, sin haber vivido la migración de manera directa, abordan el tema. En el caso de creadores desarraigados, predominan las narrativas

intimistas, autobiográficas o basadas en memorias familiares. En el caso de artistas que refieren a los desarraigados, se imponen narrativas biográficas, construidas a partir del testimonio y de la escucha de la voz del otro(a).

En cuanto a los aportes al campo de los estudios artísticos, desde donde se derivan las reflexiones aquí presentadas, destacar la importancia de pensar el problema del desarraigo, las migraciones y los desplazamientos forzados desde la óptica de las artes y la creación artística. Esto permite ampliar la comprensión del fenómeno del desarraigo que, usualmente, ha sido estudiado desde campos de las ciencias sociales. Situar las prácticas artísticas y su análisis como una forma de conocer el mundo y de construir un lugar en él desde el *rearraigo*, permite destacar la experiencia sensible, la resignificación del pasado, lo simbólico y el potencial político del arte como lugar de denuncia y posibilidad.

Como otro aporte al campo, es necesario entender las prácticas artísticas del desarraigo no solo como formas de hacer, sino también como un objeto de estudio específico. Estas prácticas —en calidad de posibilidades para los *rearraigos*— se configuran como aquellas que abordan los desplazamientos, las migraciones y los exilios como contenido y materia de trabajo. Las prácticas artísticas del desarraigo surgen de creaciones individuales o colectivas, y emplean diversos lenguajes y materialidades, no solo para la representación o documentación de los hechos, sino también para la apertura de fisuras y la emergencia de denuncias en las narrativas del pasado violento que han configurado las memorias oficiales.

## Referencias

- Acebo-Ibáñez, E. (1996). *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad*. Claridad.
- Alberione, E. y Gencarelli, C. (2023). “Tira con tiritita y ojal con botón”: memoria, imaginación y afectos para contar el exilio de la infancia. *Clepsidra*, 10(20), 115-134. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.573>
- Alfaro, E. (2017). Cartografías de migración y desarraigo. Percepciones de una casa fantasma a través de la expresión artística. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), 99-124. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/18308>
- Amoroso, S. (2017). *El impacto de la migración en la obra creadora de los artistas de la ciudad de Cuenca durante el período 2009-2014* (tesis de maestría). Universidad de Cuenca, provincia de Azuay, Ecuador. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/28387>
- Aparicio, M. (2017). Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983): una perspectiva comparada. *Iberoamérica Social: Revista-red de Estudios Sociales*, 5(8), 61-91. <https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/223>
- Arata de Nordenflycht, R., Cabrera, N. y Donoso, C. (2010). Video-arte de Guillermo Cifuentes: el lenguaje del desarraigo. *Comunicación y Medios*, (22), 91-120. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2010.25869>
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural*, 10(02), 1-10. <https://revistazcultural.pacc.ujfj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto/>
- Arfuch, L. (2019). La trama del exilio en la emergencia del presente. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, (2), 1-12. <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/359>
- Basso, M. (2012). *Utopía y exilio: el Caballo de Troya argenmex* (ponencia). I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo xx, 26 al 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina. Agendas, Problemas y Perspectivas Conceptuales. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Basso, M. (2016). Activismo artístico y militancia: prácticas en torno a la segunda generación de exiliados políticos en México. *Cuadernos de Aletheia*, (2), 29-52. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59514>
- Basso, M. (2019). *Volver a entrar saltando. Memoria y arte en la segunda generación de argentinos exiliados en México*. Universidad Nacional de La Plata, Universidad Nacional de Misiones y Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Basso, M. (2021). Heridas “bellas” y reelaboraciones: performance artística en la segunda generación de exiliados políticos argentinos. En L. Tornay, V. Alvarez, F. Laino y M. Paganini (comps.), *Arte y memoria: abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (pp. 199-236). Universidad de Buenos Aires.
- Bautista, F. (2024). El arte urbano en la frontera Tijuana-San Diego, un discurso sobre la moralidad de los migrantes. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (227), 123-140. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi227.11345>

- Belalcazar, J. y Molina, N. (2017). Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano. *Andamios*, 14(34), 59-85. <https://doi.org/10.29092/uacm.v14i34.563>
- Bello, O. (2023). Una aproximación al estudio de los artistas como sujetos migrantes. La lectura de una realidad desde la extranjería. En O. Rodríguez (coord.), *Estudios de arte latinoamericano y caribeño: Migración* (v. 3) (pp. 195-227). Universidad Iberoamericana.
- Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. *Desacuerdos*, (2), 188-205. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9188062>
- Camargo, P. (2024). Irse, entrar y salir, imaginar un viaje. Arte y desplazamiento forzado en Colombia. *Reflexión Política*, 26(54), 47-62. <https://doi.org/10.29375/01240781.5248>
- Caro, M. (2023). Evidencias, transformaciones y desplazamientos del cuerpo en sociedades distópicas: una reflexión desde la producción artística de Libia Posada. *Mediaciones*, 19(31), 139-155. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.19.31.2023.139-155>
- Cifuentes, G. (2019). Construcción de paz a través de las artes y la cultura: el caso de Colombia. *Revista del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social + Memoria (s)*, (2), 89-107. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/memorias/article/view/24>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Escobar, F. (2018). *Nuevas espacialidades: prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá (2000-2015)* (Tesis de doctorado). Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México. <https://zaloamati.azc.uam.mx/items/f3114520-4dcf-41cb-b8fc-638e611038c5>
- Escobar, F. (2023). *Prácticas artísticas y acciones colectivas en Bogotá: nuevas espacialidades en el siglo XXI*. Universidad Nacional de Colombia.
- Fellove, J. (2023). Narrativas de un desplazamiento. Mito, identidad y migración en la obra de Leandro Soto. En O. Rodríguez (coord.), *Estudios de arte latinoamericano y caribeño: migración* (v. 3) (pp. 131-239). Universidad Iberoamericana.
- Ferrari, L. (2014). *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Fidanza, M., Arellano, P., Burkart, V., Abeledo, I., Braguinsky, N., Pozzo, R. y Casademunt, N. (2012). *Nuevos discursos colectivos sobre el exilio: producciones artístico-políticas de la agrupación Hijos e Hijas del Exilio* (ponencia). I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo xx, 26 al 28 de septiembre de 2012, La Plata, Argentina. Agendas, Problemas y Perspectivas Conceptuales. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Fortuny, N. (2021). Los cielos, las cosas, el bosque: la fotografía en el viaje del (des) exilio y la ausencia. En L. Tornay, V. Alvarez, F. Laino y M. Paganini (comps.), *Arte y memoria: abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (pp. 159-197). Universidad de Buenos Aires.
- Gas, S. (2022). La dimensión de género en las poéticas visuales contemporáneas sobre los desplazamientos forzados: el caso de Centroamérica. *Feminismo/s*, (40), 235-253. <https://doi.org/10.14198/fem.2022.40.10>
- Girst, T. (2005). Derrumbando muros. Política y estética en el arte de Juan Manuel Echavarría. En J. Echavarría, *Mouth of Ash / Bocas de ceniza*. Edizioni Charta y North Dakota Museum of Art.
- González, C. (2017). El patrimonio cultural como rasgo inherente del territorio, una visión desde los tejidos de Mampuján. En M. Gutiérrez y B. Sarmiento (eds.), *Cátedra Unesco. Derechos humanos y violencia: gobierno y gobernanza* (pp. 123-154). Universidad Externado de Colombia.
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, (5), 157-183. [http://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los\\_lugares\\_de\\_la\\_memoria:\\_el\\_arte\\_de\\_archivar\\_y\\_de\\_recordar](http://annamariaguasch.com/es/Publicaciones/Los_lugares_de_la_memoria:_el_arte_de_archivar_y_de_recordar)
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Gutiérrez, G. (2023). Una artista cubana en el espacio de la diáspora. Marta María Pérez Bravo, imagen y representación. En O. Rodríguez (coord.), *Estudios de arte latinoamericano y caribeño: migración* (v. 3) (pp. 149-193). Universidad Iberoamericana.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Iida, C. (2018). Las memorias de lo vivido y lo no vivido en las prácticas artísticas de Gabriela Bettini y Mercedes Fidanza. *Aletheia*, 9(17). <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv9n17a09>
- Iida, C. (2023). Memorias del exilio. Las prácticas artístico-políticas de Mercedes Fidanza junto a Hijos e Hijas del Exilio. *Clepsidra-Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 10(20), 135-151. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.574>

- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Jokic, V. (2018). *Prácticas artísticas y derechos humanos: el proyecto Destierro y Reparación en Medellín*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Lazo, D. (2016). *Descolonización biopolítica en el arte de exilio* (tesis de maestría). Universidad de Barcelona, Barcelona, España. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/103283>
- Louidor, W. (2016). *Articulaciones del desarraigo en América Latina. El drama de los sin hogar y sin mundo*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Lozano, E. (2017). Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina. *Badebec*, 6(12), 168-179. <http://hdl.handle.net/11336/78190>
- Mandoki, K. (1998). Desarraigo y quiebre de escalas en la ciudad de México. Un problema de semiosis y estética urbana. *Anuario de Espacios Urbanos, Historia, Cultura y Diseño*, (5), 196-218. <https://doi.org/10.24275/VMXR3330>
- Manonelles, L. (2019). Migración, prácticas artísticas y activismos. *Polissema. Revista de Letras do ISCAP*, 1(12), 181-197. <https://doi.org/10.34630/polissema.v0i12.3075>
- Martínez, F. (2022). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Martínez, F., Calle, M. y Martínez, J. (2021). *Mediaciones estéticas y expresividades de la memoria*. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Molano, I. (2022). *Signos cardinales* de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: narrativas cartográficas sobre los cuerpos del desplazamiento forzado. *Escritos*, 30(64), 25-40. <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a02>
- Moreno, Ó. (2012). Mi casa, mi cuerpo. *Expediño*, (9), 7-23. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/EXP/article/view/743>
- Moreno, Ó. (2015). Mi Casa Mi Cuerpo: relato de un proceso colectivo de creación artística. *KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture*, (8), 31-56. <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/rubianopdf.pdf>
- Moreno, Ó. (2019). Prácticas poéticas y micropolítica: “Mi Casa Mi Cuerpo”, “La Casa de la Frontera” y “Radio Conversa”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 105-126. [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/14-2%20\(2019-II\)/297060089005/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/14-2%20(2019-II)/297060089005/)
- Norambuena, C. (2008). El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana. *Sociohistórica*, (23-24), 163-195. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn23-24a06>
- Ortega, M. y Rosauero, E. (2012). Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. *Revista Historia y Memoria*, (4), 93-140. [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/811](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/811)
- Posada, L. (2014). Signos cardinales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 217-222. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.sica>
- Quiroga, P. (2023). Éxodo nacional. Fotografías de José Hernández Claire sobre el fenómeno migratorio 2006-2009. En O. Rodríguez (coord.), *Estudios de arte latinoamericano y caribeño: migración* (v. 3) (pp. 267-299). Universidad Iberoamericana.
- Ramírez, E. (2013). Libia Posada: cartografías del sentir. *Revista Arte & Diseño*, 11(1), 38-41. <https://doi.org/10.15665/ad.v11i1.259>



- Ramírez, S. (2019). Latinoamérica existe en los vínculos: prácticas artísticas más allá del territorio. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, (5), 39-58. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.03>
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narrativa*. Paidós.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, O. (2017). Escenarios de exclusión y precariedad en prácticas artísticas sobre la migración. *CARICEN. Revista de Análisis y Debate sobre el Caribe y Centroamérica*, (3), 78-90. [http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen3/caricen3\\_4\\_2.pdf](http://investigacion.politicas.unam.mx/caricen/wp-content/uploads/caricen3/caricen3_4_2.pdf)
- Rojas, P. (2023). *Estrategia archivo: prácticas artísticas, documentos y discontinuidades*. Universidad de Caldas.
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia (presentación del dossier Arte y Memoria en Colombia). *Revista Karpa*, (8). <http://hdl.handle.net/20.500.12010/9013>
- Rubiano, E. (2022). *Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano*. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Shepard, M. (2019). Desplazamientos entretreídos: imaginarios transicionales y diáspora de la memoria en los Tejidos de Mampuján. *Revista de Estudios Colombianos*, (53), 74-87. <https://doi.org/10.53556/rec.v53i0.45>
- Sicardo, A. (2023). Los afectos que cosen. Colectivo Hormigas Bordadoras en Tanivet, Oaxaca. En O. Rodríguez (coord.), *Estudios de arte latinoamericano y caribeño: migración* (v. 3) (pp. 301-238). Universidad Iberoamericana.
- Sierra, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado*, (32), 77-100. <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/derest/article/view/3815>
- Suárez, P. (2012). Arte y cultura en la frontera: consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana. *Anuario de Historia*, (1), 29-43. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/anuhist/article/view/31575>
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Paidós.
- Yepes, R. (s. f.). *Desbordamientos: arte político contemporáneo en Colombia* [documento no publicado].
- Yepes, R. (2018). Restos que afectan. Estéticas forenses en el arte contemporáneo colombiano. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (8), 63-79. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/10970>

