Prácticas artísticas del desarraigo en Colombia: desplazamiento forzado y memorias de la violencia

Artículo de reflexión

David Ramos-Delgado
Universidad Nacional de Colombia
deramosd@unal.edu.co
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3916-3400

SECCIÓN CENTRAL

Recibido: 22 de julio de 2025
Aceptado: 7 de febrero de 2026

Como citar: Ramos-Delgado, D. (2026). Prácticas artísticas del desarraigo en Colombia: Desplazamiento forzado y memorias de la violencia. *Calle 14, 21*(40), pp. 31-46.
DOI: https://doi.org/10.14483/21450706.23805

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Resumen
En este artículo se presentan y analizan los modos en que algunas prácticas artísticas —desde las artes plásticas y visuales— han abordado el desarraigo en Colombia, con referencia al desplazamiento forzado interno como consecuencia del conflicto armado en el país. La revisión toma como foco de interés estrategias creativas que aportan a los procesos de construcción de memorias de la violencia. Se incluyen prácticas que, en su mayoría, vinculan a víctimas del conflicto; entre ellas, el trabajo de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari y el colectivo Las Tejedoras de Mampuján. Para desarrollar el análisis se abordan tópicos que dialogan con un arte de la memoria en Colombia: la indexicalidad, el cuerpo, los saberes y la participación de las comunidades, la política, así como la reparación y los duelos colectivos. Finalmente, se aportan perspectivas para pensar las relaciones entre arte y memorias del desarraigo y del conflicto, en tanto formas de rearraigo desde la mirada de víctimas y artistas en la sociedad contemporánea.

Palabras clave
Desarraigo; desplazamiento forzado; memorias de la violencia; prácticas artísticas.

Artistic Practices of Uprooting in Colombia: Forced Displacement and Memories of Violence

Abstract
This article presents and analyzes the ways in which some artistic practices —from the plastic and visual arts— have addressed uprooting in Colombia, with reference to internal forced displacement as a result of the armed conflict in the country. The review focuses on creative strategies that contribute to the processes of constructing memories of violence. Practices that mostly link victims of the conflict are included; among them, the work of Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari and the collective Las Tejedoras de Mampuján. To develop the analysis, topics that dialogue with an art of memory in Colombia are addressed: indexicality, the body, knowledge and the participation of communities, politics, as well as reparation and collective mourning. Finally, perspectives are provided to think about the relationships between art and memories of uprooting and conflict, as forms of rerooting from the perspective of victims and artists in contemporary society.

Keywords
uprooting; forced displacement; memories of violence; artistic practices.

Pratiques artistiques de déracinement en Colombie : déplacement forcé et souvenirs de violence

Résumé
Cet article présente et analyse les manières dont certaines pratiques artistiques — issues des arts plastiques et visuels — ont abordé le déracinement en Colombie, en référence aux déplacements forcés internes résultant du conflit armé dans le pays. La revue se concentre sur des stratégies créatives qui contribuent aux processus de construction des souvenirs de violence. Des pratiques qui relient principalement les victimes du conflit sont incluses ; parmi eux, le travail de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari et le collectif Las Tejedoras de Mampuján. Pour développer l'analyse, des sujets qui dialoguent avec un art de la mémoire en Colombie sont abordés : l'indexicalité, le corps, la connaissance et la participation des communautés, la politique, ainsi que la réparation et le deuil collectif. Enfin, des perspectives sont proposées pour réfléchir aux relations entre l'art et les souvenirs de déracinement et de conflit, en tant que formes de re-racinement du point de vue des victimes et des artistes dans la société contemporaine.

Mots-clés
déracinement ; déplacement forcé ; des souvenirs de violence ; pratiques artistiques

Práticas Artísticas de Mudança de Raízes na Colômbia: Deslocamento Forçado e Memórias da Violência

Resumo
Este artigo apresenta e analisa as formas pelas quais algumas práticas artísticas — das artes plásticas e visuais — abordaram o desarraigamento na Colômbia, com referência ao deslocamento forçado interno como resultado do conflito armado no país. A revisão foca em estratégias criativas que contribuem para os processos de construção das memórias de violência. Práticas que principalmente conectam as vítimas do conflito estão incluídas; entre eles, o trabalho de Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari e o coletivo Las Tejedoras de Mampuján. Para desenvolver a análise, são abordados temas que dialogam com uma arte da memória na Colômbia: indexicalidade, corpo, conhecimento e participação das comunidades, política, bem como reparação e luto coletivo. Por fim, são apresentadas perspectivas para refletir sobre as relações entre arte e memórias de desarraigamento e conflito, como formas de reenraizamento a partir da perspectiva das vítimas e artistas na sociedade contemporânea.

Palavras-chave
Arrancar de raízes; deslocamento forçado; memórias de violência; práticas artísticas.



Imagen 1. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

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

1. Introducción

Las reflexiones que siguen se centran en los modos en que algunas prácticas artísticas —desde las artes plásticas y visuales creadas en lo transcurrido del siglo XXI— han abordado el desarraigo en Colombia, mediante la referencia al desplazamiento forzado interno como consecuencia de la guerra y del conflicto armado en el país. Para ello, se propone una revisión que toma como foco de interés estrategias creativas que aportan a los procesos de construcción de memorias de la violencia y dialogan con la relación arte-memoria, a partir de tópicos analíticos como la indexicalidad, el cuerpo, los saberes y la participación de las comunidades, la política, y la reparación y los duelos colectivos. En el análisis se incluyen algunas prácticas realizadas por Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno, Ludmila Ferrari y el grupo de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, reconocidas como Las Tejedoras de Mampuján.

Cabe aclarar que esta selección de prácticas artísticas del desarraigo —como aquí se denominan— se hizo considerando el contexto sociohistórico y artístico posterior a la década del 2000, en el que se identifica un auge, en el país, en torno al abordaje de las memorias de la violencia. Esto se evidencia en el agudizamiento del conflicto armado que condujo, entre otras

cosas, a procesos como: la desmovilización de grupos paramilitares, materializada en la Ley de Justicia y Paz de 2005; los procesos de reparación y restablecimiento de los derechos de las víctimas, que permitieron la emergencia de la Ley 1448 o Ley de Víctimas y Restitución de Tierra de 2011; la firma de los Acuerdos de Paz, en 2016, entre la guerrilla de las FARC-EP y el Estado colombiano; y el informe de la Comisión de la Verdad en 2022.

En paralelo, la consolidación de la creación y el estudio de las prácticas artísticas que abordan las memorias del conflicto también tuvo lugar en ese momento histórico. El arte de la memoria, como campo en Colombia, tiene como antecedente la producción artística iniciada en el siglo XX. Por ejemplo, las obras producidas durante el periodo de La Violencia, entre 1947 y 1958 aproximadamente, corresponden a expresiones plásticas que narran, entre otras cosas, las atrocidades de la violencia bipartidista de la época que toma como referencia El Bogotazo; aquí se ubican artistas como Alejandro Obregón, Débora Arango, Alipio Jaramillo y Enrique Grau, entre otros.[1] A lo largo de los años sesenta y setenta, emerge una perspectiva del arte político, representada por artistas como José Antonio Caro, Álvaro Barrios y Beatriz González o, siguiendo a Gamboa (2011), el colectivo Taller 4 Rojo. En las décadas de los ochenta y noventa, la relación arte-memoria se consolida en las obras de artistas como José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo, entre otros, y —como lo plantea Malagón (2010)— sus obras son presencias para hablar del pasado como gesto, huella o rastro, confrontando a los espectadores en relación con un acontecimiento social —en este caso, el conflicto armado—; de allí su concepto de presencia indéxica.

A partir de la década del 2000, Rubiano (2015) habla de un nuevo giro en el arte de la memoria que denomina el arte como curación simbólica, el cual aparece para reconfigurar el lazo social comunitario. Según el autor, esta nueva perspectiva instaura en el campo artístico las nociones de víctima, testigo, memoria y reparación simbólica. Sin duda, este giro se relaciona con las luchas por la verdad, la esfera política de las artes, la participación y la creación comunitaria o, como lo señala Sierra (2014), las posibilidades del arte como forma de restablecimiento de derechos de las víctimas.

Como se evidencia, los estudios sobre las relaciones entre arte, memoria y violencia en Colombia han sido amplios y se han consolidado inter y transdisciplinariamente en las últimas décadas, desde las artes y las ciencias sociales y humanas.[2] Esta amplitud también está en la diversidad de prácticas en todo el país. Además de los y las artistas ya mencionados, cabe destacar el trabajo de Clemencia Echeverri, Delcy Morelos, Érica Diettes y Jesús Abad Colorado, o colectivos como Mapa Teatro y Magdalenas por el Cauca, así como iniciativas emergentes de las mismas comunidades como el Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón (Antioquia, 2009), el Costurero de la Memoria Kilómetros de Vida y Memoria (Bogotá, 2011) y el Salón del Nunca Más (Granada, Antioquia, 2004).

En dicho despliegue práctico y teórico, las experiencias artísticas sobre la memoria de la violencia y del desarraigo aparecen como una forma de

> [...] revisitar el pasado sin pretender apropiárselo; de acompañar al pasado en su pérdida, sin con ello querer proponer un modo particular de consuelo. Presenta desde propios lenguajes una experiencia de duelo que nos habla, así, de otras memorias, de otros modos de comprender la tarea del recuerdo. (Acosta, 2016, p. 25)

1 Rubiano (2015) cita la curaduría de Álvaro Medina, “Arte y violencia en Colombia desde 1948”, desarrollada en 1999 y que iniciaba con la producción artística de 1947 en adelante de los “Bipartidistas”. Esta referencia a artistas del periodo de La Violencia tiene carácter contextual e introductorio; no implica un análisis exhaustivo de su producción ni una caracterización definitiva de su lugar en el campo artístico colombiano.

2 Para profundizar y además de los y las autoras ya citadas, se recomienda revisar los análisis de Iván Pini, Margarita Calle, Felipe Martínez, Juan Manuel Martínez, Pilar Riaño Alcalá, Rubén Yepes, Juan Carlos Amador, María Emma Wills, Catalina Cortés-Severino, María del Rosario Acosta, entre otros y otras.

En este análisis se hace una selección de algunas experiencias creativas orientadas por este principio del arte de la memoria. Para ello, se consideró la trayectoria de artistas y el alcance en la circulación de las experiencias artísticas en el contexto nacional. Por supuesto, esta elección puede desconocer otras experiencias igualmente significativas que, a veces, permanecen ocultas en los territorios de realización, debido a su poca circulación en los escenarios artísticos y académicos nacionales de carácter hegemónico. Sin embargo, las prácticas referenciadas constituyen una muestra del trabajo que reúne esfuerzos de artistas, comunidades de víctimas y organizaciones gubernamentales y no gubernamentales interesadas en este tipo de prácticas políticas.

Adicionalmente, las obras elegidas abordan, explícitamente, el desplazamiento forzado como tema de creación. Se tomaron, así, diversos escenarios del conflicto armado correspondientes a los contextos de realización de estas prácticas en el país: Montes de María, Chocó, Antioquia y Bogotá, principalmente; sin embargo, estos lugares recogen otras regiones del país en tanto receptores de población desplazada. De ahí que estas prácticas vinculen, de manera directa en su realización, a comunidades o sujetos afectados por el desplazamiento, lo que representa otro criterio de selección importante.

Con este recorrido se aportan perspectivas sobre las relaciones entre arte y memorias del desarraigo y de las violencias, en tanto formas de rearraigo desde la mirada de las víctimas y de los y las artistas en la sociedad contemporánea. Con este objetivo, el texto se estructura en cuatro momentos. En los dos primeros se centra la atención en elaboraciones conceptuales y contextuales sobre los vínculos entre el desarraigo y el desplazamiento forzado en Colombia, y entre prácticas artísticas y los procesos de construcción de memorias de la violencia. En la tercera parte se describen y analizan algunas prácticas artísticas sobre los desarraigos que han contribuido a las memorias en Colombia. Finalmente, a modo de conclusiones, se elaboran reflexiones en torno a estas prácticas como formas de rearraigo.

2. Entre el desarraigo y el desplazamiento forzado

En la actualidad, el desarraigo se muestra como un fenómeno social a escala global. Ejemplo de ello son las migraciones de personas del sur global a países del norte global, como evidencia de desigualdades sociales, raciales, económicas y laborales (la migración de latinoamericanos a Estados Unidos o Europa es un caso paradigmático); el desplazamiento de refugiados de guerras en diferentes partes del mundo, producto de conflictos y violencias políticas (Siria, Palestina, Afganistán, Sudán, Venezuela); el exilio en el marco de dictaduras cívico-militares y de violencias de Estado, como en los países del Cono Sur y el franquismo español; o el desplazamiento forzado debido a la construcción de embalses en el mundo como megaproyectos vinculados al capitalismo y a la crisis energética, como en Belo Monte (Pará, Brasil) o el proyecto hidroeléctrico Hidroituango (Antioquia, Colombia).

En este contexto de desarraigo global, hay que situar la situación en Colombia como una forma particular, generada desde el desplazamiento forzado interno y resultado de la guerra, sus crímenes y la violación de derechos humanos. Históricamente, el desplazamiento se inicia con el periodo de La Violencia, después de El Bogotazo en 1948, y se agudiza con el conflicto armado emergente en la década de 1960 con el surgimiento de los grupos guerrilleros al margen de la ley. El conflicto tiene su mayor auge en las décadas de 1990 y 2000, con la intensificación de las acciones de las guerrillas de las FARC y el ELN, así como de los grupos paramilitares, el narcotráfico y el Estado.

Jokic (2018) sostiene que el conflicto armado interno colombiano emerge en 1964, que sus causas estructurales se ubican en la independencia del siglo XVIII y que en él convergen formas de violencia —política, social y la del crimen organizado— ejercidas por actores estatales y no estatales como el narcotráfico y la ayuda militar y económica norteamericana. Como causas del conflicto, el autor menciona la cultura política de la violencia, la debilidad del Estado, la participación política restringida,



Imagen 2. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

la pobreza, la desigualdad en el acceso a la tierra y el conflicto agrario que sigue sin solución, entre otras.

En este marco, el desplazamiento forzado —y, en consecuencia, el desarraigo— en Colombia debe leerse en su complejidad histórica, social y política. Para Ferrari (2014), siguiendo a Bello y Ruiz, el desplazamiento no es resultado solo del actual conflicto armado interno, sino que es un problema de largo aliento, vinculado con las luchas por la tenencia de la tierra entre terratenientes y campesinos desde comienzos del siglo XIX, que se agrava paulatinamente durante los siglos XX y XXI.

En los escenarios del conflicto colombiano, el desplazamiento se configura como una estrategia de control político y territorial (Martínez, 2022), pero también como "un crimen de guerra, de lesa humanidad y la vulneración de un conjunto de derechos fundamentales, civiles y políticos y económicos, sociales y culturales de las personas" (Jokic, 2018, p. 22).

De allí que pensar el desarraigo como consecuencia del desplazamiento sea un asunto que merece reflexionarse con amplitud desde diferentes aristas. Por ejemplo, desde el campo de las ciencias sociales, se habla de una sociología del desarraigo. Louidor (2016), a partir del estudio del desplazamiento forzado interno en Colombia abordado en el análisis del discurso de obras filosóficas, literarias, cinematográficas y de las ciencias sociales, define este campo como aquel que estudia "las condiciones sociales del desarraigo como fenómeno histórico-estructural en América Latina y las formas que ha adoptado en algunos grupos sociales diferentes (consideramos a los afro, los indígenas y los campesinos)" (Louidor, 2016, p. 170). Por ello, el desarraigo como proceso no es fijo ni inmóvil; contrariamente, es un fenómeno histórico y estructural que configura subjetividades sociales que buscan un lugar en la sociedad.



Imagen 3. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

El desarraigo es una ruptura, no solo con lo geográfico, sino también con la cultura, la subjetividad y, en últimas, con el lugar en el mundo, es decir, con la existencia que se configura en el arraigo.[3] En concordancia con Louidor (2016), el desarraigo es una forma de violencia, un daño existencial y político que se debe tratar de reparar, de cara a "la reconstitución del sujeto desarraigado y de la restitución de su ciudadanía y los derechos derivados de ella" (p. 23).

Por eso, hay que hablar del rearraigo como una forma política que deriva y se presenta como posibilidad en el desarraigo. El rearraigo implica transformaciones en las identidades individual, social o étnica, pues va más allá de esa identidad y de la resistencia al dominador en tanto alteridad, para que el sujeto se reconstruya, se renombre y se rearraigue (Louidor, 2016).

Rearraigarse, como parte de los procesos de reparación en el marco del conflicto armado, no es tarea fácil. Construir nuevas territorialidades que permitan reencontrar lugares en el mundo y reconstruir proyectos de vida individuales y en comunidad para los y las desarraigadas (Louidor, 2016) obedece a un ejercicio crítico, situado y creativo de todos los agentes sociales: el Estado, los demás actores de la guerra, las víctimas, la sociedad civil en general y el contexto académico y artístico. Es allí, como se profundizará más adelante, donde las prácticas artísticas abren debates y otras maneras de pensar los desarraigos y los rearraigos de las víctimas del conflicto armado, dinamizando y resignificando estas experiencias en la esfera de lo público y desde estrategias creativas de artistas en sus trabajos individuales o colectivos con comunidades.

3 Para Acebo Ibáñez (1996), el arraigo corresponde al habitar humano, al modo como un/a habitante se vincula con un espacio vivido y social; como fenómeno, el arraigo es espacial, social y cultural.

3. Entre las prácticas artísticas del desarraigo y las memorias de la violencia

Es claro que en el escenario artístico colombiano son pocas las referencias a las prácticas artísticas del desarraigo como denominación. Los y las artistas que desarrollan estas prácticas, o los académicos que estudian dichas producciones desde las ciencias sociales y humanas o desde la teoría, la crítica y la historia del arte, no han empleado esta categoría. Por esta razón, es clave pensar este asunto como un ámbito de estudio emergente que requiere ser comprendido desde una perspectiva inter y transdisciplinar.

En tal sentido, podría hablarse de las prácticas artísticas del desarraigo en Colombia como aquellas que asumen, a partir de creaciones individuales o colectivas y desde diferentes lenguajes y formas materiales, el desplazamiento forzado como contenido y materia de trabajo. Este abordaje no solo busca la representación o documentación de los hechos violentos del conflicto armado asociados al desplazamiento, sino que también abre fisuras y denuncias en las narrativas del pasado violento que han configurado memorias oficiales —las del Estado o de los medios de comunicación—. De ahí que estas prácticas partan de las voces —o mejor, de las experiencias— de las víctimas del conflicto, quienes han sufrido el desplazamiento de sus lugares de origen y han construido nuevas formas de rearraigo en los lugares de recepción o de retorno.

Reconocer las prácticas artísticas del desarraigo como prácticas sobre el desplazamiento forzado colombiano conlleva a —siguiendo a Camargo (2024) en su análisis sobre varias obras de arte que subrayan la complejidad del desplazamiento— comprender que

> [...] no se trata de un evento único, sino de una serie de desarraigos consecutivos que exacerban la vulnerabilidad de las víctimas. Este enfoque plural desafía las narrativas sociales que reducen el desplazamiento a cifras o estadísticas, destacando la necesidad de un enfoque más integral y humano. (p. 60)

Tomar distancia de esa objetivación de las víctimas implica su dignificación como actores sociales desde la reivindicación de sus narrativas. Como acto de denuncia en torno al pasado, dichas narraciones están presentes en la creación artística actual, pues las prácticas del arte contemporáneo sobre el desplazamiento —retomando a Camargo (2024)— hacen las veces de espacios donde las víctimas recuperan sus voces y narrativas cuando la justicia institucional resulta insuficiente. Estas obras "actúan como tribunales simbólicos que documentan y denuncian, en la mayoría de los casos, las violaciones a los derechos humanos sufridas en el conflicto armado" (Camargo, 2024, p. 60).

Aquí es donde se ubica la posibilidad de las prácticas artísticas del desarraigo: en la creación y las discusiones sobre las memorias del desplazamiento forzado como consecuencia del conflicto armado y, en un sentido más amplio, sobre las memorias de la violencia en Colombia. Siguiendo a Cortés (2009a), dichas memorias de la violencia corresponden a la elaboración cultural de la memoria a partir de sus discursos, representaciones, significados y prácticas; el autor también señala los modos en que el sufrimiento por actos violentos y de terror posibilita la inscripción de la memoria en los cuerpos y los lugares. Esta memoria es un "proceso corporal, emotivo y arraigado en prácticas cotidianas" (Cortés, 2009a, p. 167).

La memoria de la violencia como acto cotidiano de los sujetos y las comunidades —pero también como acto que está en la esfera de lo público— conlleva a pensar en cómo es abordada en las prácticas artísticas. Más allá de ser un calco de los hechos del pasado que narran lo acontecido, las artes han sido espacios para disputar ese pasado desde la evocación, lo simbólico y lo sensible en sus materialidades. Para Cortés (2009a), las prácticas artísticas relacionadas con memorias de la violencia no solo están en el nivel de la representación, pues posibilitan trabajos de memoria; es decir, una crítica desde la relación pasado-presente-futuro en los actos de recordar, interpretar y transmitir las comprensiones de esas relaciones temporales. Estos procesos posibilitan nuevos lenguajes, espacios, temporalidades, afectos y efectos sobre las memorias de la violencia para la recuperación y regeneración de sentido (Cortés, 2009a).

Así, abordar las memorias de la violencia implica, desde las artes, comprender sus formas, sus tensiones y sus aperturas, en torno a

un pasado que se narra, inacabadamente, para denunciar y resistir contra el olvido selectivo de la sociedad contemporánea, en función de la experiencia de los sujetos. Esto sería lo que Jelin (2002) define como las luchas políticas por la memoria: la lucha de los actores para reclamar reconocimiento y legitimidad de su voz y de sus demandas, en relación con una memoria oficial e institucionalizada.

Como una forma de estas luchas, el arte de la memoria que aborda y problematiza el pasado del conflicto se presenta como mediación estética. Para Martínez et al. (2021), dicha mediación tiene que ver con los modos en que unas prácticas estético-artísticas son espacios de visibilidad y señalamiento para resignificar la memoria de las víctimas y la reconstrucción reflexiva del presente; estas prácticas también activan a grupos sociales marginados para cohesionar vínculos afectivos rotos por la violencia, desde los procesos expresivos de un dispositivo sensible.

Sin duda, este es el lugar político de las artes en relación con la memoria, caracterizado por cuestionar, entre otras cosas, la producción de memorias, la institucionalidad del arte moderno y, de allí, la producción artística tradicional. Siguiendo a Richard (2007), el arte político-crítico latinoamericano ha indagado por los traumas políticos del pasado para dar cuenta de la producción de memoria desde lo local, en oposición a una memoria oficial totalizante, como se ha visto hasta aquí.

Dicha apuesta por un arte político, en el marco del desplazamiento forzado, apunta a la vinculación directa de las víctimas del conflicto como sujetos creativos en procesos artísticos abiertos, más que como receptoras de objetos artísticos acabados. Por eso, la aproximación a las comunidades —o mejor, a los grupos sociales con los que o hacia quienes están dirigidas las prácticas artísticas— es, precisamente, lo que interesa cuando se habla de prácticas artísticas del desarraigo.

4. Algunas prácticas artísticas del desarraigo en Colombia

A partir del horizonte conceptual presentado, se reflexiona en torno a varias prácticas artísticas que evidencian relaciones con el desarraigo y las memorias de la violencia, de cara al desplazamiento forzado en el marco del conflicto armado. Para ello, se toman como marco analítico los modos en que estas prácticas artísticas del desarraigo se vinculan con un arte de la memoria en Colombia desde diversas aristas: la noción de huella o indexicalidad en la obra de Juan Manuel Echavarría; el cuerpo desde Libia Posada; los saberes comunitarios como base para la creación con Liliana Angulo; la participación comunitaria en el caso de Óscar Moreno; la relación con la política en el trabajo de Ludmila Ferrari; y los vínculos con la reparación y el duelo en la experiencia de Las Tejedoras de Mampuján. Si bien se estableció una correlación de dichos tópicos con cada práctica, esto no implica que sean excluyentes para las demás experiencias creativas referenciadas.

En primer lugar, están los trabajos de Juan Manuel Echavarría,[4] artista de gran trayectoria en relación con las prácticas artísticas sobre la memoria de la violencia. Tres de sus obras se refieren a la ruina como metáfora y como documento del despojo y el abandono de los espacios habitados, en tanto consecuencia del desplazamiento forzado. *Escuela Nueva* (1998) es una serie de fotografías de cuadernos y cartillas infantiles, así como de una escuela destruida en Chicocora, Chocó, en el marco del desplazamiento de la comunidad. Esta práctica es un antecedente para *Silencios* (2010-), una obra emblemática del desarraigo por el desplazamiento forzado, realizada en colaboración con el fotógrafo Fernando Grisales. La pieza se materializa en una serie fotográfica de ruinas de escuelas y sus tableros en varios lugares del país; la experiencia empezó en el corregimiento de Mampuján (municipio de María La Baja, departamento de Bolívar), pero se ha extendido a los departamentos de Caquetá y Chocó,

4 La totalidad de obras de Echavarría referenciadas aquí pueden ser consultadas en: https://jmechavarria.com/es/works/

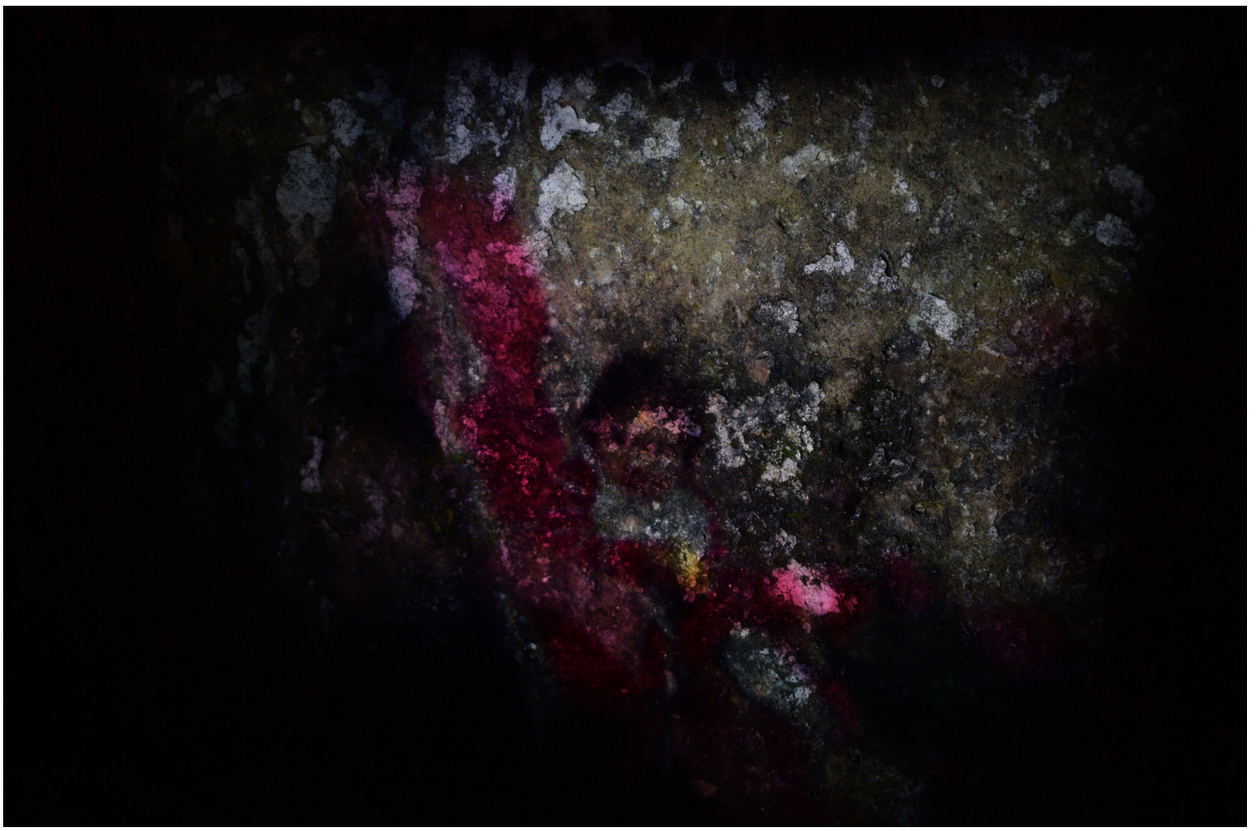


Imagen 4. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

y sobre todo a la región de Montes de María (Sucre y Bolívar).

Como una pieza derivada de *Silencios*, también en colaboración con Grisales, *Testigos de los silencios* (2014) se compone de tres audiovisuales: *Testigo invisible* (Mataperros, Bolívar), *Darwin* (La Esperanza, Bolívar) y *Una lección* (Santa Fe de Icotea II, Bolívar). Respectivamente, en cada video, la vegetación crece paulatinamente, unos cerdos se alimentan y un burro permanece a la espera; todos estos seres se encuentran frente a los tableros y en medio de las ruinas de las escuelas abandonadas.

Con las obras de Echavarría puede señalarse que la fotografía o el video operan como huellas, como formas de evocar unas memorias de la violencia relacionada con las ruinas que testifican el desplazamiento y las rupturas con las formas de habitar en los territorios, en especial las escuelas como espacios esenciales para la vida colectiva de las comunidades. Siguiendo la noción de presencia indéxica de Malagón (2010), las imágenes fijas o en movimiento de Echavarría operan como rastro del pasado desde los espacios documentados, que metaforizan las presencias de quienes allí estuvieron. En palabras de Yepes (2019), *Silencios* —pero también las otras obras aquí mencionadas— tiene una doble indexicalidad: por un lado, marcas y huellas presentes en y sobre los objetos y espacios; por otro, la imagen fotográfica que representa dichas marcas. Por esa razón, estas obras "tienen un valor documental y de denuncia, claro está, pero lo que resalta es la sensación de abandono, olvido y desarraigo que transmiten" (Yepes, 2019, p. 74).

En cuanto al trabajo de la artista antioqueña Libia Posada, quien realizó estudios de medicina y artes plásticas, cabe destacar *Signos cardinales*[5] (2008), una obra significativa para referir

5 Para ampliar en la descripción y registro de la obra, consultar el texto de Posada (2014) disponible en: https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072



Imagen 5. Prácticas artísticas (2025). David Ramos Delgado.

el desarraigo del desplazamiento forzado. Como lo describe la propia artista:

> *Signos cardinales* constituye un ejercicio individual y colectivo de descripción, visualización, ubicación, representación y comprensión de la experiencia de desplazamiento forzado. Propone el levantamiento de una serie de "mapas" de los recorridos descritos por un grupo representativo de personas, mujeres en su mayoría. A partir de la reconstrucción oral, y con la ayuda de mapas oficiales, físicos y políticos de Colombia, se levantan los mapas del recorrido trazado de cada persona y luego se dibujan sobre sus propias piernas. Posteriormente se hace una fotografía en estudio. Un mapa de convenciones no convencional acompaña las fotografías que se instalan en dos líneas, dentro de un espacio aséptico, en cuyas paredes se traza una retícula cercana al baldosín, propio de la morgue hospitalaria. (Posada, 2014, p. 218)

Para referirse al desarraigo, la obra de Posada emplea las cartografías como medio narrativo, en tanto traducción de la oralidad a la representación gráfica. El cuerpo, más allá de ser un soporte, se convierte en este caso en lugar de reflexión desde la experiencia narrada, desde la voz de las víctimas, pero también desde sus cuerpos. Así, aparece la presencia del cuerpo en las memorias de la violencia, en tanto la experiencia del desplazamiento se lleva, en sentido literal y simbólico, en la corporalidad. Obras como la de Posada —siguiendo a Cortés (2009b)— permiten visibilizar las memorias que permanecen inscritas en el cuerpo, pues en la historia encarnada coexisten el pasado, el presente y el futuro para establecer diferentes relaciones con el tiempo. Además, prácticas como estas se inscriben en el marco de la estética que, en definitiva, siempre es corporalidad, como "una forma de conocimiento del mundo a través del gusto, del tacto, el oído, la vista y el olfato" (Cortés, 2009b, p. 147), para comprender, en este caso, el desarraigo como experiencia corporal.

Gran parte de la creación de Liliana Angulo, artista bogotana y afrocolombiana, gira en torno

a temas como la colonialidad, el cuerpo, las identidades, los estereotipos y, sobre todo, las prácticas cotidianas y ancestrales de las comunidades afro. Por ejemplo, *Quieto pelo*[6] (2008-2021) es una práctica colaborativa con mujeres sabedoras del peinado afro de Quibdó, Chocó. A través de talleres de creación sobre la recuperación de dicha tradición oral, Angulo hace referencia a los trenzados como resistencia a la colonización. En esa época, estos peinados fueron usados para indicar rutas de escape para las comunidades esclavizadas.

Pese a que la obra no trata de forma directa el conflicto armado, sí remite al desplazamiento forzado y las migraciones como producto de la colonización, procesos que se muestran como antecedente de la actual memoria de la violencia en Colombia y Latinoamérica. Igualmente, el proceso de Angulo conduce a la diáspora africana y a los modos en que se siguen replicando los desarraigos por violencias más recientes. Dichos desarraigos no solo tienen que ver con las pérdidas territoriales de las comunidades afro a lo largo de la historia, sino también con los saberes comunitarios que han quedado al margen de la memoria oficial.

De esta manera, la obra de Angulo reivindica el peinado afro como un saber válido dentro de la memoria colectiva y, por tanto, como una forma de rearraigarse en el presente. Aquí, las prácticas artísticas desarrolladas con comunidades permiten el reconocimiento de unos saberes no solo para replicarlos, sino para reconstruirlos con los y las otras en pro de acciones específicas. En prácticas como *Quieto pelo*, "se construye un saber colectivo alrededor de una mirada particular para comprender el mundo. Así mismo, se construye un saber colectivo para la creación de unos modos que apuntan a intervenir y transformar la realidad" (Ramos, 2019, p. 92).

En diálogo con las experiencias de Angulo y Posada, otra de las prácticas que se piensa desde la creación artística colectiva y comunitaria —pero también desde la construcción colectiva de las memorias de la violencia— es *Mi casa, mi cuerpo* (2006-2014), liderada por el artista plástico y magíster en estudios culturales Óscar Moreno. Según el artista, la práctica se desarrolló colectivamente con tres familias en situación de migración forzosa, habitantes del sur de Bogotá y provenientes de los departamentos de Tolima, Caquetá, Huila y de la región de la Costa Pacífica (Moreno, 2012, 2015, 2019). La práctica consistió en un ejercicio de memoria en tres fases: las representaciones de la casa más significativa antes del desplazamiento, de la casa actual y de la casa futura o imaginada. El ejercicio se realizó mediante

> [...] la creación de álbumes fotográficos, de relatos de vida, de atlas fotográficos y de maquetas de casas del deseo que, a partir de un "arrastre" de vivencias pasadas, generaban una proyección de sueños a futuro, a largo plazo, proponiendo una mirada detenida a las condiciones presentes de existencia. (Moreno, 2015, p. 2)

En *Mi casa, mi cuerpo* se propone repensar los espacios cotidianos que fueron habitados, que se habitan actualmente y aquellos que están por habitar, en el marco de los desarraigos generados por el desplazamiento. Con ello, se establece una relación espaciotemporal del pasado, del presente y del futuro que están superpuestos, partiendo de los afectos con las arquitecturas y las memorias que de ellas se desprenden. Todo esto ocurre a través de un ejercicio colectivo y colaborativo que se construye en y desde las memorias familiares, las cuales están atravesadas por un pasado más general, englobado en las memorias de la violencia. Este es, precisamente, lo que llama la atención en el proceso de Moreno: el lugar de la participación del otro y la otra como parte de la creación, que no solo es empleada como "fuente de información", sino que tiene un lugar activo en el desarrollo de la práctica.

Esta construcción colectiva del pasado y de la experiencia artística ocurre como rearraigo en el encuentro y la participación. Al respecto, Ramos (2020) habla de las estéticas participativas a partir de la participación directa de los y las espectadoras en la creación de una obra; allí ubica la participación comunitaria en la que intervienen diversos sujetos para la emergencia de experiencias colaborativas y democráticas

6 El proceso *Quieto pelo* ha tenido continuidad y variaciones en diferentes fases desde 2008 hasta 2021. Para información adicional, puede consultarse el trabajo de la artista en «https://www.lilianaangulo.com».

que consolidan espacios comunitarios y reflexionan sobre lo social, la intersubjetividad y los contextos. En este sentido, Rubiano (2014b) enuncia estas prácticas como arte participativo, que supone la colaboración activa y en donde la comunidad se integra de forma activa en un proyecto, en la toma de decisiones —tanto en la gestión como en la creación—; de ahí que la comunidad se ubique como productora de sentido y de contenido.

Otra de las prácticas comunitarias que abordan los desarraigos es *Práctica artística en la grieta* (2008-2011), gestionada por Ludmila Ferrari, artista visual colombo-argentina. El proceso se concibe con población que ha vivido el desplazamiento forzado y que llegó a los barrios periféricos de Caracolí, Jerusalén y Potosí (localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá), sectores que reciben a un gran número de víctimas del conflicto. El proyecto se desarrolló mediante dos acciones colectivas: la primera fue *Cultus*, basada en la construcción de una huerta comunitaria a partir de los saberes de la comunidad involucrada, que procede en su mayoría de contextos rurales; la segunda consistió en el taller *Tejedores de historias*, que partía de la elaboración de cartografías testimoniales en *patchwork* (tela cosida sobre tela) para narrar la experiencia del desarraigo y el desplazamiento.

La experiencia con esta población conlleva a pensar en el lugar situado de las prácticas artísticas del desarraigo desde una perspectiva política, pues estas emergen de las necesidades, los saberes y las particularidades de los sujetos y comunidades participantes. Pensar las artes políticamente es cuestionar su institucionalidad en tanto prácticas culturales validadas en Occidente. Para Ferrari (2014), las prácticas artísticas políticas contemporáneas no solo reinventan resistencias imaginadas para desestabilizar y denunciar estructuras de poder por fuera del arte —por ejemplo, la memoria, como se ha dicho—, sino que también pueden generar posturas políticas sobre la misma institución-arte. Esa mirada crítica pone en evidencia unos discursos que legitiman lo que es o no es arte y que permanecen naturalizados; cosa que, para el caso de las memorias y los desarraigos de comunidades desplazadas de Ciudad Bolívar, resulta pertinente en tanto expande las formas de producción.

Por eso, las artes, desde una óptica política, han reevaluado sus estrategias de producción como un asunto que va más allá de una cuestión puramente técnica, para ampliarse, por ejemplo, a las relaciones entre espectador y artista. Rubiano (2014a) comprende lo político en correspondencia con unas formas sensibles que construyen el lugar del artista y la comunidad involucrada en el proceso creativo, tal y como lo hizo Ferrari al aproximarse a la comunidad con la que trabaja.

En esta apuesta comunitaria y política, cabe resaltar la técnica de la costura en su carácter narrativo y testimonial sobre los desarraigos. Esta estrategia ha sido empleada por varias comunidades víctimas del conflicto, especialmente por mujeres, como es el caso del grupo de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, mejor conocidas como Las Tejedoras de Mampuján. El colectivo emerge en 2002 como resultado de un proceso de intervención psicosocial liderado por Teresa Geiser, orientado a la memoria, la reparación y el duelo en torno al desplazamiento forzado que la comunidad sufrió en el 2000, cuando grupos paramilitares obligaron masivamente a más de 200 familias a dirigirse del corregimiento de Mampuján al casco urbano del municipio de María La Baja, Bolívar.

Alrededor de cuarenta mujeres han elaborado tapices con retazos de tela cosidos para narrar los acontecimientos sobre su experiencia del desplazamiento y el desarraigo. Como ejercicio de memoria de la violencia en el país, cabe resaltar una serie de once piezas,[7] todas creadas en 2009. Las primeras tres se titulan *África raíz libre, Travesía* y *Subasta*, y hacen referencia a las violencias que sufrieron las personas esclavizadas traídas de África a América. Por su parte, las piezas *Rebelión, Llegada del cimarrón a la*

7 En el 2016 algunos de los tapices de las mujeres de Mampuján fueron expuestos en la Universidad Central (Bogotá, Colombia). El catálogo y otra información relevante puede consultarse en: https://fundacionpuntosdeencuentro.org/los-tapices-de-mampujan/#1521143617023-065a51cb-7274

libertad y *Actividad cotidiana del cimarrón* narran la sublevación, ante la represión colonial, de las personas afro y muestran los hábitos, tradiciones y costumbres de los palenques. Estas seis piezas, además de referirse a la trayectoria e identidad afrodescendiente de Mampuján, permiten comprender la relectura de la comunidad sobre los desarraigos que derivan de la colonización y la diáspora africana, tal como lo hace Liliana Angulo.

Los restantes cinco tapices de Las Tejedoras de Mampuján puntualizan, específicamente, en la experiencia del desplazamiento forzado. Así, los inicios de la violencia y los hechos victimizantes que de allí derivan son mostrados en las piezas *Origen del desplazamiento, Secuestro* y *Masacre en Montes de María*. Los tapices *Desplazamiento* y *Hacinamiento* hablan, respectivamente, de los hechos del desplazamiento en Mampuján (como la presencia de paramilitares o la comunidad amenazada y huyendo) y de la posterior reubicación y sus secuelas en María La Baja.

Como formas de dar cuenta de las memorias de la violencia, las narrativas textiles —es decir, "la capacidad narrativa de los textiles en la esfera cotidiana y en la configuración de la cultura" (González et al., 2022, p. 11)—, tanto de las mujeres de Mampuján como de *En la grieta*, construyen una mirada sobre el pasado caracterizada por la literalidad y la linealidad de los hechos relatados. Además, se convierten en estrategias de denuncia de hechos ocurridos en la guerra, posibilitan espacios de encuentro para las mujeres y aportan a procesos colectivos de duelo y reparación al interior de las mismas comunidades, pues las prácticas acontecen en la cotidianidad, alejándose de espacios hegemónicos del arte como los museos y las galerías.

Pensar este carácter comunitario, tanto de las artes como de la memoria —siguiendo a Ramos y López (2025)—, conlleva a hablar de las prácticas artísticas comunitarias como estrategias sociales de resistencia ante el olvido para: la construcción de paz y la restitución de derechos; la posibilidad del encuentro con grupos cuyo tejido social fue destruido por la guerra; y la búsqueda de hacer memoria en la evocación y la imaginación poética. Todo esto, tanto en el caso de Las Tejedoras de Mampuján como de las demás comunidades participantes en los ejercicios que se han analizado aquí, corresponde a los aportes de las prácticas artísticas del desarraigo para la reparación y el duelo de las víctimas directas del conflicto, pero también de la sociedad colombiana en general.

5. Conclusiones: las prácticas artísticas del desarraigo como rearraigos

A partir de lo expuesto —tanto la apuesta conceptual planteada como las experiencias artísticas analizadas—, es importante señalar que lo que aquí se denomina prácticas artísticas del desarraigo, en el marco del desplazamiento forzado colombiano, corresponde a unas formas específicas de construir memorias del desarraigo desde lo simbólico, lo sensible, lo comunitario y lo político. Dichas memorias no solo operan como narrativas de la experiencia pasada vinculada al trauma, al despojo y al dolor por la pérdida geográfica y cultural como consecuencia del desplazamiento; además de ello, son estrategias críticas y políticas que buscan denunciar los hechos, aportan a la reparación y al duelo de las víctimas, contribuyen a la construcción de memorias de la violencia en Colombia y, sobre todo, crean miradas hacia un futuro después del desarraigo.

Tanto las prácticas artísticas como las memorias del desarraigo se presentan como rearraigos para las víctimas del conflicto armado. Si bien es deber del Estado y de la sociedad civil, en general, reparar integralmente —por ejemplo, desde lo estipulado por la Ley de Víctimas—, es claro que los procesos de creación permiten otras formas de percibir y actuar en el mundo después de la experiencia de ruptura del desarraigo.

Esas nuevas miradas pueden llevar a las víctimas a construir nuevas formas de existencia geográfica, cultural, identitaria, entre otras, bien sea en los lugares actuales de recepción que se empiezan a habitar, o en los lugares de retorno que se re-habitan. Por eso, las prácticas artísticas del desarraigo son, también, prácticas artísticas del rearraigo, atravesadas por las memorias y las temporalidades que allí confluyen.

A partir de los casos revisados, es claro que estas experiencias de rearraigo siempre acontecen mediante la mirada de las víctimas, pero también de los y las artistas. Queda pendiente indagar sobre las perspectivas de los públicos a quienes llegan los resultados y la documentación de los procesos creativos y reflexivos sobre el desplazamiento.

El marco reflexivo propuesto para rastrear —en las prácticas artísticas emprendidas por Juan Manuel Echavarría, Libia Posada, Liliana Angulo, Óscar Moreno y Ludmila Ferrari— las posibilidades de los rearraigos y de las memorias de la violencia se construyó a partir de asuntos vinculados con un arte de la memoria en Colombia, en tanto campo de estudio con una trayectoria importante en las últimas décadas. Estos tópicos, susceptibles de ser llevados al análisis de otras obras, pueden relacionarse con un ejercicio de caracterización de dicho campo desde: la noción de huella e indexicalidad; el cuerpo como escenario de la memoria; la reivindicación de los saberes comunitarios marginados; la participación comunitaria en los procesos de creación; el carácter político de las artes como potencia para la transformación social; y las posibilidades de estas prácticas para la reparación y el duelo colectivo.

Las prácticas artísticas reseñadas permiten comprender los modos en que las narrativas de víctimas y colectivos de víctimas se priorizan, no solo como sujetos que describen hechos desde su lugar de testigos —a modo de reproducción del pasado—, sino como agentes que cuestionan su experiencia en su participación en los proyectos como creadores y creadoras. Este es, precisamente, el potencial de las prácticas artísticas del desarraigo: la creación colectiva como ejercicio político para el encuentro y la recuperación del tejido social afectados por la guerra.

Referencias

Acebo Ibáñez, E. D. (1996). *Sociología del arraigo. Una lectura crítica de la teoría de la ciudad.* Claridad.

Acosta, M. R. (2016). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Universidad de los Andes.

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»

Cortés, C. (2009a). Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (9), 165-197. «https://doi.org/10.7440/antipoda9.2009.06»

Cortés, C. (2009b). Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias. *Errata#*, *El lugar del arte en lo político*, (0), 140-162.

Ferrari, L. (2012). Prácticas artísticas en comunidad: una pregunta por lo político en el arte. *Errata. Revista de Artes Visuales*, (7), 126-154. «https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas»

Ferrari, L. (2014). *En la grieta: práctica artística en comunidad*. Pontificia Universidad Javeriana.

Gamboa, A. (2011). *El Taller 4 Rojo: entre la práctica artística y la lucha social.* Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, IDARTES.

González, I. C., Cuéllar, M., Pérez, T., Rivera, M. X. y Siman, Y. (2022). Prácticas textimoniales: narrativas, resistencias y formas del hacer textil. *Revista CS*, (38), 9-15. «https://doi.org/10.18046/recs.i38.5806»

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España.

Jokic, V. (2018). *Prácticas artísticas y derechos humanos: el proyecto Destierro y Reparación en Medellín.* Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Louidor, W. E. (2016). *Articulaciones del desarraigo en América Latina. El drama de los sin hogar y sin mundo.* Pontificia Universidad Javeriana.

Malagón, M. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa.* Universidad de los Andes, Departamento de Arte.

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. M. (2021). *Mediaciones estéticas y expresividades de la memoria*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Moreno, Ó. (2012). Mi casa, mi cuerpo. *Expeditĭo*, (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 and Visual Culture*, (8), 31-56. «https://www.academia.edu/16929494/Escárraga_Oscar_Moreno_Mi_Casa_Mi_Cuerpo_relato_de_un_proceso_colectivo_de_creación_artística_»

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://orcid.org/0000-0002-8446-6005»

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»

Ramos, D. (2019). Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias. En D. Ramos (Comp.), *Miradas caleidoscópicas. Educación artística visual en las culturas contemporáneas* (pp. 79-96). Universidad Pedagógica Nacional. «https://doi.org/10.17227/ae.2019.3243»

Ramos, D. (2020). Estéticas participativas: aportes para situar el lugar del espectador en el arte contemporáneo. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (8), 45-59. «https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3080»

Ramos, D. y López, L. (2025). Prácticas artísticas comunitarias y memorias del conflicto armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 20*, e97937. «https://doi.org/10.5209/arte.97937»

Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.

Rubiano, E. (2014a). Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación. *Ciencia Política, 9*(1), 70-86. «https://doi.org/10.15446/cp»

Rubiano, E. (2014b). Arte, memoria y participación: "¿Dónde están los desaparecidos?". *Hallazgos*, (23), 31-48. «https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.002»

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. (2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del posacuerdo. *Análisis Político*, (90), 103-120. «https://doi.org/10.15446/anpol.v30n90.68304»

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»

Yepes, R. D. (2019). Restos que afectan. Estéticas forenses en el arte contemporáneo colombiano. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, (8), 63-79. «http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v12n23/v12n23a03.pdf»