

La imagen de portada y los pies de página corresponden a la digitalización de un linograbado de elaboración propia realizado de manera artesanal.



Participación y memoria de las víctimas del conflicto
armado en dos iniciativas artísticas

**Luz Sobre Oscuridad y Tela Sobre Tela. Participación y memoria de las víctimas del
Conflicto Armado en dos iniciativas artísticas**

Diana Marcela Alfonso Gil

Universidad del valle

Trabajo de Grado para optar por el título de Licenciada en Educación Popular

Directora

Profesora

Johanna Paola Cobo Dorado

Doctora en Investigación en Humanidades, Artes y Educación,
Universidad de Castilla La Mancha

Codirector

Profesor

Jhon Jaime Velasco Arboleda

Magister en sociología, Universidad del Valle

Facultad de educación y pedagogía

Licenciatura en Educación Popular

Santiago de Cali

2026



Dedicado a:

Carmenza Gil Muñoz y Darío Alfonso Camacho

Gracias por ser el mayor apoyo para llegar donde estoy.



Agradecimientos

Mi principal agradecimiento es a aquellas personas que han asumido la gran labor de hacer memoria y construir paz en un país tan golpeado por la violencia. Gracias por creer en una Colombia distinta, por no desistir ante el dolor y el olvido.

Agradezco a las Tejedoras de Mampuján y al Museo de Arte y Memoria de Mampuján por abrirme sus puertas con gran disposición, compartiendo la experiencia y saberes que hicieron posible este trabajo de grado. A Laudith Navarro y a Juana Alicia Ruiz por su apoyo en la gestión, la apertura a la conversación y por su trabajo en la creación de arte para la memoria y la paz, mostrando al mundo formas de sanar y construir comunidad.

A Santiago Escobar-Jaramillo quien imaginando nuevos futuros posibles desde la creatividad ha llevado luz a muchos rincones de Colombia. Sus proyectos son la muestra de que el artista tiene una enorme labor social y que no es posible hacer memoria sin la presencia de quienes han vivenciado los hechos de primera mano.

De forma muy especial agradezco a mis padres quienes han hecho de la creatividad y el amor por el conocimiento un pilar fundamental de mi vida; por ser mi principal apoyo e inspiración para llegar hasta aquí. También doy gracias a mi familia por el amor, por creer en mí y estar presentes en cada paso. Sin ustedes nada de esto hubiese sido posible.

Expreso también una inmensa gratitud a mis directores de trabajo de grado. A la profesora Johanna Paola Cobo Dorado por su acompañamiento, las conversaciones y orientaciones durante las asesorías y por su interés genuino en cada momento del proceso. A su vez, agradezco al profesor Jhon Jaime Velasco Arboleda quien, desde la propuesta inicial, ha sido parte crucial en el desarrollo del presente trabajo, siempre abierto a responder dudas, recomendar autores y compartir sus comentarios.

Agradezco, además, a los amigos que han acompañado y acompañan este camino llenando cada momento de color. Gracias por estar presentes, por tejer redes y por hacer de esta etapa una maravillosa. Me llevo hermosos recuerdos y bellas personas.



Asimismo, doy gracias a los maestros que han iluminado el camino. A quienes me enseñaron a amar desde muy pequeña a la universidad pública, a cuestionar el mundo y las desigualdades que lo invaden. Gracias porque con su ejemplo también he construido lo que soy. De manera especial agradezco a Tulia y Fabiana, gracias por mostrarme la Educación Popular; por abrirme la puerta a este lugar donde he encontrado las respuestas a muchas de mis preguntas.

Para finalizar me agradezco por el esfuerzo y la disciplina que han hecho posible lograr esta meta.



Tabla de contenido

Luz sobre oscuridad y tela sobre tela, la participación y memoria de las víctimas del Conflicto Armado en dos iniciativas artísticas.....	7
Introducción	7
Encuadrar la toma y alistar las telas (Planteamiento del problema).....	9
Pregunta investigativa	10
Justificación	10
Objetivos	11
Objetivo general.....	11
Hilos conceptuales para un retrato en disputa (Referentes).....	11
Antecedentes	11
Ejes temáticos y referentes conceptuales	16
Arte	18
Educación Popular	21
Revelando el tejido: Una ruta para leer imágenes y suturar relatos (Metodología)	22
Tipo de diseño.....	23
Criterios de selección de las unidades de análisis.....	24
Técnicas de recolección de información.....	27
Categorías de análisis de la información	28
Procesamiento de la información.....	31
Consideraciones éticas	32
Entre la comunidad y el nombre del artista: enfoques, metodologías y productos en dos iniciativas artísticas de memoria.....	33
Productos artísticos y técnicas de creación	35
Enfoques	37
Metodologías.....	40
Trabajo con víctimas del conflicto.....	42
Vinculación institucional	44
Escenarios de exposición	45
Tomar la Aguja y Llevar la Antorcha: los Niveles de Participación de las Víctimas en el Desarrollo de las Iniciativas Artísticas de Memoria	47



Escalando la participación	48
Elementos que se derivan de la participación	56
Memorias vivas que se tejen e iluminan: Tipos de expresiones de memoria presentes en ambas iniciativas artísticas de memoria	64
La memoria como producto tangible	64
Lo emocional y la construcción de una identidad colectiva	66
La memoria como un elemento para la no repetición	68
Destellos y puntadas finales (Conclusiones)	70
Referencias.....	73

Lista de figuras

Ilustración 1 Fases de la revisión documental implementadas en el presente trabajo.	24
Ilustración 2 Portada del fotolibro Colombia Tierra de Luz	26
Ilustración 3 Exposición Tejiendo Identidad Museo de Arte Moderno de Cartagena	27
Ilustración 4 Escalera de la participación de Geilfus (2002).....	29
Ilustración 5 Esquema de triangulación implementado	32
Ilustración 6 Fotos de la vitrina.....	36
Ilustración 7 Minga Muralista	36
Ilustración 8 Desplazamiento (2009)	38
Ilustración 9 AIUNKÜIN.....	39
Ilustración 10 Mujer Luz.....	40
Ilustración 11 Tejedoras de Mampuján elaborando un tapiz	41
Ilustración 12 Fotos de la vitrina.....	42
Ilustración 13 Pueblo Fantasma	43
Ilustración 14 Flyer visita guiada exposición Centro Colombo Americano Bucaramanga	45
Ilustración 15 Puntadas para no olvidar. Las Tejedoras de Mampuján en Nueva York	46
Ilustración 16 Subastas de los tapices de las Tejedoras en colaboración con SUTEX en ColombiaTEX 2025	54
Ilustración 17 Tapiz elaborado en colaboración con Ecopetrol	55
Ilustración 18 TESORO YUCHE.....	58

Lista de tablas

Tabla 1 Operacionalización de los objetivos.	28
Tabla 2 Modelo analítico.	30
Tabla 3 Resumen de la revisión de las obras y entrevistas.	34
Tabla 4 Recurrencia cada nivel de participación en los proyectos	48



Luz sobre oscuridad y tela sobre tela, la participación y memoria de las víctimas del Conflicto Armado en dos iniciativas artísticas

Resumen

Colombia es un país que, en el marco de un Conflicto Armado de más de medio siglo de duración, ha sufrido profundas violaciones a los Derechos Humanos y el Derecho Internacional Humanitario. Con el fin de construir una cultura de paz reparando a las víctimas de estas violencias la memoria ha tomado protagonismo entre las necesidades sociales presentes en el territorio nacional, llevando a que se desarrollen múltiples proyectos desde una diversidad de campos como, por ejemplo, el arte.

No obstante, la construcción de la memoria está rodeada de tensiones frente a las versiones del pasado que se establecen como oficiales, por esta razón el rol de las víctimas es central. El presente Trabajo de grado busca describir la influencia de la participación de las víctimas del Conflicto Armado en el desarrollo de dos iniciativas artísticas del tipo participativo y comunitario y su reflexión sobre la construcción de memoria. A Través de una revisión documental, la observación de las piezas y la realización de entrevistas a sus creadores se abordan las obras Colombia Tierra de Luz de Santiago Escobar-Jaramillo y los tapices de la asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz o Tejedoras de Mampuján. Esto desde las categorías de arte, participación y memoria.

Para ello se contrastan los enfoques, metodologías y productos de ambos proyectos, se identifican los niveles de participación de las víctimas desde la escalera propuesta por Geilfus (2002) y se exploran los tipos de expresiones de memoria derivadas de esta participación. Lo anterior desde la perspectiva de la Educación Popular cuyos principios incluyen, el diálogo, la participación y la emancipación de las comunidades. Permitiendo evidenciar cómo el arte en el marco del Conflicto Armado es un medio para la reparación simbólica de las víctimas y una plataforma pedagógica para fortalecer el tejido comunitario y abrir espacios de diálogo crítico y acción transformadora con diversos actores sociales, posibilitando la construcción de nuevos imaginarios e identidades.

Palabras clave: Participación, Memoria, Víctimas del conflicto, Arte, Educación Popular.

Introducción

A lo largo de su historia, Colombia ha sido un país marcado por la violencia. En más de medio siglo de Conflicto Armado 10.230.330 personas han sido reconocidas víctimas de delitos de lesa humanidad (Unidad para las Víctimas, 2026). Por lo anterior, en la historia reciente del país se han generado iniciativas de memoria cuyo objetivo es superar las consecuencias de la guerra, brindando una reparación a las víctimas y buscando construir una cultura de paz en Colombia. Algunos de estos proyectos tomaron como medio la creación artística a través del uso de diversas técnicas como la fotografía, el tejido, la pintura, la escultura, el teatro o la música. El presente trabajo de grado busca describir la influencia de la participación de las víctimas del



Conflicto Armado en el desarrollo de dos iniciativas artísticas y su reflexión sobre la construcción de memoria, desde una postura que considera que la reparación simbólica no es posible sin la presencia de quienes se han visto afectados por estos hechos victimizantes, y siguiendo los principios de la Educación Popular, que plantean que el cambio social se logra desde y con las comunidades.

Usando como metodología la revisión documental, apoyada en la observación de las obras y la realización de entrevistas semiestructuradas a algunos participantes de los procesos de creación, se analizarán dos obras artísticas elaboradas durante el Conflicto Armado Colombiano que han tenido orígenes previos al desarrollo de procesos de paz, y que siguen estando vigentes y generando conversaciones en la actualidad. Por un lado, desde la categoría de arte participativo —aquel ligado al nombre de un artista, pero creado en conjunto con la comunidad—, se explorará el proyecto Colombia Tierra de Luz del fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo. Dicho proyecto consta de la elaboración de fotografías usando la técnica de pintura con luz y fue desarrollado junto a diversas comunidades víctimas del conflicto a lo largo y ancho del país. Por otra parte, se abordará la iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, más conocida como Las Tejedoras de Mampuján. Este proceso, que hace parte de la categoría de arte comunitario (al tener un origen desde y para la comunidad), es desarrollado por un grupo de mujeres víctimas de desplazamiento forzado en la región de Montes de María, en el Caribe colombiano, quienes narran su historia a través de tapices usando la técnica de bordado tela sobre tela.

El trabajo pretende aportar nuevos análisis del arte realizado en el marco del Conflicto Armado como un dispositivo para la construcción de memoria. Esto mediante la identificación de las diferencias en las metodologías, enfoques y productos artísticos en cada obra, y su relación con la capacidad de decisión y los roles desempeñados por las víctimas en los procesos de creación y exposición. Asimismo, por medio de un diálogo constante con los principios de la Educación Popular, se plantea aportar a la construcción y el fortalecimiento de panoramas y líneas de trabajo poco exploradas en este campo, que pueden aportar a la emancipación de las comunidades para la construcción de una memoria descentralizada que resista a posturas hegemónicas de la historia.

Así pues, los hallazgos de este proceso investigativo formativo se organizan en siete capítulos. En primer lugar, se presentan tres capítulos dedicados a los aspectos generales de la investigación: el planteamiento del problema, que incluye el contexto, la pregunta investigativa, la justificación y los objetivos; los referentes, conformados por los antecedentes, el marco conceptual (desde los ejes temáticos de Conflicto Armado, Arte y Educación Popular); y, finalmente, la metodología empleada.

De manera posterior, se desarrollan tres capítulos centrados en los hallazgos del análisis y la discusión de la evidencia empírica con los referentes conceptuales. Cada capítulo de resultados parte de un objetivo específico de la investigación abordando así las categorías de arte, desde una caracterización de las obras a partir de su diseño metodológico, los productos finales del proceso de creación y sus motivaciones; participación, contrastando los diferentes niveles de participación



de las víctimas presentes en cada obra y los elementos que se derivan de estos mediante el uso de la escalera de la participación de Geilfus (2002); y, por último memoria a través de una descripción de las formas en que esta se manifiesta en cada iniciativa abordando temas como su materialidad, su relación con lo emocional, lo comunitario y la identidad, y sus aporte a la no repetición. El trabajo culmina con un capítulo dedicado a las conclusiones derivadas de dicho proceso.

Encuadrar la toma y alistar las telas (Planteamiento del problema)

Colombia es un país que no ha sido ajeno a escenarios de transgresiones a los derechos humanos. Durante décadas el país ha sido víctima del Conflicto Armado interno que para marzo de 2026 había dejado más de 10.230.000 víctimas¹ (Unidad para las víctimas, 2026). Estos hechos violentos cometidos tanto por entes estatales como por grupos al margen de la ley, incluyen crímenes de lesa humanidad como el desplazamiento forzado, homicidios, reclutamiento de menores, violencias de género, violencia política, entre otros. En los últimos años se han generado en el territorio nacional iniciativas legislativas e institucionales cuyo objetivo es superar estos periodos de guerra, reparar a las víctimas y construir una cultura de paz.

En el año 2005 con la Ley de Justicia y Paz (ley 975 de 2005) se empieza a reglamentar en el país el derecho de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación, pero no es hasta el año 2011 con la ley 1448 o ley de víctimas y restitución de tierras que se genera un reconocimiento real de las víctimas como parte esencial de la construcción de la paz en Colombia y se considera a la memoria como eje central del posconflicto. El artículo 139 de dicha ley precede la creación de instituciones nacionales como el Centro Nacional de Memoria Histórica² y organismos regionales como las diferentes casas de las Memorias, dedicadas a la reconstrucción histórica del conflicto y la reparación simbólica de quienes se han visto afectados por los hechos victimizantes perpetrados en ese marco. Además, según el artículo previamente mencionado, estos establecimientos también se establecen con el objetivo de ser un “apoyo para la reconstrucción del movimiento y tejido social de las comunidades” (Ley 1448, 2011 art 139).

Paralelo a estos procesos legislativos estatales, en el país también surgieron proyectos independientes de construcción de memoria histórica. En Bogotá, por ejemplo, se construyó desde el año 2008 el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación que ha albergado propuestas artísticas, comunitarias y de artistas reconocidos relacionadas a los hechos violentos que han afectado el país. A su vez, muchas organizaciones comunitarias y de víctimas del conflicto han desarrollado iniciativas de memoria desde sus propios territorios. Algunas de ellas realizadas por medio de creaciones artísticas han alcanzado espacios usualmente reservados para el arte tradicional (cómo museos o salas de exposición reconocidos) y han sido apoyadas por las instituciones ya

¹ La definición de víctimas del conflicto será abordada con mayor profundidad en el apartado conceptual del presente trabajo.

² En 2013 es publicado el informe ¡Basta ya! por parte del CNMH que pretende visibilizar el impacto que el Conflicto Armado ha tenido en el país.



mencionadas, mientras que otras se exponen de manera interna o a través de mecanismos como los museos itinerantes, el arte callejero y otros escenarios de difusión independiente.

Aunque en Colombia se han realizado una gran cantidad de iniciativas artísticas de memoria que buscan narrar y visibilizar los hechos acontecidos en los periodos de violencia que han caracterizado al país, no todas son coherentes con los objetivos del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJNR) el cual sitúa a las víctimas como el eje y fuente principal de las acciones de memoria. Identificar el nivel de participación de las víctimas en los proyectos artísticos que pretenden mostrar las consecuencias del conflicto³ permite vislumbrar las versiones de la historia que se buscan poner en consideración pública, y si estas corresponden o no a un proceso de descentralización de la memoria.

Pregunta investigativa

Bajo este contexto la presente propuesta se guía por la pregunta ¿Cómo influye la participación de las víctimas del Conflicto Armado en el desarrollo de dos iniciativas artísticas y su reflexión sobre la construcción de memoria?

Justificación

Algunas iniciativas artísticas, tanto institucionales como comunitarias, ilustran la forma en que se está viviendo el posconflicto en Colombia, recordando que es un periodo en el que se debe tomar como centro las experiencias de las víctimas y su búsqueda de una reparación que atienda verdaderamente a sus necesidades y permita la configuración de una cultura de paz desde los diferentes escenarios de la vida cotidiana. Estos proyectos hacen un llamado a generar y a participar de espacios de diálogo que permitan la divulgación de los hechos victimizantes desde una perspectiva de la no repetición, e invitan a aportar, desde las posibilidades que se tienen, a la consolidación de redes que apoyen la transformación social.

Así pues, el arte en el marco del Conflicto Armado y la violencia no puede ser entendido sólo como una forma de representación de los acontecimientos ya que, a su vez, son acciones de expresión cargadas de significados simbólicos, políticos y emocionales para quienes han experimentado estas situaciones; la realización de estas experiencias debe entonces llevarse a cabo de manera integral y deben aportar al fortalecimiento del tejido social, en el que diferentes grupos cuenten sus experiencias y visibilicen sus aportes para pensar nuevos futuros posibles.

A pesar de mencionar la dimensión política del arte creado en el contexto de la construcción de la memoria del Conflicto Armado, la participación no es un concepto abordado de manera directa en la mayoría de las investigaciones realizadas alrededor del arte y el Conflicto Armado. Por ende, esta propuesta de investigación desde sus referentes conceptuales tiene como objeto de estudio la participación de las víctimas del conflicto en dos iniciativas artísticas de memoria,

³ Ya sean desarrollados por instituciones del estado, artistas específicos o comunidades y organizaciones de víctimas.



buscando explorar y aportar nuevos análisis mediante la identificación de diferencias en las metodologías y enfoques de los productos artísticos según los roles desempeñados por las víctimas en los procesos de creación. Asimismo, en la investigación en el campo de la Educación Popular, el arte y el Conflicto Armado no son temas frecuentes a nivel regional⁴, por lo que abordarlos en este trabajo permitirá abrir nuevos panoramas y campos de acción que contribuyan a la transformación social del país en un contexto tan relevante como lo es el posconflicto. Reconocer los efectos de diferentes niveles de participación de las víctimas en escenarios artísticos de memoria permitirá proponer líneas de trabajo que, mediante la emancipación de las comunidades contribuyan a la construcción de una memoria descentralizada y polifónica que represente a quienes han experimentado el conflicto.

Objetivos

Bajo el contexto descrito con anterioridad y tomando en cuenta la pregunta de investigación que guía este trabajo los objetivos son los siguientes:

Objetivo general.

Describir la influencia de la participación de las víctimas del Conflicto Armado en el desarrollo de dos iniciativas artísticas y su reflexión sobre la construcción de memoria.

Objetivos específicos.

- Contrastar los enfoques, metodologías y productos de dos iniciativas artísticas de memoria en los ámbitos participativo y comunitario.
- Identificar los niveles de participación de las víctimas del Conflicto Armado colombiano en dos procesos de creación artística de memoria del tipo participativo y comunitario.
- Explorar los tipos de expresiones de memoria derivadas de la participación de las víctimas en dos iniciativas artísticas relacionadas con el contexto del Conflicto Armado colombiano.

Hilos conceptuales para un retrato en disputa (Referentes)

Antecedentes

Para efectos del estudio, los antecedentes fueron contruidos en su mayoría con artículos académicos seleccionados por su enfoque en el uso del arte para la construcción de la memoria.⁵ Los documentos seleccionados presentan experiencias de países de la región (Latinoamérica),

⁴ La mayoría de los trabajos que abordan estos temas se concentran en Bogotá en la licenciatura en Educación Comunitaria con énfasis en Derechos Humanos de la Universidad Pedagógica Nacional.

⁵ La revisión de antecedentes se realizó en el año 2024 a través de bases de datos especializadas, tomando como temporalidad los últimos 10 años.



específicamente de Colombia, Chile y Argentina. El análisis realizado se apoyó de la elaboración de una matriz de clasificación⁶.

En el contexto internacional los antecedentes seleccionados corresponden a ensayos relacionados a iniciativas de memoria realizadas en el Cono Sur del continente, de manera puntual en Chile y Argentina. Ambos documentos narran proyectos de memoria que buscan hacerle frente al olvido de las violaciones a los derechos humanos cometidas en el marco de las dictaduras que afrontaron estos países en el siglo XX. Por un lado, Wilson, (2021) en su ensayo titulado “*Counter-Amnestic Street Signs and In Situ Resistance Rhetoric: Grupo de Arte Callejero*” hace referencia mediante un estudio de caso, al proyecto “Carteles de la Memoria/*Memory Signs*” realizado por el colectivo Grupo de Arte Callejero, relacionándolo con elementos de la actualidad nacional de Estados Unidos durante el gobierno de Donald Trump. Este proyecto, a través de señales de tránsito con iconografía relacionada a violaciones de derechos humanos, busca cuestionar los límites entre Arte y activismo explorando escenarios para la comunicación visual fuera de los circuitos de exhibición tradicionales. El ensayo plantea al arte como un medio para comunicar desde espacios no tradicionales elementos de la memoria histórica de los territorios, resaltando la necesidad de incluir a más público en la conversación sobre la historia, no sólo para que esta sea construida de manera participativa, sino también para que estas versiones no oficiales trasciendan los círculos de víctimas y puedan ser apropiados por otros públicos. Menciona además la carga política que tienen las iniciativas artísticas en la reclamación de espacios por parte de las víctimas y en la construcción de una verdad y una memoria colectiva.

Por su parte, Ortiz-Vilarelle (2022) realiza una contextualización sobre el Movimiento Arpillerista en Chile y el impacto que ha tenido en sus participantes a nivel emocional y político en su ensayo “*Textile Auto/biography: Protest, Testimony, and Solidarity in the Chilean Arpillerista Movement*” la autora por medio de un estudio de caso analiza el movimiento Arpillerista desde tres categorías⁷ que tienen como centro las experiencias de quienes experimentaron la violencia durante la dictadura. Como uno de los hallazgos principales concluye, mediante el enfoque de género que permea la totalidad del documento, que la arpillera permitió a las mujeres utilizar su identidad de género y la domesticidad asociada a ella para posicionarse como actores sociales y políticos únicos en la resistencia. Esto último recuerda la importancia de los enfoques diferenciales no sólo al momento de realizar iniciativas de memoria, sino también a la hora de realizar un análisis. Ambos antecedentes internacionales coinciden en que las prácticas artísticas tienen un

⁶ Las categorías para dicha matriz incluyen: la cita bibliográfica del documento en formato APA; el año de publicación, el país en el que se basa la investigación; el tipo de texto; su idioma; el objeto de estudio o pregunta de investigación; el objetivo del trabajo; su estrategia metodológica y técnicas de investigación; los hallazgos principales y, por último, los vínculos con el presente trabajo.

⁷ Las categorías son: primero, la documentación biográfica que se realiza a las víctimas conmemoradas en cada tapiz; los relatos autobiográficos de los tejedores que sufren la pérdida de las víctimas además cómo era la vida previa a la dictadura de Augusto Pinochet; y, por último, la obra auto/etnográfica de Marjorie Agosín, cuyo trabajo con los artesanos y sus arpilleras es objeto de numerosos estudios autobiográficos sobre las artes narrativas de resistencia de las mujeres chilenas.



poder político que se relacionan fuertemente con el activismo para prevenir la repetición de tales tragedias.

A nivel nacional también se han realizado un gran número de iniciativas de memoria que vinculan el arte a la reconstrucción de la memoria del Conflicto Armado colombiano. A diferencia de los antecedentes internacionales, en el caso colombiano no se busca reconstruir los hechos perpetrados en contextos de dictadura, sino que se busca visibilizar lo sucedido durante los enfrentamientos entre distintos grupos armados oficiales y al margen de la ley que aún siguen sucediendo en el país.

El Colectivo El Ojo de la Aguja, et al. (2022) por medio de una revisión de caso que busca determinar los efectos del encuentro entre activismo textil e investigación académica en la sistematización de la información y sus aportes a la documentación sin daño, presentan los aprendizajes del proceso de elaboración de los principios de documentación que guían a El Ojo de la Aguja como memorial y archivo textil de derechos humanos, y la manera en que el encuentro entre activismo textil e investigación académica permite fortalecer reflexiones y aguzar la mirada como un ejercicio de memoria cuidadosa, orientado hacia una propuesta de documentación que busca dignificar el legado de los liderazgos silenciados en Colombia. Esta investigación para la recolección, validación y sistematización de la información se apoya de una bitácora colectiva en la cual se consignaron preguntas, reflexiones y discusiones acerca de los criterios y la organización de las categorías a documentar. Este estudio se une a los antes mencionados al considerar que las creaciones artísticas⁸ no sólo generan sensibilidad en quien los borda, sino que la exposición de estos a través de museos itinerantes en lugares públicos irrumpe en la cotidianidad de las personas que entran en contacto con ellos, posibilitando cercanías con una narrativa textil que expresa la realidad actual de quienes participan en acciones de defensa, cuidado de la vida y permanencia en el territorio.

Los dos grandes aportes de esta investigación son, primero, la metodología que las autoras denominan Etnografía Textil, entendida como una forma de producción de conocimiento, lograda por medio de bitácoras colectivas que permite entender y trascender el sentido de lo material y lo estético, desde una consciencia política. En segundo lugar, pone sobre la mesa la metodología de Documentación sin daño, menciona la importancia de que las iniciativas de memoria se realicen de tal forma que no se convierta en un espacio para la revictimización de quienes han experimentado el conflicto, detalle que debe ser tenido en cuenta tanto en la creación de estas iniciativas como también en los espacios de socialización y diálogo que se generen a partir de estas.

Por otra parte, Perdomo-Vanegas y López-Pineda, (2021) en el artículo “El lenguaje artístico como dinamizador de la memoria histórica” analizan las acciones de memoria, relacionadas con la producción artística y cultural, que contribuyeron a la participación ciudadana en el marco del proyecto “Lenguajes artísticos como estrategia didáctica para la reconstrucción de

⁸ en este caso los pañuelos bordados.



la memoria histórica del Conflicto Armado en San Martín”. En esta investigación, guiada por la pregunta ¿de qué manera los espacios de participación ciudadana y de producción artística contribuyen a la reconstrucción de la memoria histórica y a la reparación simbólica de un Conflicto Armado? Los autores resaltan la manera en la que los espacios de participación ciudadana y de producción artística contribuyeron a la reconstrucción de la memoria histórica. Además, se enfocaron en el análisis de la reparación simbólica del Conflicto Armado desde el diálogo, el trabajo intercultural y la visibilización de los grupos marginados como actores importantes del conflicto y del posconflicto. Esta investigación, al igual que el ensayo acerca del Movimiento Arpillerista menciona la necesidad de considerar los enfoques diferenciales al momento de realizar y analizar actividades con cada grupo poblacional; sin embargo, en este caso entra más en detalle considerando no sólo el enfoque diferencial de género, sino también el étnico; el de niños, niñas, jóvenes y adolescentes; de discapacidad; y de envejecimiento y vejez. Dichos enfoques son abordados desde el entendimiento que las violencias derivadas del conflicto armado son diferentes para cada grupo poblacional manifestándose con mayor fuerza algunos delitos u otros, además, se reconoce que las formas de trabajo y de abordaje de las temáticas deben realizarse de forma distinta de acuerdo con las edades y condiciones de cada población, esto apoyado de legislación colombiana y material diseñado por algunas instituciones nacionales.

Esta investigación permite visualizar que las creaciones artísticas acompañadas por momentos de diálogo y reflexión contribuyen a la construcción de un tejido social en el que diferentes grupos cuentan sus experiencias y pueden visibilizar sus aportes a la construcción de una transformación a futuro; las expresiones artísticas en el contexto del Conflicto Armado pueden contribuir a que las víctimas abran espacios para ser escuchadas y reconocidas como actores importantes en la historia del país, permitiendo que la historia no siga respondiendo a una única versión centralizada en los intereses de entes de poder.

En la investigación Arte popular, memoria y duelo en víctimas del Conflicto Armado colombiano Vélez Muñoz, et al. (2020) a través de un diseño metodológico cualitativo, con un enfoque fenomenológico hermenéutico, realizan un estudio de caso partiendo de la pregunta ¿cómo contribuyen las prácticas de arte popular, realizadas como trabajos de la memoria, en la elaboración del duelo de víctimas de la violencia de la vereda La Esperanza ubicada en Oriente antioqueño? En este estudio de caso toman como eje principal el duelo de quienes han experimentado el Conflicto Armado de primera mano. Para este trabajo se apoyan de entrevistas semiestructuradas⁹ las cuales permitieron evidenciar que los trabajos de la memoria, realizados a través de prácticas de arte popular, contribuyen a la elaboración de los duelos de las personas y las comunidades afectadas por la violencia, al ayudar a reubicar simbólicamente lo perdido, a reordenar la narrativa de una vida fracturada y a reconstruir el tejido social desgarrado por la violencia. Las expresiones artísticas además contribuyen a la transformación emocional de los

⁹ cuyas categorías emergentes fueron: las experiencias de violencia; cambios, pérdidas y procesos de duelo; respuestas y reacciones ante la pérdida; aspectos que facilitaron el proceso de duelo; aspectos que lo dificultaron; el duelo comunitario; la experiencia artística; efectos individuales del arte; y funciones sociales del arte



vínculos con los seres queridos que sufrieron la desaparición o el asesinato durante el conflicto, cambiando la representación de ese vínculo que antes era físico en algo simbólico que reside en la memoria; ayudando a las personas a representar el dolor y los cambios en su cotidianidad, resignificando a través del arte sus experiencias e integrando estas transformaciones a sus vidas.

Por último, Rubiano Pinilla (2015) en un análisis de caso, presentado en el artículo “Arte, memoria y participación: ‘¿dónde están los desaparecidos?’” busca reflexionar sobre la exposición “¿Dónde están los desaparecidos? Ausencias que interpelan”, organizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica a partir de dos categorías: el arte participativo y prácticas artísticas tradicionales¹⁰. Para reconocer las formas sensibles que se despliegan en sus prácticas, se analizan de manera comparativa las estrategias de creación y recepción que se ponen en juego en la exposición de tres obras artísticas, cada una con un origen diferente pero que convergen en un mismo espacio. En esta investigación se halló que en el arte participativo la relación con las comunidades es diferente, puesto que se cimienta en bases más duraderas y comprometidas con las víctimas, como experiencias vinculadas estrechamente al activismo de los sobrevivientes. Esto quiere decir que las creaciones artísticas no se desligan de las demandas de las comunidades afectadas por la violencia y que, por ende, la exhibición de las fotografías, relatos, etc. no son el resultado final, sino que forman parte de un proceso que se apoya de distintas formas de movilización. Lo anterior no significa que las prácticas artísticas tradicionales vinculadas a la obra de artistas reconocidos no sean representativas del conflicto. Aunque con procedimientos diferentes, ambas prácticas se dirigen a objetivos semejantes: la reparación simbólica de las víctimas y la construcción de una memoria que pueda arrancar del olvido lo que no debe ser borrado, buscando formas para la elaboración del duelo. La razón principal para la selección de este antecedente es que propone como una categoría de investigación los niveles de participación de las víctimas en la creación artística y la exposición de obras relacionadas a la memoria del Conflicto Armado, planteando el arte no como un fin, sino como un medio para la movilización social entorno a la memoria.

En general, los antecedentes descritos aportan a la presente investigación formativa a través de enfoques y perspectivas para el análisis de iniciativas artísticas de memoria. Además, recuerdan que el arte para la memoria en contextos de violencia, como lo es el Conflicto Armado, no puede ser entendido y analizado sólo por sus cualificaciones estéticas ni ser visto como una forma simbólica de representación ya que, a su vez, son prácticas con un gran impacto a nivel emocional y político; la investigación sobre estas experiencias debe entonces llevarse a cabo de una manera integral que aporte a la construcción de un tejido social en el que diferentes grupos cuenten sus experiencias y puedan visibilizar sus aportes a la construcción de una transformación a futuro. En ese orden de ideas, los antecedentes proponen que las creaciones artísticas no se limitan al momento de creación ya que cuentan con varios niveles de incidencia (personal, comunitario y social). Entender estos procesos desde cada uno de estos niveles posibilita no sólo hablar desde las

¹⁰ las primeras vinculadas estrechamente con las comunidades y las segundas concentradas en la producción de “obra” unida al nombre de un artista. (Rubiano Pinilla, E. 2015)



experiencias personales de sanación, sino también ayuda a pensar el poder político del arte en el posconflicto, desde la sensibilización para la no repetición hasta el uso de mecanismos para incidir en la agenda pública.

Ejes temáticos y referentes conceptuales

En el marco descrito con anterioridad, para esta propuesta de investigación formativa se han definido tres ejes temáticos fundamentales: El Conflicto Armado, el Arte y la Educación Popular. Estos ejes, conformados por conceptos como las víctimas del conflicto, la memoria, el arte comunitario, el arte participativo y la participación, guían el análisis de dos experiencias artísticas, para una descripción de la participación que las víctimas del Conflicto Armado han tenido durante su desarrollo. Lo anterior partiendo del contraste de roles, productos y metodologías en aquellos proyectos elaborados en conjunto con un(a) artista y los que surgen de las propias comunidades. Además, estos conceptos permiten explorar los tipos de expresiones de memoria y narrativas sobre el conflicto derivadas de estos procesos de creación, identificando aspectos que den cuenta del reconocimiento de las víctimas como sujetos activos críticos con poder de transformación y cambio en el país.

Conflicto Armado.

Referentes y tratados de carácter internacional definen a los conflictos armados no internacionales o internos como aquellos que se desarrollan en el territorio de una nación o estado “entre sus fuerzas armadas y fuerzas armadas disidentes o grupos armados organizados que, bajo la dirección de un mando responsable, ejerzan sobre una parte de dicho territorio un control tal que les permita realizar operaciones militares sostenidas y concertadas” (Comité Internacional de la Cruz Roja, [CICR] s.f p. 88). En el contexto colombiano una de las aproximaciones más completas a la definición sobre lo que ha sido el Conflicto Armado en el país puede encontrarse en el “Informe Final de la Comisión de la Verdad” en su tomo “No Matarás”, dado que en este se presenta una reconstrucción histórica de lo que este periodo representó para Colombia; las violencias que lo conformaron; sus causas; los diversos procesos de paz que se han desarrollado para superarlo; y los actores que han formado parte de él, como, por ejemplo, los diferentes grupos armados ilegales, la fuerza pública, las víctimas y demás miembros de la sociedad civil (Comisión de la Verdad [CEV], 2022c).

Como mecanismos para poner fin a este conflicto en el país se han desarrollado diferentes iniciativas legislativas y acuerdos con algunos grupos armados que han hecho parte de él, dando paso a documentos y procesos en los cuales plantean como principios la centralidad de las víctimas y la memoria.

Víctimas del conflicto.

De acuerdo con la ley colombiana, las víctimas pueden definirse como las personas o grupos de personas que, posterior a 1 de enero de 1985, hayan sufrido vulneraciones graves a sus



Derechos Humanos, el Derecho Internacional Humanitario (DIH), o que se hayan visto afectadas por acciones correspondientes a delitos contra el medio ambiente y los recursos naturales, en el marco del Conflicto Armado interno. En esta definición se incluyen tanto a personas que se encuentran en el exterior, sin importar su estatus migratorio, como también a los familiares en primer grado de consanguinidad de quienes hayan sufrido estas vulneraciones (Ley 2421, 2024 art. 3). De la misma manera son consideradas víctimas aquellas personas que “han sido desplazadas al interior del territorio con ocasión de disturbios y tensiones interiores o violencia generalizada” (Unidad para las víctimas, s.f b).

Además, dentro de las leyes y jurisprudencia nacional, las víctimas son consideradas sujetos con los derechos a la verdad, la justicia, la reparación y garantías de no repetición. Lo anterior desde el respeto a su integridad y a su honra, partiendo de la pluralidad de enfoques diferenciales que atraviesan esta población. Bajo este mismo contexto también son consideradas agentes activos en la toma de decisiones que las afecten, para lo cual deberán contar con acceso a asesoría, información y acompañamiento en estos procesos. (Ley 2421, 2024 art. 4)

Por lo anterior, indagar por los niveles de participación de las víctimas en procesos artísticos de memoria, permite generar una aproximación a un diagnóstico frente a cómo se está respetando ese papel protagónico que debe tener esta población en aspectos como, por ejemplo, las decisiones y acciones que les afectan en el marco de las políticas públicas; la reconstrucción de la memoria histórica de los eventos que las han impactado de forma directa o indirecta; y las narrativas que se crean y difunden sobre ellas desde diversos escenarios.

Memoria.

La memoria, que a nivel epistemológico se encuentra en tensiones constantes con la historia¹¹, busca relatar los acontecimientos del pasado que han ocurrido a nivel social y comunitario a partir de la reconstrucción colectiva de los hechos. Durante años, diversos grupos sociales “narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar.” (Jelin, 2002 p. 9). Dada la multiplicidad de formas en que se reconstruye este pasado, una gran cantidad de autores han desarrollado investigaciones en torno a la memoria desde diversos contextos y campos, abordando así diferentes dimensiones de esta.

Halbwachs (2004), por ejemplo, aporta a la conceptualización de la memoria como algo ligado no sólo a las vivencias individuales sino también a unos marcos sociales que les dan sentido a estas experiencias y permiten su pervivencia en el tiempo. El autor menciona que para que la memoria exista es necesario el sostenimiento de los vínculos afectivos, sociales y comunitarios que refuerzan la conexión que se tiene con los acontecimientos (Halbwachs, 2004). Cabe

¹¹ La historia, en general, se caracteriza por la posibilidad de ser verificada y es considerada como un campo más objetivo, mientras que la memoria es vista por algunos grupos académicos como algo enteramente subjetivo y no del todo confiable.



mencionar que en situaciones de violencia estos marcos sociales que sostienen la memoria como lo familiar y los vínculos comunitarios o los lugares se pueden ver afectados, debilitando los lazos que se tienen con esos hechos del pasado y rompiendo también aquellos vínculos afectivos que unen a las personas.

Es por ello que en los diferentes espacios de posconflicto y construcción de paz que se llevan a cabo en diversos países, principalmente de Latinoamérica, la memoria ha tenido un gran protagonismo, abriendo la puerta a una gran cantidad de voces y narrativas en distintos formatos para relatar los acontecimientos¹² (Lattanzi Vizzolini, et al. 2022 p. 211). Esto por medio de iniciativas de reconstrucción de la memoria o recuperación colectiva de la historia¹³ que retoman diversos métodos para su sostenimiento, llevando a que se mantenga viva “en las tradiciones orales, lúdicas y estéticas, en los rituales colectivos, en los recuerdos individuales, en los archivos de baúl, en el territorio, en los objetos, en las fotografías y en el propio cuerpo” (Torres Carrillo 2021a p.82), dándole así un carácter material y cultural.

Resulta necesario mencionar que los proyectos de reconstrucción de la memoria, dependiendo de su fuente, potencian discursos que reclaman el reconocimiento público de espacios, legitimidades y verdades diversas, poniendo en disputa el poder y también la identidad. Jelin, (2002) menciona que la memoria es un espacio político de disputa que no corresponde sólo a una pugna contra el olvido para la no repetición, sino a una lucha entre diferentes memorias opuestas con sesgos propios, donde la contienda “Es en verdad «memoria contra memoria».” (Jelin, 2002, p. 6). Así, mientras sectores sociales se apoyan de narrativas que les permiten mantener su hegemonía, también existen grupos que buscan construir lecturas del pasado en las que se sientan representados y vayan acordes a sus proyectos (Torres Carrillo, 2021a p. 60) buscando la ganancia de poder e incidencia en las narrativas y espacios de decisión que les conciernen.

Arte

De acuerdo con los planteamientos de Lewis Mumford (1968), el arte es un método de expresión que tiene como finalidad ampliar el campo de la personalidad, permitiendo que los sentimientos, los valores, las emociones, las actitudes, entre otros elementos que se asignan al individuo, logren transmitirse a entornos y personas externas al contexto cultural propio (p. 35). Aunque el autor presenta estas razones como las únicas en las que se puede distanciar el arte de la técnica, ha sido desde perspectivas como esta, que se ha dado paso al desarrollo de planteamientos que cuestionan el concepto de arte usado históricamente.

Desde la estética relacional Bourriaud (1998) propone que en los tiempos contemporáneos el enfoque del arte ha tomado un vuelco, reconociendo la necesidad de regresar a lo comunitario

¹² Como, por ejemplo, el arte.

¹³ Como lo enuncia Torres Carrillo (2021a).



y encontrar nuevos “modos para estar juntos” con el fin hacer frente a las perspectivas individualistas de la modernidad (p. 72-73). En sus análisis el autor reconoce que en ese giro hacia lo comunitario surgen iniciativas de creación en donde, sin abandonar la técnica, los roles de artista y público empiezan a transformarse. Contrario a otros periodos donde el arte es comprendido como lejano a su público espectador, en estas creaciones se les toma más en consideración, invitando a quien observa “a encontrar su lugar en un dispositivo, a vivir completar el trabajo y participar en la elaboración del sentido”. (Bourriaud, 1998 p. 71). De esta manera, se empiezan a sentar las bases conceptuales para propuestas como el arte dialógico, el arte participativo, el arte comunitario, entre otros, en los que se profundiza más en las relaciones producto de las prácticas artísticas, no sólo entre personas, sino también con las estructuras de poder presentes en cada contexto. Abordar el arte desde perspectivas como estas permite comprender las obras más allá de lo visual, problematizando los procesos creativos y los momentos de exposición¹⁴.

Arte participativo.

El arte participativo por su parte va más allá del arte relacional, en esta categoría no basta con incluir al espectador como un sujeto creador de objetos para completar la obra durante su exposición. En este caso, el arte y el artista buscan generar acciones de cambio significativos en los contextos en los que se enmarca la práctica artística, “interactuando con la realidad, tomando medidas, por más pequeñas que sean, para reparar los lazos sociales” (Bishop, 2012 p. 11). Aquí la creación artística empieza a pensarse con la comunidad, no solo por ser esta un factor necesario para la existencia de este tipo de arte, sino también como un mecanismo para construir comunidad (Helguera, 2011 p.9) partiendo de la identificación de objetivos comunes de cambio.

En este tipo de arte no solo se denuncia y se abordan temas de interés público, sino que los artistas empiezan a desarrollar una labor social, vinculando sus saberes técnicos y gestando procesos comunitarios para la creación de obras. Ahora bien, aunque la estética (en cuanto a cualificación técnica) no deja de ser relevante no es lo más importante, valorándose los efectos que las obras pueden traer a los territorios en los que se desarrolla. Así, el arte participativo se ha constituido “como lugar de resistencia al aislamiento y la ruptura de lazos sociales, pero por, sobre todo, como espacio de encuentro que permite pensar, crear y recrear las propias realidades, imaginando colectivamente abordajes posibles a problemáticas colectivas” (Bang, 2013 p. 8).

¹⁴ Aunque al hablar de arte participativo y arte comunitario algunos autores prefieren usar el término expresiones artísticas, en este trabajo de investigación formativa se decide sostener el término arte por dos razones: primero, no usar el concepto “arte” para ambos casos recae en la visión de este sólo como la aplicación rigurosa de técnicas y no desde el enfoque “antropologizado” (Rubiano-Pinilla, 2015 p. 37) que guía esta propuesta. Segundo, no llamarlos arte distancia de esta disciplina a las iniciativas abordadas, llevando a que se pierda profundidad en el análisis y se desdibuje el rol del artista en ellas. Lo anterior daría paso a que este sea planteado sólo como una persona que hace intervención social (Helguera, 2011 p. 5) ignorando las visiones del mundo que solo pueden obtenerse desde los conocimientos particulares que brinda la formación artística y como estas se evidencian en las obras.



Arte comunitario.

El arte comunitario suele definirse de manera muy cercana al arte participativo en algunos contextos (como, por ejemplo, en el estadounidense o el británico) estableciendo líneas difusas entre lo que significa cada uno al enfocarse solo en su implicación con las necesidades sociales, la incorporación de las comunidades durante la creación¹⁵ y cómo estas prácticas contribuyeron a “sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos” (Palacios Garrido, 2009 p.199). Sin embargo, para efectos de esta investigación formativa se precisa puntualizar en que la diferenciación entre uno y el otro se da en el origen de la iniciativa artística y los encargados para su sostenimiento. Así, se entiende por arte comunitario a aquellas prácticas de creación artística en las que las comunidades inician y dan continuidad a procesos en los territorios donde el arte es visto como un medio para la realización de sus proyectos propios y la transformación de sus realidades, sin considerar la rigurosidad en la aplicación de las técnicas de creación¹⁶.

En el contexto colombiano el arte comunitario, aunque no de forma exclusiva, es abordado en contextos de Conflicto Armado y construcción de paz, ya que los procesos de creación permiten procesar el duelo y las violencias que han atravesado las personas y territorios, permitiendo influir en sus elaboraciones del duelo y su construcción y reconocimiento como sujetos políticos. Como lo enuncia el informe final de la Comisión de la Verdad, “las víctimas han hecho música, dibujado, bordado, tejido, cantado y alzado su voz de múltiples formas para afirmar la vida y su dignidad”, (CEV, 2022d p. 296) lo cual ha permitido dar paso a “la reflexión y reinterpretación, – del conflicto – alejándose de la literalidad para construir formas narrativas verbales, visuales, corporales, sonoras, sinestésicas, etc.” (Ramos-Delgado y López-Duplat, 2025 p. 4). Lo anterior, posibilitando socializar el impacto que ha tenido el conflicto en quienes lo han experimentado de primera mano, llegando a espacios externos a los círculos de víctimas, influyendo en las narrativas públicas sobre este y problematizando posturas negacionistas de los hechos.

Esta visión del arte como un medio para la transformación social expuesta con anterioridad, tanto en lo participativo como en lo comunitario, permite ubicarlo en relación con la Educación Popular, ya que se reconocen los aspectos dialógicos de estas prácticas y sus vínculos con la emancipación de las comunidades, posibilitando análisis más profundos que vinculen las visiones de ambos campos. Lo anterior dado que, como lo plantea Helguera (2011) “algunos de los grandes retos en la creación de obras de arte socialmente comprometido pueden ser abordados con éxito apoyándose en el campo de la educación el cual históricamente, ha navegado territorios similares” (p. XI) generando un proceso de retroalimentación entre ambos.

¹⁵ El término arte comunitario se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y, sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra (Palacios Garrido, 2009 p. 198)

¹⁶ contrario al arte participativo y el arte tradicional al ser desarrolladas por artistas.



Educación Popular

La Educación Popular es una corriente pedagógica alternativa que se fortalece en Latinoamérica en los años 60, tomando como referencia las reflexiones que el pedagogo y filósofo Paulo Freire realiza sobre su práctica educativa alfabetizadora, pero cuyos orígenes se remontan a diferentes contextos sociales e históricos como la reforma protestante en el siglo XVI, la revolución francesa en el siglo XVIII y pensadores como Simón Rodríguez, José Martí y Domingo Faustino Sarmiento en el siglo XIX (Mejía, 1990 pp. 6-20). Desde esta perspectiva se concibe a la educación como las prácticas mediante las cuales diferentes grupos sociales comúnmente de clases populares ocupan un lugar protagónico en procesos de enseñanza-aprendizaje (formales y no formales) que les permiten cuestionar sus lecturas del mundo, transformar sus contextos y alcanzar la emancipación frente a la estructuras que los oprimen “actuando sobre su subjetividad desde metodologías dialógicas y participativas”. (Torres Carrillo, 2021b p. 23)

Así, la Educación Popular como enfoque busca potenciar las capacidades de procesos comunitarios a través de principios como el diálogo de saberes, la participación y la reflexión crítica de la realidad (Pino, 2016 pp. 99-100) llevando a que estos grupos sociales generen y formen parte de espacios en los que se cuestionen dinámicas de poder, las narrativas sociales dominantes y las formas de ejercicio de la autoridad, fortaleciendo iniciativas que respaldan demandas sociales, económicas y culturales (Mariño y Cendales, 2004 p. 12) no solo desde el reconocimiento sino también desde la acción.

Como parte de estos procesos que pueden ser fortalecidos desde la Educación Popular, y que además cuentan con gran relevancia en el contexto latinoamericano y colombiano, se encuentra la recuperación o construcción de la memoria¹⁷ ya que este tipo de proyectos se articulan a la dimensión política de la Educación Popular al hacer “posible que la gente escriba su propia historia — no solo de manera figurativa para referirse a que las poblaciones sean capaces — de superar las circunstancias y factores adversos que la condicionan.” (Torres Carrillo, 2021b p. 36) sino también de forma literal, y cómo a través de reconstrucciones colectivas de los hechos que han atravesado estas comunidades, se puede influir en las narrativas públicas sobre sus vivencias e identidades y en la toma de decisiones políticas que les afectan. De esta manera, la Educación Popular proporciona un marco para el análisis de la participación de las víctimas en las iniciativas artísticas de memoria, contribuyendo a valorar si en estas propuestas se reconoce a esta población como agentes activos de los procesos de creación y los efectos que tiene esta participación para las comunidades.

¹⁷ Autores como Alfonso Torres Carrillo han realizado diversas investigaciones sobre la recuperación de la memoria o la reconstrucción colectiva de la historia y como esta emerge en el contexto latinoamericano en un contexto de “ascenso de los movimientos populares y de proyectos políticos alternativos [...] en estrecho vínculo con la Educación Popular y la investigación participativa, e influida por las elaboraciones y discusiones que provenían de la historiografía marxista inglesa y los estudios culturales latinoamericanos” (Torres Carrillo, 2021a p.81)



Participación.

Partiendo del enfoque de Desarrollo a Escala Humana propuesto por Max-Neef et al (2010), la participación se refiere a la necesidad fundamental de que las personas sean agentes activos en su propio desarrollo y la toma de decisiones que afectan sus vidas. Los autores sostienen que la participación juega un papel esencial en la satisfacción de otras necesidades humanas fundamentales, promoviendo la construcción de una autodependencia en las comunidades que permita a las personas comunicar, proponer, disentir, y decidir sobre sí mismas y el entorno en el que habitan. Para autores como Arnstein (2019), Hart (1992) y Geilfus (2002) la participación, ligada directamente al ejercicio del derecho a la ciudadanía, no se manifiesta de una misma manera en todos los proyectos y en todas las poblaciones. Para ellos, esta necesidad puede satisfacerse de manera parcial en algunos proyectos, viéndose afectada por los intereses externos de quienes se encuentran en posiciones de poder. Además, plantean que esta es un estado variable en el cual se puede aumentar o disminuir el nivel de participación de acuerdo con la forma en que se llevan a cabo los proyectos de desarrollo (Geilfus, 2002 p. 1) llevándolos a proponer diversos modelos de escaleras que permiten medir el nivel de participación de los ciudadanos de acuerdo con las condiciones particulares de cada iniciativa.

El concepto de participación, entendido como un proceso flexible y progresivo de toma de decisiones y ganancia de poder de incidencia en la realidad puede transformarse desde la acción comunitaria. Esta idea es central para esta propuesta, dado que más allá de ser una de las categorías de análisis de la información, permite establecer un puente que conecte el arte y la memoria con la Educación Popular, cuyos principios se relacionan a la construcción de una ciudadanía crítica en la que las personas son sujetos con protagonismo social, pensamiento crítico, poder político y capacidad de transformar su contexto.

Bajo este contexto brindado por cada eje temático y los conceptos abordados, se evidencia una gran relación entre la memoria y la Educación Popular, principalmente en aquellos procesos que tienen a la participación de las víctimas del Conflicto Armado como centro. Esto debido a que mediante la reconstrucción de los hechos violentos que les atravesaron pueden problematizar sus realidades y plantear propuestas de transformación para sus comunidades, que resulten en la posibilidad de incidencia en otros escenarios más allá de sus territorios, logrando una emancipación frente a las posturas de la historia que los excluyen de las decisiones políticas que les atañen. Así mismo, nos permiten entender al arte como un mecanismo de expresión que trasciende lo estético y que cuenta con una dimensión más profunda a nivel social y comunitario, siendo un medio para la transformación, no sólo de las afectaciones emocionales individuales y colectivas, sino también, de la forma en que las comunidades son retratadas en las narrativas públicas.

Revelando el tejido: Una ruta para leer imágenes y suturar relatos (Metodología)

Este trabajo se enmarca en un enfoque cualitativo partiendo de que este enfoque “busca el estudio a fondo de los fenómenos y se centra en descubrir el sentido y el significado de las acciones



sociales” (Sánchez Díaz y Vega Valdéz, 2003 p. 53). Usando como método la revisión documental, la cual pretende la construcción de nuevos conocimientos partiendo de la reinterpretación de fuentes en distintos formatos, incluso aquellas que fueron escritas o elaboradas con fines distintos a los que aborda la investigación (Gómez, 2010 p.231). En este capítulo se presenta el diseño metodológico que guio este ejercicio de investigación formativa, proponiendo el método, las técnicas, las fuentes de información y los criterios de análisis. Así pues, se referencian los criterios de selección de las unidades de análisis, se hace una breve descripción de las obras seleccionadas, se exponen las técnicas de recolección de información y el modelo de operacionalización de los objetivos. Además, se presenta el modelo analítico para la organización de los datos. De esta manera, en este apartado se enuncian las categorías y subcategorías de análisis (iniciales y emergentes), el modelo de triangulación de los datos y los pasos empleados para el procesamiento de la información. Este último realizado a través del software *Taguette* (Rampin y Rampin, 2021), utilizado como recurso para definir los códigos y agrupar las categorías a partir de los datos obtenidos.

Tipo de diseño

Bishop (2012) en su texto *Artificial Hells* hace una reflexión metodológica acerca de la investigación sobre arte que se relaciona con personas y procesos sociales. La autora menciona cómo en estos casos no es suficiente con la realización de análisis visuales debido a que en las imágenes no es posible la identificación profunda de aspectos relacionados al contexto en que se llevan a cabo las obras, el concepto del cual se originan, las dinámicas afectivas que impulsan a la creación y las interacciones que se producen durante ese proceso. Así pues, Bishop (2012) exalta la profundidad producida por las fuentes documentales en estos análisis, especialmente en aquellos en los que no es posible vivir la experiencia de primera mano y quienes investigan dependen de los testimonios de los artistas, los asistentes, los curadores o en algunos casos los participantes (p. 5-6). Por lo anterior, para esta propuesta, y por su pertinencia, el diseño metodológico que se implementó fue la revisión documental, definida por Bowen (2009) como un proceso de revisión y evaluación sistemática de documentos en diversos formatos, la cual “requiere una examinación e interpretación de los datos con el fin de obtener nuevos significados, comprender y desarrollar conocimiento empírico” (p.27).

Para ello, se llevaron a cabo varios momentos que incluyeron: la identificación de iniciativas artísticas de memoria ejecutadas en el país en el marco del Conflicto Armado; la selección de las obras que se consideraron como unidades de análisis; la búsqueda y selección de fuentes documentales; la recolección de la información; el análisis de los datos y la presentación de hallazgos. Teniendo en cuenta que “el análisis documental en ocasiones es usado en combinación con otros métodos de investigación cualitativa como medios para la triangulación” (Bowen, 2009 p.28) en este proyecto de investigación formativa también se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas a participantes de ambas obras, además de un proceso de observación



de las mismas, lo que permitió subsanar vacíos evidenciados en los documentos disponibles para consulta y la observación de las piezas artísticas.

Ilustración 1 Fases de la revisión documental implementadas en el presente trabajo.



Criterios de selección de las unidades de análisis

Dado que el objeto de estudio de la presente propuesta de investigación formativa son dos expresiones artísticas de memoria elaboradas en el marco del Conflicto Armado colombiano, con el fin de poder contrastar el nivel de participación de las víctimas en cada una de ellas desde su origen, se definen dos unidades de análisis: las iniciativas artísticas de memoria que corresponden al arte participativo y las que pueden catalogarse como arte comunitario. Las primeras entendidas como aquellas ligadas al nombre de un artista, partiendo de la aplicación del conocimiento técnico de prácticas de creación y elaboradas con apoyo de las comunidades víctimas del conflicto. Las obras pertenecientes a esta unidad de análisis suelen ser expuestas en espacios de museo convencionales y no implican procesos continuos de trabajo con una misma comunidad, ni de formación para sus participantes. Por su parte, la segunda unidad de análisis hace referencia a las iniciativas elaboradas por organizaciones sociales o comunitarias sin depender de un conocimiento técnico artístico especializado, tomando como prioridad los efectos emocionales y sociales de la creación de las obras, las cuales suelen ser expuestas en museos itinerantes, intervenciones en el espacio público o lugares de memoria definidos por las víctimas. Para la selección de las obras de cada unidad de análisis se tuvo en cuenta los siguientes criterios de selección:

- Tema: Tener como tema principal la reconstrucción de la memoria del Conflicto Armado Colombiano



- Origen: Haberse desarrollado dentro del territorio nacional. Para el arte participativo la obra debe estar ligada al nombre de un artista como creador de la obra y para el arte comunitario debe tener origen en procesos comunitarios.
- Trabajo con Víctimas del conflicto: Vincular a víctimas del Conflicto Armado colombiano en el proceso de creación
- Acceso a la información: Vincular a víctimas del Conflicto Armado colombiano en el proceso de creación

Así pues, para este proceso de investigación formativa se revisaron 10 iniciativas que cumplieron con los criterios de tema, origen y trabajo con víctimas del conflicto, para posteriormente seleccionar a las obras *Colombia Tierra de Luz*, del fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo (arte participativo) y *Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz* conocidas como *Tejedoras de Mampuján* (arte comunitario) bajo el criterio de acceso a la información, dado que ambos proyectos cuentan con gran disponibilidad para consulta en diversos formatos y, además, se pudieron establecer puentes de contacto de forma directa con las y los participantes. Cabe destacar que además de cumplir con los criterios de selección antes mencionados ambas iniciativas cuentan con características propias que permiten ampliar el análisis de la participación y la memoria como se describe a continuación:

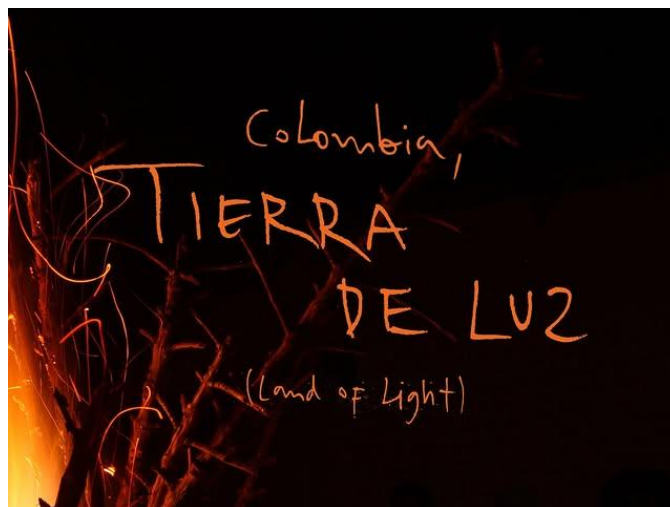
Colombia Tierra de Luz.

Colombia Tierra de Luz es un proyecto fotográfico elaborado por Santiago Escobar-Jaramillo desde el año 2009 que continúa vigente en la actualidad. Esta iniciativa busca contribuir a la memoria del Conflicto Armado colombiano y a la reparación simbólica de las víctimas desde el diálogo, la creación artística y la imaginación de nuevos futuros posibles. A través de la técnica de *light painting* o pintura con luz, el artista medió espacios de encuentro comunitario en más de 30 lugares a lo largo de 18 departamentos de Colombia, los cuales sufrieron los efectos de la violencia durante su historia. Esta iniciativa parte de la motivación personal de Santiago, cuya historia familiar también se vio marcada por el conflicto y quien por medio de la creatividad y el arte puede descubrir formas de sanar. Colombia Tierra de Luz aporta una visión geográfica amplia de los efectos que tiene en las víctimas la participación en este tipo de procesos ya que, además de haber estado presente en múltiples regiones, departamentos y contextos, la participación es enunciada de manera explícita en cada momento que conforma la obra ya sea desde los talleres de memoria en los que se prioriza la escucha de quienes están presentes; las exposiciones que retoman



elementos del arte relacional y un fotolibro pensado también como herramienta pedagógica participativa.

Ilustración 2 Portada del fotolibro *Colombia Tierra de Luz*



Nota: Adaptado de [@colombiatierradeluz](https://www.instagram.com/p/DTyCzr8ETC0/?img_index=7) de Santiago Escobar-Jaramillo se exhibe en el festival RAK Art 2026 [Fotografía]. Por Santiago Escobar-Jaramillo, 2026
https://www.instagram.com/p/DTyCzr8ETC0/?img_index=7

Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz (Tejedoras de Mampuján).

Las Tejedoras de Mampuján son un grupo de mujeres del municipio de María la Baja, Bolívar, ubicado en la subregión de los Montes de María en el caribe colombiano la cuales fueron víctimas de desplazamiento forzado por parte de grupos paramilitares en el año 2000 en el corregimiento de Mampuján. Tiempo después del desplazamiento estas mujeres generaron espacios de encuentro con el fin de sanar las heridas emocionales y comunitarias que les había generado la violencia. Para ello usaron diferentes métodos, encontrando en el bordado tela sobre tela un camino para procesar el dolor y reconstruir el tejido social. Es así como nace la Asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz quienes con sus tapices no solo han logrado procesar las secuelas de la violencia, sino que también han logrado aportar al entendimiento del Conflicto Armado desde sus causas estructurales, problematizando aspectos étnicos, económicos, políticos y de género. Las creaciones de esta asociación iniciaron con 5 tapices que narran las vivencias durante el desplazamiento¹⁸ y se han ido expandiendo con los años abordando temas como el racismo, la colonización y la esclavitud¹⁹, además de la creación de bordados que trascienden la violencia y apuestan al reconocimiento del territorio y la construcción de otros imaginarios. El carácter comunitario de esta obra, sus aportes en la construcción de memoria y verdad en el país,

¹⁸ Titulados: Desplazamiento, Hacinamiento, Secuestro, Origen del Desplazamiento y Masacre en Montes de María.

¹⁹ Desde los tapices: Llegada del cimarrón a la libertad, Travesía, Subasta, Rebelión, África raíz libre y Actividad cotidiana del cimarrón.



sumado a la gran disponibilidad de información sobre su proceso aporta significativamente al análisis que se pretende realizar en el presente trabajo de investigación formativa.

Ilustración 3 *Exposición Tejiendo Identidad Museo de Arte Moderno de Cartagena*



Nota. Adaptado de El arte textil como tejido de memoria, resistencia y comunidad (Burgeranalog en Museo de Arte Moderno de Cartagena, 2025
https://www.instagram.com/p/DKU0xfLR73p/?img_index=1

Técnicas de recolección de información

Con el fin de realizar el proceso de recolección de la información necesaria para dar cumplimiento a los objetivos específicos propuestos en este proyecto de investigación formativa, se usaron tres técnicas: diarios de observación de las obras, matrices de clasificación de información y entrevistas semiestructuradas. Estas técnicas permitieron registrar datos obtenidos desde el componente visual, la revisión documental y la experiencia de los participantes.

Por un lado, los diarios de observación de las obras contribuyeron a la recolección de datos en fuentes visuales y audiovisuales como, por ejemplo, el componente fotográfico del fotolibro, documentales, los tapices bordados y videos del proceso de creación de los tejidos. En estos diarios se diligenciaron notas descriptivas y analíticas de lo observado y elementos gráficos relevantes. Por otra parte, las matrices de clasificación de información fueron útiles para la recolección de datos relacionados a la revisión de documentos escritos y a la transcripción de entrevistas realizadas por medios de comunicación tradicionales, alternativos y de entidades públicas.

Sumado a ello, las entrevistas semiestructuradas fueron utilizadas con el fin de profundizar en los vacíos identificados durante la revisión documental y el diligenciamiento inicial de las matrices de clasificación. Estas entrevistas fueron realizadas a Santiago Escobar-Jaramillo, autor de la obra Colombia Tierra de Luz y a Laudith Navarro, tejedora de Mampuján. En ese sentido, se diseñaron guías de entrevistas²⁰ que permitieron abordar los indicadores de cada categoría de

²⁰ Ver anexo A.



manera transversal en la conversación, contribuyendo al contraste de los enfoques, metodologías y productos de las iniciativas artísticas de memoria y también, a descripción de la participación de las víctimas en cada una de sus etapas. Dichos instrumentos fueron utilizados de acuerdo con lo planteado en la tabla de operacionalización de los objetivos que se encuentra disponible a continuación:

Tabla 1 Operacionalización de los objetivos.

Objetivos	Categoría	Criterios de análisis	Fuentes de información	Técnicas de recolección
Contrastar los enfoques, metodologías y productos de dos iniciativas artísticas de memoria en los ámbitos participativo y comunitario.	Arte	- Vinculación institucional. - Escenarios de exposición. - Enfoques. - Metodologías. - Productos artísticos y técnicas de creación. - Trabajo con víctimas del conflicto.	- Revisión documental. - Observación de las obras. - Participantes de los espacios de creación de las expresiones artísticas. - Fichas técnicas de las obras.	- Diarios de observación. - Matriz de clasificación de información. - Entrevistas semiestructuradas.
Identificar los niveles de participación de las víctimas del Conflicto Armado colombiano en dos procesos de creación artística de memoria del tipo participativo y comunitario.	Participación	- Criterios de inclusión de los participantes. - Roles y funciones de los participantes. - Poder de decisión de los participantes sobre los productos artísticos. - Metodologías. - Presencia de incentivos - Vinculación institucional. - Motivación para la creación de la obra y expectativas sobre la misma.	- Participantes de los espacios de creación de las obras. - Revisión documental. - Fichas técnicas de las obras (si están disponibles).	- Entrevistas semiestructuradas. - Diarios de observación. - Matriz de clasificación de información.
Explorar los tipos de expresiones de memoria derivadas de la participación de las víctimas en dos iniciativas artísticas de memoria relacionadas con el contexto del Conflicto Armado colombiano.	Memoria	- Participación de las víctimas - Efectos de las obras a nivel cultural y social. - Contribuciones de las obras a la construcción de memoria desde las voces de los participantes.	- Participantes de los espacios de creación de las obras. - Revisión documental. - Observación de las obras.	- Entrevistas semiestructuradas. - Diarios de observación. - Matriz de clasificación de información.

Categorías de análisis de la información

El análisis de la información recolectada a lo largo del proceso de investigación formativa partió del marco conceptual que guía esta propuesta; es decir se realizó desde las categorías de



Arte, Participación y Memoria. Cabe mencionar que durante esta etapa de análisis de la información la Educación Popular fue un concepto transversal que desde sus principios buscó dar cohesión a los hallazgos obtenidos.

En ese sentido la categoría de Arte agrupó elementos como el proceso de creación y exposición de las obras desde la implementación de las técnicas artísticas, las metodologías que rodean el proceso creativo, las temáticas y enfoque de las obras, los productos artísticos, sus escenarios de exposición y los aliados estratégicos que influyen en los mismos. Tomando en cuenta las unidades de análisis definidas para este ejercicio de investigación formativa, esta categoría se dividió en las subcategorías de arte participativo y arte comunitario de acuerdo con el papel de la comunidad en el proceso de creación artística.

Por su parte, la categoría de participación fue analizada desde los niveles de participación propuestos por Geilfus (2002) en dos dimensiones o momentos centrales de cada obra: la creación y la exposición. Esta escalera permitió identificar los roles y el poder de las víctimas del Conflicto Armado en la toma de decisiones que requirió cada proceso creativo. Así pues, para esta categoría se tuvieron en cuenta los siete niveles de participación siendo estos:

- La pasividad: puede entenderse como un nivel de no participación ya que las personas no tienen incidencia en la toma de decisiones frente a la iniciativa y su ejecución.
- El suministro de información: Es un nivel inferior de participación en el que las personas solo brindan datos sin poder influir en el uso o no de los mismos.
- La participación por consulta: Las voces de las personas son escuchadas, sin embargo, las decisiones que se toman de acuerdo con esos espacios de diálogo son definidas por entes externos a la comunidad.

Ilustración 4 Escalera de la participación de Geilfus (2002)



- La participación por incentivos: Este nivel suele darse en situaciones donde los proyectos requieren de la presencia de las comunidades. Para ello se da un intercambio entre los agentes externos y las comunidades, donde las personas suelen brindar recursos o trabajo como contrapartida para capacitación o bienes materiales.

- La participación funcional: El poder de incidencia de las personas se da en momentos intermedios y de evaluación de los proyectos, es decir, no se tienen en cuenta para la formulación, pero sí para que estos se adapten a los contextos en que se desarrollan. En este nivel las personas trabajan para alcanzar y ajustar los objetivos planteados por externos.



- La participación interactiva: Hay una participación de las personas y comunidades en cada etapa del proyecto, acompañada de espacios para la formación, la apropiación de la iniciativa y la toma de control progresiva sobre la misma.
- Autodesarrollo: Las personas generan proyectos e iniciativas desde la organización comunitaria y la autogestión. En este nivel la presencia de entes externos se da mediante alianzas estratégicas sin que ello signifique la pérdida del control en la toma de decisiones de los grupos sociales.

Debido a que el enfoque desde el cual se entendió la participación en este trabajo de fue el del desarrollo a escala humana de Max Neef et. al (2010), y a que uno de los ejes centrales de esta propuesta es la construcción de la memoria, que en el marco legal colombiano se relaciona con el SIVJNR²¹ Esta categoría dio paso a dos categorías emergentes derivadas de la participación de las víctimas en cada proceso: la emancipación o autodependencia y la reparación simbólica. Elementos que tuvieron gran recurrencia en las fuentes documentales consultadas y en las entrevistas de los participantes de cada obra.

La Memoria, por su parte se abordó desde tres dimensiones: la materialización, entendida como las formas tangibles en que esta es representada mediante los procesos de creación artística de las obras; su relación con la creación y transformación de identidad, abordando aspectos emocionales y culturales enunciados por los participantes; y, por último, la no repetición, que retoma los análisis propuestos por Todorov (2000) sobre la memoria ejemplar. Así pues, el modelo analítico que guía esta investigación, desde un enfoque de la Educación Popular es el siguiente:

Tabla 2 *Modelo analítico.*

Categoría (Conceptos analíticos)	Dimensiones y/ o subcategorías *Subcategorías emergentes	Criterios de análisis
Arte	Arte tradicional	- Vinculación institucional. - Trabajo con víctimas del conflicto. - Escenarios de exposición (nacionales, internacionales, museos, espacios comunitarios e institucionales, etc.).
	Arte participativo	- Enfoques. - Metodologías. - Técnicas de creación. - Productos artísticos.
Participación	Participación en la creación de la obra	- Origen de la iniciativa artística de memoria. - Vinculación institucional. - Metodologías de creación. - Trabajo con víctimas del conflicto. - Uso de testimonios de las víctimas. - Criterios de inclusión de los participantes - Roles y funciones en la creación de la obra.

²¹ Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición que corresponde a un conjunto de instituciones como la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (CEV), la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) y la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas en el Contexto y en Razón del Conflicto Armado (UBPD) el cual busca garantizar los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición estipulados en el Acuerdo final de paz firmado en el año 2016 (Jurisdicción Especial para la Paz s.f.)



	Participación en la socialización de la obra	- Vinculación institucional - Escenarios de exposición (nacionales, internacionales, museos, espacios comunitarios e institucionales, etc.). - Medios de difusión. - ¿Quién/es son considerados el/los autores de la obra? - Público que interactúa con la obra.
	* Reparación simbólica	- Efectos de la participación a nivel comunitario - Vínculo entre la creación y la experiencia de vida - Emocionalidad
	*Emancipación/ autodependencia	- Espacios de incidencia - Problematicación de contextos - Propuestas de transformación
Memoria	*Materialización	- Enfoques - Productos artísticos - Momentos de las obras - Significado de las obras a nivel comunitario
	*Identidad	- Enfoques - Temáticas - Significado de las obras a nivel comunitario - Reconocimiento como víctimas - Transformaciones identificadas a nivel comunitario
	*No repetición	- Usos de la memoria - Propuestas de transformación - Aportes en otros contextos.

Procesamiento de la información

Para el procesamiento de la información se llevaron a cabo varias fases. Primero, se realizó la edición de los datos recolectados. En esta etapa, se adelantó la transcripción de las entrevistas por medio de NotebookLM²² y una revisión manual posterior; se transcribieron los apuntes de los diarios de observación de forma manual; y se organizó la información contenida en las fichas bibliográficas con el fin de que estos datos pudiesen ser procesados por medio de una herramienta de análisis de datos cualitativos.

Como segunda fase, con base en los momento de la investigación documental propuestos por Bowen (2009) se realizaron varias etapas de lectura, primero un examen superficial de los documentos, y, posteriormente, una lectura más detallada de la información recolectada (p.32) la cual contribuyó a la determinación de los códigos necesarios para el análisis de los datos. Lo anterior de acuerdo con las categorías y subcategorías mencionadas en el modelo analítico propuesto y sus respectivos criterios de análisis. Esta lectura exhaustiva se realizó a través del software de análisis de datos cualitativos: *Taguette*²³ y constó de varios momentos los cuales permitieron la delimitación de categorías emergentes.

²² Inteligencia artificial desarrollada por Google para asistir en tareas de investigación.

²³ Herramienta de análisis de datos cualitativos de código abierto (Rampin & Rampin, 2021)



De esta manera se realizó un proceso de ida y vuelta en el cual se llevó a cabo una lectura a profundidad para cada categoría, codificando la información recolectada, sin dejar de lado las demás categorías, articulándolas y revisitándolas en cada lectura con el fin de profundizar en sus hallazgos. Esta lectura de ida y vuelta o en espiral permitió la triangulación de las fuentes documentales o textos, la observación de las obras y las entrevistas a los participantes de cada iniciativa²⁴, tomando como centro los niveles de participación y la memoria.

Ilustración 5 Esquema de triangulación implementado



Como tercera fase, partiendo de los resultados de la codificación exportados, se procedió a la esquematización de la información por medio de una matriz de clasificación, la cual permitió relacionar y poner en diálogo los datos obtenidos de las diversas fuentes en la etapa de recolección de información, con los códigos y categorías definidas. Esto dio paso a la elaboración de memos analíticos de la información obtenida en relación con los objetivos específicos planteados, la cual fue contrastada con los planteamientos teóricos y conceptuales del proyecto, logrando así la interpretación de los datos. Finalmente, una vez construidas las interpretaciones se elaboraron enunciados que dieron cuenta de los hallazgos de la investigación formativa, que, a su vez, permitieron elaborar algunas pistas para futuras líneas de investigación sobre iniciativas artísticas de memoria desde la Educación Popular, para que estas contribuyan a una participación efectiva de las víctimas y a la construcción de una memoria colectiva de los acontecimientos ocurridos en el marco del Conflicto Armado Colombiano.

Consideraciones éticas

Aunque el enfoque de acción sin daño o *Do No Harm*²⁵ está planteado principalmente para procesos de intervención en la comunidades y el diseño y ejecución de proyectos, esta perspectiva se retoma en este proceso de investigación formativa desde el reconocimiento de que las

²⁴ Partiendo de los planteamientos de Bowen (2009) sobre la necesidad de articular la revisión documental con otros métodos de investigación (p.28).

²⁵ Perspectiva desarrollada desde los años 90 por diferentes organizaciones no gubernamentales de asistencia social internacional mediante la cual estas entidades han analizado las relaciones entre estas iniciativas de ayuda humanitaria durante conflictos sociales y las dinámicas propias de dichos conflictos. (Anderson, 2004 p. 1)



interacciones con comunidades no son neutrales, dado que “cuando se aplican técnicas de recolección de datos primarios [...] el ‘dato’ supone la intervención (mediación) de sujetos que recuerdan, registran y transmiten esos recuerdos” (Jelin, 2002 p. 64). Además, las perspectivas desde dónde se investiga y lo que se busca investigar implican también posicionamientos políticos, reforzando o cuestionando dinámicas de poder.

Por lo anterior, se tomaron las siguientes consideraciones éticas que pretenden acogerse a los principios de dignidad, autonomía y libertad propuestos por la acción sin daño²⁶: Primero, se firmaron consentimientos informados en los que se detallaron los objetivos del trabajo, haciendo énfasis sobre el carácter voluntario de la participación en el proceso y aclarando que los usos de la información obtenida sólo serían para fines académicos derivados de esta investigación formativa. Segundo, se decidió dar prioridad a la información relacionada al proceso creativo de las obras y no a los hechos violentos perpetrados contra los participantes, ya que hacer énfasis en estos acontecimientos podría revictimizar. Por último, se privilegió la consulta de información de uso público como precaución frente a riesgos relacionados a datos sensibles; sin embargo, se decidió no anonimizar las entrevistas para visibilizar la labor de las comunidades por la memoria.

Entre la comunidad y el nombre del artista: enfoques, metodologías y productos en dos iniciativas artísticas de memoria

El desarrollo de este capítulo busca ahondar en los hallazgos provenientes del análisis comparativo de dos iniciativas artísticas de memoria realizadas en el marco del Conflicto Armado Colombiano. Estas iniciativas corresponden a los tapices elaborados por las Tejedoras de Mampuján, una comunidad de Tejedoras víctimas del Conflicto Armado de la región de los Montes de María en el Caribe Colombiano, y el fotolibro *Colombia Tierra de Luz* elaborado por Santiago Escobar-Jaramillo en conjunto con diversas poblaciones víctimas del conflicto a lo largo del país. Dichas expresiones artísticas forman parte de las subcategorías de arte comunitario y arte participativo respectivamente y se exploran las obras a través de la observación, la revisión documental y la realización de entrevistas que indagan a sus autores²⁷ acerca de los diferentes aspectos de sus procesos creativos en la elaboración, la exposición de las creaciones y el significado a nivel comunitario de los mismos, permitiendo dar respuesta al primer objetivo del presente trabajo que busca contrastar los enfoques, metodologías y productos de dos iniciativas artísticas de memoria en los ámbitos participativo y comunitario.

Así pues, este apartado sigue una estructura construida a partir de los indicadores derivados de las subcategorías, los cuales se convierten en seis apartados que guían las diferencias, similitudes y reflexiones obtenidas en el análisis de las evidencias empíricas en diálogo con la

²⁶ Estos principios se abordan a mayor profundidad en el segundo módulo de la “guía Acción sin daño y construcción de paz” escrito por Ana Luz Rodríguez Puentes para la especialización en Acción sin Daño y construcción de paz de la Universidad Nacional de Colombia.

²⁷ Juana Alicia Ruiz, directora del Museo de Arte y Memoria de Mampuján; Laudith Navarro, tejedora de Mampuján; y Santiago Escobar-Jaramillo, fotógrafo y arquitecto autor de *Colombia Tierra de Luz*.



fundamentación teórica propuesta. Este primer capítulo de hallazgos aborda las técnicas de creación usadas en cada obra; sus enfoques de memoria y reparación; las metodologías utilizadas para la elaboración de las iniciativas; las características del trabajo con las víctimas del conflicto; su articulación institucional y el impacto que esta tiene en los productos; y también los escenarios de exposición que han alcanzado.

Cabe mencionar que durante la revisión de las entrevistas realizadas por diversos medios a los creadores de las iniciativas artísticas fue posible evidenciar una gran diferencia en los enfoques planteados por los entrevistadores. En el caso del arte comunitario, la mayoría de las entrevistas toman como tema principal el hecho victimizante que vivieron las comunidades que crean la obras y las afectaciones que se generaron en las personas a partir de estas violencias, mientras que para el arte participativo, al estar vinculado al nombre de un artista externo a las comunidades, tienden a indagar en profundidad acerca del proceso creativo, las técnicas implementadas y las metodologías empleadas para la participación de las personas.

Bang y Wajnerman (2010) mencionan lo anterior como una situación recurrente no sólo en la comunicación que visibiliza este tipo de iniciativas, sino también en los procesos mismos de intervención comunitaria que usan el arte como herramienta. Las autoras plantean que

muchas veces se ha minimizado la importancia del aspecto artístico en las producciones (sobre todo en lo referente a su dimensión estética). Se pone el acento en el proceso grupal, dejando de lado las riquísimas potencialidades que tiene el arte en sí. En este sentido, consideramos que el proceso artístico tiene su especificidad y relevancia. (Bang & Wajnerman, 2010 p. 93)

Este sesgo plantea como necesidad la realización de nuevas entrevistas, las cuales permitieron visibilizar la dimensión de la creación artística en la iniciativa comunitaria, reconociendo a las personas que participan de ella no sólo en su carácter de víctimas del conflicto, sino también en su rol de artistas.

Tabla 3 Resumen de la revisión de las obras y entrevistas.

Indicador	Arte Comunitario (Tapices Mampuján)	Arte participativo (Colombia Tierra de Luz)
Productos Artísticos	Tapices bordados que narran vivencias y escenas de la comunidad.	Fotografías digitales, memoriales físicos y un fotolibro que retrata a las comunidades.
Técnicas de Creación	<i>Story quilting</i> / Arte del retazo o bordado tela sobre tela de historia.	<i>Light painting</i> / Pintura de luz.
Enfoques	Reparación emocional, memoria colectiva y reconstrucción del tejido social.	Reparación simbólica y documentación de la memoria histórica.
Metodologías	Sesiones de diálogo y creación colectiva.	Actos simbólicos de reparación (Espacios de reunión y diálogo,



		cursos, creación de objetos, talleres de Memoria, Poesía y Luz)
Trabajo con víctimas del conflicto	El proceso de creación nace de una propuesta elaborada por la comunidad, quienes son, a su vez, víctimas del Conflicto Armado.	Para la creación de la obra el artista visita diferentes comunidades víctimas del conflicto a lo largo del país. Es un enfoque dado por el artista.
Vinculación institucional	Fundación Sembrando Semillas de Paz (en el momento inicial de acercamiento a la técnica de creación) y diversas instituciones nacionales e internacionales (para el momento de exposición de las creaciones).	Universidad de Caldas para la publicación del fotolibro.
Escenarios de exposición	La comunidad, el Museo de Arte y Memoria de Mampuján, el Museo Nacional, universidades y diversos escenarios a nivel nacional e internacional.	La comunidad, redes sociales, blog digital, editoriales digitales de arte, universidades, exposiciones y festivales nacionales e internacionales.

Productos artísticos y técnicas de creación

Es de resaltar que las técnicas de creación en ambos casos son flexibles dando paso a la adaptación por parte de las personas involucradas de acuerdo con lo que se quiere contar y aquello que les permite satisfacer sus necesidades de reparación emocional, simbólica y reconstrucción del tejido social. En el caso de arte comunitario, las víctimas tienen un gran poder de decisión frente al producto que se diseña dado que son ellas mismas quienes deciden qué y cómo plasmar sus experiencias, tal como se menciona en el proceso creativo de las Tejedoras de Mampuján donde resaltan algunas situaciones que acontecieron durante la introducción de la técnica de tejido tela sobre tela o *quilting*²⁸ a la comunidad por parte de la psicóloga Teresa Geiser.

A nosotros nos resultó bastante difícil y comenzamos entonces como a inventarnos, el hacer cosas más reales, más tangibles, más... más, más vivenciales y ella dijo, "Eso existe ya, eso se llama arte de historia, *quilting* de historia", y ahí nacimos. Comenzamos a hacer nuestra propia historia. Y desde la curiosidad y el desconocimiento. (Ruiz, 2025)

Estos tapices, algunos grandes y otros más pequeños están conformados por figuras de las personas que vivieron las escenas que se narran; por montañas, ríos, árboles que representan el territorio; y animales, casas y letras que dan cuenta de algunas dinámicas sociales que se sostienen en la comunidad. Cuentan el pasado, el presente y los futuros de la comunidad y quienes la

²⁸ El arte del *quilting* o el arte del retazo se trata de coser pedazos de tela geométrica para formar otra figura geométrica.



conforman. La diversidad en las imágenes, las telas, los colores, las maneras de organizar los elementos en el lienzo, las puntadas y las formas de bordar dan cuenta de la intervención de varias personas en su creación, se nota en estos tapices que son obras construidas a muchas manos.

Ilustración 7 Fotos de la vitrina



Nota: Adaptado de Mampuján entretejido (p. 47) por Fundación Puntos de Encuentro y Universidad Externado de Colombia, 2016. Universidad Externado de Colombia

En el arte participativo, esa flexibilidad también se hace evidente en la forma en que las comunidades participan de la creación artística, Santiago Escobar-Jaramillo referencia que la técnica de fotografía digital y la posibilidad de mostrar los resultados a las personas de manera inmediata genera confianza y motiva gradualmente a las personas a involucrarse como creadoras y no sólo como un objeto a retratar, tal como puede leerse en este fragmento de la entrevista “Luego quieren posar, salir en la imagen. Quieren ayudar a pintar a otra persona, quieren sostener los objetos y quieren ayudar a construirlos. Entonces se convierte en un trabajo de grupo, un mecanismo que une voces y fortalezas” (Escobar-Jaramillo, 2015) logrando una mayor vinculación e identificación de los participantes con la obra.

Ilustración 6 Minga Muralista



Nota: adaptado de Minga Muralista [Fotografía] Santiago Escobar-Jaramillo, 2017
<https://www.instagram.com/p/CKwIMnYJZLG/?igsh=cHpoMjNibzhmY245>



Con ese contraste entre la oscuridad y la luz, que se va moviendo de acuerdo con las intenciones narrativas de quienes hacen parte del proceso de creación, va tomando forma lo que Santiago Escobar-Jaramillo denomina otros futuros posibles. Entre lámparas, tiras de luz, antorchas y explosiones se iluminan los rostros de las víctimas como una forma de visibilizar la transformación que refieren posterior a los encuentros de creación.

Lo anterior permite considerar estas iniciativas artísticas analizadas como un proceso de creación artística colectiva, concepto propuesto por Bang y Wajnerman (2020) cuya característica principal “es la posibilidad de desarrollarse desde y en múltiples formas” (p. 4) no siempre siguiendo las normas del arte tradicional o de autor. Así mismo, la posibilidad de los participantes de intervenir en la creación de las obras convierte el proceso en un espacio vivencial más allá del producto final, que da lugar a múltiples formas de expresión, reflexión y reconstrucción de las vivencias en dos sentidos diferentes.

Por una parte, se producen efectos “hacia afuera” de los grupos — por medio de la visibilización de la historia que se quiere narrar y la denuncia — y, por otro lado, “hacia adentro” (Bang & Wajnerman, 2020 p. 3), transformando subjetividades, resignificando memorias y fortaleciendo vínculos comunitarios. La potencia de la flexibilidad de las técnicas de creación y los productos artísticos reside precisamente en que permiten narrar desde el cuerpo, la emoción y la experiencia situada, generando lenguajes que responden a las necesidades del contexto y abren caminos para la reparación simbólica y la recomposición del tejido social desde una multiplicidad de formas.

Enfoques

Es pertinente mencionar que el arte no siempre es la intención inicial de las comunidades, en ocasiones este surge como herramienta para apoyar iniciativas de movilización social, cuyo objetivo es procesar las afectaciones emocionales que generan los hechos victimizantes en las comunidades que los han vivenciado, además este es considerado un aporte a la reconstrucción del tejido social. En el caso de las Tejedoras de Mampuján, por ejemplo, el arte llega por medio del acompañamiento psicosocial para las víctimas tal como lo enuncia Juana Ruiz, una de las Tejedoras de la comunidad

Sentíamos que las familias estaban bastante heridas y si las familias se sanaban también íbamos a poder sanar la comunidad y, pues luego a la sociedad. Entonces, así fue que llegó Teresa y ella no vino a enseñarnos a tejer ni a coser ni a nada. Ella vino a enseñarnos las estrategias para superar el trauma y aumentar la resiliencia. (Ruiz, 2025)



Ilustración 8 *Desplazamiento* (2009)



Nota: Adaptado de Mampuján entretejido (p. 25) por Fundación Puntos de Encuentro y Universidad Externado de Colombia, 2016. Universidad Externado de Colombia

Por su parte, en Colombia Tierra de Luz, el enfoque presenta matices particulares. Aunque el fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo, inicia el proyecto desde una perspectiva artística, su intención no es sólo la producción de fotografías, sino que parte de lo que él denomina el “acto simbólico de reparar haciendo fotos o construyendo objetos, para que salga la foto.” (Escobar-Jaramillo, 2015). Las obras analizadas retoman esto al plantearse como estrategias de intervención social orientadas a la reparación simbólica y la construcción de la memoria, integrando el aspecto socioemocional de los participantes y su potencial expresivo a través del arte como se enuncia en el siguiente apartado:

Lo que me interesa es que esta intervención sea algo que haga aflorar los sentimientos, que dé dirección al discurso, que permita la expresión y la participación de la gente. [...] Lo que nos interesa es visualizar ese futuro y utilizar el mecanismo de la fotografía, de la construcción de objetos como medio. (Escobar-Jaramillo, 2015)



Ilustración 9 AIUNKÜIN



Adaptado de AIUNKÜIN [Fotografía] Santiago Escobar-Jaramillo, 2012
<https://www.instagram.com/p/Bwb-eQ-ICwc/?igsh=MWM1eW9haXgyNDBpdQ==>

Estos matices pueden ser entendidos desde la diferenciación planteada por Rubiano Pinilla sobre cómo pueden agruparse las prácticas artísticas de acuerdo con la intención inicial de su producción. Para el autor, la categoría de arte participativo “busca o bien recomponer un tejido social que había sido roto, o construir un lazo social inédito que no necesariamente debe perdurar” (Rubiano Pinilla, 2015 p.37) como se observa en los encuentros de Colombia Tierra de Luz que no responden a un proceso de largo aliento. En cambio, el arte comunitario pretende una intervención más profunda en el contexto, reparando a las víctimas mediante intervenciones simbólicas con efecto más vinculante que “llega a ser, en muchos casos, terapéutico: procesar el duelo o el trauma” (Rubiano Pinilla, 2015 p.38).

Así pues, las iniciativas artísticas en ambos casos cuentan con un enfoque de memoria y reparación más allá de lo estético, no sólo al reconstruir los hechos de los que han sido víctimas las comunidades, sino también de poder aportar a la memoria colectiva del país, generando nuevos recuerdos en los que prima la reconstrucción del tejido social. Para Santiago, por ejemplo, una de las cosas que busca con su obra es “que sea parte de la documentación o memoria histórica de Colombia. Por lo menos quiero que las familias que vivieron este tipo de situaciones horribles recuerden que participaron en estas charlas, en estos cursos” (Escobar-Jaramillo, 2015).

En ese sentido, el arte en ambos casos actúa como un mecanismo para generar empatía y reconocer al otro (elementos importantes en la reparación simbólica), reflejando las vivencias personales en experiencias de personas que habitan contextos distintos al propio²⁹. De esta manera, el arte permite una interacción con el entorno comunitario reparando vínculos afectados por la violencia y el desplazamiento. Como lo enuncian Bang y Wajnerman (2010), “desde el trabajo

²⁹ “siempre me gusta identificarme porque ellos (los pescadores) pasan mucho tormento y uno para preparar una obra de arte pasa bastante trabajo [...] es bonito cuando uno se puede colocar en el lugar de otra persona.” (Rosa, Tejedora de Mampuján en Ruiz, 2025)



artístico en estos contextos se promueve la posibilidad de imaginar mundos posibles y ponerlos en acto a través de los elementos de cada disciplina artística, trabajando con lo múltiple y heterogéneo, amalgamando lo impensado en nuevas composiciones.” (p. 93)

Metodologías

Más allá de las técnicas de creación como la fotografía y el tejido, el diálogo constituye un elemento clave en ambas iniciativas artísticas de memoria resaltando el carácter colectivo que tienen las obras y dando paso a conversaciones intergeneracionales y creaciones paralelas que nutren los lazos comunitarios y la construcción de la memoria desde perspectivas y formas diversas. Así pues, el diálogo de saberes como metodología presente en ambas iniciativas diversifica y ayuda a las comunidades a sanar, como se lee en el siguiente fragmento de una de las entrevistas a Santiago Escobar-Jaramillo acerca del trabajo con las comunidades que hicieron parte del proyecto:

Eran espacios de reunión donde hacíamos unos talleres de Memoria, Poesía y Luz en donde tanto el niño o la niña de ocho años, como el señor de 67, hablaban, todos tenían la palabra y se van viendo reflejados en la imagen. Sienten que hacen parte de esa imagen. (Escobar-Jaramillo, 2018)

Ilustración 10 *Mujer Luz*



Nota: Adaptado de *Mujer luz* [Fotografía] Santiago Escobar-Jaramillo, 2012 <https://www.instagram.com/p/B-4exFVIVpy/?igsh=MW5zdWZ2ZmxpbWNyNw==>

Adicionalmente, el diálogo presente en la creación de las obras permite problematizar las formas diversas en que se experimenta el conflicto las cuales están mediadas por características sociodemográficas como la pertenencia étnica, el género o la edad. A su vez, dinamiza la participación de todos los miembros de la comunidad en la construcción de su memoria. Al respecto, Juana Ruiz enuncia estas diferencias como un momento clave previo a la creación de los tapices



Nos dimos cuenta que las mujeres teníamos una desproporción muy grande en la afectación después de la guerra. Eh, no es lo mismo como el hombre sufre la guerra, como la sufre la mujer. Entonces, quisimos reunirnos como mujeres y comenzamos a pensar qué hacer. (Ruiz, 2025).

Ilustración 11 *Tejedoras de Mampuján elaborando un tapiz*



Nota: Adaptado de Tejedoras de Mampuján en reino unido historias de paz [Fotografía] Pablo San Román, 2023
<https://www.radionacional.co/actualidad/paz/Tejedoras-de-mampujan-en-reino-unido-historias-de-paz>

Lo anterior plantea al diálogo como espacio de construcción intergeneracional y de reconocimiento de los enfoques diferenciales (como el género) que se derivan de las diversas formas de vivir el conflicto. Así, se revela al carácter dialógico del proceso de creación de las obras no sólo como metodología, sino como una postura ética y política dentro de las intervenciones para la creación artística en y con la comunidad.

La inclusión de diversos grupos poblacionales afectados de forma diferenciada, en una interrelación constante con el territorio — tal como lo ejemplifican las experiencias de Santiago Escobar-Jaramillo y Juana Ruiz — convierte cada obra en un tejido de memorias vivas y colectivas que trascienden el arte como resultado estético para convertirse también en plataforma de articulación social. Como lo enuncian Bang y Wajnerman (2010), que las temáticas a trabajar en el proceso de construcción de la obra y la creación de la historia partan de consensos entre el propio grupo tiene efectos no solo en el producto artístico sino a nivel identitario dado que en este “se materializa en la obra corporizando un “nosotros” grupal” (p. 92).

La presencia de estas características en Colombia Tierra de Luz permite también reafirmar la obra como parte del arte participativo ya que en este caso “la colaboración, lo dialógico, lo contextual; así como su carácter comprometido e intervencionista se insertan en marcos que sobrepasan la propia práctica³⁰” (Rubiano Pinilla, 2015 p. 37) y, a su vez, recuerda que las líneas

³⁰ En este fragmento con “práctica” se hace referencia a la práctica artística.



entre arte participativo y comunitario no son tan marcadas³¹ ya que ambas reconocen la diversidad interna de las comunidades, generando espacios de sanación colectiva y fortalecimiento de vínculos desde una perspectiva situada, plural y profundamente transformadora.

Trabajo con víctimas del conflicto

Ahora bien, el trabajo con víctimas del conflicto en los casos revisados se manifiesta de dos formas, por un lado, en el caso del arte comunitario, se da al realizarse como una iniciativa propia de la comunidad que ha vivido un hecho victimizante, creando desde la colectividad en un proceso que implica la conversación y construcción de acuerdos acerca de lo que se quiere trabajar, las historias que se quieren contar, los materiales a utilizar y los roles que se tendrá en la elaboración como se expresa en el siguiente apartado:

es una técnica colectiva, por lo general, eh... trabajamos en colectivo, así nacimos. Eh tenemos que ponernos de acuerdo a la temática. ¿Qué queremos trabajar? Eh, bueno, vamos a hacer... en este caso, este que estamos viendo (señala el tapiz), vamos a hacer el croquis de Mampuján Viejo, eh, y sus costumbres y tradiciones ancestrales. [...] "Pero si metemos por esta calle, ¿Cómo sale la otra?" Y no sé qué. Entonces ahí, eh, ya habiendo hecho eso, empezamos a recoger las telas. ¿De qué, de qué color va a ser el fondo? [...] ¿de qué color van a ser las montañas? ¿De qué color va a ser el sol? El color de las personas...

(Juana Ruiz, 2025)

Ilustración 12 *Fotos de la vitrina*



Nota: Adaptado de Mampuján entretejido (p. 47) por Fundación Puntos de Encuentro y Universidad Externado de Colombia, 2016. Universidad Externado de Colombia

³¹ Esta ambigüedad puede evidenciarse en (Helguera, 2011) quien menciona como “el arte socialmente comprometido en sus manifestaciones actuales [...] suele expandirse hacia la profundización de las relaciones sociales, promoviendo ideas como el empoderamiento, la visión crítica y la sostenibilidad dentro de los participantes.” (pp. 11-12)



Por otra parte, el trabajo con las víctimas en el arte participativo nace como un enfoque decidido por el artista de acuerdo con concepciones previas que tiene de la población, como lo menciona Santiago Escobar-Jaramillo al hablar sobre su proyecto Colombia Tierra de Luz el cual

Tiene un gran componente social. La idea es traer un poco de luz a estas familias que están en la oscuridad; en la oscuridad, no sólo porque no hay luz, sino también por la violencia y porque la gente se siente triste, sola, abandonada... (Escobar-Jaramillo, 2015)

En este último caso, las comunidades no deciden retratarse a sí mismas, sino que es un ente externo quien decide crear a partir de las vivencias de diversas poblaciones víctimas como puede observarse en el siguiente enunciado que describe el proceso de creación de la obra: “los actos simbólicos son intervenciones o acciones deliberadas donde yo estoy dirigiendo un proceso y las comunidades me siguen” (Escobar-Jaramillo, 2015). Cabe aclarar que lo anterior no significa que las comunidades en el arte participativo no tengan agencia frente a lo que se muestra en la obra dado que, por el contrario, a medida que se desarrolla el proceso de creación y se establecen mayores lazos de confianza. Estas plantean y ejecutan propuestas estéticas para la captura y composición de la imagen.

Ilustración 13 *Pueblo Fantasma*



Nota: Adaptado de Pueblo fantasma [Fotografía] Santiago Escobar-Jaramillo, 2009 <https://www.instagram.com/p/BvT2GYJham/?igsh=MWFpZWoyeXU2Zjk1bw==>

Ambas obras, desde el trabajo participativo permiten mostrar perspectivas colectivas de los hechos que retratan, reconociendo el enfoque diferencial de las víctimas de la violencia y aportando a la transformación de los lazos sociales de quienes participan de ellas. En ese orden de ideas, es posible decir que el trabajo con víctimas del conflicto (como origen o como enfoque) es un elemento para la reparación simbólica y construcción de paz ya que:

El proceso de creación colectiva de una obra artística permite a cada participante dejar de pensarse como individuos aislados que padecen separadamente y deben resolver sus dificultades solos, para pasar a verse como participantes-pertenecientes a un “todo” con



el que se está fuertemente vinculado, cuyo lazo que se mantiene es de interdependencia y colaboración mutua. (Bang & Wajnerman, 2010, p. 99)

Vinculación institucional

Otro elemento que permite aportes en el contraste entre estas dos iniciativas artísticas de memoria y que, además es relevante en la identificación de las formas en que se manifiesta la memoria que se construye a partir de cada uno y la participación de las personas, corresponde a la vinculación institucional. Durante la revisión de ambas obras y sus procesos es posible afirmar que dicha vinculación con entidades públicas y privadas de distintos tipos puede aparecer en momentos diversos de la obra, ya sea en momentos previos a la creación, en el desarrollo de la iniciativa o en la etapa de socialización y exposición de las expresiones artísticas.

En apartados anteriores se han evidenciado pistas a la forma en que se hace presente la vinculación institucional en los casos analizados y la manera en que esta relación, más que estar vinculada al proceso creativo se manifiesta para dar respuesta a las necesidades psicosociales y de reparación percibidas por la comunidad, generando alianzas que fortalecen iniciativas preexistentes en los territorios, como podemos observar en las Tejedoras de Mampuján. En el caso de Colombia Tierra de Luz, la vinculación institucional también se manifiesta en el momento de creación, siendo la forma en que el artista logra un acercamiento a algunas de las comunidades, como lo enuncia a continuación

Hay otro nivel (de acercamiento a la comunidad) que está completamente controlado. Eso es cuando trabajo con instituciones o cuando colaboro con líderes de la comunidad, donde hay meses de preparación, llamadas telefónicas, transporte de equipo, de personal, donde se invita a la comunidad a reunirse ese día, hay refrigerios. Todo se hace con el objetivo de realizar el acto, de que esta actividad suceda. (Escobar-Jaramillo, 2015)

Este elemento es el que permite evidenciar más claramente las diferencias entre ambas categorías de arte, dado que la vinculación institucional no siempre parte de las demandas comunitarias, puesto que en el arte participativo en ocasiones son las entidades o el artista quienes llegan al territorio y realizan la convocatoria para la creación de las obras y los Actos simbólicos de reparación. Esta situación trasciende a los escenarios de exposición en un sentido similar. En el Caso de Santiago Escobar-Jaramillo, la vinculación institucional para la difusión de las fotografías se da a través de un fotolibro que fue publicado por la Universidad de Caldas, proceso que fue independiente al trabajo con los participantes de los encuentros de creación fotográfica (incluso en su escritura).

Lo anterior representa una diferencia significativa en el tipo de memoria que se construye desde las obras, cuestión que puede entenderse de mejor manera desde el concepto de memoria oficial o hegemónica y la memoria social los cuales pueden ampliarse con autores como Jelin



(2002) o Torres Carrillo (2021a). En el caso del arte comunitario, se construye en su totalidad una memoria desde las vivencias propias de la comunidad y sus interpretaciones personales y plurales de los hechos inscribiendo a este tipo de memoria en lo que se denomina como memoria social (Torres Carrillo, 2021a pp. 83-86) Por otra parte, dado que la institucionalidad tiene un mayor peso en la convocatoria de algunas acciones propuestas por el arte participativo, es posible que la memoria que se configura desde estas iniciativas esté influenciada por relatos hegemónicos que, desde su posición de poder desligado de las vivencias cotidianas, no refleja totalmente la diversidad de memorias vivas que persisten en los grupos sociales, alineándose de mejor manera a la memoria hegemónica (Jelin, 2002 pp. 40-44).

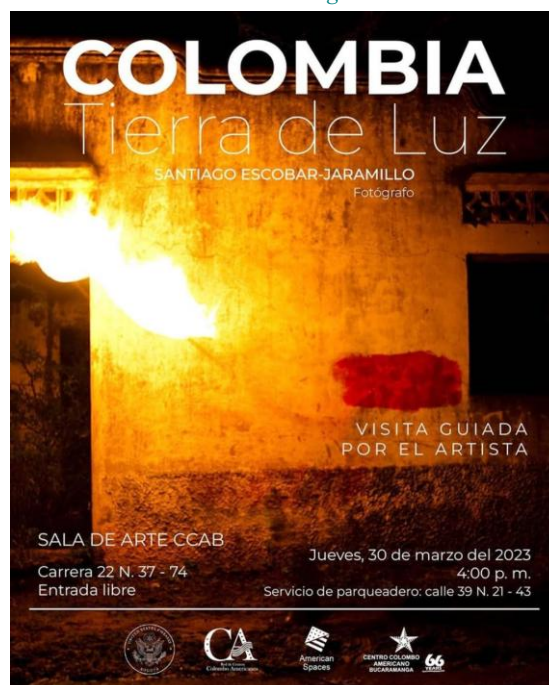
Escenarios de exposición

A pesar de las diferencias presentes en el nivel de vinculación institucional que tienen las obras en sus momentos de exposición y socialización relacionadas a quienes realizan la convocatoria, esta revisión y análisis permitió observar que ambas categorías de arte no poseen una gran diferencia en los escenarios en que son expuestos. Ambos son socializados inicialmente en los lugares en que fueron creados, es decir, con las comunidades y, además, cuentan con un gran alcance a nivel nacional e internacional en otros escenarios. Al respecto, en el proyecto Colombia Tierra de Luz Santiago Escobar-Jaramillo enuncia lo siguiente:

Les entrego un memorial, la foto, en un marco. Entonces la imagen tiene la capacidad de volverse virtual, de volverse física. Con estas nuevas tecnologías existe la capacidad de intercambiar y transmitir información y por eso esta otra parte del proyecto con las comunidades ha sido efectiva. Y la última, última parte es mostrarlas en ZoneZero, mostrarlas en la Universidad de Harvard, mostrarlas en colegios de Colombia, subirlas al blog colombiatierradeluz.org, y en exposiciones, a las que he sido invitado, o en festivales. (Escobar-Jaramillo, 2015)

Sin embargo, el arte comunitario tiene la particularidad de que en sus escenarios de exposición no siempre se dan en espacios de exposición tradicionales, lo cual contribuye a un diálogo más directo con otras comunidades, aportando, además, técnicas de construcción de

Ilustración 14 Flyer visita guiada exposición Centro Colombo Americano Bucaramanga



Nota: Adaptado de Visita guiada exposición [Flyer] Centro Colombo Americano Bucaramanga, 2023 <https://www.instagram.com/p/CqV2zO3uEG0/?igsh=MWNzMXUwOHY2aDh2MQ==>



memoria y reparación simbólica que pueden ser replicadas en sus contextos, como lo expresa Juana Ruiz, tejedora de Mampuján al referirse a una experiencia en Johannesburgo, Sudáfrica: “estuvimos trabajando con las mujeres que también tuvieron un tipo de victimización como nosotras pues por parte del estado, por parte de... de los grupos armados y que también se defendieron y sanaron a través del arte de coser” (Ruiz, 2025).

Ilustración 15 *Puntadas para no olvidar. Las Tejedoras de Mampuján en Nueva York*



Nota: adaptado de Puntadas para no olvidar: las Tejedoras de Mampuján en Nueva York [Fotografía] Cancillería Colombiana, 2024
<https://nuevayork-onu.mision.gov.co/newsroom/news/puntadas-no-olvidar-las-Tejedoras-mampujan-nueva-york>

Esta multiplicidad de espacios de exposición con el que cuentan ambas obras revisadas permite que se generen círculos de conversación alrededor del conflicto y el posconflicto en Colombia, que trascienden las comunidades afectadas y los límites geográficos del país. Las exposiciones en ese sentido se convierten en un lugar para la generación de nuevos imaginarios que surgen de la interacción no sólo de sus creadores con las obras, sino también, de las obras con sus espectadores y los relatos sociales en los que están inscritos. En palabras de Nicolás Bourriaud (2008), las exposiciones permiten “generar ‘dominio de intercambio’ propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos [...] y luego el valor ‘simbólico’ del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja” (p. 17).

El análisis de los tapices de las Tejedoras de Mampuján y el proyecto Colombia Tierra de Luz permite reconocer la potencia del arte en la construcción de memoria y reparación simbólica, evidenciando tanto los puntos en común, como también las diferencias entre el arte comunitario y el arte participativo. A pesar de que ambos procesos hacen uso de técnicas flexibles y adaptadas a las necesidades de los participantes, sus procesos creativos revelan diferencias significativas en la relación con las comunidades, el papel de los creadores y la forma en que se articulan con las instituciones.

Un hallazgo central radica en el carácter dialógico de las metodologías empleadas en ambos procesos, que más allá de la técnica de creación, logra que estas obras se conviertan en escenarios



de conversación y reflexión colectiva sobre el Conflicto Armado. Esto, relacionado con los principios de la Educación Popular, permite considerar que este tipo de iniciativas artísticas de memoria representan mucho más que productos de exposición, siendo también prácticas emancipadoras que fortalecen el tejido social de las comunidades a través de la sanación colectiva, lo cual permite fortalecer la identidad y la autonomía de las comunidades al brindar herramientas para narrar su propia historia desde sus contextos, vivencias y afectos.

El análisis evidencia que al construir relatos colectivos desde el arte, las comunidades no sólo procesan el dolor, sino que generan contra relatos que disputan las versiones hegemónicas e institucionales de la memoria, desafiando imposiciones externas sobre cómo deben ser representadas sus experiencias y resaltando el carácter político del arte, reconociéndolo como un camino de reparación simbólica y transformación social ya que ayudan a construir nuevos vínculos comunitarios y fortalecen la participación de las personas afectadas por el conflicto, abriendo posibilidades para la construcción de nuevos imaginarios frente a cómo sanar las heridas generadas por la violencia, la identidad de los grupos comunitarios y la construcción de memoria y paz.

Así, el arte comunitario y participativo se convierten en una plataforma pedagógica poderosa que, al ser apropiada de manera crítica por los sujetos que forman parte de él, posibilitan la transformación social desde abajo (o desde un nivel intermedio que implica la presencia del artista como actor externo), consolidando un ejercicio de memoria viva que resiste al olvido y potencia la construcción de saberes propios.

Finalmente, esta comparación entre ambas subcategorías de arte deja aún elementos a problematizar más a profundidad, como, por ejemplo, el papel de las instituciones en los procesos comunitarios (ya sean artísticos o de intervención social) ya que a pesar de los riesgos frente a la posible hegemonización de relatos que deberían permanecer abiertos, plurales y situados (como lo es la memoria) estas de igual forma pueden generar aportes significativos a las iniciativas ampliando los espacios de exposición y circulación. En ese sentido, es primordial considerar este aspecto en futuros análisis ya que puede tener influencia en otras variables como el nivel de participación de las personas y los tipos de memoria que se construyen y visibilizan.

Tomar la Aguja y Llevar la Antorcha: los Niveles de Participación de las Víctimas en el Desarrollo de las Iniciativas Artísticas de Memoria

La participación es entendida como un proceso mediante el cual las comunidades y personas diseñan, ejecutan y hacen parte de iniciativas que buscan transformar sus contextos y realidades para que estos cambios sean coherentes con sus necesidades y aspiraciones. La participación, según lo planteado por autores como Sherry R. Arnstein (2019), Roger A. Hart (1992) y Frans Geilfus (2002) no es un estado fijo, sino que existen varios niveles por los que puede transitar un proyecto de acuerdo con la capacidad e independencia que tienen las comunidades a la hora de decidir sobre ellas (Geilfus, 2002 p. 10). Así pues, el objetivo que se aborda en este capítulo es el de identificar los niveles de participación de las víctimas del Conflicto



Armado colombiano en dos procesos de creación artística de memoria del tipo participativo y comunitario. Estos procesos de creación corresponden a los que se viene abordando con anterioridad, siendo estos Colombia Tierra de Luz, iniciativa fotográfica que se desarrolló en varios lugares del país por el fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo en conjunto con comunidades víctimas del Conflicto Armado (ámbito de arte participativo) y los tapices de Las Tejedoras de Mampuján en la región de los Montes de María (arte comunitario). En este apartado se busca presentar los hallazgos del análisis comparativo de la participación en ambos casos usando como herramienta la escalera de participación propuesta por Frans Geilfus (2002).

De esta manera el capítulo se estructura en tres partes: la primera corresponde a una descripción y contraste de esos niveles de participación presentes en cada iniciativa, partiendo de las voces de sus creadores³², las cuales fueron recuperadas por medio de la revisión documental y la realización de entrevistas semiestructuradas. En un segundo momento se abordarán los hallazgos emergentes del proceso de participación de las víctimas con relación a la reparación simbólica y la emancipación de las comunidades y, como cierre del capítulo, se realizan algunas reflexiones finales.

Escalando la participación

El nivel de participación no es el mismo a lo largo de las etapas de un proyecto o en este caso de una iniciativa artística de memoria. El nivel de participación de un grupo, persona o comunidad puede variar en tanto se generen espacios para que estos puedan influir en las decisiones que se toman frente al desarrollo del proyecto (Geilfus, 2002 p. 10). En los casos de Colombia Tierra de Luz y Las Tejedoras de Mampuján esa diversidad de niveles de participación puede observarse en la Tabla 4 en la cual se condensan los resultados del análisis de entrevistas y documentos correspondientes a cada iniciativa. Análisis que llevó a la identificación de fragmentos en los que se evidencian algunos de los niveles de participación propuestos en el modelo de escalera de la participación de Frans Geilfus.

Tabla 4 Recurrencia cada nivel de participación en los proyectos

Nivel de participación (escalera de la participación modelo de Geilfus, F.)	Recurrencia de fragmentos relacionados en cada proyecto	
	Colombia Tierra de Luz	Tejedoras de Mampuján
1. Autodesarrollo	1	8
2. Participación interactiva	-	3
3. Participación funcional	16	-
4. Participación por incentivos	-	2
5. Participación por consulta	2	-
6. Suministro de información	-	-
7. Pasividad	4	-

³² En el caso de Colombia Tierra de Luz se entrevistó al autor de la obra: Santiago Escobar-Jaramillo. Por otra parte, para las Tejedoras de Mampuján se revisaron entrevistas a la coordinadora de las Tejedoras y directora del Museo de Arte y Memoria de Mampuján, Juana Alicia Ruiz y se realizó una entrevista a la tejedora Laudith Navarro.



Al comparar los resultados de la tabla con la escalera de participación es posible observar que en el caso de Colombia Tierra de Luz la participación oscila entre todos los niveles de la escalera³³, yendo desde la pasividad, que es el más bajo, hasta el autodesarrollo, mientras que en el caso de las Tejedoras de Mampuján la participación se ubica en el nivel medio y superior de la escalera abarcando la participación por incentivos, la participación interactiva y el autodesarrollo.

Lo anterior obedece a factores particulares de cada caso como, por ejemplo, el origen de los proyectos, sus enfoques, metodologías, escenarios de exposición y los demás actores involucrados. Esto lleva a que, en Colombia Tierra de Luz, por ejemplo, no se identifiquen con tanta recurrencia elementos correspondientes al autodesarrollo (un fragmento) dado que es una iniciativa que parte de la intención de un artista externo a las comunidades que hacen parte del proceso, contrario a lo que sucede con las Tejedoras de Mampuján (ocho fragmentos) dónde la iniciativa parte de una necesidad sentida por la población.

Así mismo, esos niveles de participación también responden a los diferentes momentos que componen cada uno y a los vínculos de confianza que se logra establecer con la población con la que se trabaja. Es así como en Colombia Tierra de Luz la presencia de la pasividad es más evidente en los momentos previos e iniciales del proceso de creación de las fotografías, pero a medida que se avanza en la interacción y la conversación con las poblaciones a través de los Encuentros de Memoria, Poesía y Luz alcanza niveles superiores como la participación funcional.

Entonces querían experimentar nuevas cosas o alguien que estaba muy silencioso y como un poquito lejano de la experiencia, decía, "Bueno, yo también quiero participar" o "Venga fotografieme a mí" o "Venga yo me paro", "Venga ¿Si me muevo que pasa?" Esas eran las acciones, ¿cierto? Eso es lo que yo digo, ese trabajo colectivo donde las víctimas, las familias participaban, ellos generaban una cantidad de cosas que yo no tenía planeadas, que yo no estaba esperando, que yo no imaginaba ¿Cierto? Movimientos. S. Escobar-Jaramillo (Comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

De esta manera se puede observar que el uso de metodologías que permitan la intervención de parte de las comunidades en el resultado final de las iniciativas contribuye al aumento progresivo de los niveles de participación; sin embargo,

lograr esa transformación de la participación dependerá entre otras cosas: del grado de organización de la gente misma, de la flexibilidad de la institución (y de sus donantes), y de la disponibilidad de todos los actores, empezando por los técnicos, que deben modificar ciertas actitudes y métodos de trabajo. (Geilfus, 2002 p. 10)

³³ Para visualizar el modelo de escalera de la participación ver la figura 3 en el apartado de Categorías de análisis de la información.



En el caso de las Tejedoras de Mampuján, fue esa disposición de la psicóloga Teresa Geiser³⁴ de dinamizar encuentros participativos y flexibles la que llevó a que la participación pasara de un nivel interactivo -en el que se dieron espacios de formación que fueron adaptados con y por la comunidad para responder a la necesidad de narrar sus propias historias- a un nivel de autodesarrollo de iniciativas posteriores que permitieron el sostenimiento y potenciación de los procesos de creación.

Entonces ellas hacían esas figuras geométricas, pero llegó un momento que la figura geométrica les estaba causando estrés porque era muy difícil, entonces una tomó la iniciativa de decir, "Bueno, vamos, si podemos unir una tela con otra vamos a intentar hacer nuestra historia, o lo que haya, cualquier cosa, una fruta, una imagen en tela para ver si nos va mejor" y así empezaron pues las Tejedoras. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Ahora bien, más allá de la capacidad de transformarse que tienen los niveles de participación de acuerdo con la actitud y disposición de los actores y los cambios que se realicen en la creación de proyectos e iniciativas para que las comunidades tengan una mayor posibilidad de decisión, la presencia de un nivel u otro permite también analizar los efectos que tienen estas propuestas a nivel comunitario y su significado para quienes forman parte de ellas como puede verse a continuación.

Autodesarrollo.

El autodesarrollo, desde el modelo de Geilfus (2002) se da cuando “los grupos locales organizados toman iniciativas sin esperar intervenciones externas; las intervenciones se hacen en forma de asesoría y como socios.” (p. 12) En el caso de las iniciativas artísticas de memoria revisadas para este estudio, dicho nivel de participación se puede evidenciar en dos formas: como un origen de la iniciativa (Las Tejedoras de Mampuján) y como un proceso paralelo que se visibiliza y potencia con la iniciativa artística de memoria (Colombia Tierra de Luz).

En el caso de Las Tejedoras de Mampuján, como se ha podido ver en la Tabla 4 es el tipo de participación más presente, esto debido a que, aunque la técnica de bordado tela sobre tela surge desde un proceso de participación interactiva, la gestión para encontrar formas de sanar las heridas que dejó el desplazamiento³⁵ era un proceso que ya habían iniciado como comunidad. A su vez, el sostenimiento en el tiempo de la propuesta y los otros proyectos que se derivan de ella han sido gestionados por la población. Aunque lo anterior ha implicado vínculos con otras organizaciones estas actuaron (y actúan) como apoyo para dar respuesta a las necesidades sentidas de la comunidad.

³⁴ Quien llevó la técnica de *quilting* a la comunidad.

³⁵ Momento previo a la llegada de la técnica artística.



De la misma manera, el autodesarrollo en este caso está presente en la creación de los tapices como iniciativa artística central, debido a que en la mayoría de ocasiones son las Tejedoras quienes deciden qué y cómo narrar en los bordados, escogiendo el tema, los materiales y la composición de la imagen: “comenzamos a comprar las telas para los diferentes tonos de piel de las personas, el arroyo, cuántos tonos de azul va a tener el arroyo y así poco a poco vamos armando desde arriba hacia abajo”. (Ruiz, 2025)

Cabe mencionar que este nivel de participación permea también otros procesos derivados de la creación de las obras. Por ejemplo, el surgimiento del Museo de Arte y Memoria de Mampuján (aunque se da desde una sentencia judicial) es otro proyecto autogestionado por la comunidad, desde plantear la pertinencia de la creación del museo para la conservación de los tapices; la creación de los guiones museográficos con apoyo de entidades públicas; la donación del lote para su construcción; y el sostenimiento del museo a través el trabajo comunitario.

Todo lo que tú ves aquí, desde el techo, los pisos, los colores, las obras de arte, fueron decididas comunitariamente en asamblea. Para tomar el nombre, hicimos una lluvia de ideas y comenzamos los profesionales, museólogo, museógrafo, guías de turismo, etcétera, estuvieron ahí ayudándonos y bueno, necesariamente tenía que llamarse museo porque es un museo, un lugar donde confluyen la memoria, la historia y los objetos de arte, porque es que aquí todo lo que tú miras es arte, memoria, porque queríamos contar nuestras memorias a través del arte. (Ruiz, 2025)

Este autodesarrollo permite conservar la autonomía y tener cierto control en la construcción de memoria, blindando el proceso de la influencia de narrativas externas a la comunidad. Así mismo, el que la participación sea de un nivel tan alto permite una mayor apropiación del proyecto en quienes participan de él. Lo anterior, lleva a que se reconozca su valor no sólo a nivel comunitario sino en su aporte a otras poblaciones, lo que permite la generación de espacios de intercambio de saberes con otras comunidades nacionales e internacionales propuestos desde las Tejedoras. Esto, aportando a fortalecer los tejidos comunitarios y creando vínculos en otras latitudes que permitan a otros sanar y construir memoria, como lo enuncia Laudith Navarro en el siguiente fragmento:

Con apoyo de Juan Manuel Echavarría (él es un fotógrafo de Bogotá), con ayuda de él fueron a las demás comunidades a llevar el mismo arte, pero ya no para ellas, sino para sanar a esas mujeres que también estaban viviendo lo mismo o cosas peores que ellas. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Por su parte, como se mencionaba con anterioridad, en Colombia Tierra de Luz el autodesarrollo no se da dentro del proyecto sino que son procesos que han liderado las comunidades con las que se trabajó que entran en diálogo con la creación de las fotografías, permitiendo así llevar esas iniciativas a lugares externos a la comunidad y darles visibilidad en otros contextos, como por ejemplo la Minga Muralista en Toribío en donde se debió estructurar la acción lumínica y el Encuentro de Memoria, Poesía y Luz para que se adaptara a lo que ya estaba desarrollando la comunidad o la marcha por la tierra, la vida y la paz en Necoclí “debíamos pensar



la acción a partir del dibujo que estaba haciendo la minga en las fachadas, en el territorio, entonces hicimos un lienzo que se pintara, como que también se iba adaptando según las circunstancias.” S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025). Así pues, Santiago Escobar-Jaramillo desde su rol de fotógrafo establece un vínculo de sociedad con las comunidades y sus procesos para fortalecerse mutuamente.

Participación interactiva.

La participación interactiva se caracteriza por contar con procesos de enseñanza-aprendizaje sistemáticos y estructurados que permite a los grupos la participación en las etapas de formulación, implementación, evaluación y ajuste los proyectos logrando una toma de control progresiva de la iniciativa por parte de quienes la conforman (Geilfus, 2002 p. 12). Es por esto que en el caso de Colombia Tierra de Luz este tipo de participación no se hace muy presente, ya que los procesos de creación artística de memoria llevados a cabo no abarcan una temporalidad que permita procesos estructurados y sistemáticos. Aunque “se dan explicaciones técnicas en lenguajes sencillos sobre el funcionamiento de la fotografía” S. Escobar-Jaramillo (Comunicación personal, 30 de septiembre, 2025) estos no contrarrestan las dificultades de tiempo, ni aportan los conocimientos técnicos suficientes para que las comunidades logren una incidencia en la formulación del proyecto y este trascienda la inmediatez de los encuentros en cada territorio.

Por el contrario, en el caso de Las Tejedoras de Mampuján la participación interactiva se hace evidente en dos momentos. Primero en la creación de los tapices, la cual, como se mencionó con anterioridad, surge desde un proceso continuo y flexible liderado por la psicóloga Teresa Geiser que incluyó la enseñanza de la técnica de bordado tela sobre tela con el fin de procesar las afectaciones emocionales derivadas del desplazamiento. Por otra parte, como segundo momento, este nivel de participación está presente en las relaciones que se establecen con otras instituciones, organizaciones, entidades y empresas. Esto, gracias a la ganancia progresiva de autonomía que tuvieron las mujeres en los inicios del proyecto. Las Tejedoras llevan sus conocimientos a otros escenarios replicando el modelo de formación, pero dotándolo del sentido que tienen las obras para la construcción de paz y memoria en el país. Así lo menciona Laudith Navarro, “al final tiene uno que ir a dar el taller, porque ellos quieren, además de esa obra, llevarla y explicar por qué esa obra en una empresa. Entonces nos llevan a la empresa es a eso” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025).

Participación funcional.

Como se puede observar en la Tabla 4, la participación funcional es el nivel de participación más presente en el caso de Colombia Tierra de Luz. Esto principalmente debido al enfoque que tuvo esta iniciativa artística de memoria en donde, a pesar de ser un proceso pensado para desarrollarse con las comunidades, las determinaciones estéticas y conceptuales que plantea el artista desde su rol y formación no dejan de ser la base que determina el objetivo y la metodología para la ejecución de los encuentros y las fotografías. Lo anterior da paso a que la participación de las personas se lleve a cabo, no en las etapas iniciales de planeación, sino en la



ejecución, el monitoreo y el ajuste de las actividades³⁶. Así pues, la participación de las comunidades se genera con el fin de “responder a objetivos predeterminados por el proyecto” (Geilfus, 2002 p. 12) como pueden serlo el uso de las fuentes lumínicas, la construcción de objetos o posar para las fotografías.

Cabe mencionar que, eventualmente, con el incremento en la confianza entre el fotógrafo y la comunidad se dan mayores espacios de participación de las víctimas. Allí estas tomaban la iniciativa para crear sus propias composiciones, usar de manera distinta las fuentes de luz y la cámara logrando generar diálogos que permiten contar de una manera diferente su historia y pudiendo influir en estos momentos de ejecución, evaluación y ajuste del proyecto dándole nuevos significados, pero sin distanciarse de los objetivos de Santiago como autor principal de la obra.

Lo que sucede después es que el proceso se vuelve autoral. Las familias intervienen y dan vida al proyecto, pero desde mi perspectiva y la de ellos, entonces aquí ya no se puede hablar de un documental clásico, como lo llamáis. Es como una nueva forma de contar historias, otra forma de contar la realidad, que es una realidad que de alguna manera se modifica, se interviene y se reconcilia. (Escobar-Jaramillo, 2015)

En este caso, tomar las fuentes lumínicas, llevar la antorcha y decidir que iluminar es una representación simbólica de la posibilidad de influir en el resultado final de las imágenes; es la forma más clara de representar la construcción colectiva que se logra desde lo que aflora en la comunidad al momento de ejecución de esta etapa del proyecto.

“El hecho de que traigan la antorcha significa que son ellos los que toman las decisiones; Qué cerca pasan de los muros, cuánto mueven las antorchas, qué inmóviles se mantienen. Así que lo único que hago aquí es reaccionar, sacar ideas, encuadrar de nuevo la toma” (Escobar-Jaramillo, 2015)

Vale la pena destacar que la toma de control progresiva del proyecto durante su ejecución, evaluación y ajuste evidencia que el proyecto y la reparación simbólica que pretende se logran. Esto gracias a que se considera a las víctimas como actores activos en la creación y se brinda la posibilidad de que puedan ejercer incidencia sobre él en etapas intermedias.

En las Tejedoras esto no se da de la misma manera ya que, como se ha planteado hasta el momento, hay una influencia de la comunidad en cada etapa del proceso. Tomar la aguja en el caso de Mampuján no es una acción que responde a intereses externos, sino que parte de los intereses de las Tejedoras de forma directa.

Participación cuando hay presencia de entes externos a los proyectos (participación por consulta, participación por incentivos y pasividad).

Ahora bien, como se expone en la Tabla 4 no siempre se dan niveles altos de participación. Tanto en el arte participativo como en el arte comunitario se pueden ubicar en niveles medios y

³⁶ Característica de la participación funcional según el modelo de Geilfus, (2002).



bajos de participación como los son la participación por incentivos, la participación por consulta y la pasividad. En ocasiones es el trabajo articulado con entes externos lo que afecta el nivel de participación de las víctimas del Conflicto Armado en la creación de las obras.

En medio de la articulación con entidades externas a los proyectos las comunidades pierden agencia frente a aquello que se quiere contar, ya sea por una relación económica o por incentivos materiales que ponen ciertas condiciones frente a las historias que se busca narrar y al concepto detrás de las obras. En el caso de las Tejedoras de Mampuján esto se hace evidente en alianzas como la realizada con SUTEX, empresa de telas de la ciudad de Medellín.

Cuando nosotros trabajamos con SUTEX [...] con ellos fue bastante difícil hacer un trabajo porque ellos como son fabricantes en tela, no querían telas de ninguna clase, de otra cosa que no fueran las de ellos y eso se nos vuelve un reto porque no son los colores que uno está acostumbrado, o que uno dice, "Bueno, yo un día voy a usar este color" son colores sí, bonitos y todo, pero no los que uno usa L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Ilustración 16 Subastas de los tapices de las Tejedoras en colaboración con SUTEX en ColombiaTEX 2025



Nota: Adaptado de SUTEX S.A.S (2025) LinkedIn
https://es.linkedin.com/posts/sutex-s-a-s_modaonprop%C3%B3sito-econom%C3%ADa-circular-sostenibilidad-activity-7291436859719573504-kuKj

Más allá de los materiales a utilizar, en este caso la alianza también tuvo implicaciones a nivel de la historia que se quería contar y el resultado final de las obras. En estos tapices, algunos grandes de 4m² y otros más pequeños de 1m x 50 cm, la empresa fue quien encargó a las Tejedoras el tema a narrar “era ese el reto, más que todo la tela y la historia, porque era como que no van a hacer su historia como, libre, como uno está acostumbrado a hacer, sino ‘hazme esto’, ‘hazme



basado en esto' Eso es difícil" L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025). A nivel visual estas alianzas con entidades en las que se requiere hacer adaptaciones a la historia y la imagen en mayor grado se hacen evidentes en la presencia de logos de las empresas, por ejemplo, en el trabajo con SUTEX se incluyó el logo de la empresa en gran tamaño y en un lugar central de la imagen, algo inusual en las creaciones de las Tejedoras ya que incluso siendo realizadas también con empresas los logos no toman tanto protagonismo³⁷.

Ilustración 17 Tapiz elaborado en colaboración con Ecopetrol



Nota: Adaptado de Ecopetrol S.A, (2024) Facebook
<https://www.facebook.com/EcopetrolOficial/posts/en-una- emotiva-ceremonia- colaboradores-de-ecopetrol-en-equipo-con-las-Tejedoras-/843696991118784/>

En alianzas como la realizada con esta empresa el nivel de participación que mejor describe el poder de incidencia de las Tejedoras es la participación por incentivos ya que en este “las personas participan proveyendo principalmente trabajo u otros recursos (tierra para ensayos) a cambio de ciertos incentivos (materiales, sociales, capacitación); el proyecto requiere su participación, sin embargo, no tienen incidencia directa en las decisiones.” (Geilfus, 2002 p. 12)

En el caso de Colombia Tierra de Luz no es muy distinto. Aquí los factores que afectan la definición del concepto de las fotografías y los demás elementos del proyecto están relacionados con el trabajo con organizaciones, personas y entidades sin que exista de por medio el intercambio económico o de insumos necesariamente. Por ejemplo, la parte escrita que compone el fotolibro Colombia Tierra de Luz, fue elaborada por personas que en gran parte no estuvieron presentes en el trabajo en territorio o que, aunque estuvieron presentes, sus escritos no se construyen desde las experiencias y las voces de las víctimas de forma directa, sino que surgen de interpretaciones de acuerdo con las temáticas definidas para el escrito. Para esta parte del proyecto el nivel de participación puede ubicarse en la participación por consulta debido a que las historias y vivencias de las comunidades son usadas solo como fuente de inspiración, es decir, “las personas son

³⁷ En su alianza con Ecopetrol, por ejemplo, el logo de la empresa es más pequeño y en el relato es posible ver que hubo más autonomía de parte de las Tejedoras en la toma de decisiones frente a la obra final. “Hay personas que dicen, ‘No, hagan lo que ustedes quieran, lo que ustedes hagan está bien hecho’ y así nos gusta. Con las demás empresas siempre ha sido así, lo mismo, o sea, todo muy bonito” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)



consultadas por agentes externos que escuchan su punto de vista; esto sin tener incidencia sobre las decisiones que se tomarán a raíz de dichas consultas.” (Geilfus, 2002 p. 12) Como puede verse en el siguiente relato de Santiago Escobar-Jaramillo, donde menciona que las reflexiones escritas dieron cuenta de aspectos no tan relacionados a la vivencia de las víctimas que participaron o al desarrollo de la iniciativa.

Hubo otro por ahí de otro autor que fue más crítico, pero que también fue muy negativo pues su experiencia entonces no la tradujo de la manera que yo mejor esperaba, digamos, un poco... no sé, lo sentí como desde otra, desde una construcción más desde la envidia y desde los celos que desde una profundidad real académica. S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

Por otra parte, en la alianza realizada con ACNUR, la agencia de la ONU para los refugiados la participación tuvo un nivel diferente. En esta ocasión fueron ellos como ente que convoca quienes definieron la temática detrás del encuentro y las fotografías

Ellos querían conmemorar el Día Mundial del Refugiado, entonces había una premisa que era ‘un segundo para huir’, algo así ‘Si tú tuvieras un segundo para huir ¿qué llevarías?’ Entonces, digamos, que adaptamos esta propuesta o esta idea a la acción que se hizo. S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

Las adaptaciones realizadas en esta ocasión no fueron decididas por la comunidad sino por el fotógrafo, llevando a que la población que hizo parte de esa acción lumínica no tuviera mayor “incidencia en las decisiones y la implementación del proyecto” (Geilfus, 2002 p. 12) ubicando el nivel de participación en el más bajo que corresponde a la pasividad.

Este bajo nivel de participación también se da en otros momentos de la obra, en el caso de Colombia Tierra de Luz, por ejemplo, en los momentos previos al acercamiento a la comunidad el fotógrafo implementa técnicas menos participativas en las que documenta “el contexto de las familias, donde viven, como viven, sus animales, los paisajes, la naturaleza, la gente, su forma de vestir. Esa es una mirada desde fuera.” (Escobar-Jaramillo, 2015) allí las comunidades y el artista no interactúan y por ende las poblaciones no intervienen en el resultado final. Así mismo, otra muestra de pasividad se da en los momentos iniciales de la captura de las fotografías con las comunidades, al estar presente un desconocimiento sobre la técnica y las desconfianzas propias del trabajo con entes externos al contexto, el proceso es más directivo³⁸, “las personas participan cuando se les informa” (Geilfus, 2002 p. 12).

Elementos que se derivan de la participación

Al revisar los niveles de participación que han tenido las víctimas del Conflicto Armado presentes en los diferentes momentos de ambas iniciativas artísticas de memoria es posible identificar algunos hallazgos recurrentes, estos con relación a los efectos que tiene la participación

³⁸ “Los actos simbólicos son intervenciones o acciones deliberadas donde yo estoy dirigiendo un proceso y las comunidades me siguen” S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2015).



en los proyectos a nivel comunitario como, por ejemplo, la emancipación de las poblaciones que han hecho parte de los procesos de creación y la reparación simbólica de esas heridas abiertas que ha dejado la violencia. Estos hallazgos, a su vez, dialogan con los diversos componentes de las iniciativas abordados en el capítulo anterior como los enfoques, las metodologías y los escenarios de exposición.

“El arte logra lo que la racionalidad no alcanza”³⁹: reparación simbólica.

En el marco legal colombiano la reparación simbólica se define como

toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, el esclarecimiento de la verdad, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas. (Ley 2421 del 2024 art. 40)

En ese sentido, de acuerdo con los hallazgos presentados hasta el momento, se puede decir que ambas iniciativas artísticas de memoria revisadas en esta investigación formativa corresponden también a acciones de reparación simbólica, al ser procesos en los cuales las víctimas del Conflicto Armado participan con el fin de preservar la memoria histórica de sus comunidades⁴⁰. Esto debido a que, como pudo verse en el capítulo anterior⁴¹ (en donde se aborda a mayor profundidad los productos artísticos y demás elementos que componen las iniciativas) la reparación simbólica es el enfoque planteado desde la formulación o surgimiento de dichos procesos “La idea es traer un poco de luz a estas familias que están en la oscuridad; en la oscuridad, no sólo porque no hay luz, sino también por la violencia y porque la gente se siente triste, sola, abandonada...” (Escobar-Jaramillo, 2015). Sin embargo, esta afirmación no parte solo de ese enfoque inicial, también se sustenta en los hallazgos encontrados en otros momentos de las obras.

En los relatos de quienes forman parte de estos proyectos la reparación simbólica no solo es un enfoque, corresponde, además, a un resultado del vínculo entre las experiencias de vida de las víctimas y la creación artística, por consiguiente, no podría lograrse sin su participación. En Colombia Tierra de Luz la reparación simbólica se materializa con mayor fuerza en los momentos de la iniciativa en donde la participación alcanza niveles más altos, como lo son los encuentros de Memoria, Poesía y Luz, ya que en ellos se logra el diálogo y el reconocimiento del otro y sus diferencias. La posibilidad de escuchar distintas voces y experiencias acerca de cómo el Conflicto Armado los ha atravesado a cada uno, articulado con las prácticas de creación artística, permite generar empatía, profundizar los vínculos personales y reconstruir el tejido social.

³⁹ S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025).

⁴⁰ “El arte ha asumido la tarea de contrarrestar la estigmatización y el negacionismo exponiendo verdades, denunciando, reparando de manera simbólica y preservando memorias de los impactos padecidos por las comunidades” (CEV 2022c, p.181)

⁴¹ Capítulo 1 de hallazgos titulado Entre la comunidad y el nombre del artista: enfoques, metodologías y productos en dos iniciativas artísticas de memoria.



Las hijas escucharon el relato de su madre en primera persona de todos los esfuerzos que tuvo que hacer para empezar de nuevo luego del asesinato por parte de la guerrilla de su esposo en el Putumayo, irse otra vez a Leticia, empezar de cero, entonces, como que de alguna forma estas conversaciones daban el espacio y el criterio a escucharse, ¿cierto? Escucharse en conjunto y valorarse en conjunto [...] por eso esa acción de estas pachamamas, es una respuesta a ese testimonio de Sara. Sus hijas empezaron como a hacer este homenaje, a tejerla ahí, a ponerla así toda bella con esas luces. Yo siento que esos actos... esa es la idea del porvenir, ¿cierto? Cómo imaginar a futuro esos estados más allá de recordar esos momentos dolorosos. S. Escobar-Jaramillo (Comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

Ilustración 18 TESORO YUCHE



Nota: adaptado de TESORO YUCHE [Fotografía] (Santiago Escobar-Jaramillo, 2020) Recuperado de Instagram https://www.instagram.com/p/B_KnwdUICCh/?igsh=dnRkdjlhMzQ5YzZ4

El arte, desde sus procesos de creación, permite la reparación simbólica en tanto puede articular otras sensibilidades que metodologías de atención a víctimas más convencionales no logran abordar. En palabras de Santiago Escobar-Jaramillo, “un acto artístico creativo podría ayudar a hacer una reparación simbólica [...] porque el arte logra lo que la racionalidad no alcanza.” S. Escobar-Jaramillo (Comunicación personal, 30 de septiembre, 2025) Así pues, desde esta idea del porvenir, planteada por Santiago Escobar-Jaramillo, la reparación simbólica no se limita en sanar a nivel interior y colectivo las afectaciones emocionales que deja el conflicto desde intervenciones externas, sino que implica la posibilidad de imaginar otros futuros posibles y construirlos desde las bases sociales.

Desde entes estatales y legales se reconoce que “Las personas, las comunidades y la sociedad en general, pueden promover sus propias iniciativas, buscando apoyo técnico y financiero del Estado dentro del marco de la Ley de Víctimas y Restitución de tierras.” (Unidad para las Víctimas, s.f a p. 16) o también apoyándose en instituciones presentes en sus contextos. Es así como nacen asociaciones y proyectos como Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de las



Tejedoras de Mampuján. Cómo ha podido verse con anterioridad, esta iniciativa surge desde la propia población en su búsqueda por sanar sus heridas personales y colectivas en alianza con fundaciones y personas presentes en sus territorios. No obstante, gracias a que ya se habían intentado diversas técnicas para sanar, en un momento inicial las Tejedoras no esperaban que el desarrollo de estas prácticas les permitiera procesar sus vivencias, en palabras de Laudith Navarro, quien hace parte de la tercera generación de las Tejedoras

Lo que ellas no sabían era que, en ese lapso de tiempo, que duraron 3 meses cosiendo la primera obra que hicieron ellas, en ese lapso de 3 meses ellas iban a sanar, a decir [...] "Chicas ¿Ustedes no saben que nosotras no estamos llorando?" ¿Cómo empezaron a hacerlo? porque ellas se reunían y era llorar “¡Ay, me hace falta el arroyo!” “¡Ay, cuando uno iba a coger la guayaba!” y entonces era como llanto recordando el dolor. En medio de esa obra ya recordaban, pero sin dolor (que era la estrategia de la psicóloga). L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Debido a la flexibilidad de las técnicas utilizadas y los altos niveles de participación que tienen las víctimas en su implementación, la reparación simbólica en este caso alcanza niveles más integrales ya que lo iniciado desde el arte se traduce en otras formas de movilización que llevó a reparaciones materiales de parte del estado, a la aceptación pública de los hechos de parte de sus responsables⁴², el fortalecimiento de la identidad comunitaria y la autonomía de la población.

“El arte sana, el arte transforma”⁴³: emancipación de las comunidades.

De acuerdo con lo planteado hasta el momento se ha logrado explorar el carácter sanador del arte en las comunidades, observando como la reparación simbólica es un proceso que puede ir desde lo individual (micro) hacia el nivel social y comunitario (macro) tal como lo enuncia Laudith Navarro, “sentíamos que las familias estaban bastante heridas y si las familias se sanaban también íbamos a poder sanar la comunidad y de la comunidad, pues luego la sociedad” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025). De esta misma manera, en el análisis de estas iniciativas artísticas de memoria es posible también observar en el arte un poder transformador.

La participación de las comunidades en altos niveles, más allá de permitir la ganancia progresiva de autonomía para el sostenimiento de los proyectos, genera cambios a niveles más profundos, permitiendo cuestionar otros aspectos de sus contextos y tomar acción en las situaciones que los afectan. Este proceso puede entenderse desde el concepto de emancipación o autodependencia que, según Max Neef et al. (2010), corresponde a un cambio en “la forma en la cual las personas perciben sus propios potenciales y capacidades, las cuales a menudo resultan auto degradadas como consecuencia de las relaciones centro-periferia imperantes.” (p. 38). Alcanzar este cambio representa entonces para las personas un proceso de auto reconocimiento

⁴² Revisar el reportaje elaborado por la plataforma de comunicación y periodismo independiente para la generación de paz, Pacifista titulada “Las Tejedoras de Mampuján” publicado por el canal VICE en español <https://www.youtube.com/watch?v=QmWE7Giebug&t=17s>

⁴³ L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)



como seres políticos capaces de “crear condiciones subjetivas para un cambio decisivo en la relación de los sectores populares con el poder, el tener, el saber y el sentir” (Torres Carrillo, A, 2021b p. 20), llevándolas a habitar espacios de decisión más amplios para la realización de sus propios proyectos, superando obstáculos sociales, económicos y culturales, (una de las finalidades principales de la Educación Popular). La emancipación producto de la participación de las víctimas en estas iniciativas artísticas de memoria se da de diferentes maneras como la amplificación de las voces de las comunidades, la problematización de sus contextos, la denuncia, la elaboración de propuestas de transformación, la valoración de los saberes propios como parte de la identidad, la apropiación de los procesos, la independencia económica y las oportunidades laborales.

Amplificar las voces.

Como consecuencia de la participación en estos espacios de creación y sus momentos de exposición, las víctimas del Conflicto Armado logran amplificar sus voces llegando a nuevos escenarios y pudiendo poner en discusión una memoria construida desde sus propias vivencias. Esto con el fin de aportar a una cultura de paz en la que “no solo hacemos memoria histórica de lo que pasó, sino que decimos “Esto no puede volver a pasar”. Fortalecemos la idea de la no repetición y de que esto no siga ocurriendo” S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025).

En los momentos de creación la amplificación de las voces de las comunidades también se logra abriendo espacios para el intercambio de saberes desde diversos lugares, incluyendo a todos los participantes y reconociendo las diferentes formas de experimentar el conflicto porque, en palabras de los miembros de las comunidades “no es lo mismo cómo el hombre sufre la guerra, cómo la sufre la mujer”. (Ruiz, 2025) Quienes median estos momentos de elaboración de las obras aportan a la ampliación de estas voces poniendo el foco en aquellas personas que no suelen ser escuchadas en otros escenarios.

Siempre hay una lideresa o siempre hay un líder o una cabeza de hogar, que son los que generalmente hablan y deciden lo que se cuenta, yo trataba de romper eso al darle la palabra, por ejemplo, pedirle a la niñita que dijera cuáles eran sus recuerdos de ese lugar donde antes vivía... y entonces ahí pasaban algo, cosas mágicas muy bonitas. Es que, por ejemplo, la niñita decía, "No, es que me acuerdo de mi marranito, mi gallinita. Eso es lo que yo más recuerdo", "Yo me acuerdo que yo jugaba", por ejemplo, para la mamá y el papá era como, "Wow, nunca lo había escuchado". S. Escobar-Jaramillo (Comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

Llevando al fortalecimiento de los vínculos, identificando las potencialidades de cada participante y abriendo la creación de nuevos liderazgos en las comunidades. “Así empezó mi historia en las Tejedoras hasta hoy que ya Juana [...] me dice, "No, yo voy a dar su número para que te llamen a ti y hablen contigo o ve para una reunión” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025).



Problematizar los contextos.

Estos procesos creativos y de intercambio de perspectivas también propician una reelaboración de sus lecturas del mundo desde una visión crítica de los contextos en los que se habita, entendiendo la violencia como un hecho que no puede ser normalizado y cuestionando también los contenidos presentes en los contextos educativos. En el caso de las Tejedoras de Mampuján, la creación de los tapices les permitió ver la violencia no como parte de su cotidianidad y un hecho aislado que les sucedió solo a ellas como población, sino como algo sistemático que ha generado afectaciones y que requiere ser transformado para la construcción de paz en el país “Esa historia que llevábamos en los tapices que nosotros no sabíamos, que estábamos denunciando, que estábamos haciendo conocer algo que para Montes de María era algo normal, pero para el mundo no era normal o para Colombia no era normal”. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025) El reconocimiento de esto llevó a las mujeres que hacen parte de las Tejedoras a entender el poder simbólico y político de sus creaciones para así llevarlos a nuevos escenarios que aportaran a la población en materia de reparaciones materiales y acceso a la justicia.⁴⁴

Por otro lado, la creación de los tapices también les permitió cuestionarse respecto a las causas del Conflicto Armado y cómo existen algunas que se remontan incluso a la colonización, así pues, las Tejedoras por medio de sus tapices interpelan narrativas como el concepto de “Descubrimiento de América” que, aunque se imparten en las escuelas al mismo tiempo invisibilizan historias y memorias ligadas a aspectos culturales de la comunidad. Al respecto Laudith Navarro, una de las mujeres que hace parte de la iniciativa menciona que “todo eso lo hemos entendido... bueno, yo por lo menos lo he entendido y lo he comprendido más ahora que estoy en las Tejedoras.” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025) Así pues, estos cuestionamientos y las reflexiones que se logran a través de la creación artística aportan al fortalecimiento de una identidad cultural de las comunidades impactando también otros espacios que hacen parte de la comunidad como por el ejemplo los currículos educativos o las nociones de progreso de la población.

En el caso de Las Tejedoras, el reconocimiento y valoración de los saberes y culturas propias que logran las participantes de esta iniciativa al problematizar sus realidades hace que desafíen posturas de desarrollo basadas en la asimilación⁴⁵ partiendo de situar el origen de las memorias que se construyen desde los tapices en los saberes culturales tradicionales

Entonces, nuestra memoria va basada en eso, en la cultura de tu comunidad, en no decir "Yo me quiero ir a Estados Unidos para casarme con un gringo" tú puedes ir a Estados Unidos, pero tú te puedes casar con un afro porque tu descendencia es africana... o sea, es valorar lo que tú tienes como descendiente africano, como descendiente indígena, tu

⁴⁴ Como por ejemplo la postulación al premio nacional de paz o los procesos judiciales que llevaron a las sentencias de restitución de tierras.

⁴⁵ Arturo Escobar en su libro “Más allá del tercer mundo” al explorar el concepto de globalización y sus efectos enuncia la asimilación como una consecuencia de la interculturalidad desde una perspectiva en la que se “reconoce la igualdad, pero se niega la diferencia”. (Escobar, 2012. p. 96)



cultura, tu tradición y de pronto te vas a Estados Unidos a superarte, sí, porque uno tiene derecho a superarse, pero no porque te olvidaste de lo que tú dejaste, de tus tradiciones, de cultura, incluso de tu lengua. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Propuestas de transformación.

Cabe mencionar que la autonomía y la emancipación parten también de acciones concretas, en palabras de Freire, “La autonomía se va constituyendo en la experiencia de varias, innumerables decisiones, que van siendo tomadas”. (Freire, P. 2004 p. 45) Así pues, más allá del cuestionamiento y los cambios de paradigmas que tienen las comunidades que han participado de estas acciones en sus formas de ver el mundo, se reconoce que surge la emancipación en estas poblaciones porque estas iniciativas artísticas derivan en otras propuestas de transformación. Los espacios de intercambio de saberes y construcción de memoria no se quedan solo en imaginar otros futuros posibles de forma abstracta, sino que a través de preguntas generadoras tales como

¿Cómo se imaginan a Colombia en una etapa en que ya no haya conflicto? ¿Cómo una región de paz, una familia nuevamente unida, volviendo a sus parcelas con sus animales y a sus fiestas? [...] se genera una ilusión y empiezan a hacer propuestas políticas, culturales, sociales y de familia. (Escobar-Jaramillo, 2015)

En ese sentido, Colombia Tierra de Luz actúa como un catalizador para que, quienes participan de las acciones lumínicas profundicen y materialicen las reflexiones que surgen durante la captura de las fotografías, esto a través de proyectos independientes y autogestionados. En Las Tejedoras de Mampuján sucede algo similar, sin embargo, en este caso, gracias a que es un proceso continuo, podemos describir estas propuestas más allá de su origen y analizar también sus efectos en la comunidad.

Dichas iniciativas de transformación para el caso de Las Tejedoras se ilustran con claridad desde la creación del Museo de Arte y Memoria de Mampuján. Este lugar de memoria el cual, como se expuso con anterioridad, nace de la necesidad de Las Tejedoras de conservar sus tapices, contrarrestando los efectos del clima que promueve su deterioro, también se convierte en un referente en el territorio no solo por sus aportes a la amplificación de la voz de la comunidad⁴⁶, sino también como una fuente de independencia económica y oportunidades laborales.

Quienes forman parte del museo desde los distintos servicios que este ofrece ven en él una forma emancipación frente a las dificultades producto de las condiciones socioeconómicas y demográficas presentes en las zonas rurales del país⁴⁷, emancipación que más allá de tener efectos a nivel personal repercute positivamente en los entornos sociales más cercanos

⁴⁶ hoy en día, que han ido a visitarlo, — personas de la misma comunidad — que se les cuenta la historia, que han entendido el significado del museo, hoy en día, pues muchas personas dicen, "No, que el museo es lo máximo, el museo te hace visible como comunidad". L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

⁴⁷ Es por esto que es importante tener en cuenta los enfoques diferenciales que atraviesan a cada comunidad.



La familia también es muy beneficiada en sentido de que anteriormente de pronto no generaba ingresos, pero hoy sí está generando un ingreso, todo eso influye en la familia, en los vecinos, porque bueno, la guerra también afecta económicamente, cuando no hay economía en la vivienda hay mucho malestar, muchas cosas. Entonces, cuando uno como tejedora, más que todo una mujer, hace algo, su producto se le vende, genera un ingreso ya uno se siente útil, porque por acá no hay oportunidades de trabajo, muchas personas como de pronto yo... joven, tuvimos niños y no tenemos oportunidades laborales, de pronto estudias, pero estudias con esfuerzo y de pronto lo que tú estudias no lo va a ejercer, no hay deseo. Entonces, cuando encuentras estas oportunidades tú te llenas de poder y fuerza de decir “sí se puede, no con lo que yo estudié, pero con esto puedo salir adelante y puedo lograr más cosas”. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Así pues, la independencia económica producto de los otros proyectos originados en las iniciativas artísticas de memoria “rompe un poco el tema del conflicto, del hambre” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025) dando paso a la potenciación de otras habilidades de las participantes y permitiéndoles encontrar aún más sentido y valor a sus creaciones “el tema de un arte cuando ya tú no lo haces para sanar sino para generar el ingreso es todavía más grato” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025).

El análisis de la participación de las víctimas en la creación de estas iniciativas artísticas de memoria permite afirmar que no es una participación fija que pueda ubicarse en un solo nivel, por el contrario, esta categoría de análisis corresponde a algo dinámico en el que “la gente puede ganar más o menos grados de participación en el proceso de desarrollo” (Geilfus, 2002 p. 1). Además, explorar este concepto en proyectos como estos posibilita un entendimiento a mayor profundidad de los efectos que los procesos creativos tienen a nivel personal y comunitario para quienes hacen parte de él.

Esta participación, principalmente en niveles más altos, se reconoce como un elemento fundamental para el procesamiento de emociones y heridas que deja el conflicto, no solo desde cambios a nivel personal sino desde la construcción de redes, permitiendo alcanzar una reparación simbólica donde se reconoce a las víctimas no sólo como un grupo presente en la sociedad sino también como sujetos activos en la construcción de paz, memoria y transformación social con identidades comunitarias propias y autonomía. En ese sentido, viéndolo desde el enfoque de justicia social de Nancy Fraser (2008)⁴⁸ la reparación simbólica que se logra con la participación en estas obras hace parte de un proceso de reconocimiento.

Por otro lado, el hecho de que estas iniciativas trasciendan la reparación simbólica y se traduzcan en acciones colectivas concretas proporciona una base para procesos de redistribución donde los niveles de participación son más altos y quienes han sobrevivido el conflicto pueden obtener reparaciones materiales y ganar el poder de incidir en las narrativas globales que se

⁴⁸ Revisar Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación. (pp. 83-99). Revista de Trabajo. Año 4. Número 6. Agosto - diciembre 2008



construyen alrededor del conflicto desde la construcción de memoria basada en sus experiencias de vida. Así pues, a través de este análisis de la participación se puede concluir que las iniciativas artísticas de memoria revisadas son también un puente para que el derecho a la justicia sea garantizado desde una perspectiva multidimensional como lo es la justicia social.

Memorias vivas que se tejen e iluminan: Tipos de expresiones de memoria presentes en ambas iniciativas artísticas de memoria

En su capítulo de Hallazgos y recomendaciones la Comisión de la Verdad hace un llamado hacia la garantía del derecho a la memoria; una memoria no sólo ligada al esclarecimiento de la verdad sobre los hechos violentos ocurridos en ocasión del Conflicto Armado, sino que tenga un carácter transformador, “que contribuya a superar el dolor y el trauma y que haga frente a dinámicas de estigmatización, deshumanización y negacionismo que se estructuran como factores de persistencia.” (CEV, 2022b p.646). Cómo ha podido verse con anterioridad, este tipo de memoria es un eje transversal de ambas iniciativas artísticas revisadas (Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz y Colombia Tierra de Luz). Sin embargo, la memoria no tiene una sola forma, esta se manifiesta de diferentes maneras y puede ser analizada desde diversas perspectivas. Bajo este contexto, en este capítulo se aborda el tercer objetivo específico del presente trabajo que corresponde a explorar los tipos de expresiones de memoria derivadas de la participación de las víctimas en dos iniciativas artísticas relacionadas con el contexto del Conflicto Armado colombiano.

Al observar cómo la memoria se hace presente en estos proyectos fue posible identificar tres hallazgos principales: la memoria con la práctica artística se convierte en algo material y tangible; se encuentra en un vínculo constante con lo emocional, lo cultural y la identidad; y es un vehículo para la no repetición. Es por ello que este capítulo se estructura en 4 partes las cuales abordan estos puntos, apoyándose en los planteamientos desarrollados por Halbwachs (2004) y Nora (2008) sobre los marcos sociales y los lugares de memoria; los abordajes que realizan autores como Jelin (2002), y Torres Carrillo (2021a) sobre las relaciones con lo afectivo y la cultura; los aportes de Todorov (2000) con el concepto de memoria ejemplar; y cerrando con algunas consideraciones finales.

La memoria como producto tangible

Para Halbwachs (2004) la memoria no se genera solo de manera individual remontado al campo de lo abstracto, sino que está ligada a diferentes marcos sociales como la familia, un lugar geográfico y las narraciones de la historia. Para el autor la memoria es un proceso que se genera en la interacción con otros y con aspectos emocionales y tangibles que nos unen a esos recuerdos (Halbwachs, 2004). Así pues, al observar los procesos de construcción de memoria que se realizan durante la creación de ambos proyectos es posible identificar como esta no sólo emerge en la medida que se dialoga y se evocan los hechos victimizantes, sino que se enlaza de forma material con las creaciones de las obras. En palabras de Nora (2008) “La memoria se enraíza en lo concreto,



el espacio, el gesto, la imagen y el objeto. (p.21). De esta manera, la memoria colectiva que se genera, no solo se representa en las mentes de quienes participan, sino que se refleja en los tapices o en la fotografías, los cuales se convierten en estos marcos catalizadores para reconstruir el pasado.

Tanto en Colombia Tierra de Luz, como en el proceso de creación de las Tejedoras de Mampuján la construcción de memoria se puede ubicar de manera inicial en los escenarios destinados al diálogo, siendo estos los encuentros para bordar los tapices y los talleres de Memoria, Poesía y Luz, donde la palabra es el centro y se cuenta la experiencia de quienes están presentes. No obstante, la memoria para quienes la construyen a través de la creación artística no solo es un proceso abstracto en el que se reconstruyen los hechos durante la conversación, sino que es algo dinámico capaz de tomar diversas formas e incluso materializarse en algo tangible con el proceso creativo, donde se representa esa reconstrucción de lo vivido desde la producción de imágenes, ya sea por medio de la fotografía o a través del *quilting*. “Yo creo que la memoria se construyó desde el primer momento que decidimos contar la historia de nuestra comunidad, desde ese primer tapiz creo que se contribuyó a la memoria histórica, porque en ese tapiz plasmamos nuestras culturas” L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025).

Al convertirse en objeto, la memoria construida durante el diálogo encuentra lugares desde los cuales puede revivirse y retomarse, convirtiéndolos en dinamizadores de nuevas conversaciones⁴⁹ con personas externas al proceso de creación de la obra al interior y exterior de las comunidades.

El hecho que la cámara sea el artefacto, la acción sea producida por las familias, el resultado sea la foto, crea un ciclo, cuando ellos la reciben y la miran y la tienen en sus casas o en la mesa noche o en el Facebook o como memoria pues. S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

La permanencia de estos elementos en el territorio donde se llevan a cabo las acciones lumínicas y los tapices permite que la memoria se convierta en algo vivo con presencia constante en lo cotidiano. Lo anterior, dando respuesta a una necesidad planteada por Nora (2008) de que la memoria no se pierda o se olvide en medio del bombardeo constante de actualidad (p. 20).

Cómo ha podido verse en capítulos anteriores estos marcos y lugares de memoria se fortalecen desde la autogestión de las comunidades víctimas, quienes, gracias a la democratización de la memoria⁵⁰, en sus ejercicios de fortalecimiento y en alianza con otros actores sociales, construyen espacios para que esas memorias sobrevivan al tiempo y también a las condiciones

⁴⁹ o como los nombra Jelin (2002) “Vehículos para la memoria” (p.37)

⁵⁰ En pocos años, la materialización de la memoria se ha ampliado prodigiosamente, multiplicado, descentralizado, democratizado. En la época clásica, los tres grandes emisores de archivos se reducían a las grandes familias, la Iglesia y el Estado. ¿Hoy quién no se siente en la obligación de consignar sus recuerdos, escribir sus Memorias, no solo cualquier actor de la historia, sino los testigos de ese actor, su esposa o su médico? (Nora, 2008, p.27)



climáticas que las ponen en riesgo⁵¹. La creación de iniciativas como el Museo de Arte y Memoria de Mampuján hacen que estos objetos sean “lugares en los tres sentidos de la palabra, material, simbólico y funcional” (Nora, 2008 p. 33) ya que son espacios tangibles construidos con la intención de hacer memoria y también cumplen funciones de conservación física de las obras en los territorios. Además, cumplen un papel importante a nivel social y cultural, estableciéndose como escenarios para el auto reconocimiento de la comunidad y siendo un sitio de convergencia de una identidad colectiva.

Lo emocional y la construcción de una identidad colectiva

La reconstrucción de la memoria para estas comunidades implica un proceso que vincula aspectos afectivos y culturales que llevan incluso a transformar su identidad. La participación en estos espacios detona conversaciones que permiten cuestionar y problematizar aspectos de la vida cotidiana. Para Laudith, los tapices le permitieron cuestionar su auto reconocimiento étnico y construir memoria con ello como centro; para las hijas de Sara, escuchar las vivencias de su madre les ayudó a valorar sus luchas y hacerle un homenaje llenándola de luces⁵²; para Rosa, que hace parte de las Tejedoras, sus imágenes le posibilitaron entender y empatizar con las vivencias de los pescadores presentes en su contexto⁵³. Así, la memoria y sus procesos de construcción están en fuerte relación con la emocionalidad y también juega

un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo. (Jelin, 2002 pp. 9-10)

Esto también lo podemos ver en las narraciones que hace Santiago sobre las transformaciones que atraviesa el acto de creación de Colombia Tierra de Luz, que empieza como un espacio rodeado por sentimientos de tristeza, miedo, ira o dolor y van cambiando en la medida que las personas se involucran con la práctica artística

El efecto de todo esto es que todos se relajan y ahí es donde realmente empieza a suceder la catarsis, porque empiezan a sentirse participantes en la activación del proceso, en la toma de decisiones, en contar su historia y a verme como una persona que está ahí para escucharlos y hacer un trabajo que es fruto del trabajo en grupo. (Escobar-Jaramillo, 2015)

⁵¹ Como lo enuncia Laudith al conversar sobre la creación del museo en la comunidad, este fue pensado para la conservación de los tapices ya que las condiciones climáticas como el calor, la humedad y la falta de infraestructura adecuada los ponían en riesgo de daño.

⁵² Ver Ilustración 18 TESORO YUCHE.

⁵³ Ver el minuto 7:56 - 9:13 de la entrevista de El Wiki Podcast a Juana Ruiz <https://youtu.be/DGXqRPXJZuo?t=475>



Lo anterior muestra una transformación en los sentimientos y emociones generada desde la perspectiva de construcción de nuevos futuros posibles, uno de los enfoques de ambas obras. De la misma manera, la identidad también se transforma con los procesos de creación.

La memoria es, como lo enuncia Jelin (2002) un lugar de disputa entre visiones opuestas del pasado con sus propios recuerdos y olvidos (p.6), mas esta lucha no es por la clarificación de los hechos sino para lograr establecerse como la narrativa dominante en un nivel más general, ya que desde esa posición se configuran “las identidades sociales, se legitiman, impugnan y redefinen las relaciones de poder que atraviesan el cuerpo social y se definen los campos de lo posible, las visiones y los proyectos de futuro que dan sentido a las prácticas sociales presentes.” (Torres Carrillo p. 60). Allí reside la importancia de la participación de las víctimas en aquellos proyectos que buscan construir memoria, ya que de no ser así las versiones que se constituyan como oficiales podrían tergiversar o negar los hechos e invisibilizar sus experiencias.

Por lo anterior, y como ha podido verse en estas iniciativas artísticas, ser víctima va más allá de cumplir los criterios establecidos por la ley colombiana; ser víctima es un lugar de enunciación desde donde se construye una memoria que reconoce las formas en que el conflicto ha afectado a los territorios y a sus habitantes. En adición a ello es la base para imaginar nuevos futuros posibles, desarrollando acciones de cambio y construcción de paz. Según el informe final de la Comisión de la Verdad, para muchas poblaciones “reconocerse como víctimas ha sido una forma de reivindicar la injusticia de lo vivido, el derecho a la verdad y reparación. (CEV, 2022b p.59) No obstante, ser víctima para quienes han participado de estos proyectos de creación es también una identidad mutable, para algunas personas hacer arte permite trascender esta identidad dada por el sufrimiento y reconocerse con otras que representen las formas en que han construido desde lo comunitario.

Yo no me quedaba nunca ahí, yo siempre trataba de visualizar esas acciones o esos momentos o esos sueños o esas ilusiones a futuro de lo que querían ser. Entonces, creo que esas... Esos dos momentos son lo que rompía el hecho de la victimización y la tristeza. S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)

Para la Asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, participar del bordado ayuda a reconfigurar su identidad, llevando a que pasen de reconocerse sólo como víctimas a ser Tejedoras, cambiando de una etiqueta impuesta de forma violenta a una construida colectivamente desde el procesamiento de estas emociones y hechos. La identidad de Tejedoras les brinda agencia y poder, permitiéndoles llegar a otros espacios y visibilizar sus labores y aportes a la paz del país. Cabe mencionar que estas transformaciones no son evidentes de forma inmediata, requieren incluso de reconocimientos y apoyos externos. Ejemplo de ello es el premio Nacional de Paz del año 2015 que les permitió apropiarse y auto valorar el impacto de su trabajo.

Entonces, en medio de esas creaciones, ellas también están haciendo una denuncia, que ellas no se estaban dando cuenta de eso, pero lo estaban haciendo. Entonces es donde



nace la idea de muchas entidades y de un amigo de postularnos al Premio Nacional de Paz en el año 2015 y no entendíamos, o sea, no entendían en ese momento (porque yo en ese momento no pertenecía a las Tejedoras) por qué postularse las Tejedoras, donde incluso estaba postulado en ese entonces el Proceso de Paz de La Habana Cuba (creo que estaba postulado también para Premio Nacional de Paz)... no entendían por qué ¿Qué tenían los tapices que iban a postularse para Premio Nacional de Paz?. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Vale la pena resaltar que estas identidades no son aisladas, se entretienen unas con otras. Así, no sólo se es víctima o líder comunitario, también se es artista y, gracias al sentido por el cual se hace arte, se es artista constructor(a) de paz y memoria.

La verdad sí. La verdad sí, porque de pronto no soy artista de pintar, no soy artista de cantar, no soy artista de... qué sé yo, de bailar, pero soy artista de tela, tú me pones una tela, dos telas “hazme un tapiz” o “hazme una pintura en este tapiz” de pronto no se la pinto, pero yo te la dibujo con la tela. Entonces yo sí me considero... o sea, nosotras, bueno, las Tejedoras nos consideramos artistas. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

La memoria como un elemento para la no repetición

El arte en los proyectos revisados no es un proceso meramente creativo, son iniciativas intencionadas y con una gran profundidad en sus objetivos y efectos a nivel social. Con anterioridad ha podido verse cómo uno de los principios que orientan estas iniciativas artísticas es la reparación simbólica de las víctimas del conflicto, sin embargo, más allá de esta reparación las obras permiten aportar a la no repetición. No se hace arte por el mero hecho de crear, no se hace memoria sólo para no olvidar el pasado, se construye memoria desde el arte para que no se repitan los hechos violentos que llevaron a que en el país asciendan a más de 10.230.000 personas las víctimas del conflicto (Unidad para las Víctimas, 2026).

Todorov (2000) llama a esto memoria ejemplar. Para el autor, la memoria puede leerse de dos maneras, una de ellas, de manera literal en la que se estudian los hechos para determinar sus causas, sus actores y sus consecuencias a nivel personal y comunitario y, por otro lado, de forma ejemplar en la cual se va más allá de comprender las motivaciones que tuvieron los hechos violentos y se proponen transformaciones en las relaciones y dinámicas de poder que han llevado a esos abusos y a desarrollo de nuevas formas de violencia (pp.30-32). Para Santiago Escobar-Jaramillo, Colombia Tierra de Luz “era de alguna forma cambiar ese estatus quo, cambiar esa actividad cotidiana y volverla una celebración, una conmemoración en donde recordamos a los seres queridos, pero nos imaginábamos nosotros también proyectados a un futuro y donde todos creamos. (Escobar-Jaramillo, 2018). Para Laudith Navarro, sanar las heridas del conflicto a través del arte contribuye a cerrar ciclos de violencia y a fortalecer la paz



cuando tú no tramitas ese dolor entonces tú siempre vives como resentido de la persona, de que te haya hecho el daño y ahí tú estás contribuyendo una violencia... pero cuando tú sanas, cuando tú puedes ver a la persona que te hizo el daño y no te afecta, ya tú estás construyendo una paz porque ya tú no vas a agredir a esa persona. L. Navarro (comunicación personal, 17 de octubre, 2025)

Esto muestra como ambas iniciativas forman parte de esa memoria ejemplar, que “permite usar el pasado en vistas del presente, usar las lecciones de las injusticias vividas para luchar contra las que se producen hoy en día” (Todorov, 2000 p.32) alcanzando también nuevos lugares para que esos aprendizajes se repliquen.

La labor de las Tejedoras de Mampuján y el proyecto fotográfico de Colombia Tierra de Luz han inspirado procesos de transformación dentro y fuera de las comunidades en las que se han llevado a cabo. No solo mediante la generación de espacios de diálogo en sus escenarios de exposición sino también en procesos nacionales de reparación y justicia. Estas obras han aportado al perdón, a la reconciliación y al desarrollo de penas restaurativas⁵⁴ para quienes tuvieron responsabilidad en la vulneración de los derechos humanos en el marco del conflicto, evidenciando cómo la memoria ejemplar está en fuerte vínculo con la justicia (Todorov, 2008 p. 32).

En esta exploración de las formas en que se manifiesta la memoria en ambas iniciativas artísticas se hace evidente que la memoria es plural y tiene efectos y formas diversas en los contextos donde se construye y se visibiliza, incluso dentro de una misma obra. Además, el arte participativo y el arte comunitario se configuran como un medio para la transformación de la identidad a nivel personal y colectivo, fortaleciendo la cohesión social y comunitaria, ayudando a sanar las heridas de la violencia.

Asimismo, este proceso de reconstrucción del pasado realizado desde iniciativas de víctimas del conflicto (o con su participación) se muestra como un factor importante en el cierre de ciclos de violencia que se identifican como un factor de persistencia aún en espacios de posconflicto permitiendo afrontar el desafío colectivo de “superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro.” (Jelin, 2002. p. 16) Incluso alcanzando escenarios decisivos en la construcción de programas y políticas públicas alrededor de la memoria, la reparación y la justicia para las víctimas, dando cuenta de procesos emancipatorios en quienes participan de cada proceso.

⁵⁴ Mira que ahora se está utilizando esto para para hacer las penas restaurativas. [...] casi que los victimarios y las víctimas escogen cómo quiere ser esa reparación, si a través de un proyecto artístico, si es a través de unos tejidos, es a través de un proyecto productivo, si es a través de peces, si es a través de plantaciones, es una obra de teatro. Entonces, yo creo que lo que hizo Colombia Tierra de Luz en su momento, y todavía lo sigue haciendo, es mostrar cómo las víctimas pueden expresarse. S. Escobar-Jaramillo (comunicación personal, 30 de septiembre, 2025)



Destellos y puntadas finales (Conclusiones)

Durante la realización de este trabajo de grado fue necesario actualizar la cifra de víctimas del Conflicto Armado en varias ocasiones. Entre el diseño inicial de la propuesta de investigación y la lectura final del presente documento han aumentado en más de un millón las víctimas registradas en el Registro Único de Víctimas (RUV). Este crecimiento significativo en el número de personas que han sufrido vulneraciones en sus derechos humanos es el recordatorio constante y doloroso de que, como lo enuncia la Comisión de la Verdad en su texto Convocatoria a la paz grande,

No podemos seguir en el Conflicto Armado que se transforma todos los días y nos devora. No podemos postergar, como ya hicimos después de millones de víctimas, el día en que “la paz sea un deber y un derecho de obligatorio cumplimiento”, como lo expresa nuestra Constitución. (CEV, 2022a p. 13)

Así pues, es importante no dejar de lado esta parte de la historia del país y aportar desde cada espacio en el que se está presente a la construcción de memoria y la centralidad de las víctimas en este proceso. Esta investigación formativa se originó buscando ser un espacio para la visibilización de comunidades y personas que han asumido la memoria del conflicto como un trabajo para transformar el presente y el futuro del país. En ese sentido si retomamos la pregunta que orientó esta propuesta ¿Cómo influye la participación de las víctimas del Conflicto Armado en el desarrollo de dos iniciativas artísticas y su reflexión sobre la construcción de memoria? se precisa que el cambio que necesita Colombia no se puede lograr sin que ellas ocupen un lugar protagónico.

A nivel metodológico, el diseño implementado permitió obtener la información necesaria para dar respuesta a cada uno de los objetivos planteados. En la revisión documental se encontró una gran riqueza que, como afirma Bishop (2012), contribuye a alcanzar una mayor profundidad de la que se logra partiendo de un ejercicio de sólo observación de las obras artísticas (pp. 5-6). De la misma manera, la triangulación de estas fuentes documentales y los productos de las obras con las entrevistas realizadas a sus creadores posibilitó subsanar vacíos originados por los enfoques que tenían los entrevistadores de otros medios de comunicación en la información que buscaron obtener de cada proyecto. Esto, ayudando a conocer más sobre el proceso artístico de creación de la asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz y acerca de la participación de las víctimas durante la ejecución de las acciones lumínicas de Colombia Tierra de Luz, aspectos que no habían sido abordados a profundidad en los ejercicios revisados.

Bajo esta misma idea, se considera como una oportunidad para potenciar análisis futuros la realización de entrevistas a miembros de las comunidades que participaron en Colombia Tierra de Luz, ya que para este ejercicio no se lograron establecer esos puentes de contacto y sus voces solo pudieron estar presentes por medio de la observación de los encuentros de Memoria, Poesía y Luz consignados en el documental de Santiago Escobar-Jaramillo.



Durante el análisis fue clara la importancia de prestar atención a lo emergente en el proceso investigativo, ya que desde ahí fue posible identificar aspectos clave como la reparación simbólica y la emancipación, que no se habían contemplado de forma inicial, pero que fueron elementos recurrentes y relevantes durante la revisión de la información obtenida.

También, la ejecución de este proyecto reafirmó la importancia de la acción sin daño o Do No Harm ya que cada obra implica una gran carga emocional y simbólica para las víctimas y desde cada proyecto se busca trascender el recuerdo de los hechos victimizantes, poniendo el foco en las formas en que las comunidades y sus miembros le apuestan a la construcción de paz.

En ese sentido, el análisis también permitió entender que el arte no es considerado por los participantes de estas obras como un fin, sino como un medio que, desde espacios vivenciales y la implementación de lenguajes artísticos flexibles, facilita el procesamiento emocional de los hechos violentos y la elaboración del duelo, fortaleciendo el tejido social de las comunidades y abriendo espacios de diálogo con otros actores sociales sobre el conflicto. Acciones que posiblemente no se lograrían de otra manera, ya que el arte apela a otros tipos de sensibilidades. Por lo anterior, con la creación y exposición de las obras se abre paso a la construcción de nuevos imaginarios tanto en quienes forman parte de ellas como en quienes interactúan como público.

Además, cabe destacar que el arte se configura como plataforma pedagógica para amplificar las voces de las comunidades y generar puentes de comunicación con otros territorios en condiciones similares, llevando herramientas para que ellas también puedan replicar procesos de construcción de memoria de acuerdo con sus contextos. Ejemplo de ello es como las Tejedoras llevan sus conocimientos a otros escenarios (incluso empresariales), replicando el modelo de formación y dotándolo del sentido que tienen las obras para la construcción de paz y memoria en el país.

Es importante resaltar como las líneas que definen el arte comunitario y arte participativo son difusas, dado que ambas generan transformaciones en las comunidades en la que están inmersos aportando a la reparación simbólica de las víctimas. Sin embargo, en el análisis fue posible observar como la participación de estas en cada categoría es clave, ya que la incidencia de entes externos a los territorios puede afectar la construcción de memoria, por consiguiente, la participación de las comunidades víctimas del conflicto determina si se logra o no un proceso de reparación simbólica ya que este no sería posible sin su presencia.

Por otra parte, se evidenció como la participación puede tener varios niveles en un mismo proyecto y aumenta proporcionalmente con el poder de decisión sobre los procesos creativos y las formas que se ejecutan. El arte comunitario alcanza niveles más altos y en el caso del participativo a veces se queda en los primeros niveles de la escalera de la participación. De la misma forma la participación da paso a la emancipación de las comunidades llevándolas a realizar acciones concretas de transformación.



Llevar las fuentes lumínicas, encender la antorcha y decidir que iluminar en el caso de Colombia Tierra de Luz o tomar la aguja, decidir las telas y bordar el tapiz para las Tejedoras, es una representación simbólica de la posibilidad de influir en el resultado final de las imágenes; es la forma más clara de representar la construcción colectiva que se logra desde lo que aflora en la comunidad. La creación hace que las iniciativas de construcción de memoria alcancen nuevos espacios sociales (como por ejemplo el museo) y se configura como dispositivo estético para la articulación social.

La participación en la creación de obras artísticas de memoria no solo contribuye a la construcción de paz a nivel de decisión nacional aportando a la no repetición de los hechos violentos en el país, sino también en niveles cotidianos problematizando los contextos comunitarios y valorando lo propio. Además, durante la construcción de memoria mediante las técnicas artísticas se puede dar la reconfiguración de la identidad personal y colectiva de quienes participan, pasando de ser víctimas a constructores de paz y artistas.

Todo lo anteriormente mencionado, reafirma que el trabajo por la reconstrucción de la memoria es un campo rico para la Educación Popular; construir memoria, ponerla en diálogo y mediante ello habitar nuevos espacios decisivos muestra cómo el arte y las técnicas participativas permiten la emancipación. Para finalizar, el análisis también permitió la identificación de futuras líneas de investigación como, por ejemplo: abordar y ampliar las reflexiones sobre los enfoques diferenciales ya que durante las entrevistas surgen reflexiones sobre cómo el conflicto afecta de manera diferente a las mujeres, las comunidades étnicas y las poblaciones rurales; complementar el análisis con experiencias de arte tradicional (que no implica acercamientos a las comunidades) para reconocer sus aportes o cuestionamientos a las memorias hegemónicas; y, cuestionar las tensiones de la emancipación cuando se sigue inmerso en situaciones de desigualdad.

Este trabajo de grado se terminó de escribir el 09 de abril de 2026, Día Nacional de la Memoria y Solidaridad con las Víctimas del Conflicto Armado en Colombia.



Referencias

- Anderson, M. B (2004) “Do No Harm” *Reflections on the impacts of international assistance provided to the occupied palestinian territories*. CDA Collaborative Learning Projects. <https://www.miftah.org/doc/reports/2004/mary%20b%20anderson.pdf>
- Arnstein, S. R. (2019) A Ladder of Citizen Participation. *Journal of the American Planning Association*. 85(1), 24-34. <https://doi.org/10.1080/01944363.2018.1559388>
- Bang, C. (2013) El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y arte. Creatividad y Sociedad*, (20), 1-25. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/3608/CONICET_Digital_Nro.4839_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Bang, C.; Wajnerman C. (2010) Arte y Transformación Social: La Importancia de la Creación Colectiva en Intervenciones Comunitarias. *Revista Argentina de Psicología RAP* (48) 89-103. https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/publicaciones/arte_y_transformacion.pdf
- Bang, C.; Wajnerman C. (2020) Arte y transformación social: la creación artística colectiva, entre lo colectivo y lo comunitario. *Argus-a Artes & Humanidades*. IX(35), 1-27. <https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2020/03/arte-y-transformacion-colectiva-social-la-creacion-artistica-colectiva.pdf>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Bowen, G. A. (2009) Document Analysis as a Qualitative Research Method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Cancillería colombiana (2024) *Puntadas para no olvidar: las Tejedoras de Mampuján en Nueva York* [Fotografía] Revisado el 18 de diciembre de 2025. <https://nuevayork-onu.mision.gov.co/newsroom/news/puntadas-no-olvidar-las-Tejedoras-mampujan-nueva-york>
- Cogollo-Ospina, S. N; Toro Tamayo, L. C. (2016) Papel de los archivos fotográficos de Derechos Humanos en la memoria colectiva. *Revista Interamericana de Bibliotecología* 39(1), Universidad de Antioquia, Escuela Interamericana de Bibliotecología. <https://doi.org/10.17533/udea.rib.v39n1a09>



Colectivo el Ojo de la Aguja; Cuadros, L. C.; Villamizar-Gelves, A. M.; Álvarez-Calle, E. Y.; Gonzales-Arango, I. C.; y Gómez-Ramírez, H. C. (2022). Memorial y archivo textil El Ojo de la Aguja: diálogos entre investigación y activismo, una propuesta para la documentación sin daño. *Revista CS*, (38), 83–112. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5207>

Colombia, Tierra de luz [@Colombiatierradeluz] s.f. [Perfil de Instagram]. Instagram. recuperado el 07 de septiembre del 2025 de <https://www.instagram.com/colombiatierradeluz?igsh=YW53cmNhc2U5a3M0>

Comisión de la Verdad (2022a) Convocatoria a la paz grande Declaración de la comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición. Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Comisión de la Verdad (2022b) Hallazgos y recomendaciones de la Comisión de la Verdad de Colombia. Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Comisión de la Verdad (2022c) No matarás Relato histórico del Conflicto Armado interno en Colombia. Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Comisión de la Verdad (2022d) Sufrir la guerra y rehacer la vida Impactos, afrontamientos y resistencias. Comisión de la Verdad <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Comité Internacional de la Cruz Roja (s.f) Protocolo Adicional a los Convenios de Ginebra del 12 de agosto de 1949 Relativo a la Protección de las Víctimas de los Conflictos Armados sin Carácter Internacional (Protocolo II), del 8 de junio De 1977 <https://www.icrc.org/sites/default/files/external/doc/es/assets/files/publications/icrc-003-0321.pdf>

Ley 2421 del 2024 Por la cual se Modifica la Ley 1448 de 2011 y se Dictan Otras Disposiciones Sobre Reparación a Las Víctimas del Conflicto Armado Interno. (2024, 22 de agosto). Congreso de la República de Colombia. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=250056>

Ley 975 de 2005. Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios. (2005, 25 de julio). Congreso de la República de Colombia. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=17161>



Ley 1448 de 2011. Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del Conflicto Armado interno y se dictan otras disposiciones. (2011, 10 de julio). Congreso de la República de Colombia.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=43043>

Ecopetrol S.A. (2024). *Tapiz elaborado en colaboración con Ecopetrol* [Fotografía]. Facebook
<https://www.facebook.com/EcopetrolOficial/posts/en-una-emotiva-ceremonia-colaboradores-de-ecopetrol-en-equipo-con-las-Tejedoras-/843696991118784/>

Escobar, A. (2012) *Más allá del Tercer Mundo: globalización y diferencia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Escobar-Jaramillo (2018). En *Entrevista a Santiago Escobar-Jaramillo/Entrevistado por Centro Nacional de Memoria Histórica* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=HiyTebVLVNs>

Escobar-Jaramillo, S. (2015). En *Colombia Tierra de Luz - Entrevista con Santiago Escobar-Jaramillo / entrevistado por Zonezerophoto*. [Video]. YouTube.
https://youtu.be/_shTXjhY42g?si=qfWY4i30LNe5rKXz

Escobar-Jaramillo, S. (director). (2014) COLOMBIA, tierra de luz [Documental].

Fraser, N. (2008). La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación. (pp. 83-99). *Revista de Trabajo*. 4(6), 83-99.

Freire, P. (2004) *Pedagogía de la Autonomía Saberes necesarios para la práctica educativa*. Paz e Terra SA. Sao Paulo.

Fundación Puntos de encuentro y Universidad Externado de Colombia (2016) *Mampuján Entretejido Un camino estético para la paz*. Universidad externado de Colombia.

Geilfus, F. (2002). *80 herramientas para el Desarrollo Participativo: Diagnóstico, Planificación Monitoreo y Evaluación*. Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA).

Gómez, L. (2010). Un espacio para la investigación documental. *Revista Vanguardia psicológica clínica teórica y práctica*, 1 (2), 226-233

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (Inés Sancho-Arroyo, Trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza. (Obra original publicada en 1950)

Hart, R. A. (1992). Children's participation: From tokenism to citizenship. *Innocenti Essays* (4). UNICEF International Child Development Centre.



- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art, A Materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books https://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2018/01/Helguera-Pablo_Socially-Engaged-Art.pdf
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI Editores.
- Jurisdicción Especial para la paz. (s.f). *Sistema Integral de Verdad Justicia Reparación y No Repetición (SIVJNR)*. https://www.jep.gov.co/DocumentosJEPWP/3SIVJNR_ES.pdf
- Lattanzi Vizzolini, M. L., Torres Agüero, A., & Ruiz, M. (2022). El caso de Laja y San Rosendo: uso de archivos en el relato de violaciones a los derechos humanos en cine documental y libro-reportaje. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural* (20), 205–226. <https://doi.org/10.7203/KAM.20.23824>
- Mariño G. y Cendales, L. (2004) Educación No Formal y Educación Popular, Hacia una pedagogía del diálogo cultural. Federación Internacional de Fe y Alegría. https://www.feyalegria.org/wp-content/uploads/fya-biblioteca/images/acrobat/EducNoFormalEducPopular_4834.pdf
- Max-Neef, M.; Elizalde, A.; & Hopenhayn, M. (2010). *Desarrollo a escala humana: una opción para el futuro*. Biblioteca CF+S. <https://habitat.aq.upm.es/deh/>
- Mejía M (1990). *Educación Popular. Historia, Actualidad y Proyecciones*. Editorial Unicruz, Alpe. CEAAL.
- Mumford, L. (1968). *Arte y técnica*. Pepitas de Calabaza.
- Museo de Arte Moderno de Cartagena [@mam.cartagena] (31 de mayo de 2025) El arte textil como tejido de memoria, resistencia y comunidad Gracias a todxs lxs que nos acompañaron en la inauguración [Fotografía]. Instagram. recuperado el 08 de abril del 2026 de https://www.instagram.com/p/DKU0xfLR73p/?img_index=1
- Nora, P. (2008) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. (Laura Masello Trad.) Trilce Editores.
- Ortiz-Vilarelle L. (2022) Textile Auto/biography: Protest, Testimony, and Solidarity in the Chilean Arpillerista Movement. *Biography*, 45(1), 28-49, I. <https://www.jstor.org/stable/27254874>
- Palacios Garrido A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A>



- Perdomo-Vanegas, W. L.; López-Pineda, L. Y. (2021). El lenguaje artístico como dinamizador de la memoria histórica. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(4), 1273-1290. <https://doi.org/10.5209/aris.71572>
- Pino Salamanca, S. (2016). La Educación Popular y sus Principios Pedagógicos: Reflexiones para una Praxis Transformadora de la Educación. *Investigación y Postgrado*, 32(1), 89-102.
- Ramos-Delgado D. y López-Duplat L. (2025). Prácticas artísticas comunitarias y memorias del Conflicto Armado en Colombia: creación colectiva para resistir al olvido. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (20), 1-14. <https://doi.org/10.5209/arte.97937>
- Rampin R. y Rampin V. (2021). Taguette: open-source qualitative data analysis. *Journal of Open Source Software*, 6(68), 1-5. <https://doi.org/10.21105/joss.03522>
- Rodríguez Puentes, A. L. (2011) *El enfoque ético de la acción sin daño*. Universidad Nacional de Colombia. Programa de Iniciativas Universitarias para la Paz y la Convivencia (PIUPC), 2010 (Acción sin daño y construcción de paz, M2). www.bivipas.unal.edu.co/handle/10720/655
- Rubiano Pinilla, E. (2015). Arte, memoria y participación: “¿dónde están los desaparecidos?” *Hallazgos: Revista de Investigaciones*, 12(23), 31–48. <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2015.0023.002>
- Ruiz, J. A. (2025). En EP 4 | *Arte, Memoria y Sanación: La Historia de las Tejedoras de Mampuján / entrevistada por El Wik Podcast [Video]*. YouTube. <https://youtu.be/DGXqRPXJZuo?si=hH2onGJP8qklluZ6>
- San Román, P. (2023) 'Tejedoras de Mampuján', en Reino Unido antes de inaugurar su museo en Colombia [fotografía]. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/actualidad/paz/Tejedoras-de-mampujan-en-reino-unido-historias-de-paz>
- Sánchez Díaz, M. y Vega Valdés, J. C. (2003). Algunos aspectos teórico-conceptuales sobre el análisis documental y el análisis de información. *Ciencias de la Información*, 34 (2), 49-60.
- SUTEX, S.A.S. (2025). Subastas de los tapices de las Tejedoras en colaboración con SUTEX en ColombiaTEX. [Fotografía] LinkedIn https://es.linkedin.com/posts/sutex-s-a-s_modaonprop%C3%B3sito-econom%C3%ADAcircular-sostenibilidad-activity-7291436859719573504-kuKj
- Todorov, T (2000) *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.



- Torres Carrillo, A (2021a) *Hacer historia desde abajo y desde el sur*. Estrella ediciones.
- Torres Carrillo, A (2021b) *La Educación Popular Trayectoria y Actualidad* (3ª ed.) Editorial el Búho.
- Unidad para las víctimas (s.f a) *Guía de medidas de satisfacción*. Subcomité Técnico de Medidas de Satisfacción gobierno de Colombia. <https://www.unidadvictimas.gov.co/sites/default/files/documentosbiblioteca/guiademedidasdesatisfaccion.pdf>
- Unidad para las víctimas (s.f. b) ¿Soy o no soy víctima? <https://www.unidadvictimas.gov.co/soy-o-no-soy-victima/> Revisado el 10 de marzo de 2026.
- Unidad para las víctimas. (2026, 31 de marzo). *Registro Único de Víctimas* <https://datospaz.unidadvictimas.gov.co/registro-unico-de-victimas/> Revisado el 09 de abril de 2026.
- Vélez Muñoz, D., López Jiménez, M., y Díaz Facio Lince, V. E. (septiembre-diciembre, 2020). Arte popular, memoria y duelo en víctimas del Conflicto Armado colombiano. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, (61), 203-223. <https://www.doi.org/10.35575/rvucn.n61a12>
- Wilson, K. M. (2021). Counter-Amnestic Street Signs and In Situ Resistance Rhetoric: Grupo de Arte Callejero. *Across the Disciplines*, 18(1), 1–15. <https://doi.org/10.37514/ATD-J.2021.18.1-2.13>



Anexo A. Guías de entrevistas diseñadas.

Preguntas y orden final de la entrevista a Laudith Navarro	
Educación Popular (Participación) / Arte	¿Cómo llegan a la técnica de bordado tela sobre tela?
Educación Popular (Participación)	¿Qué aspectos resalta entre las expectativas iniciales de esas organizaciones al hacer alianzas con ustedes y los intereses de la comunidad?
Educación Popular (Participación) / Arte	¿Cómo es el proceso para elaborar un tapiz?
Arte / Conflicto Armado	¿De qué hablan los tapices?
Arte	¿Cómo se transformaron los tejidos con el tiempo?
Conflicto Armado (víctimas)	¿Hay personas no víctimas en el proceso de elaboración de los tapices?
Conflicto Armado / Educación Popular (emancipación)	¿De qué manera la elaboración de los tejidos ha influido en los lazos comunitarios?
Educación Popular (Participación) / Arte	¿Cuáles han sido/son los escenarios de exposición que han tenido los tapices? ¿hasta dónde han llegado estos tapices?
Conflicto Armado (memoria) / Arte	¿Cómo nace el museo de la memoria de Mampuján?
Conflicto Armado (memoria) / Arte	¿Cuál es el lugar que tiene el museo en el contexto comunitario?
Conflicto Armado (memoria)	¿En qué forma crees que ustedes como tejedoras contribuyen a la construcción de la memoria del Conflicto Armado Colombiano?
Conflicto Armado (víctimas)	¿Se consideran artistas?



Preguntas y orden final de la entrevista a Santiago Escobar Jaramillo	
Participación	¿Qué fue necesario para lograr que las comunidades a las que visitaste participaran de la elaboración de las fotografías? ¿Quiénes más hicieron parte del proceso?
	¿Cuál fue el apoyo institucional que tuvo el proyecto?
	¿De qué manera decidías lo que se iba a narrar en cada comunidad con las fotografías? ¿había un consenso con la gente?
	¿Cómo definirías el rol de las víctimas del conflicto en el proceso de creación?
	El fotolibro además de las fotografías contiene escritos ¿quiénes los elaboraron?
	¿Las demás personas que hicieron parte del proceso de elaboración de las fotografías y los escritos han estado presentes en los otros espacios de difusión del proyecto?
Memoria	¿En qué forma crees que “Colombia tierra de luz” contribuye a la construcción de la memoria del Conflicto Armado Colombiano?

