

# Expresiones artísticas visuales en contexto de diásporas

## Experiencias, recorridos y luchas de liberación de dos pueblos: saharauis y kurdos

Sassi Parrile, Clara | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | [clarasassiparrile@hotmail.com](mailto:clarasassiparrile@hotmail.com)

---

### › Resumen

En el presente trabajo se analizan diferentes producciones artísticas realizadas por artistas pertenecientes a los pueblos del Kurdistán y del Sahara Occidental. Se plantea que los estudios sobre las diásporas permiten abordar la dispersión de grupos poblacionales en distintas partes del mundo como producto de los procesos de colonización y analizar las identidades en términos dinámicos. Se hace hincapié en el vínculo de los pueblos con el territorio y las fronteras, así como también con el derecho a habitar el espacio. Aunque los contextos geográficos y políticos son diferentes, se propone que existen puntos de contacto entre las situaciones que atraviesan los pueblos kurdo y saharauí, que pueden ser entendidos como naciones sin Estado. A partir de las producciones de artistas saharauis y kurdxs es posible analizar las especificidades de realizar obras en estos contextos de diáspora que no se construyen a partir de movimientos migratorios sino por la ausencia de un territorio reconocido. Asimismo sus obras, entendidas no sólo como producciones artísticas sino también como archivo, nos permiten acercarnos a la construcción de imaginarios visuales en torno a los territorios en disputa y la relación con las luchas por la autodeterminación y la sobrevivencia de estos pueblos.

**Palabras claves:** diáspora, Sahara Occidental, Kurdistán, territorio, archivo

### Visual artistic expressions in the context of diasporas. Experiences, journeys and liberation struggles of two peoples: Sahrawis and Kurds

### › Abstract

In this work, different artistic productions made by artists belonging to the peoples of Kurdistan and Western Sahara are analyzed. It is proposed that studies on diasporas allow us to address the dispersion of population groups in different parts of the world as a product of colonization processes and analyze identities in dynamic terms. Emphasis is placed on the link between people and territory and borders, as well as the right to inhabit space. Although the geographical and political contexts are different,

it is proposed that there are points of contact between the situations experienced by the Kurdish and Sahrawi peoples, which can be understood as nations without a State. Based on the productions of Sahrawi and Kurdish artists, it is possible to analyze the specificities of making works in these diaspora contexts that are not built from migratory movements but from the absence of a recognized territory. Likewise, their works, understood not only as artistic productions but also as archives, allow us to approach the construction of visual imaginaries around the disputed territories and the relationship with the struggles for self-determination and survival of these peoples.

**Key words:** diaspora, Western Sahara, Kurdistan, territory, archive

## › Introducción

A mediados de los años sesenta el concepto de “diáspora” comienza a ser utilizado para analizar la dispersión de grupos poblacionales en distintas partes del mundo como producto de los procesos de colonización. Los estudios acerca de las diásporas permiten analizar las identidades en términos dinámicos, haciendo hincapié en el vínculo de los pueblos con el territorio y las fronteras, así como también con el derecho a habitar el espacio. Es a la luz de esta concepción que en el presente artículo se analizarán las producciones artísticas realizadas por artistas pertenecientes a los pueblos saharauí y kurdo.

El conflicto en el Sahara Occidental se desencadena a partir del reparto colonial del continente africano por parte de catorce estados, la mayoría europeos, en la Conferencia de Berlín de 1885. La región occidental del Sahara, ubicada al norte de África, fue a partir de entonces ocupada y gobernada por España. Casi cien años después, a partir de la muerte del dictador Francisco Franco, España abandona el territorio y Marruecos obtiene el control de la región. Frente a la negativa del pueblo saharauí de someterse al dominio marroquí, se inicia un conflicto armado encabezado por el Frente Polisario, movimiento de liberación nacional y de lucha por la autodeterminación. Aún hoy su población se encuentra dividida entre las zonas ocupadas por Marruecos, los territorios libres bajo control del Frente Polisario ubicados al este del muro<sup>1</sup> construido por el estado marroquí y el exilio en el desierto argelino de Tinduf. A esto debemos sumar la migración de miembros de la comunidad saharauí en el continente europeo, particularmente en España.

Es entonces que se plantea analizar la obra de artistas saharauíes que realizan sus producciones en el contexto de los campamentos. Estos constituyen espacios de resistencia y organización, a la vez que permiten la construcción de imaginarios visuales sobre un territorio en disputa. Ejemplo de esto son las obras de Eseniya Ahmed Baba, artista que recupera los tatuajes de henna como prácticas ancestrales y los lleva a diferentes soportes y formatos. Por otra parte, también resulta interesante considerar las producciones de Mohamed Moulud Yeslem, artista saharauí que se forma en Cuba para regresar al campamento donde realiza parte de su obra.

---

<sup>1</sup> Este muro, construido en 1982, tiene 2700km de largo y divide el territorio de norte a sur. Separa así la región ocupada por Marruecos de la que se encuentra bajo control del Frente Polisario. El pueblo saharauí lo llama el “muro de la vergüenza”.

Por otra parte, se pretenderá establecer relaciones con las producciones visuales de artistas de la diáspora del pueblo kurdo. El Kurdistán es una región de Asia conformada geográficamente por parte de los territorios de Turquía, Siria, Irak e Irán, aunque pre-existente a las formación de estas naciones. Desde los tiempos del Imperio Otomano, esta región septentrional de Medio Oriente es una zona de conflictos por su ubicación estratégica. Después de la Primera Guerra Mundial, se trazan las fronteras actuales de los países y el pueblo kurdo se convierte en una de las naciones sin Estado más grande del mundo. Esta situación persiste hasta la actualidad con la lucha del pueblo kurdo por mantener su autonomía.

Si bien en los cuatro países que conforman la región del Kurdistán existen resistencias, éstas no son iguales ni se presentan con el mismo objetivo político. Es por eso que para la propuesta de este artículo se seleccionaron dos artistas del norte del Kurdistán, es decir, de Turquía. Una de ellxs es Zehra Dogan, encarcelada por denunciar a través de sus pinturas la opresión del Estado turco. Durante los años de prisión, Dogan, artista y periodista, continúa realizando obras y, al ser liberada, organiza exposiciones fuera de Turquía. Serdar Mutlu, por su parte, es un artista que en 2017 migra a Europa y, luego de su paso por un campo de refugiadxs, se instala en Suiza. En sus obras reflexiona acerca de la diáspora kurda y postula al cuerpo humano como archivo de las resistencias de su pueblo.

A partir del análisis de las obras, entendidas como producciones artísticas y también como archivo, se buscará indagar acerca de los puntos de contacto y las particularidades de los pueblos saharauí y kurdo. ¿Qué estrategias se activan al momento de realizar obras en contexto de diáspora? ¿De qué manera intervienen en la actividad artística las luchas por la autodeterminación y la sobrevivencia? ¿Cuáles son las especificidades de estos contextos diaspóricos que no se construyen a partir de movimientos migratorios sino de la ausencia de un territorio reconocido?

### › Memoria y construcción de imaginarios visuales en los campamentos saharauís

La realización de tatuajes de henna constituye una práctica ritual femenina presente en diferentes países árabes. De las hojas secas y trituradas del arbusto *Lawsonia inermis*, cuyo nombre común es alheña o henna, se extrae un tinte natural que se utiliza para pintar dibujos temporales sobre la piel. A esta técnica ancestral recurre la artista saharauí Eseniya Ahmed Baba.<sup>2</sup> En una de sus obras, que co-realiza con la artista irlandesa Augustine O'Donoghue, utiliza este lenguaje visual tradicional y produce tatuajes sobre las manos de diferentes mujeres saharauís de la ciudad de Tifariti, ubicada en territorio liberado. Las palmas de las manos y los dedos se convierten en una especie de lienzo portador de diseños abstractos en tonos rojizos o negros y parecen recubiertos por una tela calada, de encaje. Estos dibujos aparecen acompañados por un retrato realizado con un stencil a partir de una fotografía de algunx de lxs desaparecidxs por la represión ejercida por el gobierno de Marruecos en el Sahara.

Esta obra se incluye dentro del proyecto "Lxs desconocidxs", impulsado por la Asociación de Familiares y Presos Desaparecidos Saharauís (AFAPREDESA) que, a partir de 2009, invita a artistas de diferentes nacionalidades para que retraten a desaparecidxs saharauís y así visibilizar el conflicto, denunciar

---

<sup>2</sup> Eseniya Ahmed Baba es una artista saharauí que se especializa en la técnica de la henna. Con ella realiza obras sobre diferentes soportes.

las violaciones a los derechos humanos y construir un archivo visual de las víctimas. De las 500 personas desaparecidas contabilizadas, sólo se tiene registro fotográfico de 200, por lo que en muchas oportunidades para elaborar los retratos se recurre a las descripciones de familiares. La obra de Eseniya Ahmed Baba y Augustine O'Donoghue se realiza en el marco del ARTifariti (Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sáhara Occidental)<sup>3</sup>. El festival es organizado por el Ministerio de Cultura de la República Árabe Saharaui Democrática (RASD) y la Asociación de la Amistad con el Pueblo Saharaui de Sevilla. A partir de una convocatoria abierta a artistas saharauis y de otras partes del mundo, un jurado internacional realiza la selección de las obras. Entre los criterios para elegir a lxs artistas están el modo en que las producciones contribuyen a la difusión del conflicto saharauí, qué tipo de debates esas obras activan y el uso de materiales y recursos locales.



Eseniya Ahmed Baba y Augustine O'Donoghue, The disappeared (2010), Tifariti, Sahara Occidental

---

<sup>3</sup> El primer encuentro ARTifariti se realiza en 2007. Desde entonces se han realizado numerosas ediciones de frecuencia anual. Se proponen como "una cita con el arte, con las prácticas artísticas, como lenguaje-herramienta para reivindicar los derechos humanos, el derecho de las personas y de los pueblos a su tierra, su cultura, sus raíces y su libertad." (ARTifariti, s.f.). Durante la pandemia estos encuentros se vieron interrumpidos y en octubre/noviembre de 2023 se reanudarán.

En la edición del año 2010 Eseniya Ahmed Baba y Augustine O'Donoghue realizan investigaciones sobre las historias de vida de lxs desaparecidxs y estos relatos son contados a la persona portadora de los tatuajes durante el acto de realización de los mismos. A su vez, como forma de continuar la intención performática de la propuesta, se le pide que retransmita esa historia mientras la imagen permanezca en su cuerpo, que suele ser entre dos y tres semanas. Otra instancia posterior es la elaboración de un kit para la realización de los tatuajes, compuesto por stenciles de las fotografías y pasta de henna, que es enviado a organizaciones internacionales de derechos humanos e instituciones culturales de diferentes partes del mundo. El objetivo es la difusión de las historias y la reactivación del proyecto en otros países.

En el ARTifariti de ese mismo año Mohamed Mouloud Yeslem<sup>4</sup> realiza un mural sobre una superficie rocosa ubicada en el desierto. La obra se titula *Um Draiga*, que es el nombre de la región donde se asentaron los primeros campamentos saharauis tras la invasión marroquí y que es atacada por la aviación de ese país en 1976. El bombardeo con napalm, fósforo blanco y otras armas químicas prohibidas por el derecho internacional, dura cuarenta y ocho horas con repeticiones en días posteriores. El número de víctimas es inexacto, pero los informes sostienen que son alrededor de 3000 las personas asesinadas. Este ataque se enmarca dentro de los avances militares de Marruecos sobre el territorio, iniciados en 1975 con la denominada "marcha verde". Con el retroceso progresivo que venía realizando en esos años España, acelerado por la muerte del dictador Franco, el pueblo saharauí se organiza para lograr la independencia. La ocupación marroquí impide la autonomía saharauí y produce un gran éxodo de la población hacia el desierto argelino, donde se instalan en campamentos de refugiadxs hasta la actualidad (hodges, 2014).



Mohamed Mouloud Yeslem, *Um Draiga* (2010), Tifariti, Sahara Occidental

Con su obra Mouloud Yeslem busca visibilizar el episodio ocurrido en Um`Draiga y el horror de la masacre. Para ello recurre a pigmentos naturales disponibles en la región y también utiliza pintura fluorescente para representar las armas químicas que subyugaron a su pueblo. Los desniveles de la superficie rocosa proponen diferentes planos de protagonismo en la representación: la figura de

---

<sup>4</sup> Mohamed Mouloud Yeslem nace en 1977 en Auserd, Sahara Occidental. Cuando era pequeño debe migrar con su familia para instalarse en los campamentos de refugiados ubicados en Argelia. Unos años después viaja a Cuba en el marco de un programa de asilo y becas de estudio para niños y niñas saharauis. En la isla pasa el resto de su infancia y adolescencia y años más tarde estudia Arquitectura. Actualmente vive en España.



un bebé herido, personas que se lamentan entre las *jaimas*, como se denominan las típicas carpas saharauis. A los pies del mural, a modo de instalación, el artista coloca restos de indumentarias, calzado y residuos bélicos. Los límites entre lo real y lo representado se tensan.

Moloud Yeslem señala que su intención al momento de realizar el mural es denunciar lo sucedido, traerlo a la memoria del mundo como si fuera un “Guernica del desierto”. Los puntos en común con la pintura de Pablo Picasso resultan evidentes. Las dos obras aluden a bombardeos sobre poblaciones civiles y ambas activan la denuncia sobre lo ocurrido.

### › Modos de representar la experiencia de la ocupación del Kurdistán

Nusaybin es una antigua ciudad mesopotámica ubicada en la provincia de Mardin, en el sudeste turco, cuya población es mayoritariamente de origen kurdo. Desde diciembre de 2015 hasta marzo de 2016 el ejército turco condujo operaciones militares contra diferentes ciudades turcas. Solo en Nusaybin el número de personas muertas identificadas es de 70, aunque se cree que la cifra asciende a los tres dígitos. Cientos de civiles se vieron forzados a abandonar sus casas y amplios sectores de la ciudad fueron destruidos. Zehra Dogan,<sup>5</sup> artista y periodista, se encontraba en el lugar y registró lo ocurrido. *Exhale* (2016) es un video que durante siete minutos muestra una tela azul con tajos que se extiende de un extremo al otro de una calle de Nusaybin. El viento mueve la tela y por momentos nos permite ver lo que se encuentra detrás, a unos metros: una barricada formada por piedras. De manera intermitente se oye una seguidilla de disparos. Luego silencio. Disparos nuevamente. Silencio.



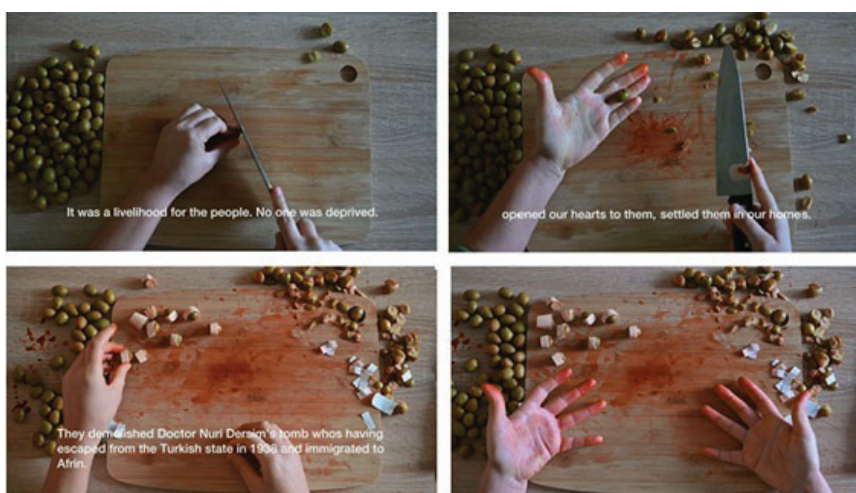
Zehra Dogan, *Exhale* (2016), Nusaybin, Turquía

---

<sup>5</sup> Zehra Dogan nace en 1989 en Diyarbakir, Turquía. Estudia Bellas Arte. Co-funda JINHA, la primera agencia de noticias de periodistas kurdas, que funciona desde 2012 hasta 2016, cuando el estado turco la clausura. Ganó premios por su labor periodística y montó exposiciones en diferentes partes del mundo. Actualmente reside en Alemania.

En esta obra Dogan juega con los límites de lo visible y de lo oculto, de lo aparente y de lo velado. Recurre a la repetición en el aspecto visual y también en el sonoro. Al año siguiente de hacer este video, es condenada a casi tres años de prisión por haber realizado una pintura que denuncia la ocupación por parte del ejército turco de la ciudad kurda de Nusaybin.<sup>6</sup> Dogan cumple la sentencia y durante los años de prisión continúa produciendo obras con los escasos materiales que estaban a su alcance. Una vez liberada migra a Alemania y desde allí sigue denunciando en sus producciones las violaciones sistemáticas a los derechos humanos perpetradas por el Estado turco y las condiciones en las que vive el pueblo kurdo. Resulta fundamental tener en cuenta que el Kurdistán se encuentra ubicado en una posición estratégica, en la región septentrional de Medio Oriente, entre los ríos Tigris y Éufrates. Es una zona que cuenta con petróleo, reservas de gas natural y de agua dulce. El pueblo kurdo lo integran unas cuarenta millones de personas. Los datos sobre la distribución poblacional varían debido a las particularidades del conflicto. Sin embargo, es posible afirmar que “el pueblo kurdo vive en la diáspora, aun viviendo en su propio territorio” (Albani y Haddad, 2015: 18).

En Nusaybin, esa ciudad que es protagonista de varias de las obras de Dogan, nace Serdar Mutlu.<sup>7</sup> Este artista del norte del Kurdistán reconoce a la región donde se crió como un componente significativo de sus producciones. Sus raíces, la resistencia kurda, su historia y recorridos migratorios aparecen constantemente en sus obras. Mutlu concibe al cuerpo humano como portador de memoria y como archivo de las luchas de su pueblo. Esto puede verse en *Tres mujeres y tres olivos* (2020), un video de quince minutos de duración en el que Mutlu hace referencia a la ocupación por parte de ejército turco de la ciudad siria de Afrin. En 2018 el presidente turco Recep Tayyip Erdogan inicia la operación militar “Rama de olivo” sobre la región del norte de Siria cuya población es mayoritariamente de origen kurdo. Irónicamente el estado turco eligió un símbolo asociado a la paz para denominar al bombardeo y ocupación de la región, el asesinato de cientos de civiles y el éxodo de otros miles.



Serdar Mutlu, *Tres mujeres y tres olivos* (2020)

<sup>6</sup> Su caso cobró particular relevancia a partir del mural que el artista urbano Banksy realiza en Nueva York, en solidaridad con la artista kurda.

<sup>7</sup> Serdar Mutlu nace en 1988. Estudia Bellas Artes en Turquía. Allí fue encarcelado debido a su militancia política y en 2017 se exilia. Durante unos meses vive en un campamento de refugiados de Grecia hasta que finalmente se instala en Suiza. En ese país europeo, donde reside actualmente, continúa su formación y realiza un máster en Estudios Curatoriales.

*Tres mujeres y tres olivos* está filmado con una cámara fija y un plano cenital. Sobre una tabla de madera una persona, de la que solo vemos las manos, comienza a cortar unas aceitunas. Cada vez que la cuchilla se desliza e impacta contra la madera el sonido que se oye es similar a un disparo. Mientras esta acción continua de forma repetitiva escuchamos los testimonios de tres mujeres que hablan en kurdo. En sus relatos reflexionan sobre el árbol de olivo, su simbolismo y el rol que desempeña la producción de aceitunas y aceite de oliva para este pueblo. También hacen referencia a la invasión turca y a los árboles que fueron incendiados. Progresivamente la tabla comienza a impregnarse con una pintura roja que alude a la sangre con la que esas aceitunas están manchadas.

En esta obra de Mutlu las nociones de territorio, identidad, memoria y resistencia aparecen de forma simbólica y se entrelazan constantemente. En una entrevista realizada para la elaboración de este artículo, el artista hace referencia a la lucha de su pueblo por expresar su propia historia y cultura. Mutlu señala que vivir en Turquía implica no poder referirse al Kurdistán y muchos menos hablar en kurdo, idioma que reivindica como su lengua materna. Al respecto, Frantz Fanon analiza el rol que cumple el lenguaje en los contextos de colonización. El autor considera que “hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura” (Fanon, 2009 [1952]). En ese mismo sentido, Mutlu menciona la oposición que deben llevar adelante contra los discursos hegemónicos no sólo de Turquía sino también de otros países aliados. Mutlu destaca que como los derechos, la historia y la cultura kurdas están siendo ignoradas, la población debió desarrollar modalidades alternativas de resistencia a la opresión. La más importante de estas se denomina *Dengbêj*, que es una forma de narración oral expresada a través de canciones que cuentan episodios de la historia kurda. Al respecto, resulta pertinente considerar la noción de “memoria subterránea” de Michaël Pollak, que es entendida como aquellas memorias subalternas que se transmiten a través de canales de comunicación informales y desde la marginalidad intentan subvertir los silencios de la “memoria oficial” (Pollak, 2006). De ese mismo modo, los relatos de los *Dengbêj* circulan de forma subterránea, de generación en generación, recubiertos por un simbolismo que busca sortear las barreras de la censura. En relación con esta estrategia, Mutlu señala que sus obras “también hacen que la narrativa sea ‘silenciosa y censurada’. Quiero registrar las historias vividas utilizando ciertos símbolos simples.”

### › Diásporas y campamentos de refugiadxs: construcción de identidad y pertenencia

Los movimientos poblacionales, las migraciones y la conformación de comunidades en otros territorios son fenómenos sociales tan antiguos como la humanidad. Con los procesos expansionistas que inician diferentes países europeos a partir del siglo XV se instalan nuevas dinámicas de desplazamientos enmarcadas dentro de los procesos de colonización. La noción de “diáspora” en sus orígenes es utilizada de forma casi exclusiva para referirse a la migración del pueblo judío. A mediados de los años sesenta comienza a expandirse para incluir la dispersión poblacional vinculada a la colonización. Resulta fundamental enmarcar los recorridos de los pueblos kurdo y saharauí dentro de las luchas por la descolonización. El mundo colonial, aquel definido por Fanon como un mundo en compartimentos y donde la violencia se encuentra en su estado de naturaleza (Fanon, 2007 [1961]), pervive en la actualidad. Los resabios coloniales perduran en el Sahara Occidental y en el Kurdistán.



Al momento de referirnos a las diferentes experiencias diaspóricas resulta fundamental considerar también el concepto de identidad. Al respecto, Stuart Hall plantea que las identidades diaspóricas no se definen a partir de una esencia sino del reconocimiento de la heterogeneidad y la diversidad (Hall, 2003). No son estáticas, constantemente se producen y se reproducen a sí mismas mediante la transformación y la diferencia. James Clifford agrega que el término “diáspora” es un significante no sólo de transnacionalidad y de movimiento, sino también de las luchas políticas por definir lo local en contextos históricos de desplazamientos (Clifford, 1994).

Las diásporas kurda y saharauí presentan especificidades, características propias vinculadas a cada una de las regiones, a los conflictos políticos y al contexto cultural. Sin embargo, es posible pensar que existen zonas de contacto entre ambas. El principal rasgo que comparten el Kurdistán y el Sahara Occidental es que son pueblos sin Estado, no son reconocidos formalmente como naciones y viven en la diáspora incluso viviendo en su propio territorio. Resulta interesante entonces pensar sus luchas y procesos históricos de forma paralela. Del mismo modo, es pertinente analizar los recorridos de artistas de estas regiones de forma comparativa, a partir de las intersecciones entre diáspora, colonialismo y luchas por la resistencia y la supervivencia.

Los campamentos de refugiadxs se constituyen como un dispositivo que articula las experiencias diaspóricas de estos pueblos. En el caso saharauí, a partir de la ocupación marroquí producida a mediados de la década de los setenta, la población es sometida a un éxodo que la obliga a asentarse en campamentos en el desierto argelino. Allí se establecen en cinco *wilayas* (provincias), que a su vez están divididas en municipios y éstos en barrios. Conforman así un entramado político y administrativo complejo gobernado por consejos populares. La situación del pueblo kurdo difiere en cuanto a la dispersión de los campamentos. Algunos se ubican en distintas partes del territorio del Kurdistán, otros en países europeos, con mayor o menor grado de provisoriedad. Un caso significativo es el del campamento de Lavrio, ubicado en Grecia, a 60km aproximadamente de Atenas<sup>8</sup>. Este espacio, sostenido por la Cruz Roja hasta 2017 cuando se retira por las presiones ejercidas por el estado turco, es actualmente autogestionado por los mismxs refugiadxs. Alberga alrededor de 400 personas, todas ellas provenientes de la región del Kurdistán, exiliadxs políticxs, en muchos casos militantes del PKK.<sup>9</sup> La estadía allí no es permanente, suele durar unos meses. El grado de organización es muy elevado, con distribución de las tareas, actividades culturales y políticas, espacios para regular la situación migratoria. En este campo vivió durante unos meses Serdar Mutlu, cuando migra de Turquía y antes de instalarse en Suiza. Allí pasó los primeros días de su exilio, produjo obras y dio clases de dibujo a otrxs refugiadxs.

Los campamentos de refugiadxs pueden entenderse como espacios cargados de significación e historicidad, donde se construyen sentidos acerca del territorio y la propia identidad. Al respecto, resulta interesante considerar los aportes del antropólogo francés Marc Augé acerca de la noción de lugar. El autor lo define a partir de aquel espacio que genera un sentido de pertenencia, produce dinámicas relacionales entre las personas que lo habitan y es histórico (1998 [1992]). A esta noción le contrapone

---

<sup>8</sup> Para más información sobre este campo de refugiadxs, ver <https://www.kedistan.net/2018/03/26/campamento-exiliadas-kurdas-auto-gestionado-lavrio/>

<sup>9</sup> En 1978 surge en Turquía el Partido de los Trabajadores del Kurdistán (PKK), movimiento de ideología marxista-leninista, que cuenta con un brazo armado y otro político legal. Dentro del PKK las mujeres desempeñan un rol importante, autónomo e integran la línea de frente de la guerrilla (ALBANI y VAQUERO DÍAZ, 2017; AL-ALI y TAS, 2018).

la de no lugar, como por ejemplo los campamentos de refugiadxs. En este sentido sostiene que los no lugares, como construcciones socio-espaciales propia de la sobremodernidad,<sup>10</sup> son “tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (Augé, 1998 [1992]: 41). A partir de las características que distinguen a los campamentos mencionados, es posible preguntarse si esta noción de no lugar resulta pertinente para referirse a ellos. ¿Son los campamentos lugares sin historia y donde no se produce cultura? Los ejemplos antes referidos parecen indicar lo contrario. ¿Cómo se despliegan en estos ámbitos las identidades diaspóricas que existen en constante producción y reproducción de sí mismas? En este sentido, es necesario entender a los campamentos de refugiadxs como espacios históricos, con una profundidad temporal. Esto nos permite considerarlos no como burbujas, aisladas, detenidas en el tiempo, sino como ámbitos donde se expresan dinámicas relacionales, políticas y culturales, estrechamente conectados con la historia, el tiempo presente y el futuro (Aris Escarcena, 2021).

## › Conclusiones

En el presente artículo se intenta reflexionar acerca de las particularidades de las expresiones artísticas realizadas en contextos de diáspora y en territorios ocupados. Para ello se propone un análisis relacional entre las experiencias de los pueblos kurdo y saharauí. Si bien estamos frente a situaciones diversas, en diferentes contextos geográficos, con distintos recorridos políticos e históricos, es posible encontrar puntos en común y zonas de contacto. El aspecto compartido más notable lo constituye la existencia de una población repartida entre la vida en la diáspora y la supervivencia en los territorios ocupados. Ambos son pueblos que luchan por la autodeterminación, el reconocimiento de su identidad y la defensa del territorio.

Lxs artistas consideradxs se plantean dar a conocer, a través de sus obras, la historia de sus pueblos, sus reivindicaciones, sus reclamos y denunciar las violencias que se ejercen sobre las poblaciones. Desde la diáspora en otras partes del mundo o en los campamentos de refugiadxs buscan construir nuevos sentidos, establecer lazos de pertenencia y producir vínculos de empatía y solidaridad. Son artistas que entienden a la producción artística como modo de asumir sus identidades y habitar un territorio en disputa.

Siguiendo a Anna María Guasch, las obras de arte son abordadas en tanto archivo, es decir, como memoria individual pero también cultural e histórica (Guasch, 2005). Si entendemos la noción de archivo en términos de Michel Foucault, como un sistema que funciona en el plano discursivo, como aquello que puede ser dicho<sup>11</sup>, que le permite a las sociedades posicionarse y pronunciarse respecto al pasado (Foucault, 1970), entonces podemos decir que las obras analizadas constituyen una especie de registro sobre la lucha por el territorio y el reconocimiento de sus identidades de los pueblos kurdo

---

<sup>10</sup> Augé refiere a la “sobremodernidad” como una época de exceso de modernidad, donde considera que se impone una superabundancia de acontecimientos, espacial y de individualización (IBÍDEM).

<sup>11</sup> En este mismo sentido, el filósofo francés George Steiner plantea que “lo que no se nombra, no existe”, ya que el lenguaje construye realidad.

y saharauí. Un archivo incompleto, siempre abierto, que se expande o, como diría Foucault, “una actualización jamás acabada” (1970: 223).

## › Bibliografía

- › Al-Ali, N., Tas, L. (2018). Reconsidering nationalism and feminism: the Kurdish political movement in Turkey. *Nations and Nationalism*, 24(2), 453-473.
- › Albani, L. y Haddad, A. (2015). *Kurdistán. Crónicas insurgentes*. Editorial Sudestada.
- › Albani, L. y Vaquero Díaz, R. (comp.). (2017). *Mujeres de Kurdistán. La revolución de las hijas del sol*. Editorial Sudestada.
- › Aris Escarcena, J.P. (2021). El «lugar» de los campamentos de refugiados en la consideración antropológica. *Disparidades. Revista de Antropología*, 76(2).
- › ARTifariti. (s.f.). Sobre ARTifariti. <https://www.artifariti.org/sobre-artifariti>
- › Augé, M. ([1992] 1998). *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- › Clifford, J. (1994). “Diasporas”. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302-338.
- › Fanon, F. ([1961] 2007). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- › Fanon, F. ([1952] 2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- › Foucault, M. ([1970] 2008). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- › Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- › Hall, S. (2003). Cultural Identity and Diaspora. En J. Evans Braziel y A. Mannur (eds.), *Theorizing Diaspora*. Blackwell Publishing.
- › Hodges, T. ([1983] 2014). *Los Saharauís*. Luis Portillo Pascual de Riquelme.
- › Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido y silencio*. Al Margen Editora.