

# Estéticas de los comunes sobre el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz

Aesthetics of the commons on the migratory phenomenon in the work of Zanele Muholi, Marta Palau, and Lara Ruiz

RAQUEL LARA RUIZ<sup>1</sup> • FELISMINO BORGES DA SILVA<sup>2</sup>

## Resumen

¿Dónde reside la agencia política del arte migrante? Frente a los análisis centrados en el testimonio o la representación, este artículo sostiene que su potencia crítica es fundamentalmente metodológica. Partiendo de un marco que integra el pensamiento fronterizo (Mignolo) como epistemología de la exterioridad, la crítica feminista negra (Lorde, hooks) como teoría de la mirada, y la agencia de la materia (Bennett) como ontología política, argumentamos que la condición migrante activa poéticas del rehacer: estrategias formales y materiales que traducen la experiencia del desplazamiento en procedimientos críticos. El análisis comparativo de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz revela tres de estas estrategias: 1) la auto-inscripción soberana, que erige el cuerpo en contra-archivo; 2) la síntesis material transcultural, que ritualiza el duelo en la materia; y 3) la cartografía relacional, que fabrica lo común mediante la co-creación. Más allá de su diversidad, estas prácticas convergen en desactivar la estética es-

pectacular del trauma a través de tácticas materiales especializadas —sobre-inscripción, materialización, reparación— que constituyen una crítica inmanente al régimen necropolítico de la frontera. La principal contribución teórica del artículo es el concepto de “estética de los comunes”, que se define aquí en diálogo crítico con su genealogía conservadora (Hardin, 1968), pero se reapropia desde una perspectiva decolonial y feminista como una performance material de lo común, que sintetiza el imaginario político prefigurado por la obra de las artistas seleccionadas: un horizonte donde lo común se performa como cuerpo soberano, memoria material y suelo compartido. Así, el artículo reubica el debate, demostrando que la transformación política en el arte migrante no se anuncia, sino que se ejecuta en el hacer.

**Palabras clave** • arte y migración, estética común, estudios decoloniales, feminismo interseccional, metodología artística

<sup>1</sup> RAQUEL LARA RUIZ | Doctora en Bellas Artes. Universidad de Salamanca • <https://orcid.org/0009-0002-1527-6926> • [lararuiz@usal.es](mailto:lararuiz@usal.es)

<sup>2</sup> FELISMINO BORGES DA SILVA | Master en Educación. Universidad de Salamanca • <https://orcid.org/0009-0009-6265-592X> • [felisbs@usal.es](mailto:felisbs@usal.es)

FECHA DE RECEPCIÓN: 26 de enero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 6 de abril de 2026.

**Citar este artículo como:** LARA RUIZ, R. Y BORGES DA SILVA, F. (2026). Estéticas de los comunes sobre el fenómeno migratorio en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 82-99. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2391

## Abstract

Where does the political agency of migrant art reside? In contrast to analyses centered on testimony or representation, this article argues that its critical force is fundamentally methodological. Drawing on a framework that integrates border thinking (Mignolo) as an epistemology of exteriority, black feminist critique (Lorde, hooks) as a theory of the gaze, and the agency of matter (Bennett) as a political ontology, we argue that the migrant condition activates poetics of remaking: formal and material strategies that translate the experience of displacement into critical procedures. A comparative analysis of Zanele Muholi, Marta Palau, and Lara Ruiz identifies three such strategies: 1) sovereign self-inscription, which establishes the body as a counter-archive; 2) transcultural material synthesis, which ritualizes mourning in matter; and 3) relational cartography, which produces the common through co-creation. Beyond their diversity, these practices converge in deactivating the spectacular aesthetics of trauma through specialized material tactics—over-inscription, materialization, and repair—that constitute an immanent critique of the necropolitical regime of the border. The article’s main theoretical contribution is the concept of an “aesthetics of the commons”, defined here in critical dialogue with its conservative genealogy (Hardin, 1968), yet reappropriated from a decolonial and feminist perspective as a material performance of the common. This concept synthesizes the political imaginary prefigured by the work of the selected artists: a horizon in which the common is performed as a sovereign body, material memory, and shared ground. Thus, the article repositions the debate, demonstrating that political transformation in migrant art is not proclaimed, but enacted through making.

**Keywords** • art and migration, aesthetics of the commons, decolonial studies, intersectional feminism, artistic methodology

## 1. Introducción

### 1.1. Contextualización: Normativa migratoria, control fronterizo internacional actual

**C**ONTRA LA NARRATIVA DE UN MUNDO sin fronteras, el siglo XXI ha presenciado un re-amurallamiento global sin precedentes desde 1945 (Ruiz, 2025). La migración no es un flujo libre, sino el producto de un régimen migratorio global que categoriza, filtra y jerarquiza cuerpos (Mezzadra y Neilson, 2013).

Este re-amurallamiento global (Ruiz, 2025) no contradice la globalización, sino que es su síntoma necropolítico<sup>1</sup> (Mbembe, 2003): la hipermovilidad del capital exige la inmovilización selectiva de ciertos cuerpos. Normativas como el “país seguro” o la “carga pública” son la codificación jurídica de esta lógica, que se ensaña de forma específica con los cuerpos racializados y feminizados (Acuña, 2017).

Esta materialización concreta del control se ejemplifica en el contexto europeo con instrumentos como el Pacto sobre Migración y Asilo de la Unión Europea. Este pacto, al consolidar la externalización de fronteras y los acuerdos de readmisión (ECRE, 2023), opera en conjunción con la figura jurídica del *país seguro*.<sup>2</sup> La designación de países como Marruecos o Guatemala como “seguros” ilustra cómo este marco legal ignora sistemáticamente violencias específicas de género y LGBTQIA+ (Amnistía Internacional, 2022), activando así una maquinaria de devolución que prioriza la gestión administrativa sobre la protección de la vida.

<sup>1</sup> Siguiendo a Mbembe (2003), la necropolítica designa el poder soberano de decidir quién vive y quién muere. En frontera, se ejerce mediante la inmovilización selectiva: mientras el capital financiero cruza sin control, el migrante del Sur global es detenido, fichado y deportado (Mezzadra y Neilson, 2013: 45).

<sup>2</sup> El concepto de “país seguro” en el derecho de asilo de la UE (Directiva 2013/32/UE) designa un país de origen en el que, en principio, no existe riesgo de persecución. Su aplicación es objeto de crítica por obviar riesgos específicos que afectan a mujeres, minorías y disidentes (Amnistía Internacional, 2022; ECRE, 2023), ejemplificando cómo el marco legal configura violentamente la experiencia del desplazamiento.

En enero de 2026, la administración estadounidense suspendió el procesamiento de visas de migrante para 75 países, justificándose en una reinterpretación de la “carga pública” (*The Guardian*, 2026). Esta medida ejemplifica cómo la codificación legal fabrica selectivamente la precariedad migrante. La ley expone que surge una “carga pública” al desarrollar programas sociales, pero paralelamente, esta normativa no ve afectadas las visas por turismo, limitando de este modo la movilidad de una manera concreta.

Según Ruiz (2025), en la actualidad existen más de 70 muros fronterizos entre países. De entre ellos destacan Afganistán, Arabia Saudí, Bielorrusia, Croacia, España (Ceuta y Melilla), Estados Unidos, Eslovenia, Francia, Hungría, India, Irán, Irak, Israel, Jordania, Kirguistán, Macedonia del Norte, Marruecos, México, Mozambique, Noruega, Pakistán, Polonia, Reino Unido, Rusia, Serbia, Sudáfrica, Turquía, Turkmenistán, Uzbekistán, Yemen, Zimbabue. “La fiebre por levantar muros ha sido tal que algunos Estados apenas conservan algún kilómetro sin algún tipo de infraestructura fronteriza. De manera que, en el siglo XXI y en la era de la globalización, podemos hablar de un re-amurallamiento mundial” (Ruiz, 2025: 5). Globalmente hemos configurado un mapa de fronteras fortificadas que responde a políticas de control migratorio, seguridad y gestión territorial.

Siguiendo a De Genova (2017), podríamos afirmar que estas prácticas no son meros dispositivos burocráticos, sino tecnologías políticas que producen la experiencia misma del desplazamiento. Desde esta encrucijada el cuerpo se convierte en frontera y la ley en una fuerza material que el arte contemporáneo emerge no sólo como testimonio, sino como un espacio epistemológico alternativo para interrogar y resistir.

Con el fin de validar esta hipótesis, el artículo propone lo siguiente: 1) operacionalizar un marco teórico interseccional y decolonial para identificar tres estrategias metodológicas: la auto-inscripción soberana, la síntesis material transcultural, la cartografía relacional); 2) examinar comparativamente su materialización en la obra de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz; y 3) evaluar su contribución crítica a la desestabiliza-

ción de nociones hegemónicas de identidad y territorio, proponiendo el concepto de “estética de los comunes”<sup>3</sup> como principal aportación teórica.

### **1.2. Estado de la cuestión: la representación de la migración en el lenguaje artístico contemporáneo**

El análisis del arte y la migración ha oscilado entre dos polos: un enfoque temático que privilegia la representación del desarraigo, la memoria y la frontera (Demos, 2013; Durán, 2018), y un enfoque metodológico centrado en las prácticas artísticas como formas de conocimiento situado (Bal, 2002; Bennett, 2005). Este artículo se inscribe en el segundo.

Por otro lado, predomina un paradigma representacional o testimonial que privilegia el análisis del *qué* (temas del desarraigo, la memoria, la frontera), oscureciendo el examen del *cómo* (estructuras formales, elecciones materiales y procesos metodológicos constitutivos de la práctica). Esta tendencia se alinea con lo que Jill Bennett (2005) critica como una “estética del trauma”, que al fijar la experiencia en un contenido arriesga a desactivar la capacidad de las operaciones formales y materiales para generar, por sí mismas, pensamiento crítico y relaciones afectivas complejas. En el ámbito específico del arte y la migración, esta crítica ha sido ampliada por autores como Demos (2013), quien advierte sobre los riesgos de una representación humanitaria que victimiza, abogando en cambio por un análisis de las formas de aparición política de lo migrante.

Desde el giro participativo de los años noventa (Bishop, 2012), el arte ya no es entendido como objeto estético, sino como un dispositivo de producción de subjetividad política y relaciones sociales. Este giro implica un interés explícito en crear situaciones sociales y alianzas con el público, no sólo en comunicar un mensaje desde fuera. Aunque Bishop no considera que el arte participativo transforme automáticamente lo social,

<sup>3</sup> El término ‘común’ se usa aquí en sentido performativo, no hardiniano.

sostiene que desplaza al espectador de un rol pasivo a uno activo y cosmopolíticamente implicado, lo que abre posibilidades de transformación social.

Si bien estos aportes son esenciales para situar el arte como campo de producción identitaria y negociación cultural, su perspectiva social y participativa tiende a eludir un examen profundo de la materialidad de la práctica. La atención se centra en los temas de interacción o los efectos dialógicos, descuidando el análisis de los modos concretos de hacer (la elección de materiales, la construcción formal y el proceso artísticos) que son los vehículos materiales de esa dimensión social y portadores específicos de saber y potencia crítica.

## 2. Metodología

El presente artículo propone por tanto, una metodología centrada en los estudios de caso múltiple y comparativo (Yin, 2018). Asimismo, la investigación se desarrolla en dos niveles analíticos:

1. Nivel teórico-conceptual: a través de un marco integrado definimos las categorías generales del estudio mediante un análisis discursivo de las fuentes consultadas y citadas.
2. Nivel empírico-analítico: se realiza un análisis visual y procesual de un corpus seleccionado de obras y proyectos de las tres artistas. Este análisis se centra en:
  - a) la materialidad, operacionalizada mediante tipo de soporte (fotografía analógica/digital, instalación, objeto), técnica (revelado químico, modelado manual, impresión digital), y tratamiento de superficie (contraste, textura, escala, color).
  - b) las estrategias de documentación y archivo (uso de fotografía, objetos, documentos).
  - c) las prácticas espaciales y relacionales (intervención en el espacio público, dinámicas participativas).

El uso del método comparativo nos ayudará a encontrar las correspondencias y diferencias en las metodologías de las artistas. Posteriormente, la triangulación

de datos propondrá una discusión entre el marco teórico y el análisis empírico. Ello evaluará el impacto de las prácticas a la hora de visualizar el fenómeno migrante a través de las obras seleccionadas.

## 3. Marco teórico

### 3.1. La posición epistémica: tercer espacio, pensamiento fronterizo e interseccionalidad

El adjetivo nominalizado “los comunes” proviene del influyente artículo de Garrett Hardin, *The Tragedy of the Commons* (1968), donde designa bienes de libre acceso cuya explotación irrestricta conduce a su agotamiento. Este marco neomalthusiano ha sido utilizado por discursos conservadores y antiinmigrantes para justificar el cierre de fronteras (Van Laerhoven y Ostrom, 2007). Por ello, este artículo no emplea “comunes” en ese sentido, sino en el de bienes relacionales y memorias compartidas que se producen mediante prácticas artísticas situadas, en línea con los feminismos comunitarios y la ecología política (Federici, 2019; De la Cadena, 2015).

La experiencia del desplazamiento migratorio se puede configurar cuando es asumida reflexivamente por la práctica artística como una posición epistémica situada que desafía los marcos hegemónicos del saber (Haraway, 1988). Para cartografiar esta posición partimos de su base material concreta: la teoría interseccional (Crenshaw, 1989) revela cómo los ejes de género, raza, clase y estatus legal se superponen para definir la localización específica de la mujer artista migrante. Desde esta localización, la “mirada oposicional” de bell hooks<sup>4</sup> (1992) conceptualiza la agencia visual como el derecho a devolver y reapropiar la mirada, desmontando estereotipos impuestos.

Esta posición interseccional, cuando es asumida críticamente, se convierte en el sustrato para una epistemología fronteriza (*border thinking*). Walter Dignolo

<sup>4</sup> Citamos a bell hooks en minúsculas por decisión política de la propia autora.

(2000, 2011) teoriza esto como un “pensamiento desde la exterioridad” del sistema-mundo colonial, una forma de “re-existir” produciendo saberes y prácticas no sometidas. Los feminismos decoloniales enriquecen esta noción: Lugones (2007) con la “colonialidad del género” y Anzaldúa (1987) con la “conciencia de la mestiza” que teje creatividad desde la herida de la frontera. Audre Lorde (1984) añade la dimensión vital: “lo erótico como poder” es la energía espiritual y corporal que alimenta la forja de nuevas herramientas creativas desde la marginalidad.

Estas tradiciones no son fácilmente ensamblables. Bhabha (1994) enfatiza la negociación performativa en el tercer espacio, mientras que Lugones (2007) subraya la violencia colonial de género. Sin embargo, convergen en un punto: la crítica de la modernidad/colonialidad como sistema de producción de diferencias jerarquizadas. Nuestro marco las integra como capas analíticas: la interseccionalidad (Crenshaw) identifica ejes de opresión; la mirada oposicional (hooks) ofrece una teoría de la agencia visual; el tercer espacio (Bhabha) provee una topología de la hibridez.

Es en el tercer espacio de Homi Bhabha (1994) donde esta epistemología fronteriza se traduce en práctica cultural productiva. Este espacio intersticial es un sitio de negociación performativa, mimetismo subversivo y generación de significados híbridos. Para el análisis artístico, esto implica desplazar el foco del tema de la frontera hacia los procedimientos híbridos y las estrategias formales que performan esa condición liminal.

### **3.2. La operación central: la metodología como traducción y desaprendizaje del código artístico hegemónico**

Si la posición epistémica define el *desde dónde*, la práctica concreta responde al *cómo*. La experiencia del desplazamiento conlleva un desfase estructural entre el repertorio formal internalizado y el “código” artístico portado, y las condiciones materiales, simbólicas e institucionales del nuevo contexto. Este desencuentro no deriva en una adaptación pasiva, sino que activa un

proceso de traducción cultural a nivel estético (Bhabha, 1994). La artista no transporta un lenguaje intacto; se ve obligada a desmontarlo al enfrentarse a materiales desconocidos, a una historia del arte local distinta, a un público diferente y, con frecuencia, a una precariedad de medios.

Este proceso constituye un desaprendizaje activo en términos de Mignolo (2000). Este desaprendizaje implica soltar las herramientas formales de la tradición hegemónica (ya sea la pintura de caballete académica o ciertos lenguajes del conceptualismo globalizado) para “re-aprender a hacer” con lo que el nuevo sitio ofrece, impone o permite. Esta traducción es, fundamentalmente, corporizada. El gesto artístico está inscrito en una memoria motriz y cultural. El cambio de sitio puede volver ese gesto extraño, ineficaz o vacío de sentido histórico. La metodología que emerge es, por tanto, con frecuencia una investigación táctil y procesual: un diálogo lento con los materiales locales, una escucha de los saberes artesanales del lugar o una reinención de la propia mano.

Es precisamente aquí donde la noción de “lo erótico como poder” de Audre Lorde (1984) adquiere su dimensión metodológica plena. Frente a la incertidumbre y el desarraigo, la energía erótica se moviliza para establecer una nueva relación sensorial y afectiva con el entorno material. Esta fuerza no es un lujo, sino el combustible que permite transformar la precariedad en un principio de búsqueda formal, de atención al detalle y de cuidado en el hacer. La metodología se convierte, así, en un camino de re-conexión con el mundo a través de la materia, un acto de afirmación vital que precede y configura el mensaje político.

### **3.3. La materialización: la co-producción con el sitio<sup>5</sup> y la agencia de la materia**

El proceso de traducción y desaprendizaje no ocurre en el vacío, sino en una negociación constante con el si-

<sup>5</sup> *Sitio* entendido como red de relaciones geográficas, sociales, económicas y culturales.

tio. Contrario a la idea de un escenario pasivo, el sitio actúa como un co-productor activo de la metodología artística. Esta concepción se fundamenta en la geografía crítica de Doreen Massey (2005), para quien el espacio no es un contenedor estático, sino un “producto de interrelaciones” en constante formación, una constelación dinámica de trayectorias que configuran activamente cualquier práctica que en él se inscriba. En el contexto migratorio, este carácter co-productor se intensifica: el nuevo entorno se convierte en un interlocutor material y cultural con el que la artista debe negociar para reinventar su lenguaje.

Esta influencia se materializa en tres niveles principales. En primer lugar, en la elección y resignificación de los materiales. Un elemento disponible y cargado de historia local (el ixtle, la cera perdida, el azulejo) puede desplazar por completo a los materiales “universales” del arte contemporáneo globalizado. Su adopción no es folklorismo, sino una decisión epistemológica que implica someterse a sus lógicas técnicas, respetar sus tiempos y negociar con sus significados culturales intrínsecos. Esta elección pone en juego la “agencia de los materiales” (Bennett, 2010): la capacidad de la materia para dirigir, resistir o inspirar la investigación formal.

En segundo lugar, se produce un inevitable reescalamiento de la práctica. El acceso o la inaccesibilidad a talleres, estudios, financiación o circuitos institucionales cambia radicalmente. En contextos de mayor precariedad —no necesariamente presentes en estos tres casos—, la imposibilidad de operar en escalas industriales podría conducir a una micro-política del hacer (obras de pequeño formato, intervenciones efímeras, trabajo serial y acumulativo, uso de medios *low-tech*).

Al margen del sistema del arte hegemónico surgen a menudo metodologías relacionales y comunitarias (Bourriaud, 1998; Kester, 2004). La obra puede transformarse así de objeto de contemplación en proceso de intercambio, taller o archivo participativo. El lenguaje artístico se vuelve dialógico, su forma se co-construye con participantes locales, y su validación ya no depende únicamente de la institución artística, sino de la red afectiva y política que es capaz de tejer y sostener.

### 3.4. Hacia un léxico analítico: estrategias metodológicas como poéticas del rehacer

De la intersección de esta posición epistémica fronteriza, esta operación de traducción y esta co-producción material, emerge un conjunto reconocible de estrategias metodológicas, las cuales, lejos de ser estilos formales, constituyen poéticas del rehacer: modos de operación que materializan la re-existencia en el plano estético. Este artículo propone tres categorías analíticas fundamentales derivadas del marco teórico expuesto para examinar las prácticas artísticas en contextos de desplazamiento.

La primera es la estrategia de la auto-inscripción soberana: el cuerpo como archivo migrante. Responde a la necesidad de generar evidencia y legibilidad desde una posición que el archivo hegemónico borra o patologiza. La metodología aquí es la auto-inscripción soberana: el cuerpo propio —su imagen, sus gestos, sus adornos— se convierte en el soporte primario y el documento de una experiencia migrante e identitaria. No se trata de recuperar un archivo perdido, sino de producir un contra-archivo desde la primera persona (Azoulay, 2019), desobedeciendo los códigos visuales de la representación hegemónica a través de la “mirada oposicional” (hooks, 1995). Es una metodología de soberanía visual que disputa el imaginario desde la complejidad y la agencia del sí-mismo, erigiendo el cuerpo en territorio político.

La segunda es la estrategia de la síntesis material transcultural. Derivada directamente del proceso de traducción y relación con los materiales del sitio, consiste en el ensamblaje consciente y crítico de técnicas, iconografías y materiales provenientes de contextos culturales dispares. Frente a la pureza del medio o la autenticidad folklórica, esta síntesis opera como un acto de pensamiento fronterizo materializado, creando sentido desde el fragmento, la yuxtaposición y la hibridación productiva. Es la metodología del mestizaje activo y no esencialista.

La tercera es la estrategia de la cartografía participativa. Nacida de la necesidad de orientarse y de hacer visible lo invisible en un espacio desestructurante,

esta metodología utiliza un lenguaje diagramático, relacional y con frecuencia para trazar rutas de afecto, cuidado, explotación o resistencia. No busca mapear un territorio estable, sino visualizar conexiones subjetivas y políticas entre el sitio de origen, el de tránsito y el de acogida (hooks, 1990). Es una estética de la localización crítica y relacional.

Estas estrategias constituyen la lente a través de la cual analizaremos, en la siguiente sección, las prácticas de Muholi, Palau y Lara Ruiz, demostrando que su potencia crítica reside precisamente en las prácticas artísticas y poéticas del rehacer.

#### 4. Análisis de casos: Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz

El marco teórico desarrollado articula la posición epistémica fronteriza, la operación de traducción metodológica y la co-producción con el sitio, y permite interpretar las prácticas artísticas como una lente necesaria para descifrar estas metodologías artísticas. Este apartado aplica el léxico analítico derivado de dicho marco a tres estudios de caso paradigmáticos. Se examinará cómo Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz materializan, respectivamente, las estrategias del archivo materializado, la síntesis material transcultural y la cartografía crítica, demostrando la viabilidad y potencia de este enfoque metodológico.

##### 4.1. Zanele Muholi: *Somnyama Ngonyama*

Zanele Muholi (Umlazi, Durban, 1972) describe su entorno como un “producto del legado del *apartheid*” (Cejas, 2020). Su obra constituye una práctica ejemplar de archivo fotográfico encarnado. Desde una posición epistémica definida por la interseccionalidad (como persona negra, lesbiana y no binaria en la Sudáfrica post-*apartheid*), Muholi responde a lo que ellos mismos denominan un “estado de emergencia”: el borrado sistemático y la violencia contra los cuerpos LGTBQIA+ negros de la historia visual y social (García-Ranedo,

2016). Su metodología opera como una herramienta de desaprendizaje radical frente al archivo colonial y heteropatriarcal, que tradicionalmente ha objetivado, exotizado o silenciado estos cuerpos (Cejas, 2020).

Este desaprendizaje se concreta en la metodología de la auto-inscripción soberana. Muholi no realiza fotografías en el sentido documental; escenifica y performa su propio cuerpo como un archivo migrante activo.

La serie *Somnyama Ngonyama (Saluden a la leona negra)* aborda una migración identitaria y política: el paso de la invisibilización sistemática se vincula al fenómeno migratorio desde una perspectiva simbólica, política y experiencial, aunque no lo aborde de manera literal o documental (Poulain, 2020). A través de autorretratos realizados en distintos contextos geográficos como Sudáfrica, Europa y Estados Unidos, Muholi introduce la experiencia del cuerpo negro *queer* en espacios atravesados por dinámicas de extranjería, racialización y herencias coloniales (Osakar Olaiz, Lozano y Barrionuevo, 2023).

La sobre-inscripción de atributos se logra mediante técnicas de alto contraste en revelado digital o analógico, oscureciendo selectivamente la piel para hacerla hipervisible frente a fondos claros. En la serie *Somnyama Ngonyama*, Muholi emplea también subexposición controlada y reflectores duros para acentuar la textura epidérmica, desactivando así los códigos de la fotografía etnográfica colonial, ejecutando lo que hooks (1992) denomina “mirada oposicional”. Así, la migración identitaria se archiva con la presencia iconográfica y confrontativa del cuerpo-autorretrato, que se erige en territorio soberano.

Las imágenes reflexionan sobre la condición de “ser extranjera”, poniendo en primer plano cuestiones como la hipervisibilidad, la vulnerabilidad y el control del cuerpo, elementos centrales en muchas experiencias migratorias contemporáneas.

Como señala Cejas (2020: 196), la cámara de Muholi se convierte en un instrumento cartográfico que documenta vidas sin victimizarlas, “sin caer en la canónica imagen fotográfica de ‘la’ mujer negra africana (hipersexualizada y/o victimizada desde una mirada colonial blanca y masculina)”.

Asimismo, Muholi afirma que la comunidad LGT BQIA+ habita un mundo “obsesionado y sobredeterminado por categorías, etiquetas y fronteras; somos vistos como transgresores a los que se aísla con el fin de ser controlados” (Fikrig, 2018: 49).

En el contexto sudafricano, la serie dialoga con la xenofobia hacia migrantes africanos, conocida como afrofobia, vinculando la migración con problemáticas de raza, género y desigualdad social. En conjunto, *Somnyama Ngonyama* permite entender la migración no sólo como un desplazamiento geográfico, sino como una experiencia corporal y política marcada por relaciones de poder, exclusión y resistencia (Carlse, J., 2013).

Como señala Salley (2012), estas fotografías, realizadas por una diversidad de personas negras, desempeñaron un papel clave en la configuración de las ideas sobre la identidad y el sentido de sí mismo. [...] La visualización de personas negras educadas, trabajadoras y soñadoras conformó un archivo visual que documentó una nación diversa de individuos dignos, orgullosos, exitosos, hermosos y humanos. [...] se presentó como un grupo de individuos espiritualmente, socialmente y económicamente diversos (Salley, 2012).

#### 4.2. Marta Palau: *Nómadas II*

Marta Palau (Albesa, Lleida, 1934-Ciudad de México, 2022) constituye un caso paradigmático de síntesis material transcultural desde la experiencia del exilio republicano. Su obra, desarrollada íntegramente en México, se articula a través del diálogo con materiales y saberes prehispánicos (Prieto, 2024). Como señala la crítica, su condición de exiliada genera una voluntad de arraigo que “se construye desde la materia y el gesto ritual” (Prieto, 2024: 15), definiendo una posición epistémica fronteriza.

Su metodología opera mediante un desaprendizaje activo del canon occidental y una sumisión consciente a la agencia de los materiales locales: henequén, ixtle, arcilla, ramas, hojas de maíz, yute, (Massot, 2025). Es-

ta elección es epistemológica, vinculándola a lógicas orgánicas y cosmovisiones indígenas que entienden la materia como cuerpo vivo.

En *Nómadas II*, esta elección se despliega como síntesis material transcultural en acto. El barro no es sólo un medio escultórico; es el sustrato geológico y cultural del éxodo. Palau somete su gesto al ritmo lento y serial del modelado, un ritual de duelo materializado que traduce la experiencia colectiva del exilio en una acumulación de huellas individuales (Rojo, 2009). La síntesis ocurre en múltiples niveles: entre la técnica escultórica occidental y la sensibilidad telúrica prehispánica; entre la escala monumental (el pie grande) y la escala vulnerable (los pies pequeños); entre la memoria histórica del exilio republicano y la urgencia contemporánea de las fronteras. Esta metodología no representa el trauma; lo elabora a través de la repetición ritual con la materia, performando una forma de reparación simbólica donde el hacer se convierte en un acto de resistencia contra el olvido.

La instalación materializa la dialéctica entre lo colectivo y lo individual, la resistencia y la pérdida, mediante una composición de escalas contrastantes. Un pie grande y monumental (120 × 280 × 80 cm) preside una multitud de 250 pies pequeños (14 × 28 × 7 cm) de arcilla que representa la masa anónima y precaria (Rojo, 2009). Este ejército silencioso no marcha hacia una tierra prometida, sino hacia una herida abierta en el territorio. La propia descripción señala el destino trágico de muchos: “en algunos casos perecerán, cayendo ante la agresividad del tiempo que les tocó vivir” (Rojo, 2009). Así, Palau vincula el viaje migrante con una poética de la caída y la desaparición, donde la frontera no es un límite, sino un dispositivo de violencia que consume cuerpos. A diferencia de lo que ocurre con migraciones silenciadas (como la africana en el Mediterráneo), el exilio republicano español en México ha sido extensamente documentado. Sin embargo, la abundancia de relatos no ha producido una catarsis colectiva. La obra de Palau no denuncia ausencia de memoria, sino la imposibilidad de una única narrativa que suture la herida del destierro, reflejada también en su obra *Guerrero caído* (1999). La elección del barro como



**Figuras 1 y 2** | Detalles de la instalación *Nómadas II* (1998) de Marta Palau. Colección Gassol Palau. Foto: Gasull Fotografía. Museu Tàpies, Barcelona, 2025.



**Figura 3** | Vista de la exposición *Mis caminos son terrestres*. Foto: Gasull Fotografía. Museu Tàpies, Barcelona, 2025.

material es fundamental: es la tierra misma, el polvo del que se viene y al que se regresa, un elemento primario que alude a la vulnerabilidad corporal y a la desnudez existencial del desterrado.

Palau conecta el nomadismo ancestral impuesto por la geografía agreste con el nomadismo contemporáneo impuesto por la violencia política, social y económica. Esta operación convierte la instalación en un “fetiche” contemporáneo: un objeto cargado de memoria ancestral (rupestre) y de urgencia política (fronteriza). *Nómadas II* propone una epistemología fronteriza del cuerpo migrante: el saber del destierro se inscribe en la arcilla, en la repetición obsesiva de la huella, en la marcha inevitable y vulnerable de una comunidad modelada por el exilio.

### 4.3. Lara Ruiz: *Common Scenery*

Lara Ruiz (Luxemburgo, 1986) es hija de migrantes exiliados, criada en España. Su obra se interesa por los intercambios culturales que se dan entre la memoria, la experiencia y el lenguaje. Su práctica no es entendida como un procedimiento técnico y/o visual, sino que se desarrolla como un espacio de pensamiento y de activación simbólica mediante prácticas participativas. En muchos casos, su obra opera como un archivo sensible desde el cual se construyen narrativas vinculadas a lo biográfico. Los flujos migratorios contemporáneos transforman el tejido urbano en una estructura heterogénea, donde se entrelazan múltiples identidades culturales que generan nuevas dinámicas comunitarias y modos de interacción basados en tradiciones, lenguajes y ocupaciones del espacio común (Lara Ruiz y Rannilla Rodríguez, 2024).

En este sentido, los desplazamientos migratorios a través de diferentes generaciones culturales permiten con el tiempo visibilizar los modos de arraigo al espacio urbano (Quezada, 2007), una temática en la que se enfoca *Common Scenery*. El proyecto recopila relatos, imágenes y experiencias vinculadas al territorio; así se visibilizan los diversos patrones migratorios que tienen lugar dentro del proceso participativo. Las formas de habitar y percibir el espacio común inscriben todo

un entramado social, económico y político más amplio que los datos.

Este proceso es una cartografía viva y performativa. Al invitar a las personas participantes a aportar imágenes de suelos de sus lugares de origen o tránsito, la artista mapea afectos y trayectorias, no fronteras. La posterior construcción colectiva de un pavimento es el acto de materializar ese mapa relacional en un espacio compartido. La metodología de Ruiz opera así un desplazamiento radical de la autoría: la artista es la arquitecta de un proceso donde la comunidad deviene coautora, y la obra de arte es el tejido social y simbólico que se genera.

De este modo, la obra artística traduce estas dinámicas en una cartografía sensible que visibiliza cómo las identidades y los desplazamientos se sedimentan en el paisaje urbano, reforzando la idea de la ciudad como un espacio compartido y en constante transformación.

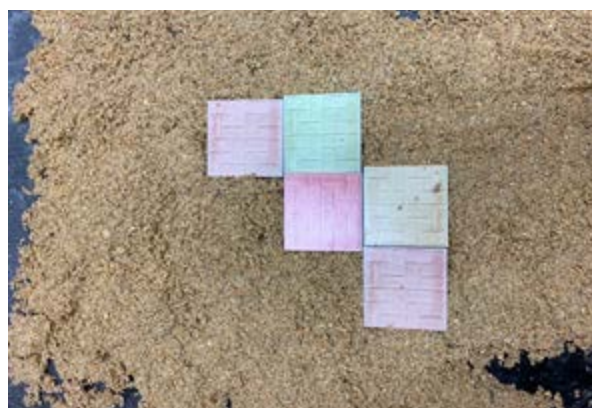
El proyecto *Common Scenery* constituye una intervención artística participativa realizada en la ciudad de Luxemburgo. Según datos oficiales, aproximadamente el 47% de los residentes en esta ciudad son extranjeros (STATEC, 2024), cifra que asciende a cerca de 70% si se incluye a ciudadanos luxemburgueses con antecedentes migratorios (RTL Today, 2025). El proyecto tuvo inicio en el marco de las *European Heritage Days* en septiembre de 2024, y se concibe como un proceso de construcción colectiva de “un suelo común” que involucra activamente a diversas comunidades migrantes de la ciudad de Luxemburgo (Casino Luxembourg, 2024). A través de una base de datos abierta a la participación ciudadana, en la que los visitantes pueden aportar imágenes de pavimentos urbanos junto con sus coordenadas geográficas —de origen o de paso—, *Common Scenery* propone una obra expandida de suelos de ciudades del mundo que servirá como fundamento para la producción de una pieza *site-specific* de intervención urbana (Casino Luxembourg, 2024). Esta metodología pone de manifiesto una dimensión participativa y relacional del trabajo de Lara Ruiz, entendiendo la creación artística no como un acto unilateral del artista, sino como un proceso de aportaciones comunitarias (Bishop, 2012).



**Figura 4 |** Sesión de talleres de creación de suelos durante las *European Heritage Days* (2024) en el Museo Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain, durante el taller de *Common Scenery* de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.



**Figura 5 |** Talleres participativos en la vía pública (2023) dentro de la programación de Cáceres Abierto de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.



**Figura 6 |** Talleres de diseño de intervención del suelo de la vía pública (2023) dentro de la programación de Cáceres Abierto de la artista Lara Ruiz. Fotografía: © Lara Ruiz.

La lógica participativa se hace visible en diferentes momentos del proceso de producción del proyecto. El propio gesto de recolección de imágenes —y su posterior reproducción en talleres creativos— busca traducir “estos fragmentos de suelos” en piezas concretas que serán ensambladas en un espacio público como una composición única, articulando así un terreno común visual y simbólico del espacio compartido entre culturas, lenguas y vidas. Así la artista “se plantea abordar cuestiones sociales y procesos históricos de desplaza-

mientos, apropiación y colonización, desde un ejercicio meditativo y reflexivo, quebrantando las fronteras y situando en un no-lugar la propia experiencia del espectador [...]” (Ballate Benavides y de Armas Rodríguez, 2023, s.p.). En este sentido, *Common Scenery* no sólo explora la diversidad cultural de la población luxemburguesa, sino que despliega una reflexión sobre los modos de construcción de comunidad y memoria a partir de lo cotidiano, favoreciendo una experiencia estética y un espacio compartido.

## 5. Discusión

### 5.1. Síntesis comparativa: estrategias metodológicas frente al fenómeno migratorio

El análisis comparativo de las prácticas de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz, sintetizado en la tabla 1, permite trascender la interpretación individual para revelar un ecosistema de estrategias críticas. Esta síntesis no es un mero resumen, sino la evidencia empírica estructurada de la tesis central de este artículo: que la

agencia política y epistémica de estas obras reside de manera constitutiva en su arquitectura metodológica. Es decir, en el sistema de decisiones sobre cómo se hace la relación con la comunidad, el uso de materiales, el diseño del proceso más que únicamente en el qué se representa.

La siguiente tabla revela un espectro metodológico que responde a las distintas dimensiones de la experiencia migrante, desmontando así la categoría homogeneizante de “arte migrante”. Muholi aborda la migración interna identitaria a través de la auto-inscripción sobre-

Tabla 1 | SÍNTESIS COMPARATIVA: ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS FRENTE AL FENÓMENO MIGRATORIO

Dimensión	Zanele Muholi	Marta Palau	Lara Ruiz
Abordaje del fenómeno migratorio	Migración interna e identitaria. Enfoca el desplazamiento forzado dentro de las fronteras por violencia racial y de género. Documenta la migración de cuerpos LGBTQIA+ negros hacia la visibilidad y la soberanía.	Migración forzada y exilio. Representa el éxodo traumático (exilio republicano) y lo conecta con las migraciones contemporáneas. La frontera se simboliza como una “herida terrestre” hacia la que caminan los cuerpos.	Migración como tejido urbano contemporáneo. Trabaja desde ciudades con alta población migrante (ej. Luxemburgo, 70%). Cartografía los flujos, patrones y sedimentación de múltiples identidades en el espacio común, entendiendo la ciudad como un palimpsesto migratorio.
Relación simbólica con la comunidad migrante	El cuerpo individual como símbolo colectivo. Su propio cuerpo, en el autorretrato, se erige en símbolo y archivo de toda una comunidad históricamente borrada. La agencia es reclamada mediante la auto-representación soberana.	Representación simbólica y monumental. La comunidad migrante está presente a través de una metáfora material poderosa: la multitud anónima de pies de barro. Es una presencia colectiva, pero silenciosa y alegórica, que habla desde la vulnerabilidad y la resistencia.	Inclusión procesual y co-creación. La comunidad migrante es parte activa del proceso creativo. En <i>Common Scenery</i> , los participantes aportan imágenes de suelos y participan en talleres. La comunidad es co-autora del “suelo común” simbólico y material.
Metodología de trabajo y participación	Registro y archivo para la soberanía visual. Su método es de documentación performativa (fotografía). El “público” es, en primer lugar, la comunidad representada, a la que devuelve una imagen empoderada. La participación es testimonial y de reafirmación a través de la mirada.	Síntesis material y ritual individual. Su proceso es de investigación material y artesanal (modelado seriado del barro). Es un ritual de creación ensolitario que cristaliza una experiencia colectiva. La participación del espectador es empática y contemplativa frente al símbolo.	Arte relacional y construcción comunitaria. Su método es la investigación-creación participativa. Diseña dispositivos (talleres, bases de datos abiertas) que invitan a la acción colectiva. El proceso es tan importante como el resultado, generando lazos sociales durante el proceso.
Resultado estético	Imagen icónica y confrontativa. Genera iconos de resistencia (ej. la serie <i>Somnyama Ngonyama</i> ) que circulan en el espacio cultural para disputar narrativas hegemónicas. El resultado es una imagen poderosa y perdurable.	Instalación monumental y poética. Crea ambientes escultóricos cargados de <i>pathos</i> que transforman el espacio expositivo en un campo de fuerza político-afectivo. El resultado es una experiencia espacial conmovedora y reflexiva.	Proceso documentado y composición colectiva. El resultado es doble: 1) un proceso social documentado (talleres, recopilación), y 2) una instalación <i>site-specific</i> (ej. un pavimento compuesto) que es testigo material de ese proceso. El arte es el acto de construir en común.

Fuente: Elaboración propia (2026).

rana; Palau confronta la migración forzada histórica mediante la síntesis material ritual; y Lara Ruiz cartografía la migración como tejido urbano contemporáneo a través de la co-creación relacional. Este espectro muestra cómo cada posición epistémica fronteriza (Mignolo, 2000) genera una traducción metodológica específica (Bhabha, 1994). La relación con la comunidad migrante varía desde la encarnación simbólica (Zanele Muholi), pasando por la representación alegórica (Marta Palau), hasta la inclusión procesual (Lara Ruiz), delineando un camino que va del yo colectivo al nosotros fabricado. La metodología, por tanto, se erige como el operador crítico que transforma la experiencia liminar con su desfase de códigos y su desarraigo en formas de conocimiento situado y en acción estético-política. Este hallazgo valida el giro analítico propuesto y nos obliga a descender a un nivel más granular de la práctica: el de las operaciones concretas que ejecutan la crítica.

## 5.2. La metodología como crítica inmanente

Más allá de su diversidad, las tres prácticas convergen en un gesto fundamental: utilizar su metodología para desactivar la “estética del trauma” (Bennett, 2005) y el régimen visual humanitario-espectacular que reduce la migración a una narrativa de victimización pasiva. Lo logran desplazando el foco del sufrimiento representado hacia la agencia inscrita en el proceder mismo, performando así una crítica inmanente que es formal y política a la vez.

Debe notarse una asimetría histórica relevante entre los tres casos: mientras el exilio de Palau es un desplazamiento forzado por una guerra reconocida internacionalmente, la migración identitaria de Muholi ocurre dentro de las fronteras del *apartheid* y *post-apartheid*, y la de Lara Ruiz se da en contextos de migración económica y europea. El artículo no equipara sus violencias, sino que muestra cómo cada una traduce su fractura en una estrategia material específica.

En Zanele Muholi, la crítica es inmanente al gesto fotográfico performativo. La meticulosa escenificación del autorretrato, la sobre-inscripción de significados en

objetos cotidianos y la exageración del tono de la piel no ilustran el trauma racial o *queer*; lo desmontan desde dentro del código visual colonial. Su metodología ejecuta lo que bell hooks (1992) denominó la “mirada oposicional”, interrumpiendo la circulación de imágenes objetivantes y sustituyéndolas por iconos de soberanía intencional. La energía “erótica” de la que habla Lorde (1984) como poder de autoafirmación plena es aquí el acto de posar, de decorar el cuerpo, de devolver la mirada con desafío.

En Marta Palau, la crítica reside en la temporalidad y materialidad del proceso artesanal. La repetición ritual, casi obsesiva, del modelado en barro en *Nómadas II* no representa el dolor del exilio; lo elabora materialmente a través de un duelo activo y corporeizado. Su metodología lenta y serial se opone directamente a la inmediatez espectacular de la “crisis migratoria” mediática. Al traducir la estadística anónima en una acumulación táctil de huellas donde cada pie es una unidad vulnerable, y la multitud, una fuerza conmovedora, Palau exige una contemplación pausada y empática. La obra no clama por compasión, sino que inscribe la memoria traumática en la materia perdurable, haciendo del hacer un acto de resistencia contra el olvido.

En Lara Ruiz, la crítica se materializa en la descentralización radical de la autoría y en el diseño de protocolos relacionales. Su metodología en *Common Scenery* no habla por la comunidad migrante; diseña los dispositivos (base de datos, talleres) para que ésta se auto-represente y construya su propio imaginario común. Al convertir el proceso artístico en una plataforma de co-creación, desactiva la lógica representacional que posiciona al migrante como objeto de la mirada ajena para activarlo como sujeto productor de su propio espacio simbólico y material. La política aquí no está en el mensaje, sino en la infraestructura de participación que la artista provee.

En los tres casos, la metodología es el mecanismo de una crítica que no se formula discursivamente, sino que se performa. Es la manera en que el “pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2011) deja de ser una posición teórica para hacerse carne, gesto y protocolo operativo.

### 5.3. Tácticas materiales para un régimen fracturado

Para apreciar la precisión y sofisticación de esta crítica inmanente es necesario descender del nivel de la estrategia metodológica general al de la táctica material concreta. Cada artista desarrolla operaciones especializadas que funcionan como contra-tácticas dirigidas a vulnerabilidades específicas del régimen fronterizo, un régimen que es a la vez visual, administrativo y espacial. La tabla 2 sistematiza y contrasta estas tácticas, revelando la agudeza de cada respuesta estética.

El análisis de estas tácticas revela una lógica común: responder a la extracción y la fractura (del cuerpo, de la memoria, del territorio) con actos de inscripción, cristalización y ensamblaje. Muholi inscribe soberanía donde el régimen impone invisibilidad. Palau cristaliza memoria donde el régimen promueve el olvido. Ruiz ensambla una comunidad donde el régimen produce fragmentación. Son tácticas de rebelión material que, desde la especificidad del taller, el estudio o el espacio

público, socavan las operaciones fundamentales del poder fronterizo. No se limitan a denunciar; proponen, a microescala, una contra-lógica de cuidado, preservación y conexión.

### 5.4. Contribución a un imaginario estético-político alternativo

La conjunción de estas estrategias y tácticas no se agota en la crítica; su potencia mayor y más radical reside en su capacidad prefigurativa. En conjunto, las obras de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz no sólo desmontan el régimen visual y material de la frontera; esbozan los contornos de un imaginario político alternativo.

Este artículo propone conceptualizar ese imaginario como una “estética de los comunes”. Como se advirtió en el apartado 3.1., nuestro uso de “comunes” no sigue a Hardin, sino que lo reapropia críticamente. Este concepto postula un modelo donde lo común no es

Tabla 2 | TÁCTICAS MATERIALES ESPECIALIZADAS Y SU RESPUESTA CRÍTICA AL RÉGIMEN FRONTERIZO

Artista	Táctica material	¿En qué consiste?	¿A qué violencia del régimen fronterizo responde?	Efecto crítico / Qué construye
Zanele Muholi	Sobre-inscripción	Exagerar o cargar deliberadamente atributos visibles (tono de piel, objetos cotidianos) para hacer del cuerpo un texto político hiperlegible y ambiguo.	A la invisibilización selectiva y la codificación estereotípica de los cuerpos racializados, <i>queer</i> y migrantes.	Desobediencia visual. Construye un <i>cuerpo-archivo</i> soberano que hackea los códigos de la representación hegemónica.
Marta Palau	Materialización	Convertir una experiencia traumática colectiva e intangible (el éxodo, la pérdida) en una sustancia material (barro) trabajada de forma serial y ritual.	A la deshumanización administrativa (cifras, estadísticas) y a la dificultad de tramitar el duelo colectivo en contextos de exilio masivo, donde los relatos abundan pero no logran una catarsis compartida.	Memoria corporeizada. Construye un <i>monumento frágil</i> que opone la materialidad y el tiempo lento al olvido.
Lara Ruiz	Reparación ritual	Diseñar un acto colectivo estructurado (taller, ensamblaje) donde fragmentos dispersos de memoria (imágenes de suelos) se reúnen para crear un nuevo todo material común.	A la fragmentación social y la desposesión territorial que impone la condición migrante.	Infraestructura relacional. Construye un <i>suelo común</i> que repara simbólica y socialmente la fractura del desarraigo.

Fuente: Elaboración propia (2026).

una abstracción jurídica, un recurso a gestionar o una identidad fija, sino una realidad material, corporal y relacional que se fabrica, se performa y se cuida a través de prácticas estéticas específicas.

Cada artista contribuye a una ontología distinta de este común, demostrando su carácter plural:

- *El cuerpo soberano como común* (Muholi). En el régimen fronterizo, el cuerpo migrante, racializado o *queer* es un territorio expoliado: objeto de control, fichaje y representación ajena. Muholi lo reclama como el primer y más íntimo de los comunes: un bien relacional que debe defenderse del expolio. La auto-inscripción soberana es un acto de cercamiento afirmativo frente al cercamiento extractivo del poder. El cuerpo, así reclamado, se convierte en un común para la comunidad que representa: un archivo vivo, un icono circulante, un territorio de resistencia que se comparte mediante la imagen.
- *La memoria material como común* (Palau). A la deshumanización administrativa (cifras, estadísticas) y a la dificultad de tramitar el duelo colectivo en contextos de exilio masivo, Palau propone la estética de lo común como un legado que debe ser custodiado y transmitido. Su síntesis material transcultural activa en el presente a través de la materia trabajada. El material utilizado (barro) de *Nómadas II* es un sustrato de memoria colectiva que se modela y se comparte en su contemplación. Es un patrimonio afectivo que se opone a la historia oficial, una forma de custodiar juntos lo que el poder intenta dispersar.
- *El suelo como lugar común* (Lara Ruiz). Ante la desposesión territorial y la fragmentación social, Lara Ruiz no revela un suelo originario o una identidad auténtica. En su lugar, fabrica un espacio en acto. El “suelo común” de *Common Scenery* no preexiste; es el resultado performativo de reparación colectiva-participativa. Este lugar se teje con los fragmentos de las ciudades que los participantes llevan consigo y se materializa en un nuevo espacio de coexistencia.

Esta “estética de los comunes” constituye la contribución teórica fundamental del análisis. Propone que,

frente a la necropolítica de la frontera que decide qué cuerpos pueden vivir, qué memorias valen, qué suelos se pueden habitar, estas prácticas artísticas oponen una política vitalista de la fabricación y el cuidado: cuidado del cuerpo-imagen, cuidado de la memoria-materia, cuidado del espacio-relación. Así, el arte migrante contemporáneo analizado desde este giro metodológico se revela en su máxima potencia: no es sólo un instrumento de crítica o un testimonio, sino un laboratorio de formas de vida en común. Un espacio donde la metodología artística, en su más íntima relación con los materiales, los cuerpos y los otros, se convierte en el útero de un posible mundo alternativo.

## 6. Conclusiones

Este artículo ha teorizado sobre la representación de la migración en el arte contemporáneo argumentando que su potencia política y epistémica reside fundamentalmente en la metodología artística, más allá de los temas representados. A partir del análisis comparativo de las prácticas de Zanele Muholi, Marta Palau y Lara Ruiz, la investigación valida el giro metodológico propuesto, identificando un ecosistema de estrategias críticas que traducen la experiencia del desplazamiento en poéticas del rehacer. En síntesis, este artículo ha demostrado tres puntos fundamentales: primero, que la agencia política del arte migrante es constitutivamente metodológica; segundo, que esta agencia se materializa en tres estrategias específicas: la auto-inscripción soberana, la síntesis material transcultural y la cartografía relacional; y tercero, que la convergencia de estas estrategias configura lo que hemos conceptualizado como una “estética de los comunes”, un imaginario político alternativo que performa lo común como cuerpo soberano, memoria material y suelo compartido.

### 6.1. Limitaciones del estudio y reflexión crítica

Es necesario reconocer las limitaciones intrínsecas de este estudio para situar adecuadamente su alcance y

abrir diálogos futuros. En primer lugar, la selección de tres casos, aunque paradigmática, es limitada y no agota la enorme diversidad de prácticas artísticas en contextos de migración de otras diásporas —la asiática, la de Europa del Este, así como las diásporas y los exilios latinoamericanos internos y externos—, o que trabajen con medios digitales nativos.

En segundo lugar, el análisis se ha centrado predominantemente en la producción y la materialidad de las obras, dejando en un segundo plano un análisis sistemático de sus circuitos de recepción, institucionalización y consumo dentro del sistema del arte global, lo cual podría modular o contradecir sus intenciones críticas.

Finalmente, el marco teórico, aunque integrador, privilegia una perspectiva decolonial y feminista; otras aproximaciones —como la ecología política o la economía crítica del arte— podrían enriquecer o tensionar las conclusiones aquí presentadas. Reconocer estas limitaciones no debilita el argumento, sino que lo sitúa honestamente en el mapa del debate académico.

## 6.2. Líneas futuras de investigación

Los hallazgos de este artículo abren al menos tres líneas para investigaciones futuras:

- *Hacia una cartografía expandida: artistas en precariedad extrema y circuitos no institucionales.* Una línea urgente es estudiar prácticas que operan al margen total de los circuitos del arte contemporáneo (en campos de refugiados, en tránsito, en contextos de clandestinidad), donde las condiciones materiales son aún más restrictivas y las metodologías de “rehacer” adquieren formas aún más radicales e improvisadas. ¿Cómo se traduce la poética del rehacer en la ausencia total de recursos?
- *Análisis de la recepción y la institucionalización: la circulación del gesto crítico.* Es crucial investigar cómo estas obras y metodologías son absorbidas, neutralizadas o potenciadas por las instituciones (museos, bienales, mercado). Un estudio de recepción podría analizar si la “estética de los comunes” logra permeare el discurso curatorial o si, por el contrario, es folklorizada como “arte migrante”. La tensión entre crítica inmanente y valor de exposición merece un análisis específico.
- *Cruces con la ecología política y los estudios sobre el cuidado.* Finalmente, una línea de investigación es el diálogo entre estas prácticas y la ecología política feminista. Los conceptos de “reparación ritual”, “cuidado de la memoria material” o “construcción de un suelo común” conectan directamente con debates sobre justicia ambiental, sostenibilidad y economías del cuidado. Investigar este cruce podría ampliar el impacto más allá del campo artístico, hacia propuestas para habitar un mundo fracturado.

En definitiva, este artículo ha argumentado que en las prácticas artísticas de Muholi, Palau y Ruiz existe un “hacer” consciente. Leer e interpretar sus obras desde la metodología es un acto de reconocimiento de que las herramientas para desmontar los muros (físicos y simbólicos) ya se han puesto en marcha con barro, con imágenes y con cuerpos, en el taller mismo de la frontera. ●

## Referencias bibliográficas

- Acuña, G. (2017). Otras migraciones, las mismas fronteras: movilidades y percepciones de personas africanas en Costa Rica. En W. Soto Acosta (ed.), *Repensar las fronteras, la integración regional y el territorio* (pp. 231-242). CLACSO-IDESPO. [https://eulacfoundation.org/system/files/digital\\_library/2023-07/doc\\_127.pdf](https://eulacfoundation.org/system/files/digital_library/2023-07/doc_127.pdf)
- Amnistía Internacional (2022). ¿“Países seguros”? Por qué la designación de países de origen como “seguros” pone en peligro a las personas refugiadas. <https://www.amnesty.org/es/latest/campaigns/2022/06/safe-countries-designation-endangers-refugees/>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso Books.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of Toronto Press.

- Ballate Benavides, A. G., y de Armas Rodríguez, Y. (2023). Prácticas participativas y archivo sensible. En L. Ruiz (ed.), *Edición continua* (s.p.). Diputación de Cáceres. <https://lararuiz.com/edicioncontinuabook/>
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du Réel.
- Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain (2024, septiembre 28-29). *Common Scenery*. <https://casino-luxembourg.lu/en/agenda/common-scenery>
- Carlse, J. (2013). *Crossing boundaries: religion, sexuality and identity in the lives of Zanele Muholi and Nkunzi Zandile Nkabinde* (Thesis). University of Cape Town, Faculty of Humanities, Department of Religious Studies. <http://hdl.handle.net/11427/14092>
- Cejas, M. (2020). Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres públicas. *Feminismo, cultura y política. El contexto como acertijo*, 191-228. <http://biblioteca.clacso.org/Mexico/dcsh-uam-x/20201116030630/Feminismo-Cultura.pdf>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (1), 139-167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- De Genova, N. (2017). *The Borders of "Europe": Autonomy of Migration, Tactics of Bordering*. Duke University Press.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth Beings*. Duke University Press.
- Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Duke University Press.
- Directiva 2013/32/EU del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de junio de 2013, sobre procedimientos comunes para la concesión o la retirada de la protección internacional. (2013). *Diario Oficial de la Unión Europea L 180/60*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex%3A32013L0032>
- Durán, J. (2018). *El arte del exilio*. Cátedra.
- ECRE – European Council on Refugees and Exiles (2023). The EU Pact on Migration and Asylum: A Comprehensive Analysis. *ECRE Policy Paper*.
- Federici, S. (2019). *Reencantar el mundo*. Tinta Limón.
- Fikrig, M. M. (2018). *Haunted by solitude: Isolation and communal representation in Zanele Muholi's archive* (Honors thesis). Oberlin College. <https://digitalcommons.oberlin.edu/honors/151/>
- García-Ranedo, M. (2016). Fotografía sudafricana y género. *Asparkia: investigació feminista*, núm. 28, 51-73. <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/318692>.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.
- Hardin, G. (1968). The Tragedy of the Commons. *Science*, 162 (3859), 1243-1248.
- hooks, b. (1990). *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. South End Press.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. South End Press. <https://aboutabicycle.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/bell-hooks-black-looks-race-and-representation.pdf>
- hooks, b. (1995). *Art on My Mind: Visual Politics*. The New Press. [https://monoskop.org/images/7/7b/Hooks\\_Bell\\_Art\\_on\\_My\\_Mind\\_Visual\\_Politics\\_1995.pdf](https://monoskop.org/images/7/7b/Hooks_Bell_Art_on_My_Mind_Visual_Politics_1995.pdf)
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. [https://www.sholette seminars.com/wp-content/uploads/2018/01/Kester\\_chapter\\_ONE\\_Conversation.pdf](https://www.sholette seminars.com/wp-content/uploads/2018/01/Kester_chapter_ONE_Conversation.pdf)
- Lara Ruiz, R. y Ranilla Rodríguez, M. (2024). Terreno modular: prácticas artísticas participativas de resistencia y comunidades emocionales en migración, desde La Habana a Cáceres. *Arte y Políticas de Identidad*, 31, 108-131. <https://doi.org/10.6018/reapi.606201>
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. The Crossing Press.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System. *Hypatia*, 22 (1), 186-219. <https://www.jstor.org/stable/4640051>
- Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE Publications.
- Massot, J. (2025). Marta Palau, la artista olvidada del exilio republicano catalán, vuelve a casa. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20250220/1002055752/marta-palau-artista-olvidada-exilio-republicano-catalan-vuelve-casa.html>
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture* 15 (1): 11-40 (trans. Libby Meintjes)
- Mezzadra, S., y Neilson, B. (2013). *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press.
- Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.

- Mignolo, W. D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press.
- Osakar Olaiz, P., Lozano Salmerón, A., y Barrionuevo, F. (eds.). (2023). SENDA. *Sendas del viajero / PATH. Traveller's Paths* (Catálogo de exposición). MECA Mediterraneo Centro Artístico. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/100908/Cata%CC%81logo-SENDAPhotoEspan%CC%83a-2021-3.pdf?isAllowed=y&sequence=1>
- Poulain, A. (2020). Self-portrait as epistemic disobedience: Zanele Muholi's Somnyama Ngonyama. *InMedia*, 8(2). <https://doi.org/10.4000/inmedia.2409>
- Prieto, I. (2025). Magia e historia: resistencia de un arte en espiral. En *Marta Palau. Mis caminos son terrestres*. Museu Tàpies.
- Quezada Ortega, M. de J. (2007). Migración, arraigo y apropiación del espacio en la recomposición de identidades socioterritoriales. *Cultura y Representaciones Sociales*, 2(3), 35-67. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102007000200003&lng=es](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102007000200003&lng=es)
- RTL Today (2025, 14 de enero). *Population growth: Luxembourg City reaches 136,208 residents in 2024*. Retrieved January 22, 2026, from <https://today.rtl.lu/news/luxembourg/luxembourg-city-reaches-136-208-residents-in-2024-2267041>
- Ruiz Benedicto, A. (2025). Estados amurallados en el siglo XXI. *Orden Internacional, Revista de Estudios Internacionales*, 1, e74. <https://revistas.urjc.es/index.php/roi/article/view/74/62>
- Rojo Betancur, F. A. (2009). Resignificaciones del pensamiento mágico ancestral y del arte rupestre mesoamericano. La obra de arte como fetiche contemporáneo. *Rupestreweb*. <http://www.rupestreweb.info/artefetich.html>
- Salley, R. J. (2012). Zanele Muholi's Elements of Survival. *African Arts*, 45(4), 58-69. <https://www.jstor.org/stable/41721405>
- STATEC (2024). *Population by nationality*. Luxembourg: Statistical Office of Luxembourg.
- The Guardian. (2026, 14 de enero). Trump administration halts immigrant visa processing from 75 countries. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/us-news/2026/jan/14/immigrant-visas-suspended-trump>
- Van Laerhoven, F., y Ostrom, E. (2007). Traditions and trends in the study of the commons. *International Journal of the Commons*, 1(1), 5.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications: Design and Methods* (6<sup>th</sup> ed.). SAGE Publications