



EDWIN SANTIAGO  
PEREZ ORJUELA

ALEJANDRO  
TORRES GARCIA.

# FUEGO AL OLVIDO

UN PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL  
COMUNITARIA POR LA MEMORIA DE  
VÍCTIMAS DE ESTADO.

**FUEGO AL OLVIDO: UN PROYECTO DE GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA POR LA MEMORIA  
DE VÍCTIMAS DE ESTADO.**

**MODALIDAD: GESTIÓN DE PROYECTOS EDUCATIVOS Y CULTURALES**

**LINEA DE INVESTIGACION**

**DISSENTIR**

**DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO**

**JENNY FONSECA TOVAR**

**EDWIN SANTIAGO PEREZ ORJUELA**

**ALEJANDRO TORRES GARCIA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

**2026**

## **Resumen.**

El proyecto *Fuego al Olvido* es una experiencia de gestión cultural comunitaria que articula arte, memoria y acción política. Esto a través de laboratorios de co-creación con colectivos de víctimas del estado, artistas e individualidades que trabajan temas sobre la memoria, se construyeron colectivamente un fanzine, dos murales a gran formato, que luego se activaron en una toma cultural en el espacio público y un conversatorio en la Universidad pedagógica Nacional. El proceso fortaleció vínculos, promovió la participación horizontal y permitió resignificar la memoria por medio de prácticas artísticas, políticas y comunitarias.

## **Palabras clave:**

Gestión cultural comunitaria – memoria – víctimas del estado – creación colectiva – espacio público.

## Agradecimientos

Queremos dedicar este trabajo a todas las manos y los esfuerzos conjuntos que sostuvieron el proceso en medio de las adversidades de los días, a las madres que sostienen la vida de forma subversiva pese a tener todo en contra, a las luchas que empuñan la memoria de lxs hijxs arrebatados por el estado, a lxs hijxs cuyas madres ya no están pero que su amor florece rebelde, en el brillo de las manos que no dejan de encender el fuego.

Para Ana Renata y su legado tejiendo encuentros en los corazones que se sostienen, para Erika por la terquedad, el temple y complicidad, Por supuesto para Carolina cuya lucha incansable es y será el fuego que nos convoque para quemar el olvido, Para Dora Garcia por ser madre y padre a la vez, para Elizabeth Orjuela (milicha) por enseñar a soñar y a ser rebelde, a nuestras familias de sangre y las lealtades que siguen ardiendo con la promesa y la amenaza de un mundo nuevo en los corazones.

Gracias a , Colectivo Rosa Negra, Colectivo Pirotecnica Negra, Colectivo Fory, Tatiana irakunda, Ana renata, Casa Rattrap, Goku, Toda Errada, Angelito, Xiomara, Tamboras de Suba, Teatro Popular Quira, ZPH Norte, Amok, Gabo, Azul, Canela, Basureta, Violeta, Dani Laches, Colibrí mc, Palomo, Zismo, Zafiro Lux, Onírica, Caso Colectivo 82, Jenny, Alejandra, El Calvo, Pan, El Monchi, Poemapa, Las Hienas Derechos Humanos, Raulito, Ghosti, Carnada, Circo Juntanza, versadas, El Boti, El contestatario y a toda la banda que puso su llama para hacer de este encuentro un hermoso incendio colectivo.

## Índice.

### Tabla de contenido

Resumen.	5
Palabras clave.	5
Prólogo sobre la escritura:	5
1. Introducción y contextualización.	6
1.1 ¿Quién es el colectivo Rosa Negra?	6
1.2 ¿Cuándo empieza el trabajo conjunto con el colectivo Rosa Negra?	12
1.3. Antecedentes del trabajo mural en el muro de la calle 26	16
1.4 La intervención “Fuego al Olvido”	20
1.5. Gestión cultural en la LAV	26
2. Pregunta y objetivos	27
3. Justificación	28
4. Marco teórico	34
4.1 Sobre la Gestión Cultural Comunitaria	34
4.2 Estado, violencia y violencia de estado.	39
4.3 Sobre la memoria	42
5. Metodología.	46
5.1 Laboratorios de creación colectiva como dispositivo metodológico.	49
5.2 Fases del proyecto	51
Fase 1: Planeación y construcción colectiva	51
Fase 2: Ejecución y difusión pública	52
Fase 3: Análisis y reflexión crítica	53
6. Planeación e implementación del proyecto	53
6.1 Alianzas dentro del proceso de gestión	55
6.2 Cronograma.	57
6.3 Presupuestos	60
6.3.1 Presupuesto por convenio con centro memoria.	61
Tabla presupuestos CMPR.	61
6.3.2 Estimación presupuesto solidarios.	64
Tabla presupuestos solidarios.	64

7.4 Convocatoria	68
7.4.1 Caracterización de las personas participantes	70
Tabla 1	70
Tabla 2	71
Tabla 3	71
Tipo de alimentación	72
tabla 4	72
7.5 Activación y alianzas con puntos de memoria	72
Poemapa Diverso.	73
La Trocha	73
La Valija de Fuego	74
Casa Rattrap	74
Taller N N	74
7.6. Laboratorios de creación colectiva y aproximación al análisis a partir de la sesión 2 en Poemapa.	75
Descripción Segunda sesión. Laboratorio de creación Fuego al Olvido. PoemaPa	77
7.6.1 Análisis de la sesión 2 en poemapa.	81
Matriz de análisis general de los laboratorios de creación colectiva.	82
7.6.2.El ritual como narrativa y práctica de la memoria.	92
7.6.3. Apropiación del proceso y construcción de lo colectivo.	91
7.7 Toma cultural Fuego al Olvido.	93
7.7.1 Programación organizada	96
7.7.2 Resumen para análisis de la toma callejera fuego al olvido.	97
Matriz de análisis de toma callejera cultural fuego al olvido.	107
8. Análisis general del proyecto.	113
8.1 Análisis Cuantitativo	113
Alcances.	115
Límites.	116
8.2 Análisis Cualitativo	117
Alcances.	120
Limites.	121
8.3 Interpretación desde la Gestión Cultural Comunitaria	123

9. conclusiones.	126
10. Manifiesto.	128

### Prólogo sobre la escritura:

Este proyecto fue escrito a cuatro manos (dos personas). No responde a una única voz, sino a un proceso compartido de conversación, escucha y discusión. Desde el inicio, la intención fue construir una narrativa conjunta capaz de dar cuenta de nuestras búsquedas e intereses individuales, pero también de la forma en que estos se entrelazaron en un ejercicio colectivo de gestión, creación y escritura. A lo largo del proceso, cada apartado fue leído, comentado y revisado entre ambos autores. Hubo momentos en los que los acuerdos surgieron con facilidad y otros en los que aparecieron diferencias de perspectiva. Sin embargo, más que perseguir una homogeneidad absoluta, optamos por sostener una voz colectiva: una voz que se fue construyendo a partir del diálogo constante, la negociación y la reflexión compartida que acompañaron todo el desarrollo del proyecto.

Este prólogo busca señalar los lugares de enunciación comunes desde los cuales escribimos, sin necesidad de identificar quién redacta cada fragmento. El lector encontrará, por lo tanto, un texto que nace de la práctica de pensar y gestar en conjunto. En ese sentido, la escritura no aparece únicamente como un resultado final, sino también como parte del método de trabajo: leer, discutir, reformular y, en el camino, construir acuerdos que nos permitan enunciarlos de manera común.

A partir de este punto, el lector encontrará además la palabra “estado” escrita con minúscula. Esta elección no obedece a un descuido ortográfico, sino a una decisión deliberada que busca expresar

un posicionamiento político desde el lenguaje. Al evitar la mayúscula, se intenta no presentar al estado como una entidad incuestionable o trascendente, sino como el administrador de una serie de violencias criminales y asesinas que, lamentablemente, continúan presentes hasta hoy. Consideramos necesario cuestionar y confrontar esas violencias desde distintos frentes, tanto en el plano teórico como en el práctico. En este caso, lo hacemos también desde el lenguaje, entendiendo la escritura como un espacio desde el cual es posible disputar sentidos, señalar responsabilidades y abrir otras maneras de nombrar y comprender lo político.

### 1. Introducción y contextualización.

Este trabajo de grado se inscribe dentro de la modalidad de gestión de proyectos educativos y culturales de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional y consiste específicamente en un proyecto de gestión cultural **comunitaria**. Su origen está profundamente ligado al relacionamiento directo con víctimas y con distintos colectivos sociales que sostienen, desde hace años, luchas por la memoria frente a las violencias estatales y paraestatales. Pero también nace de un lugar más íntimo y compartido: del habitar la rabia y la indignación que produce vivir en un país atravesado por múltiples injusticias y por las limitadas posibilidades de ser escuchad(a)s.

Desde ese lugar común de experiencias, encuentros y vínculos que se fueron tejiendo en el camino, la gestión cultural y la construcción de comunidad aparecen como espacios de encuentro sostenidos, en gran medida, por los afectos. Partimos de reconocer que las violencias sistemáticas ejercidas por el estado y por actores paraestatales han tenido, entre sus efectos más profundos, la ruptura de los tejidos sociales y comunitarios, muchas veces como una estrategia deliberada de desarticulación.

Frente a ese panorama, las prácticas artísticas colectivas y las distintas formas de juntanza se han convertido en espacios desde los cuales es posible reconstruir vínculos, acompañar procesos de memoria y sostener formas de organización comunitaria. Fue precisamente a través de estos encuentros y prácticas compartidas que conocimos y comenzamos a acompañar al colectivo Rosa Negra, con quienes se fue gestando, poco a poco, la intención que hoy da origen a este proyecto.

### **1.1 ¿Quién es el colectivo Rosa Negra?**

El colectivo Rosa Negra es una organización conformada por familiares de las víctimas del incendio ocurrido el 4 de septiembre de 2020 en el CAI (Centro de Atención Inmediata) de San Mateo, en el municipio de Soacha, Cundinamarca. Este hecho, considerado por los familiares y diversas organizaciones como una grave violación a los derechos humanos, tuvo lugar aproximadamente a la 1:00 de la tarde, en un contexto marcado por el hacinamiento extremo dentro de las instalaciones policiales y por las restricciones impuestas durante la coyuntura de la pandemia de COVID-19.

De acuerdo con los relatos de los familiares, las personas que se encontraban detenidas permanecían en una celda de dimensiones reducidas, bajo condiciones de hacinamiento y sometidas a distintas formas de violencia ejercidas por algunos miembros de la Policía del municipio de Soacha. Entre las denuncias que se han hecho públicas se encuentran la prohibición de visitas, malos tratos constantes, agresiones físicas y psicológicas, así como prácticas de humillación que incluían apuestas entre los policías sobre peleas obligadas entre los detenidos.

En medio de estas condiciones, y como forma de protesta frente a la situación que vivían dentro del lugar de reclusión, algunos de los hombres que se encontraban allí decidieron prender fuego a una cobija. Lo que en principio parecía un acto desesperado de protesta terminó convirtiéndose

rápidamente en una tragedia. En cuestión de minutos el fuego comenzó a expandirse dentro de la celda, mientras el humo y las llamas llenaban el espacio cerrado.

Según los testimonios de los familiares que se encontraban en el lugar, a pesar de que en ese momento había aproximadamente veinte policías dentro de las instalaciones del CAI, no se produjo una reacción inmediata para abrir la celda o permitir la evacuación de las personas atrapadas. Por el contrario, varios familiares denunciaron que los agentes impidieron su intervención e incluso, en medio de la desesperación, llegaron a mostrar la llave de la celda en forma de burla mientras los detenidos gritaban pidiendo ayuda.

Ante la falta de una respuesta institucional, fueron los propios familiares quienes intentaron rescatar a sus seres queridos. Rompieron los vidrios del lugar y buscaron distintas formas de intervenir para detener el incendio. En medio del caos lograron conseguir una manguera, pero el agua no era suficiente para controlar la intensidad de las llamas que salían de la celda.

Carolina Ordóñez, madre de Juan David Ordóñez (Q.E.P.D.), recuerda que en medio de la tragedia hubo un momento en el que un policía identificado por los presentes como “Smith” decidió intervenir. Según su relato, el agente se mojó completamente con la manguera y se arrastró entre el humo y el fuego para intentar abrir la reja de la celda. Con las manos quemadas y soportando las altas temperaturas, logró finalmente abrir la puerta y comenzar a sacar uno a uno los cuerpos de las personas que se encontraban dentro.

El resultado de este hecho fue devastador. Ocho personas murieron días después en distintos hospitales debido a la gravedad de las quemaduras y otras tres sobrevivieron con heridas extremadamente graves, algunas con secuelas físicas permanentes. Para las familias, lo ocurrido no puede entenderse como un accidente aislado, sino como el resultado de una cadena de omisiones, negligencias y responsabilidades directas por parte de los agentes que estaban encargados de la custodia de los detenidos.

A pesar de la gravedad del caso, durante las primeras semanas el hecho no tuvo una cobertura mediática significativa. Las denuncias realizadas por las familias no recibieron respuestas claras por parte de las instituciones. Aproximadamente un mes después, gracias a las denuncias realizadas por algunos concejales —entre ellos Heider Gaitán, concejal de Soacha, y Diego Andrés Cancino, concejal de Bogotá y defensor de derechos humanos—, pero sobre todo por la persistencia pública de los familiares, el caso comenzó a adquirir mayor visibilidad en la esfera mediática.

Frente a la ausencia de respuestas institucionales, la lentitud de los procesos judiciales y la necesidad de mantener viva la memoria de lo ocurrido, varios familiares decidieron organizarse colectivamente. De este proceso surge el colectivo Rosa Negra, encabezado por Ana Carolina Ordóñez, madre de Juan David Ordóñez (Q.E.P.D.), junto con otras madres, hermanas y familiares de las víctimas.

Entre las integrantes del colectivo se encuentran:

Flor Marina Tibaque, madre de Anderson Stiven Méndez (Q.E.P.D.)

Blanca Galindo, madre de Óscar Galindo (Q.E.P.D.)

Vilma Caicedo, madre de Cristian Caicedo (Q.E.P.D.)

Adriana Abril, hermana de Jesús Alirio Abril (Q.E.P.D.)

Jineth Conde, tía de Jeison Conde (Q.E.P.D.)

Sandra Milena Pineda, hermana de Bernardo Pineda (Q.E.P.D.)

Asimismo, el colectivo decidió incluir dentro de su proceso de memoria el caso de Carlos Alberto Landázuri Rosales, una de las víctimas mortales del incendio, quien no contó con un acompañamiento familiar cercano después de los hechos.<sup>1</sup>

El nombre Rosa Negra tiene un origen profundamente simbólico para el colectivo. Juan David Ordóñez había prometido en vida regalarle una rosa negra a su madre, Ana Carolina, ya que sabía que era su flor favorita. Sin embargo, nunca pudo cumplir esa promesa. Tras su muerte, la rosa negra se convirtió en un símbolo de memoria, duelo y resistencia para su familia y para las demás familias que comenzaron a organizarse alrededor de este proceso.

Con el tiempo, la rosa negra se transformó en un emblema de la lucha por la memoria, la dignidad y la justicia de quienes murieron en el incendio del CAI de San Mateo.

El primer evento público organizado por el colectivo fue el conversatorio “Cómo trascender del dolor a la acción pública”, realizado a finales de 2020 en el parque contiguo al CAI de San Mateo. Este encuentro fue gestionado por las propias familias, quienes, con el apoyo de vecinos, organizaciones sociales y líderes comunitarios solidarios con el caso, lograron generar un primer espacio público de diálogo, memoria y denuncia.

Desde entonces, el colectivo Rosa Negra ha participado en distintos escenarios de movilización y visibilización tanto en Soacha como en Bogotá. Entre sus acciones se encuentran marchas, encuentros comunitarios, tomas culturales, intervenciones artísticas y actos simbólicos que buscan mantener viva la memoria de lo ocurrido. Estas iniciativas no solo buscan exigir avances en los procesos judiciales, sino también denunciar las múltiples formas de violencia estatal que afectan de manera particular a los jóvenes de sectores populares, especialmente en territorios históricamente estigmatizados y atravesados por profundas desigualdades sociales. El colectivo se sostiene principalmente gracias a la

---

<sup>1</sup> Carolina Ordoñez del Colectivo Rosa Negra es la principal fuente de la información acá presentada y que da cuenta de los hechos del 4 de septiembre de 2020 y las semanas posteriores, esta información fue obtenida gracias al diálogo cercano que tenemos con ella.

fuerza organizativa de las madres y familiares de las víctimas, así como al acompañamiento solidario de organizaciones sociales, colectivos culturales y procesos comunitarios que respaldan su lucha.

Más de cincuenta meses después de los hechos, y a punto de cumplirse cinco años de la tragedia, el ejercicio de memoria impulsado por el colectivo Rosa Negra continúa vigente. Su trabajo se ha convertido no solo en una exigencia de justicia para las víctimas del incendio del CAI de San Mateo, sino también en una forma de resistencia frente al olvido y una denuncia permanente frente a las violencias que siguen presentes en la actualidad.

Con el paso del tiempo, el proceso organizativo del colectivo ha crecido y se ha transformado. Aunque inicialmente surgió como una iniciativa de los familiares directos de las víctimas, hoy el proceso también ha comenzado a acoger a otras víctimas de la brutalidad policial, así como a distintas personas y organizaciones que se han sumado solidariamente a la lucha por la memoria, la justicia y la dignidad. De esta manera, el colectivo se ha ido configurando no solo como un espacio de duelo compartido, sino también como una plataforma de acompañamiento, denuncia y organización frente a la violencia institucional.

En el plano judicial, después de casi seis años de lucha constante, el caso continúa en curso. Actualmente el proceso se encuentra en etapa probatoria, en la cual se están recogiendo testimonios y declaraciones relacionadas con la responsabilidad de los uniformados que se encontraban en servicio el día de los hechos. Aunque los policías implicados fueron destituidos de sus cargos, hasta el momento no cuentan con medidas de aseguramiento, situación que ha sido denunciada reiteradamente por los familiares de las víctimas.

En octubre de 2025 el proceso tuvo un nuevo avance cuando el tribunal correspondiente emitió una segunda respuesta de sentencia en la que se reconoce la responsabilidad de algunos de los uniformados implicados en los hechos. Dentro de esta decisión se ha señalado particularmente la responsabilidad de Adelaida del Pilar González, quien se desempeñaba como comandante del CAI en ese

momento y tenía la obligación de ordenar la evacuación de las personas detenidas cuando comenzó el incendio, acción que nunca se realizó.

De igual manera, el proceso judicial ha señalado la responsabilidad del patrullero Jorge Suárez Orduz, quien cumplía funciones de custodia durante ese turno y quien, según los testimonios y las investigaciones adelantadas, omitió abrir la celda y garantizar la evacuación de los detenidos, a pesar del evidente riesgo que se estaba presentando.

También se ha mencionado la responsabilidad de Gabriel Moreno, quien para ese momento se desempeñaba como comandante dentro del CAI y que, según las denuncias presentadas, no se encontraba en el lugar cuando ocurrieron los hechos, situación que constituye una omisión grave dentro de sus responsabilidades institucionales.

Para los familiares y para el colectivo Rosa Negra, lo sucedido no puede entenderse únicamente como una tragedia aislada, sino como el resultado de una serie de omisiones, negligencias y decisiones que terminan vulnerando el derecho fundamental a la vida y a un trato digno de las personas que se encontraban bajo custodia del estado.

A pesar de las demoras, de las dificultades institucionales y del desgaste emocional que implica sostener durante años una lucha jurídica y política, las madres y los familiares continúan firmes en su exigencia de verdad, justicia y reparación. Su trabajo ha logrado mantener viva la memoria de las víctimas y ha abierto espacios de reflexión pública sobre la violencia institucional, la criminalización de la juventud y las condiciones de detención en espacios de reclusión transitoria como los CAI.

En este sentido, el colectivo Rosa Negra no solo representa un proceso organizativo de familiares en busca de justicia, sino también una experiencia de memoria viva que transforma el dolor en acción pública y que busca impedir que hechos como los ocurridos el 4 de septiembre de 2020 vuelvan a repetirse.

## **1.2 ¿Cuándo empieza el trabajo conjunto con el colectivo Rosa Negra?**

En medio de nuestros recorridos políticos, artísticos, pedagógicos y populares, el acercamiento directo con el colectivo Rosa Negra comenzó en el año 2023. En ese momento, algunas de las madres que integran el colectivo fueron invitadas al espacio académico “Procesos didácticos y evaluativos”, orientado por el profesor Sebastián Galindo en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional.

En ese encuentro participó uno de nosotros, Edwin Pérez, quien comenzó a vincularse activamente al proceso a través de distintos ejercicios pedagógicos, creativos y colaborativos desarrollados en el marco de la clase. Durante estas jornadas se realizaron actividades de creación colectiva orientadas a trabajar la memoria desde el arte. Entre ellas se destacó el tejido de una bandera de retazos que incluía los retratos de algunas de las víctimas del incendio del CAI de San Mateo, así como la realización de un mural conmemorativo en las canchas del edificio C de la Universidad Pedagógica Nacional, sede calle 72.

Este primer ejercicio abrió un espacio de diálogo entre las prácticas pedagógicas desarrolladas dentro de la universidad y las luchas de memoria impulsadas por el colectivo Rosa Negra. A partir de ese momento comenzaron a tejerse los primeros vínculos de colaboración, no solo desde el trabajo artístico y pedagógico, sino también desde la construcción de relaciones de cercanía, confianza y amistad con algunas de las madres del colectivo, particularmente con Carolina Ordóñez.



imagen de archivo propio, 2023. 1

imagen 1 Ana Carolina Ordoñez Lideresa del Colectivo Rosa Negra.

Con el paso del tiempo, y dentro de nuestras propias posibilidades, comenzamos a acompañar distintos ejercicios de muralismo y memoria impulsados por el colectivo. Entendiendo que los procesos de memoria se sostienen en la juntanza, el acompañamiento mutuo y las redes de solidaridad, decidimos aportar nuestras prácticas artísticas a estos espacios. Además de responder a una necesidad concreta del proceso del colectivo, estas acciones dialogaban de manera profunda con las reflexiones que veníamos desarrollando desde nuestras propias trayectorias políticas, culturales y pedagógicas.

Uno de estos momentos se dio durante la conmemoración de los cuatro años del incendio del CAI de San Mateo, en el año 2024. En esa ocasión participamos en la realización de un mural ubicado en el Estadio Municipal de Soacha. La intervención incluyó la frase **“Nadie puede quemar la memoria, nada puede apagar nuestra lucha”** y fue posible gracias a los recursos que el propio colectivo logró reunir. Nuestro aporte consistió en el trabajo artístico y en el tiempo dedicado a la realización del mural, asumido de manera solidaria y sin ningún tipo de retribución económica.

Este proceso de colaboración fue fortaleciendo, poco a poco, el vínculo entre nuestras prácticas artísticas y el ejercicio de memoria impulsado por el colectivo Rosa Negra. A partir de estos encuentros

comenzaron a abrirse nuevas posibilidades de intervención en el espacio público, que más adelante darían lugar al proyecto **“Fuego al olvido”**.

Cabe señalar que el mural realizado en la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2023 fue renovado como parte del cierre de este proceso investigativo. Esta acción fue acompañada de un conversatorio público en noviembre de 2025, cuyo propósito fue abrir un espacio de reflexión colectiva dentro de la universidad en torno a los procesos de memoria, arte y gestión cultural comunitaria que se desarrollaron a lo largo de este proyecto dentro de la universidad.



imagen 2 Muro Soacha "Nadie Puede Quemar La Memoria, Nadie Puede Apagar Nuestra Lucha"  
imagen archivo propio, 2024 Soacha, San mateo.



imagen 3 Muro "Nadie Puede Quemar Nuestra Lucha, Nadie Puede Apagar la Memoria"  
imagen archivo propio, 2024, Soacha, San Mateo.

### 1.3. Antecedentes del trabajo mural en el muro de la calle 26

Para comprender la posibilidad de realizar una intervención en el muro ubicado en la calle 26 con carrera décima donde se desarrolló la toma cultural “Fuego al Olvido”, resulta necesario situar algunos antecedentes de trabajo artístico y político que han tenido lugar en ese espacio. Uno de los primeros momentos se remonta al año 2019. En medio de una coyuntura social marcada por movilizaciones y tensiones políticas en el país, distintos colectivos de artistas urbanos, escritores de graffiti e individualidades decidieron intervenir un muro ubicado frente al Hotel Tequendama, en Bogotá. La acción surgió de manera espontánea y autónoma, como parte de un ejercicio de apropiación del espacio público y de construcción de enunciaciones políticas a través del arte urbano. En aquella ocasión el muro fue intervenido con la frase **“Lucha Necia Digna”**, en un proceso colectivo que reunió a varios escritores de graffiti y artistas urbanos, entre ellos Basureta, ACAB, Ángel, Carnada, Rever, Lepra,

Palomo, Signar, Fiasko y Monchi, entre otros. Tiempo después, a finales del año 2021, el mismo muro volvió a ser intervenido en el marco de la conmemoración de los 39 años del **Colectivo Caso 82**, un proceso organizativo conformado por familiares de víctimas de desaparición forzada en Colombia. En esa ocasión, la Comisión de la Verdad apoyó la realización de un mural conmemorativo, intervención en la que participó uno de nosotros, Alejandro Torres, junto con otros artistas.

Esta segunda intervención reforzó el carácter simbólico del lugar, que comenzó a consolidarse como un espacio de memoria dentro del paisaje urbano de Bogotá. Su ubicación, además, lo sitúa cerca de diversos escenarios y procesos sociales y políticos que han marcado la historia reciente del país, lo que ha contribuido a fortalecer su significado dentro de las luchas por la memoria.

Ese mismo año, en el marco del espacio académico **“Procesos didácticos y evaluativos”** de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, surgió la posibilidad de articular un nuevo proceso de trabajo colectivo entre estudiantes y algunos integrantes del Colectivo Caso 82. A partir de varios encuentros desarrollados a lo largo de algunas semanas, se construyó de manera conjunta una propuesta orientada a renovar y unificar las intervenciones existentes en el lugar. El resultado fue una acción mural de mayor escala que cubrió la totalidad del muro con la frase “Luchar hasta encontrarlos 82”.

El proceso se llevó a cabo mediante una organización horizontal entre estudiantes, artistas y familiares del colectivo, quienes decidieron financiar la intervención con recursos propios. El mural incorporó distintos elementos simbólicos asociados a la lucha contra la desaparición forzada y a la exigencia de memoria, verdad y reparación que los familiares han sostenido durante décadas.



imagen 4 Muro Caso Colectivo 82.

Imagen por la comisión de la verdad, 2021, Bogotá, comisión de la verdad

(<https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/mural-memoria-colectivo-82-personas-detenido-desaparecidas>)

#### 1.4 La intervención “Fuego al Olvido”

Los antecedentes descritos anteriormente permitieron consolidar el muro ubicado en la calle 26 con carrera décima como un espacio de enunciación política y memoria dentro de la ciudad. A partir de esta trayectoria de intervenciones y procesos colectivos, hacia finales del año 2024 comenzó a gestarse una nueva acción artística en este lugar.

En esta ocasión, la intervención se realizó en juntanza con estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, algunos de los cuales habían participado previamente en el espacio académico mencionado, así como con integrantes del Colectivo Caso 82 y con diversas individualidades que ya habían formado parte de intervenciones anteriores en el mismo muro.

La acción se desarrolló en el deprimido de la calle 26 con carrera décima, justo al lado de la plaza donde se encuentra la estatua de La Rebeca. La intervención tuvo como eje central la frase **“Fuego al olvido”**, alrededor de la cual se incorporaron imágenes, consignas y datos contruidos colectivamente. A través de estos elementos se buscaba hacer un llamado público a resistir el olvido y a confrontar las estrategias de negación que, históricamente, han operado como mecanismos de manipulación y control por parte del estado.

Más allá de retomar la historia previa del muro como espacio de memoria urbana, esta intervención abrió también la posibilidad de articular distintos procesos sociales y políticos que luchan contra diversas formas de violencia estatal. De esta manera, el lugar comenzó a configurarse como un territorio simbólico en el que convergen memorias, denuncias y prácticas colectivas de resistencia.

Este ejercicio buscaba, además, llevar al mural las voces de las madres del Colectivo Rosa Negra y las memorias de las víctimas del incendio del CAI de San Mateo, convirtiendo el espacio público en un eco de denuncia y de memoria. Al mismo tiempo, la intervención pretendía contribuir a la construcción de iniciativas que surgen desde la autonomía comunitaria, especialmente en contextos donde el estado no ha asumido plenamente su responsabilidad frente a los procesos de memoria, reparación y justicia.

Si se tiene en cuenta la larga historia de violencias que atraviesa la sociedad colombiana, marcada por una agenda política muchas veces centrada en la guerra y el conflicto interno, resulta evidente la necesidad de generar espacios que permitan tramitar colectivamente las heridas sociales. En este contexto, las prácticas artísticas y culturales adquieren un papel importante como escenarios donde las comunidades pueden elaborar sus memorias, compartir experiencias y construir formas de resistencia frente al olvido.

Este panorama se hace aún más evidente frente a las limitaciones que ha tenido el aparato estatal para sostener procesos efectivos de reparación simbólica con comunidades históricamente vulneradas. En muchos casos, las propias víctimas han señalado que, además de la falta de respuestas

institucionales, continúan enfrentando dinámicas de re victimización derivadas de las mismas estructuras de violencia que hicieron posibles estos hechos.

En este contexto, resulta fundamental reconocer la importancia de los procesos organizativos que las propias comunidades han impulsado para sostener sus luchas por la memoria. Frente a la ausencia de respuestas claras por parte del estado, muchas de estas comunidades han encontrado en la organización colectiva, la cultura y el arte formas de acompañamiento mutuo, cuidado y resistencia.

Los encuentros y acciones colectivas desarrolladas en este proyecto nos permitieron acercarnos a las necesidades del Colectivo Rosa Negra y de otros procesos de memoria vinculados a víctimas de crímenes de estado. A partir de estos espacios se hizo evidente la importancia que tiene, para estos colectivos, la disputa permanente por la memoria y la necesidad de generar escenarios donde sus relatos puedan ser escuchados y compartidos.

Esta disputa por la memoria se da, además, en un contexto mediático en el que muchas veces predominan discursos de negación o minimización de las violencias estatales, promovidos por sectores de poder que influyen en la agenda pública. En este escenario, las acciones culturales y artísticas se convierten en herramientas que permiten contrarrestar esas narrativas hegemónicas, abriendo espacios donde las voces de las víctimas y de las comunidades puedan hacerse visibles.

Desde nuestra cercanía y trabajo conjunto con colectivos como Rosa Negra y el Colectivo Caso 82, comprendimos la importancia de ampliar estos espacios de encuentro y de circulación de la memoria. Para muchos de estos procesos, resulta fundamental poder llevar sus relatos a distintos escenarios públicos, no solo para exigir justicia, sino también para mantener vivas consignas como el **no olvido** y la **no repetición**.

Asimismo, estos colectivos han logrado sostenerse en el tiempo gracias a las alianzas y redes de apoyo construidas con otras organizaciones, artistas, estudiantes y procesos comunitarios. Por esta

razón, consideramos necesario generar espacios que permitan fortalecer estos vínculos y ampliar las redes de colaboración entre distintas iniciativas que trabajan por la memoria.

En este sentido, pensamos el papel de la educación y de la gestión cultural como campos amplios que pueden contribuir a responder a algunas de las necesidades sociales presentes en los territorios. Desde estas prácticas es posible acompañar procesos comunitarios, facilitar encuentros y promover ejercicios de creación colectiva que fortalezcan los vínculos entre memoria, cultura y organización social.

Dentro de este proceso, las distintas actividades desarrolladas —como los laboratorios de creación, las intervenciones murales y la producción colectiva de fanzines— encuentran un punto de convergencia en la **toma cultural “Fuego al Olvido”**, desarrollada en el 2025 y cuyo proceso de gestión es el que narramos en este trabajo de grado, concebida como un momento de articulación, proyección y socialización de las reflexiones y producciones construidas a lo largo del proyecto.

La toma cultural se plantea como un espacio abierto de encuentro en el que confluyen diversas formas de creación colectiva y de activación de la memoria en el espacio público. La intención es reunir en un mismo escenario los resultados de los procesos desarrollados durante los laboratorios, permitiendo que las distintas voces, relatos y expresiones artísticas dialoguen entre sí y puedan proyectarse hacia la comunidad.

Al mismo tiempo, este encuentro busca fortalecer alianzas entre organizaciones sociales, colectivos culturales, estudiantes, artistas y habitantes del territorio, ampliando las redes de colaboración que sostienen los procesos de memoria impulsados desde distintas iniciativas.

En este marco, **la toma cultural** no se concibe únicamente como un espacio de circulación artística, sino también como un escenario político y comunitario que permita consolidar vínculos entre diferentes actores sociales comprometidos con la defensa de la memoria y la dignidad de las víctimas, tomándose el espacio público para llegar e interpelar múltiples personas y diversos públicos.

Asimismo, este tipo de acciones públicas abre la posibilidad de generar apoyos institucionales o solidarios que contribuyan a la sostenibilidad de los procesos culturales comunitarios. Esto incluye desde la gestión de materiales para los laboratorios y la realización de murales, hasta apoyos logísticos como espacios para encuentros, impresión de materiales o recursos para actividades colectivas.

La toma cultural **“Fuego al Olvido”** se realizó en el marco de la conmemoración de la tragedia ocurrida en el CAI de San Mateo en Soacha, durante la primera semana de septiembre de 2025. La intención general del proyecto invitaba a que esta acción de intervención pública se articulara en una experiencia de memoria, arte y acción comunitaria.

Más que limitarse a recordar los hechos ocurridos, el encuentro buscó abrir un espacio de reflexión colectiva sobre las violencias que atraviesan distintos sectores sociales, así como sobre la importancia de sostener procesos de memoria que permitan confrontar el olvido y las narrativas de negación institucional.

Pensar en la realización de esta toma cultural responde también a la necesidad de seguir construyendo espacios culturales con un carácter político y comunitario, especialmente en contextos donde muchas de las iniciativas culturales terminan siendo absorbidas por lógicas institucionales que no siempre responden a las necesidades específicas o situadas de los procesos sociales.

Desde esta perspectiva, ocupar el espacio público mediante acciones culturales se convierte en una forma de reapropiación de la ciudad como lugar de enunciación política, donde es posible visibilizar problemáticas sociales, compartir experiencias colectivas y fortalecer las redes de quienes han venido trabajando por la memoria durante años.

En este sentido, las tomas culturales se configuran como escenarios de encuentro intergeneracional, donde confluyen diferentes trayectorias de lucha, creación y organización. En estos espacios se ponen en diálogo las experiencias de quienes han sostenido procesos de memoria durante

largos periodos de tiempo con las iniciativas de nuevas generaciones que buscan continuar estas luchas desde el arte y la cultura.

La elección de espacios emblemáticos de la ciudad, como el sector de la avenida 26 con carrera décima, responde también a la intención de intervenir territorios cargados de significado político dentro del paisaje urbano de Bogotá. Lugares atravesados por movilizaciones sociales y expresiones culturales que, por su historia, se convierten en escenarios propicios para activar ejercicios de memoria en el espacio público.

Dentro de este proceso, la creación colectiva de un **fanzine** adquiere un papel importante como herramienta de memoria y circulación de saberes. Históricamente vinculado a prácticas culturales autónomas y contraculturales, el fanzine permite recoger relatos, imágenes, reflexiones y producciones gráficas que emergen de los laboratorios y de las experiencias compartidas durante el proyecto.

Su carácter auto gestionado facilita que estos contenidos puedan circular de manera accesible entre distintos públicos, ampliando las posibilidades de difusión de las memorias construidas colectivamente.

De esta manera, el fanzine más que un objeto editorial, se entiende como un **dispositivo de memoria colectiva** que reúne fragmentos de las experiencias, pensamientos y sentires de quienes participan en el proceso. En sus páginas pueden encontrarse testimonios, ilustraciones, fotografías, textos reflexivos y consignas que dan cuenta de las distintas formas en que las comunidades elaboran y transmiten sus memorias.

Hablar de memoria colectiva implica reconocer que los relatos sobre el pasado no se construyen únicamente desde experiencias individuales, sino en relación con los grupos sociales, los territorios y las prácticas culturales que comparten las comunidades. La memoria se produce y se transforma en espacios de encuentro, diálogo y creación donde distintas voces participan en la construcción de narrativas sobre los hechos que marcan la historia de un grupo o de una comunidad.

En este contexto, la producción y el lanzamiento del fanzine durante la toma cultural permiten materializar un proceso de creación colectiva que no solo documenta lo vivido durante los laboratorios y las intervenciones artísticas, sino que también amplía las posibilidades de circulación de estas memorias más allá del momento puntual del evento.

De este modo, la toma cultural **“Fuego al Olvido”** se configuró como un espacio donde convergen arte, memoria, organización comunitaria y acción política, articulando diversas estrategias culturales que buscan disputar el olvido y fortalecer los procesos colectivos que trabajan por la construcción de memorias vivas en el espacio público.

Es desde este entramado de prácticas, reflexiones y acciones comunitarias que emerge la necesidad de preguntarnos por el papel que pueden desempeñar los procesos de gestión cultural comunitaria y de creación artística colaborativa en la activación de memorias frente a las violencias que atraviesan nuestros territorios.

### 1.5gestión cultural en la LAV

Es importante entender, desde un contexto un poco más específico, el desarrollo de la gestión cultural como modalidad de trabajo de grado en la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional. Si bien hasta este momento no se registra ningún trabajo de grado que haya optado formalmente por esta modalidad, en el pasado otros compañeros y compañeras ya habían desarrollado proyectos que implican, de manera directa o indirecta, ejercicios de gestión, construcción o apoyo a escenarios culturales con diferentes comunidades, acentuando según cada caso las dimensiones pedagógicas, artísticas o comunitarias, por nombrar solo algunas.

Estos trabajos, contruidos con anterioridad, fueron presentados bajo modalidades como la sistematización de experiencias, entre otras. Sin embargo, al ser la gestión cultural una categoría construida y admitida hace relativamente poco como opción de trabajo de grado, este se configura como el primer trabajo que opta propiamente por dicha modalidad. Esto resulta importante para analizar, desde un contexto más amplio, en el desarrollo de esta modalidad dentro de la licenciatura.

Si bien las lógicas neoliberales que piensan y estructuran la educación como funcional para el mercado hicieron necesaria hace relativamente poco tiempo la introducción de la gestión cultural como una competencia profesional, resulta importante pensar esta categoría más allá de una óptica mercantilista que plantea a las comunidades únicamente como consumidoras de una cultura diseñada a partir de su rentabilidad económica.

Muchas compañeras y compañeros han reflexionado sobre la incidencia política y cultural que su rol como maestras y maestros tiene dentro de las comunidades, asumiendo posiciones críticas y comprometidas mediante la construcción y el apoyo a escenarios culturales. Estos ejercicios exceden la historia reciente de la gestión cultural como categoría de evaluación para trabajos de grado y, en términos más amplios, corresponden a procesos que han existido, se han consolidado y se proyectan en el tiempo más allá de los límites de visibilidad y análisis de la academia.

## 2. Pregunta y objetivos

A partir de todo lo anterior, surge la pregunta:

¿De qué manera la formulación e implementación de un proyecto de gestión cultural comunitaria puede potenciar las prácticas de muralismo social y fanzine en la toma callejera "Fuego al Olvido" para visibilizar y reivindicar la memoria de las víctimas de violencia estatal?

Para responder esta incógnita nos proponemos unos objetivos que nos ayuden a organizar el desarrollo de nuestra gestión cultural comunitaria, presentados a continuación:

**Objetivo general:** Implementar un proyecto de gestión cultural comunitaria en torno a la toma callejera "Fuego al Olvido", a través del muralismo social y el fanzine como prácticas artísticas colaborativas orientadas a la visibilización y reivindicación de la memoria de las víctimas de violencia estatal.

### **Objetivos Específicos.**

1. Articular y consolidar escenarios de juntanza, creación y colaboración a través de múltiples alianzas institucionales y comunitarias para la reflexión crítica y la construcción de redes de apoyo entre el ecosistema de individualidades y colectividades que asumen las calles como plataforma de pugna por la memoria.

2. Desarrollar e implementar estrategias de divulgación creativas que amplifiquen las voces de las víctimas, colectivos e individualidades participantes, realizando material editorial independiente, audiovisual y visual que acerquen estas reflexiones a diversos públicos.

3. Construir e implementar una metodología laboratorial de co-creación en muralismo social y fanzine, orientada a la renovación y transformación de los murales en homenaje a las víctimas del estado y al fortalecimiento de procesos de construcción de saberes comunitarios.

4. Analizar los aprendizajes pedagógicos, políticos y organizativos derivados del proceso de gestión cultural comunitaria.

### 3. Justificación

“En un comienzo fuimos sólo islas, ahora somos urgentes archipiélagos”

Mario Benedetti. (1977)

Partiendo de las problemáticas expuestas anteriormente, este proyecto entiende la gestión cultural comunitaria como una herramienta fundamental para la creación de espacios de encuentro donde sea posible disputar la memoria en el espacio público. En contextos atravesados por violencias estructurales y por procesos prolongados de negación institucional, la memoria se convierte en un terreno de disputa política y simbólica que incide directamente en las posibilidades de justicia social y en la construcción de garantías de no repetición. En el caso colombiano, estas disputas adquieren una relevancia particular si se tiene en cuenta el lugar que han ocupado históricamente las juventudes populares dentro de los marcos de persecución estatal, criminalización mediática y estigmatización social. En este escenario, los procesos comunitarios de memoria se constituyen no solo como ejercicios

de recuerdo, sino también como estrategias colectivas para confrontar narrativas oficiales que tienden a invisibilizar o justificar distintas formas de violencia institucional. Uno de los aspectos que hace pertinente este proyecto tiene que ver precisamente con la necesidad de ampliar los canales de circulación de estas memorias. En muchos casos, los relatos construidos por las víctimas y sus familias no encuentran espacio en los medios de comunicación hegemónicos, que suelen privilegiar versiones institucionales de los hechos o reproducir marcos narrativos que diluyen las responsabilidades estatales. Esto genera un escenario en el que gran parte de las comunidades afectadas se ven obligadas a construir y sostener sus propios mecanismos de visibilización, apelando a estrategias culturales, artísticas y organizativas que permitan romper el cerco informativo que se impone sobre sus experiencias.

Desde esta perspectiva, el uso de lenguajes artísticos como el mural y el fanzine adquiere un sentido político y pedagógico particular. Ambos formatos han estado históricamente vinculados a prácticas culturales autónomas y a formas de comunicación popular que permiten amplificar voces que difícilmente encuentran cabida en los circuitos institucionales. Su carácter accesible, reproducible y colectivo facilita la circulación de relatos, denuncias y reflexiones que emergen desde los propios procesos organizativos de las comunidades.

En este proyecto, estas herramientas no se entienden únicamente como recursos estéticos, sino como dispositivos de construcción de memoria colectiva. A través de ellos se busca propiciar escenarios de encuentro donde diferentes personas puedan compartir experiencias, reflexionar sobre las violencias que atraviesan sus territorios y construir de manera conjunta formas de representación que permitan narrar dichas experiencias desde sus propias perspectivas.

En este sentido, resulta fundamental reconocer el carácter profundamente colectivo de los procesos de memoria. Lejos de tratarse de ejercicios individuales, la memoria se construye y se transforma en relación con los grupos sociales, los territorios y las prácticas culturales que comparten las comunidades. Son precisamente los espacios de encuentro —los diálogos, las acciones colectivas, los

procesos de creación conjunta— los que permiten sostener estas memorias en el tiempo y proyectarlas hacia nuevos escenarios de circulación.

Por esta razón, los laboratorios de co-creación planteados en el proyecto se conciben como espacios abiertos de experimentación colectiva, donde el resultado final no está previamente definido, sino que emerge de las dinámicas de interacción entre quienes participan en el proceso. De esta manera, el proyecto busca propiciar condiciones para que sean las propias comunidades quienes definan las formas de representación y los contenidos que consideran relevantes para sus procesos de memoria.

Este enfoque también se relaciona con el carácter auto gestionado de muchos de los procesos de memoria impulsados por colectivos de víctimas en el país. Frente a la ausencia o insuficiencia de respuestas institucionales, numerosas comunidades han tenido que construir sus propios espacios de organización, acompañamiento y visibilización. En este contexto, las prácticas culturales y artísticas han cumplido un papel importante como herramientas para sostener vínculos comunitarios y para ampliar las posibilidades de circulación de sus relatos.

La elección del corredor de la calle 26 en Bogotá como escenario de intervención responde precisamente a este interés por activar espacios urbanos que históricamente han funcionado como plataformas de denuncia y expresión política. Debido a su ubicación estratégica y al flujo constante de personas que transitan por este sector, los muros de la avenida 26 se han consolidado como un lugar privilegiado para la circulación de mensajes y para la disputa simbólica por la memoria dentro del paisaje urbano de la ciudad.

Al mismo tiempo, el proyecto surge también como una reflexión crítica frente a ciertas dinámicas recientes relacionadas con la institucionalización del muralismo urbano. En los últimos años, distintas administraciones locales han promovido programas culturales que reconocen el valor estético del arte urbano, pero que en algunos casos han terminado por neutralizar o despolitizar su potencial

crítico. A través de festivales, convocatorias o estímulos económicos, muchas intervenciones murales han sido incorporadas a circuitos institucionales que privilegian su dimensión decorativa por encima de su capacidad de denuncia social.

Este proceso ha generado tensiones evidentes en torno al uso del espacio público, ya que algunas de las paredes que históricamente funcionaron como escenarios de crítica política han comenzado a ser reguladas o administradas bajo lógicas que restringen las posibilidades de intervención autónoma. Frente a este panorama, resulta pertinente recuperar el carácter político del mural como herramienta de comunicación pública y como práctica cultural vinculada a procesos sociales concretos.

La calle, en este sentido, continúa siendo uno de los escenarios más importantes para la circulación de ideas y para la interpelación de los discursos hegemónicos. Las intervenciones gráficas en el espacio público tienen la capacidad de plantear preguntas, abrir debates y visibilizar problemáticas que muchas veces permanecen ausentes de los circuitos mediáticos tradicionales.

Ejemplos recientes dentro del contexto colombiano, como el mural “¿Quién dio la orden?”, relacionado con los asesinatos extrajudiciales conocidos como “falsos positivos”, o las intervenciones que han difundido la consigna “Las cucas tienen razón”, vinculada a la lucha de las madres de las víctimas de desaparición forzada en Medellín, evidencian el potencial que tienen estos lenguajes visuales para activar discusiones públicas sobre temas profundamente sensibles para la memoria del país.

Finalmente, este proyecto resulta pertinente también para la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, en la medida en que invita a repensar el papel social de los licenciados en artes dentro de los territorios. Desde esta perspectiva, el ejercicio pedagógico no se limita a los espacios formales de enseñanza, sino que puede contribuir a la gestión de iniciativas culturales que respondan a las necesidades y problemáticas de las comunidades.

Asumir el arte desde esta dimensión implica reconocer su capacidad para generar encuentros sensibles, activar procesos de reflexión colectiva y fortalecer las redes sociales que sostienen los ejercicios de memoria en distintos contextos. En este sentido, proyectos como Fuego al Olvido buscan aportar a la construcción de escenarios donde la creación artística, la gestión cultural y el trabajo comunitario se articulen como herramientas para sostener memorias vivas frente a las violencias que atraviesan nuestros territorios.

#### *4. Antecedentes o referentes del proyecto en la LAV.*

Es importante tener en cuenta que, dentro de la licenciatura no se encuentra rastreo aún de un trabajo de grado que respondiera a la modalidad de gestión cultural ya que es una nueva opción y que nuestro trabajo se construye como una de las primeras experiencias presentadas bajo esta nueva forma de culminar el proceso en la universidad. No obstante, rastreamos un documento que nos parece importante rescatar, ya que responde a un ejercicio de colectividad que pudo devenir en un proyecto de gestión cultural, pero que en este caso se presentó como una sistematización de experiencias, como compartimos a continuación.

**Título:** El Camello.

**Autora:** Diana Alejandra Guzmán Cruz.

**Año:** 2019

**Temas:** Autogestión, auto-organización, gestión cultural y festival de artes.

**Metodología:** Investigación de carácter cualitativo mediante una sistematización de experiencias del Colectivo de Artes El Camello y el desarrollo de gestión y ejecución del Festival de Artes El Camello.

**Referentes:**

Alejandra analiza cuatro trabajos de grado realizados en distintas universidades de Latinoamérica, con el fin de analizar el Festival de Artes El Camello y contrastar sus desarrollos, trabajos de grado desarrollados desde la autogestión o por entes institucionales:

Estudio de caso del festival INVAZION 2008 a 2013: la gestión de la música underground local desde el espacio público de Medellín. (Juan Fernando Castaño López) UdeA. Habla de la importancia de los procesos organizativos, desde las estrategias de alianzas y colaboración entre implicados y actores sociales involucrados en lo cultural y lo político de la gestión autónoma.

Espacios artísticos auto gestionados. Subjetividades alternativas: la autogestión en red. (Marianela Larzabal Rodríguez) Sociología. Los procesos de autogestión permiten la capacidad de agencia y de espacios de alternativas y de resistencia a la institucionalidad.

De esta tesis Alejandra toma el pensamiento de Delleuze y Guatari/en mil mesetas; capitalismo y esquizofrenia, quienes introducen el concepto de crecimiento rizomático que se opone a estructuras jerárquicas tradicionales, favoreciendo una red de conexiones múltiples y no lineales.

Mecanismo de gestión y producción en el arte público y su incidencia en la identidad

Barrial: Estudio de caso Bienal de Venecia de Bogotá. (Fredy Leonardo Palencia) Universidad de Buenos Aires.

De acá reflexiona la importancia de leer el contexto y la relación coherente de los medios y resultados con las necesidades y realidades de nuestro grupo focal.

Tejiendo territorios desde el arte y la gestión cultural: escenarios de formación como propuesta de conocimiento experiencial (Josué Santamaría) UdeA. Alejandra analiza los Impactos significativos en el contexto frente a la cultura moderna y la globalización, que pueden brindar estos espacios culturales auto gestionados.

Conclusión:

Este trabajo de grado nos parece un referente importante teniendo en cuenta las condiciones en que se da, porque de alguna forma busca la legitimación de unos saberes contruidos desde la auto organización y la construcción autónoma de este colectivo, algo parecido a lo que acá planteamos con nuestro trabajo de grado: vincular nuestros procesos auto gestionados y organizativos previos y vincularlos a partir de la gestión cultural, además también permite el dialogo con unas muy significativas experiencias y construye unos acercamientos a la gestión y la auto organización sumamente importantes no solamente de la universidad, sino una conversación con varias experiencias en diferentes años y territorios.

Además, es un trabajo que da pie para hablar sobre la gestión cultural en un momento donde en la Licenciatura en Artes Visuales aún no se hablaba de ello como una posibilidad, incluso este trabajo de grado es el único que encontramos con las características de una gestión cultural en la licenciatura en artes visuales.

#### **4. Marco teórico**

##### **4.1 Sobre la Gestión Cultural Comunitaria**

Para abordar la pertinencia de la Gestión Cultural Comunitaria (GCC) en el proyecto *Fuego al Olvido*, es necesario ampliar y contextualizar nuestras posturas en diálogo con distintos autores, poniendo especial énfasis en el carácter político, ético y relacional que sostiene esta perspectiva. En este trabajo, el vínculo con lo comunitario no aparece como una referencia conceptual, sino que surge como un principio estructurante que orienta la dimensión ética, metodológica y política del proceso primeramente trabajando con la comunidad.

Desde sus inicios, *Fuego al Olvido* se ha configurado como una apuesta situada que articula la gestión cultural comunitaria con prácticas artísticas vinculadas a las realidades sociales de un territorio

históricamente atravesado por múltiples violencias como nuestro país Colombia, pero también particularmente como el municipio de Soacha. En este sentido, entendemos la **GCC** como una práctica política anclada en contextos concretos, cuyo horizonte principal es el fortalecimiento de las comunidades y la participación e incidencia directa de las mismas y no la simple administración de bienes culturales.

Asumir esta perspectiva implica tomar distancia de ciertos enfoques de gestión cultural que, bajo lógicas neoliberales, tienden a concebir la cultura como un recurso estratégico para el desarrollo económico, la competitividad urbana o la industria creativa. En estos marcos, los proyectos culturales suelen responder a tendencias globales que muchas veces se encuentran desconectadas de los contextos locales, generando tensiones entre la ejecución de las iniciativas y sus efectos reales en las comunidades entendiéndose como proyectos que hay que aplicar a un contexto pero que no nace ni se construye en el mismo. Al mismo tiempo, estas orientaciones pueden producir una despolitización de lo cultural, reduciendo su potencial transformador a la circulación de bienes simbólicos destinados principalmente al consumo pasivo y vacío.

En esa línea crítica, Carlos Yáñez (2018) advierte que, bajo determinadas orientaciones, la gestión cultural termina por subordinarse al espectáculo, el entretenimiento y el consumo de bienes culturales concebidos de forma restringida, particularmente en relación con el arte y el patrimonio. El autor señala:

En esta orientación, la gestión cultural está supeditada al espectáculo, el entretenimiento y la diversión; así, bajo diversas formas de intervención, toda creación y recreación cultural se define por el hedonismo que proporciona el consumo de bienes y servicios culturales. (Yáñez, 2018, p.37).

Para Yáñez (2018), este tipo de enfoques constituyen verdaderas **distorsiones**, en tanto reducen las mediaciones sociales de la cultura y limitan su potencial como espacio de producción de sentido y organización colectiva. Bajo estas perspectivas, la cultura deja de entenderse como una práctica viva,

dinámica y conflictiva, para ser tratada como un producto o un recurso gestionado principalmente desde criterios técnicos o de rentabilidad.

Un ejemplo de estas tensiones puede observarse en el programa **Museo Abierto de Bogotá (MAB)**, impulsado por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Según la información institucional, el programa busca transformar social y culturalmente distintos entornos urbanos, desestigmatizar el arte callejero y fortalecer el tejido social mediante intervenciones artísticas en el espacio público (IDARTES, 2023). Si bien esta formulación reconoce el potencial social del arte urbano, en la práctica el programa también puede interpretarse como un proceso de institucionalización de expresiones que históricamente surgieron desde la autonomía y la contestación política, como el grafiti y el muralismo juvenil.

La intervención sobre corredores viales previamente apropiados por colectivos juveniles, junto con la selección restringida de artistas beneficiarios, permite observar cómo ciertas políticas culturales tienden a reconfigurar estas prácticas dentro de marcos institucionales que priorizan la estética de lo “bello”, el atractivo turístico y la gobernanza del espacio público. En este proceso, los lenguajes críticos del arte urbano pueden verse desplazados hacia formas más compatibles con la lógica de la gestión institucional y la promoción cultural de la ciudad.

Frente a este panorama, nuestra concepción de gestión cultural se inscribe en una perspectiva comunitaria que pone en el centro el carácter social y relacional de los procesos culturales. Desde este lugar, la gestión cultural no se limita a la administración de recursos o a la programación de actividades, sino que se sitúa en el terreno de la construcción de vínculos, la producción colectiva de sentido y el fortalecimiento de las capacidades organizativas de las comunidades.

En este marco, la gestión cultural comunitaria puede entenderse también como una práctica pedagógica. Desde una lectura gramsciana retomada por Hernán Ouviaña (2012), las prácticas políticas poseen una dimensión profundamente educativa, en tanto implican procesos de disputa hegemónica y

de aprendizaje colectivo que contribuyen al fortalecimiento de la autonomía de los sectores subalternos. Bajo esta perspectiva, la GCC no solo gestiona iniciativas culturales, sino que participa en la formación de sujetos colectivos capaces de interpretar críticamente su realidad y de intervenir en ella.

Esta dimensión pedagógica dialoga directamente con la tradición de la **educación popular latinoamericana**, especialmente con los aportes de Paulo Freire (en la pedagogía del oprimido 1970) quien concibe la educación como una práctica dialógica orientada a la concientización y a la transformación social. En coherencia con esta perspectiva, los laboratorios de creación desarrollados en *Fuego al Olvido* se configuran como espacios educativos no formales en los que el aprendizaje emerge del intercambio horizontal entre saberes populares, artísticos, académicos y políticos. Más que producir obras aisladas, estos espacios buscan activar procesos de memoria, reflexión y organización colectiva.

En esta línea, la Red de Bachilleratos Populares Comunitarios (2011) señala que este tipo de iniciativas contribuye a la construcción de poder popular y a la prefiguración de relaciones sociales basadas en la igualdad, la justicia y la solidaridad. Desde esta perspectiva, la gestión cultural comunitaria no sólo dinamiza prácticas culturales, sino que también participa en la construcción de horizontes políticos alternativos.

Por otro lado, el desarrollo histórico de la Gestión Cultural Comunitaria en América Latina permite comprenderla como heredera de múltiples experiencias de resistencia cultural y educación popular surgidas en contextos de autoritarismo, exclusión y conflictividad social. Como plantean Daniel Fauré y José Valdés (2020), la GCC se consolida en el marco de la progresiva profesionalización de la gestión cultural durante las décadas de 1990 y 2000; sin embargo, lejos de desprenderse de su raíz política, mantiene una estrecha relación con las prácticas culturales de resistencia desarrolladas durante las dictaduras y los regímenes autoritarios en la región.

Desde esta perspectiva, la gestión cultural comunitaria no se configura únicamente como un campo técnico-administrativo, sino como una forma de pensar y gestionar la cultura a partir de las

memorias sociales y las historias populares. En este marco, el gestor cultural comunitario no se limita a coordinar proyectos o ejecutar presupuestos, sino que actúa como mediador, facilitador y articulador de procesos colectivos, promoviendo redes de colaboración y activando la cultura desde y con las comunidades (Fauré & Valdés, 2020).

Carlos Yáñez (2013), por su parte, vincula la figura del gestor cultural comunitario con la del **animador sociocultural**, entendida como una síntesis entre educación popular, políticas de democratización cultural y militancia por la transformación social. Esta figura recupera la tradición de los animadores comunitarios que, durante las décadas de 1960 y 1970 en América Latina, impulsaron procesos educativos y culturales orientados a fortalecer la organización social de los sectores populares.

En esta genealogía, la cultura deja de concebirse exclusivamente como producción artística legitimada por instituciones para ser entendida como cultura popular: un espacio de creación simbólica, organización colectiva y construcción de proyectos históricos.

Este desplazamiento conceptual resulta fundamental, pues permite comprender que los procesos educativos, organizativos y artísticos no constituyen esferas separadas, sino dimensiones interrelacionadas de una misma práctica social. La educación popular aportó herramientas metodológicas basadas en el diálogo, la problematización de la realidad y la concientización crítica; la animación sociocultural, por su parte, contribuyó con dispositivos de intervención territorial orientados a fortalecer la participación y la creatividad colectiva. La gestión cultural comunitaria recoge estas tradiciones y las proyecta en el campo contemporáneo de la gestión cultural.

En coherencia con este recorrido teórico e histórico, entendemos la gestión cultural comunitaria como un campo de mediaciones y disputas simbólicas en el que las comunidades no solo participan, sino que producen conocimientos, memorias y estrategias organizativas. La cultura se convierte, de este modo, en un terreno donde se configuran identidades, se narran experiencias históricas y se disputan sentidos frente a discursos hegemónicos que tienden a invisibilizar o simplificar las realidades locales.

Gestionar en clave comunitaria implica, por tanto, generar mecanismos de decisión colectiva, propiciar la apropiación social de los procesos y procurar que los resultados fortalezcan las dinámicas organizativas del territorio. También supone reconocer que la sostenibilidad de un proyecto cultural no depende exclusivamente de su financiación o de su visibilidad mediática, sino de la capacidad de construir vínculos duraderos, generar confianza y habilitar procesos que puedan ser apropiados y continuados por la propia comunidad.

Desde esta perspectiva, *Fuego al Olvido* se configura como un proceso de gestión cultural comunitaria que articula prácticas de memoria, pedagogía y acción colectiva en diálogo con comunidades, colectivos e individualidades que comparten un horizonte común: disputar el olvido, dignificar las memorias y fortalecer la organización desde el arte y la cultura.

En este sentido, el proyecto logra pensarse desde una tradición latinoamericana que entiende la cultura como una práctica viva y como un espacio de construcción política. Fuego al olvido se plantea, así, como un proceso político-pedagógico orientado a consolidar una acción crítica, situada y comprometida con la transformación social. La gestión cultural comunitaria no es únicamente un marco conceptual que sustenta la iniciativa, sino el horizonte ético, político y metodológico que orienta el sentido del proyecto y su proyección colectiva.

## **4.2 Estado, violencia y violencia de estado.**

Para el desarrollo de este trabajo de grado resulta necesario abordar la relación entre el estado y el ejercicio de la violencia, especialmente teniendo en cuenta que el proceso de gestión cultural comunitaria que aquí se presenta se articula con colectividades conformadas por personas sobrevivientes a distintas formas de violencia estatal como el colectivo Rosa Negra.

Diversos autores han señalado que la constitución histórica del estado moderno está profundamente ligada al ejercicio y la administración de la violencia sobre cuerpos y territorios. Desde esta perspectiva, el estado no solo regula o limita el uso de la fuerza, sino que también se configura como la instancia que la legitima y la organiza como parte de su propio funcionamiento. En este sentido, la violencia no aparece únicamente como un exceso o una anomalía, sino como un elemento constitutivo y estructural de determinadas formas de organización política. Según Vacas Mora (2015):

La idea de estado otorgaría cohesión a unas relaciones de poder en tensión, fuerzas centrífugas que amenazan fragmentar la vida política de una sociedad. Y estas relaciones de poder se manifiestan en la construcción de la figura de “enemigos” contra los cuales poder desplegar todo su implacable aparato coercitivo, aplicando y dosificando la violencia desde los grupos que lo representan ya que, en estos despliegues de fuerza por parte de sus vicarios, el estado se cosifica, se hace real a los sentidos de aquellos que, de uno u otro lado, saben de, perciben o sienten su violenta actuación (Vacas Mora, 2015).

En el caso colombiano podemos ver la incidencia de la violencia como regulador social, la evolución de nuestro conflicto armado interno ha agudizado aún más las tensiones internas en el país donde la sofisticación de los discursos y las doctrinas de seguridad profundizan las formas en las que la violencia se manifiesta desde la persecución de enemigos internos, permeando ampliamente todas las capas de la sociedad, construyendo de esta forma las situaciones necesarias para que el abuso de poder por parte de las instituciones encargadas de administrar el monopolio de la violencia estatal se haga presente, evidenciando por lo sistemático y prolongado de los casos que no se trata de manzanas podridas y casos aislados, si no que por el contrario evidencia una estructura sistemática, que se legitima y se hace presente más puntualmente en situaciones coyunturales de tensiones sociales, todo ello para mantener en pie la figura del estado, de ese modo: “la violencia, dirigida a ciertos entornos en específico y ocultada en muchos casos al resto de la sociedad, puede pretender mantener vivo un

conflicto localizado que hace fuerte y real la idea del estado” (Vacas Mora, 2015). Y son los síntomas de estas condiciones donde se construye una validación sobre los cuerpos que son determinados, de forma sistemática, como sospechosos o peligrosos dentro de una estructura social en constante tensión que se alimenta del miedo y las sospecha para mantener la cohesión social que legitima su existencia.

Es como consecuencia de esto que se hacen posibles escenarios nefastos como los vividos en el CAI de San Mateo en Soacha, los dispositivos ideológicos se encarnan de manera implícita y explícita en el inconsciente colectivo, es desde este lugar que se materializan diferentes violencias, el enemigo interno y el peso de la sospecha recae entonces sobre los cuerpos que crecen al margen, desde el margen territorial en una construcción espacial de centro y periferia pero también al margen de los discursos que legitiman unas vidas por encima de otras y señalan cuáles cuerpos son sacrificables, soacha es entonces un territorio en constante crecimiento, lugar de llegada para muchas personas desplazadas violentamente desde muchas partes del país y del continente.

El estado aparece entonces presente desde el lugar institucional que administra la sospecha y las violencias sobre los cuerpos racializados, empobrecidos y vulnerables, que prevalecen siendo sobrevivientes a muchas violencias sistémicas que recaen sobre ellos, el enemigo interno se encarna en el otro, el diferente, el migrante, en una sociedad profundamente aporofóbica, las violencias se legitiman sobre unos cuerpos por encima de otros, construyendo entonces una legitimidad de la violencia sobre los cuerpos que se encuentran socialmente al margen. Es de esta forma que, con el actuar de la policía nacional, se permitió la muerte de los jóvenes que se encontraban retenidos privados de la libertad de manera transitoria en el CAI de San Mateo el 4 de septiembre del 2020, esto es evidencia fiel de una estructura que sistemáticamente construye una jerarquización sobre las vidas, no es una anomalía si no el retrato claro de una construcción de estado que necesita de la sospecha y el señalamiento para justificar su existencia, es a partir de este doloroso suceso, como en muchos otros, que el encuentro y el tejido colectivo aparece como indispensable para resistir a las violencias

estructurales y desde este lugar la memoria entra en disputa contra relatos hegemónicos que alimentan directa o indirectamente la estructura, desde la que se dosifica y administra la violencia. Testimonio de la importancia de estas luchas es el colectivo Rosa Negra, y su lucha por la memoria quemando el olvido.

### 4.3 Sobre la memoria

Nos pensamos la memoria como como un dispositivo cultural que afianza el lugar de enunciación colectivo e individual, ligándose a un relato compartido, donde confluyen diferentes miradas en tensión sobre la búsqueda de sentido del pasado, actuando desde el presente y con una clara repercusión para el futuro, se configura como un escenario en constante movimiento y tensión.

Se hace fundamental comprender la memoria como un punto bisagra que permite la articulación de diferentes tiempos. Tal como lo menciona Elizabeth Jelin (2024)<sup>2</sup>, la memoria constituye una mirada desde el presente que busca retomar el pasado para construir el futuro. Desde este lugar, resulta necesario entender las maneras en que las memorias se constituyen como un escenario en constante diálogo y tensión con los relatos hegemónicos.

Si bien la historia del continente ha permitido identificar, a lo largo del tiempo, los períodos de dictadura y el posterior tránsito hacia la construcción de la democracia en los diferentes países de América Latina —especialmente en aquellos que sufrieron las llamadas dictaduras del Cono Sur—, el caso de nuestro país resulta particular e importante. Esto se debe a que, más allá del episodio específico del gobierno de Rojas Pinilla, la brutalidad política no ha encarnado de manera sostenida la figura de la

---

<sup>2</sup> Entre Pares: Memorias en tránsito. Canal de La Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP [Archivo de video] (21 de agosto 2024) <https://www.youtube.com/watch?v=5yAMSQPGeVA> .

dictadura como forma explícita de imposición violenta de ideas y formas de hacer política mediante el sometimiento del otro. Por el contrario, se ha configurado un escenario particular en el que, desde un poder velado —o, si se quiere, un poder tras el poder—, se ha construido, sostenido y perpetuado un aparato de violencia política cuyas huellas persisten hasta nuestros días. Este entramado se manifiesta en un conflicto armado prolongado que parece reciclarse de forma perpetua, donde los actores cambian de lugar y las violencias engendran un relevo generacional que impide el cierre definitivo del conflicto.

Aunque estas particularidades sitúan al país en una posición distinta respecto de otros escenarios de violencia política en la región, es posible identificar una clara continuidad en las formas de ejercicio de la brutalidad política, así como en la instrumentalización de los cuerpos para la guerra. Es por ello que retomamos los aportes de la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002) en el campo de los estudios sobre la memoria para plantearnos la multiplicidad de las memorias y la no neutralidad de las mismas, asumiendo también que las versiones y las búsquedas de sentido sobre el pasado están en constante disputa, desde este lugar comprender el ejercicio de la memoria y el encuentro promovido desde los movimientos sociales como una necesidad es fundamental para interpelar a toda la sociedad. En este sentido, las memorias se presentan como escenarios dinámicos, cambiantes y en permanente disputa, interconectados a través del tiempo.

Desde este lugar, resulta necesario entender las maneras en que las memorias se constituyen como un escenario en constante diálogo y tensión con los relatos hegemónicos, en tanto estos intentan fijar versiones únicas de la historia. Como advierte Jelin, “el pasado es objeto de disputas, y la memoria se convierte en un campo de lucha política” (2002, p. 39), lo que permite comprender por qué los procesos de memoria interpelan de forma directa a las sociedades atravesadas por experiencias de violencia política.

Claramente estos ejercicios de tensión política se ven atravesados por la espacialidad en múltiples dimensiones, tanto desde las heridas que carga el territorio como desde los ejercicios de

reivindicación de la memoria y la transformación a través de lo simbólico de algunos de los múltiples hechos de violencia que se han vivido en el país. Nos importa particularmente el pensar la espacialidad en relación con la disputa histórica de la memoria porque es a través de este lugar donde nuestro ejercicio de intervención y gestión comunitaria en las paredes han encontrado un nicho desde hace ya mucho tiempo.

Si vemos un poco de lo que ha sido el desarrollo político de las tensiones y las reivindicaciones en el país notamos cómo el muralismo social, o en otras situaciones el grafiti, se han convertido en herramientas para tensionar y disputar desde los muros y el espacio público o privado la memoria en un país tan profundamente marcado por la violencia como el nuestro por lo tanto “Monumentos, placas recordatorias y otras marcas son las maneras en que actores oficiales y no oficiales tratan de dar materialidad a las memorias.”(Jelin, 2002,p.54).

Es entonces la calle un lugar de encuentro fundamental para la memoria ya que, desde lo comunitario, permite encontrarse y tejer redes de afectos y resistencias con capacidad de agencia. Estas redes entienden su capacidad de incidir en el espacio público y, desde ese lugar, confrontan los relatos hegemónicos. El carácter comunitario de las intervenciones y de las luchas por la memoria, reflejadas en las paredes, se convierte también en un espacio clave de encuentro para la transmisión intergeneracional de los relatos de personas sobrevivientes a la violencia estatal. Estas personas llevan décadas luchando contra las condiciones sistemáticas que intentan perpetuar la impunidad, tanto del estado colombiano como de actores paraestatales, en la ejecución de múltiples violencias, la persecución política y el silenciamiento de quienes se resisten a los ejercicios estructurales de silenciamiento. Es desde este lugar que el encuentro comunitario permite generar una red de afectos capaz de hacerle frente a las dolorosas situaciones de violencia que nos atraviesan en múltiples dimensiones como sociedad y también constituye un lugar colectivo que transmite y comparte enseñanzas.

A partir de lo anterior, podemos ver la importancia que tiene el ejercicio de pintar las calles desde este sentido de reivindicación y de transformación de la memoria, y es que las calles se configuran como un escenario en constante disputa, en ellas podemos constatar la importancia que tiene el ejercicio de la pintura en el espacio público a través de las formas en las que se terminan configurando espacios que se disputan la memoria mediante lo creativo y terminan por concretarse en espacios simbólicos fundamentales, estos se alimentan y se sostienen en el tiempo al permitir una marca espacial y territorial donde se ancla la lucha por el no olvido.

Ejemplo de ello son también la esquina donde fue asesinado el estudiante Dilan Cruz por el ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios) o el lugar donde fue asesinado Nicolás Neira por la Policía Nacional, en estos dos casos podemos constatar cómo el espacio público se fue transformando en un lugar de la memoria (Pierre Nora, 1997) y la importancia que tienen estas marcas territoriales al prolongarse en el tiempo y concretar sitios de encuentro y de tensión que se vuelven abrazo y fogata para las exigencias de verdad de justicia, reparación y de no repetición en cuanto a diversos crímenes de estado.

Es desde este lugar atravesado y en tensión desde el cual la lucha por la memoria se hace presente como una pugna donde intervienen diferentes agentes con diferentes intencionalidades políticas e ideológicas, en el marco de estas tensiones el negacionismo del conflicto armado y de las responsabilidades del estado como administrador, perpetrador o cómplice por acción u omisión se hace presente con una amplia gama de matices,

El negacionismo no siempre se presenta como un discurso que frontalmente busca contra argumentar las responsabilidades de los lamentables crímenes generados en el marco del conflicto armado, en muchas ocasiones se manifiesta desde un lugar que relativiza los sucesos y a las víctimas para empujar la discusión pública a zonas grises llenas de ambigüedades que desestiman las responsabilidades del estado.

### 5. Metodología.

La metodología del proyecto *Fuego al Olvido* usa un enfoque que aborda la gestión cultural comunitaria y las prácticas artísticas que de ella emergen como construcción de lenguajes, conocimientos situados, como acciones políticas y como formas de construcción simbólica asentadas en el contexto social. Por ello, este proyecto se ubica dentro del marco de la Investigación-Acción Participativa (IAP) propuesta por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda y sistematizada en 1977, quien dice que la investigación son formas de hacer orientadas al cambio social y depende totalmente de la participación activa de quienes hacen parte del proceso. Desde este lugar, investigar no será únicamente observar o describir una realidad desde lejos, sino involucrarse en ella. La investigación se vuelve así una práctica que busca incidir y afectar del entorno, generar reflexiones colectivas y, si es posible, transformar algunas de las condiciones que atraviesan a las comunidades con las que se trabaja. La IAP propone que las personas que participan en un proceso investigativo no sean solo observadas o consultadas, sino que tomen parte activa en la construcción del conocimiento, en la toma de decisiones y en la definición de las acciones que se desarrollan a lo largo del proyecto.

Este enfoque se articula también con el reconocimiento de la memoria colectiva como un campo de disputa simbólica, en el que circulan y se confrontan ideas, historias, nociones y formas de entender la realidad. En contextos atravesados por múltiples violencias, como el colombiano, la memoria no constituye un terreno neutro ni cerrado, sino un espacio en permanente tensión donde emergen silencios, luchas, resistencias y narrativas en pugna. Desde esta perspectiva, la Investigación-Acción Participativa permite comprender que los procesos de gestión cultural comunitaria no solo implican la organización de acciones o eventos, sino que se configuran como escenarios donde se construyen, sostienen y transforman sentidos sobre lo vivido.

En este marco, las prácticas artísticas desarrolladas de manera colaborativa con las comunidades adquieren un lugar central, en tanto posibilitan la construcción y circulación de memorias desde los propios sujetos que las habitan. De este modo, el laboratorio de creación colectiva se convierte en un lenguaje para fortalecer la agencia y la organización comunitaria, al tiempo que abre la posibilidad de incidir en las formas en que se narran las experiencias colectivas y se proyectan horizontes de transformación social.

En esa misma línea, Hernán Ouviaña (2012) retoma la tradición de la educación popular para señalar que los procesos organizativos de base potencian formas de participación política desde lo colectivo, en las que la producción de conocimiento, la acción y la reflexión se encuentran profundamente articuladas. En relación con ello, la Red de Bachilleratos Populares Comunitarios plantea que:

El hecho de apostar a este tipo de proyectos es parte de la construcción de poder popular y de participación real, elementos que consideramos fundamentales en la prefiguración de la sociedad futura, en el camino por edificar nuevas relaciones sociales igualitarias, justas, solidarias, libres, anti patriarcales y anticapitalistas (Red de Bachilleratos Populares Comunitarios, 2011).

Retomar estas perspectivas no es un gesto meramente teórico. Para nosotros implica asumir que los procesos de creación colectiva, de encuentro y de discusión política que se abren en espacios culturales también pueden convertirse en escenarios donde se disputan sentidos sobre la historia, la memoria y las formas de organización sociales y populares. En muchos casos, estos espacios se construyen desde la inconformidad, la digna rabia, la crítica y la necesidad de encontrar otras maneras de narrar lo que ha ocurrido, de que sean las mismas comunidades quienes se narren.

Desde este marco, la IAP desarrolla metodológicamente el proyecto al comprender que los procesos de gestión cultural y las prácticas artísticas se construyen **con las comunidades y no sobre ellas**, por esto los participantes en el proceso no son considerados únicamente fuentes de información

ni objetos de estudio, sino sujetos activos que intervienen en la definición de las problemáticas, en la toma de decisiones y en la construcción de los resultados del proyecto.

Del mismo modo, quienes impulsan o coordinan el proceso —en este caso nosotros, los gestores culturales y docentes— asumen un papel que busca sostener una relación horizontal con los demás participantes. Esto implica reconocer que los saberes no se encuentran únicamente en los espacios académicos, sino también en las múltiples experiencias de vida, en las prácticas organizativas y en los conocimientos que las comunidades han construido a lo largo del tiempo y desde los barrios, las calles y los territorios. Desde esta perspectiva, el rol pedagógico se concibe como un ejercicio de diálogo entre saberes distintos, evitando reproducir jerarquías rígidas entre quien enseña y quien aprende y propiciando el encuentro con el otr(o) como un factor pedagógico relevante. En palabras de Luis Rigal (2011) “El educador debe jugar un rol activo y crítico desde la diferencia de saberes, no desde la jerarquía saber-no saber”.

Este enfoque también cuestiona la idea de una neutralidad investigativa distante del contexto. Por el contrario, asume que todo proceso de producción de conocimiento está atravesado por posicionamientos, relaciones y contextos específicos. Es decir, investigar también implica tomar postura frente a las realidades que se estudian. En *Fuego al Olvido*, esta perspectiva muestra la manera en que las comunidades participantes pueden intervenir en decisiones fundamentales del proceso, como la forma en que desean ser representadas (construcción simbólica), las memorias que consideran prioritarias (lo memorable) y los lenguajes creativos a través de los cuales desean expresarlas.

De esta manera, la producción artística —materializada en prácticas como el muralismo social y los fanzines realizados en colectivo— se convierte simultáneamente en proceso de investigación, en forma de expresión simbólica y en acción con capacidad de incidencia social. El arte deja de ser el resultado final y pasa a entenderse como parte del propio proceso de reflexión y construcción colectiva y de comunidad, pintar y crear tejiendo redes.

Este rasgo resulta característico de la Investigación-Acción Participativa, tal como lo plantea Ana Mercedes Colmenares al señalar que:

Los actores sociales investigados se constituyen en investigadores activos de sus propias acciones, con la intencionalidad de conocerlas, interpretarlas y transformarlas. Ellos participan en los diferentes procesos, en la toma de decisiones y en las acciones concretas que se desarrollan durante la investigación; además, los frutos de la investigación se convierten a su vez en insumos para mejorar y transformar sus propias prácticas sociales o educativas (Colmenares, 2012, p. 108).

Desde esta perspectiva, el conocimiento que emerge del proyecto no se produce únicamente desde la observación externa, sino a partir de los procesos colectivos de reflexión, creación y acción que se desarrollan junto a las comunidades involucradas. En ese sentido, el proyecto entiende la investigación como un camino que se construye caminando con otros: discutiendo, creando, equivocándose y volviendo a intentar, siempre desde la convicción de que el arte, la memoria y la organización comunitaria pueden abrir grietas desde donde imaginar otras formas de narrar y habitar nuestra historia.

### **5.1 Laboratorios de creación colectiva como dispositivo metodológico.**

La articulación entre la Investigación-Acción Participativa y la Gestión Cultural Comunitaria se materializa en el proyecto a través de los laboratorios de creación colectiva, entendidos como el principal dispositivo metodológico del proceso. Estos laboratorios funcionan como espacios de encuentro, experimentación y producción colectiva de sentido, donde la creación artística se vincula directamente con los procesos de memoria y reflexión comunitaria.

Los laboratorios se organizan a partir de principios de horizontalidad, diálogo de saberes y reconocimiento de la experiencia como forma legítima de conocimiento, además nos permite la afectación del orden del tiempo según las necesidades que el mismo espacio genere. En ellos convergen

distintos saberes (artísticos, comunitarios, académicos, experienciales y políticos) que se ponen en relación a través del trabajo colectivo.

Estos espacios permiten, por un lado, legitimar los conocimientos comunitarios como parte fundamental del proceso investigativo y, por otro, abrir escenarios de deliberación colectiva en torno a las memorias, narrativas y representaciones que se buscan construir. De esta manera, los laboratorios contribuyen a desdibujar las fronteras rígidas entre quien enseña y quien aprende, favoreciendo procesos de aprendizaje mutuo y de creación compartida.

En este sentido, los laboratorios funcionan simultáneamente como **escenarios pedagógicos** en tanto se construye conocimiento a partir de las experiencias, conversaciones y encuentro con lxs otrxs ; **escenarios investigativos**, que nos permite indagar y conocer sobre las diversas formas de hacer memoria entendiendo estas experiencias de vida y estos archivos propios como fuentes de conocimiento y como **escenarios creativos** que nos permiten la exploración artística para lo construcción simbólica y de productos críticos. Estos espacios se piensan como lugares donde reflexión y acción se desarrollan de manera interdependiente. A través de estos espacios se articulan las diferentes dimensiones del proyecto: la investigación sobre los procesos de memoria, la creación artística colectiva y la construcción de vínculos comunitarios.

De este modo, mientras la Investigación-Acción Participativa proporciona el marco metodológico que legitima el conocimiento producido colectivamente, la Gestión Cultural Comunitaria aporta la dimensión de mediación, articulación y sostenibilidad de los procesos. Los laboratorios de co-creación, por su parte, constituyen el espacio donde estas perspectivas se concretan en prácticas situadas.

Así, el proyecto Fuego al Olvido entiende los procesos de juntanza y creación colectiva como un campo de intervención cultural capaz de incidir en la construcción de memorias, en la dignificación de las experiencias de las comunidades afectadas por la violencia y en el fortalecimiento del tejido social.

## 5.2 Fases del proyecto

### Fase 1: Planeación y construcción colectiva

La primera fase del proyecto se orientó a la planeación y construcción colectiva de los contenidos artísticos y discursivos que dieron forma al proceso. Para ello se desarrollaron seis laboratorios colaborativos realizados en distintos espacios pedagógicos y culturales, concebidos como escenarios de encuentro, diálogo y creación conjunta.

A través de estos encuentros se buscó propiciar conversaciones en torno a las memorias, experiencias y reflexiones que atravesaron a los participantes, permitiendo que dichas discusiones se tradujeron en propuestas creativas que posteriormente se llevaron al espacio público.

Entre los productos construidos durante esta fase se encuentra, en primer lugar, la elaboración colectiva de un **fanzine**, entendido como una herramienta de circulación de memorias y reflexiones surgidas en los laboratorios. De igual manera, se proyectó la construcción del **boceto para un mural a gran formato**, el cual recogió elementos simbólicos, consignas e imágenes elaboradas de manera conjunta durante el proceso. Finalmente, esta etapa buscó también fortalecer la articulación entre los participantes mediante la consolidación de un **grupo de trabajo que permitió dar continuidad al proceso organizativo y creativo** más allá de los encuentros iniciales.

### Fase 2: Ejecución y difusión pública

La segunda fase del proyecto se centró en la realización de las acciones públicas que materializaron los procesos desarrollados en los laboratorios. En este momento se contemplaron dos acciones principales orientadas a trasladar las reflexiones, producciones y discusiones construidas colectivamente hacia el espacio público.

La primera de estas acciones corresponde a la **toma cultural “Fuego al Olvido”**, que se desarrolló en la localidad de Santa Fe, específicamente en el sector de la calle 26 con carrera décima, junto a la plaza de La Rebeca. Este encuentro incluyó la realización del mural, el lanzamiento del fanzine y la presentación de otras propuestas artísticas que surgieron a lo largo de los laboratorios.

La segunda acción correspondió a la realización de un **conversatorio abierto en la Universidad Pedagógica Nacional**, específicamente en las canchas del bloque C. Este espacio buscó propiciar un momento de reflexión y socialización del proceso desarrollado, permitió compartir con la comunidad universitaria y otros participantes las experiencias, aprendizajes y discusiones surgidas durante el proyecto. En el marco de este encuentro se contempló también la renovación de un mural existente en este espacio universitario, estableciendo un vínculo entre los procesos de memoria desarrollados en la ciudad y los escenarios pedagógicos de formación artística.

Ambas acciones buscaron situar las memorias, relatos y reflexiones construidas durante el proyecto en la esfera pública, reconociendo las calles como un escenario fundamental para la expresión política, las resistencias culturales y la circulación de memorias que históricamente han sido negadas, silenciadas o invisibilizadas. Al mismo tiempo, estas acciones funcionaron como un momento de cierre simbólico del proceso, permitiendo compartir los resultados del trabajo colectivo y abrir la posibilidad de nuevas articulaciones y continuidades.

### **Fase 3: Análisis y reflexión crítica**

La tercera fase del proyecto se orienta al análisis crítico del proceso desarrollado. En este momento se busca reflexionar sobre los alcances, aprendizajes y tensiones que emergieron a lo largo de las fases anteriores, tomando como punto de partida las experiencias vividas durante los laboratorios, las intervenciones artísticas y las acciones públicas realizadas.

Este ejercicio de reflexión permite evaluar en qué medida se lograron los objetivos planteados inicialmente, así como identificar los desafíos y limitaciones que surgieron durante la implementación del proyecto. De igual manera, esta fase abre un espacio para pensar críticamente el papel que puede desempeñar un licenciado en artes visuales en la gestión de procesos culturales comunitarios, especialmente en contextos atravesados por disputas en torno a la memoria y la representación.

Asimismo, el análisis del proceso permite problematizar aspectos relacionados con la articulación entre iniciativas comunitarias e instituciones culturales o académicas, considerando tanto las posibilidades como las tensiones que pueden surgir en este tipo de colaboraciones.

De esta manera, la fase de reflexión final no se limita a una evaluación técnica del proyecto, sino que se plantea como un ejercicio de análisis situado que busca comprender los aprendizajes producidos durante el proceso y aportar elementos para futuras experiencias de gestión cultural comunitaria vinculadas a las prácticas artísticas y a la activación de memorias en el espacio público.

## **6. Planeación e implementación del proyecto**

Tras la fase inicial de planeación, comenzamos a explorar las posibilidades concretas para la ejecución del proyecto. En experiencias anteriores, muchas de nuestras acciones habían surgido desde procesos de organización autónoma y de gestión colaborativa, donde la realización de las intervenciones dependía en gran medida de la articulación entre amistades, contactos cercanos y personas que compartían afinidades políticas y artísticas. En ese tipo de escenarios, la consecución de materiales — incluso aquellos de difícil acceso—, la convocatoria de participantes y la resolución de los aspectos logísticos se sostenían, principalmente, a partir de la voluntad colectiva.

Estos procesos nos dejaron aprendizajes importantes y múltiples experiencias que fueron moldeando nuestra práctica. Sin embargo, el alcance que nos propusimos para Fuego al Olvido

implicaba enfrentar nuevos retos. La magnitud de las acciones previstas requería una mayor disponibilidad de materiales, más tiempo de trabajo, espacios adecuados para los encuentros y la participación de un número más amplio de personas. En otras palabras, el proyecto demandaba una capacidad de gestión mayor a la que habíamos movilizadado en ocasiones anteriores.

Frente a este panorama, comenzamos a preguntarnos por la sostenibilidad del proceso y por las formas en que podríamos fortalecer las redes de apoyo necesarias para llevarlo a cabo. A partir de allí, iniciamos una serie de conversaciones con personas y colectivos con quienes habíamos coincidido previamente en distintos espacios de trabajo comunitario, artístico y político. Fue en ese devenir de encuentros, afinidades y diálogos donde empezó a configurarse una ruta posible para la ejecución del proyecto.

Este camino no se trazó de manera lineal ni respondió a una planificación completamente cerrada. Por el contrario, fue tomando forma de manera progresiva a partir de las posibilidades que iban surgiendo en cada conversación, en cada encuentro y en cada gesto de apoyo. En ese proceso, los aportes de distintas personas y organizaciones —ya fueran logísticos, materiales o simbólicos— resultaron fundamentales para consolidar la propuesta.

De esta manera, la fase de ejecución terminó convirtiéndose también en un ejercicio ampliado de gestión cultural comunitaria. La sostenibilidad del proyecto dejó de entenderse únicamente en términos de recursos materiales y pasó a concebirse como la capacidad de tejer alianzas, fortalecer vínculos y sostener una voluntad colectiva de hacer memoria desde la acción cultural.

### **6.1 Alianzas dentro del proceso de gestión**

El desarrollo del proyecto se sustenta en la necesidad de construir encuentros y solidaridades con distintos colectivos, procesos organizativos e individualidades que comparten preocupaciones en

torno a la memoria, el arte y la acción política en el espacio público. En este sentido, la construcción de vínculos se convirtió en un elemento central del proceso de gestión cultural comunitaria, ya que permitió configurar un entramado de relaciones capaz de sostener y proyectar la iniciativa.

Desde esta perspectiva, resulta importante enunciar las alianzas que hicieron posible tanto la realización de los laboratorios de co-creación como la intervención pública que se llevó a cabo durante la toma cultural del 6 de septiembre. Cada una de estas articulaciones aportó elementos distintos al proceso, ya fuera en términos de recursos, acompañamiento institucional o fortalecimiento político del proyecto.

Uno de los vínculos más significativos fue el que se construyó con el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, particularmente a partir del diálogo con su directora en ese momento, Ana María Cuesta (QEPD). Las intervenciones artísticas que habíamos desarrollado previamente en el corredor de la calle 26 (así como en otros espacios) se habían realizado principalmente a partir de la voluntad colectiva, la autogestión y de la articulación con procesos como el colectivo Rosa Negra y el Colectivo Casó 82. En estos casos, los recursos de los murales se habían sostenido gracias al esfuerzo compartido entre parches, familiares de víctimas, sobrevivientes, artistas y personas solidarias que acompañaban estos ejercicios de memoria desde la voluntad y la empatía.

En ese contexto, nuestra relación con Ana María se fue fortaleciendo a partir de conversaciones en torno al papel de la calle como escenario de disputa simbólica y política. Compartíamos la idea de que el espacio público no es un lugar neutro, sino un territorio donde se confrontan narrativas, memorias y formas de entender el pasado. Desde esta mirada, el muralismo se convierte en una herramienta para visibilizar relatos que con frecuencia han sido silenciados o relegados en los discursos oficiales. Para el momento en que se dio este encuentro, las intervenciones en el muro ubicado en la calle 26 con carrera 10 ya habían adquirido cierto reconocimiento dentro de los procesos de muralismo social vinculados a la memoria en la ciudad. En ese contexto, Ana María nos compartió la intención de

integrar este espacio dentro de la Ruta de la Memoria, lo que permitiría contar con un apoyo económico básico para el desarrollo del proyecto.

La propuesta fue recibida con entusiasmo, ya que abría la posibilidad de fortalecer el proceso sin perder el carácter comunitario que había acompañado estas intervenciones desde sus inicios. En ese mismo diálogo, le compartimos también nuestro interés de articular esta intervención con el ejercicio de gestión cultural comunitaria que veníamos desarrollando, entendiendo las paredes como soportes simbólicos capaces de dialogar con la ciudad y de activar reflexiones colectivas en torno a la memoria.

A partir de este acercamiento, surgió la posibilidad de vincular el proyecto como una iniciativa de memoria dentro del componente territorial del Centro de Memoria. Esta articulación permitió acceder a ciertos apoyos institucionales, entre ellos recursos logísticos, materiales para la intervención, alimentación para las jornadas de trabajo y el uso de las instalaciones del Centro para el desarrollo de algunos encuentros.

Estos aportes resultaron fundamentales para el desarrollo del proyecto, no solo por los recursos materiales que implican, sino también porque evidenciaban una convergencia entre las apuestas del proyecto y las líneas de trabajo de la institución, particularmente en lo relacionado con la construcción de memoria colectiva y la activación de espacios simbólicos de resistencia en la ciudad. Este apoyo se brindó bajo la figura de operador logístico y fue distribuido para cubrir diferentes necesidades del proyecto, tal como se detalla a continuación.

## 6.2 Cronograma.

Actividad	Descripción	Fecha
<b>Escritura del proyecto</b>	Se escribe el proyecto y se hace alianza con el Centro de Memoria Histórica paz y Reconciliación por medio de la anterior directora Ana Maria Cuesta (QEPD). Con quienes se acordó generar una alianza de apoyo logístico en apoyo de la coordinadora territorial de dicha institución.	15 de febrero de 2025 - 7 de mayo de 2025
<b>convocatoria</b>	Se convoca a colectivos artísticos, grupos de estudio, colectivos de víctimas e individualidades que trabajan, de alguna forma, en la disputa por la memoria, a participar mediante un formulario virtual.	23 de mayo 2025- 1 de junio 2025.
<b>Creación grupo de comunicación (whatsapp).</b>	Con la información condensada en el formulario virtual, se crea el grupo de whatsapp, se la da bienvenida y se hace la invitación para el primer laboratorio.	1 de junio 2025- 3 de junio 2025.
<b>Primer laboratorio introducción: en el Centro de Memoria Paz y Reconciliación</b>	<p><b>De la memoria individual a la memoria colectiva.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Actividad de creación colectiva para presentar y construir intereses en común a</li> </ul>	7 de junio de 2025 de 2:00 a 4:00 pm.

	<p>partir de dibujos en acetatos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Presentación del proyecto y posibles alcances.</li> <li>● Creación de una ruta de trabajo.</li> <li>● Refrigerio y Cierre.</li> </ul>	
<p><b>Segundo laboratorio: en Poemapa</b></p>	<p><b>Subvertir el discurso mediático.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Activación a partir del paisaje sonoro.</li> <li>2. Creación colectiva usando el collage, interviniendo noticias en imágenes de los medios de comunicación.</li> <li>3. Socialización del ejercicio a partir del juego y el cuerpo.</li> <li>4. Refrigerio y cierre.</li> </ol>	<p>21 de junio 2025 de 2:00 a 4:00 pm</p>
<p><b>Tercer laboratorio: en La casa de la paz La Trocha</b></p>	<p><b>De la rabia al cartel.</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Activación a partir de palabras o frases de las sesiones anteriores.</li> <li>2. Creación de carteles con tipos móviles. (Sellos y stencil)</li> <li>3. Creación de libretas artesanales</li> </ol>	<p>5 de julio 2025 de 2:00 pm a 4:00 pm.</p>

	4. Refrigerio y cierre.	
<b>Cuarto laboratorio: en La Valija De Fuego</b>	<b>Escritura creativa y colectiva</b> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Activación a partir de un ritual.</li> <li>2. Creación a partir de la escritura colectiva.</li> <li>3. Socialización de los ejercicios.</li> <li>4. Refrigerio y cierre.</li> </ol>	19 de julio 2025 de 2:00 pm a 4:00 pm
<b>Quinto laboratorio: en casa rattrap.</b>	<b>Serigrafía.</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>● Presentación del espacio.</li> <li>● Taller de serigrafía</li> <li>● Intervención en stencil en los soportes.</li> <li>● Jornada de estampado.</li> <li>● Cierre.</li> </ul>	23 de Agosto de 2025 de 11:00 am a 4:00 pm
<b>Sexto laboratorio de gestion y organizacion: en taller NN</b>	Este laboratorio se realizó con el fin de condensar de manera colectiva el fanzine como un producto colectivo, de finiquitar temas de diseño del mural y de las jornadas de pintura, además de organizar y delegar roles, crear grupos de trabajo, realizar el orden del día y afinar detalles para la toma cultural.	
<b>Toma Cultural “Fuego Al Olvido” en la calle 26 con 10ma.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Lanzamiento del fanzine</li> <li>● Entrega y firma del mural.</li> <li>● Presentaciones musicales.</li> <li>● Presentaciones teatrales</li> </ul>	6 de septiembre de 11:00 am a 7:00 pm.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Danza palestina.</li> <li>● Olla comunitaria.</li> <li>● Banderas sobre la memoria.</li> </ul>	
<b>Conversatorio en la Universidad Pedagógica Nacional.</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Conversatorio de socialización.</li> <li>● Entrega del mural canchas del edificio C (universidad pedagógica nacional).</li> <li>● Cierre simbólico de los laboratorios.</li> </ul>	26 de noviembre de 2025. de 10:00 am a 12:00 pm

### 6.3 Presupuestos

Es importante señalar que la gestión de los recursos económicos y materiales hizo parte fundamental del proceso organizativo en general. Lejos de tratarse únicamente de una planificación técnica, la construcción del presupuesto implicó la toma de decisiones colectivas en torno a las prioridades del evento, las posibilidades de financiación y las estrategias para garantizar su realización.

El presupuesto da cuenta de los gastos asociados a la toma cultural pero también de las formas en que se articulan prácticas de gestión cultural comunitaria, en las que convergen apoyos institucionales y esfuerzos auto gestionados. Así, la distribución de los recursos refleja tanto las necesidades logísticas del encuentro como las dinámicas de colaboración y organización que lo hicieron posible.

### 6.3.1 Presupuesto por convenio con Centro Memoria.

La mayoría del presupuesto del proyecto fue asumida por el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, cuyo apoyo permitió cubrir diversos requerimientos logísticos y materiales necesarios para el desarrollo de la jornada. Este aporte institucional resultó clave para garantizar condiciones básicas que posibilitan la realización de los laboratorios de creación colectiva y de la toma cultural callejera.

Es importante señalar que este apoyo se materializó a través de la figura de operador logístico, con un monto aproximado de seis millones de pesos. En ese sentido, los recursos no fueron entregados en efectivo, sino que se gestionaban directamente a través del Centro de Memoria, de acuerdo con las necesidades del proyecto. A continuación, se presenta el detalle de los recursos asignados y su distribución:

**Tabla presupuestos CMPR.**

CONCEPTO	Fase del proyecto	Fuente del rubro	Valor
<b>Materiales laboratorios sesión 1 y 2.</b>	Laboratorios de cocreación.	Centro de Memoria paz y reconciliación.	\$147.000
<b>Refrigerios laboratorios sesión 1 y 2.</b>	laboratorios de cocreación.	centro de memoria paz y reconciliación.	\$270.000
<b>Materiales</b>	Laboratorios de	centro de memoria paz y	\$270.000

<b>sesión 3</b>	cocreación.	reconciliación.	
<b>Refrigerios sesión 3</b>	laboratorios de cocreación.	centro de memoria paz y reconciliación.	\$325.000
<b>Materiales sesión 4</b>	laboratorios de cocreación.	centro de memoria paz y reconciliación.	\$34.000
<b>Refrigerios sesión 4</b>	laboratorios de cocreación	centro de memoria paz y reconciliación.	\$325.000
<b>Materiales sesiones 5 y 6</b>	Laboratorios de cocreación.	Centro de memoria paz y reconciliación.	\$20.000
<b>Refrigerios sesiones 5 y 6</b>	laboratorios de cocreación.	centro de memoria paz y reconciliación.	\$325.000
<b>35 unidades de 1/2 galones vinilo tipo 1 para mural</b>	Toma cultural "Fuego al olvido"	Centro de memoria paz y reconciliación.	\$1.460.000
<b>5 rodillos de poliester de 15 cm para mural</b>	Toma cultural "Fuego al olvido"	Centro de memoria paz y reconciliación.	\$74.000

<b>Aerosoles amen 400m mural calle 26</b>	toma cultural fuego al olvido.	centro de memoria paz y reconciliación	\$1.159.000
<b>Refrigerios para la toma cultural</b>	toma cultural fuego al olvido	centro de memoria paz y reconciliación.	\$651.000
<b>otros materiales mural</b>	Toma cultural "Fuego al olvido"	centro de memoria paz y reconciliación.	\$40.000
<b>ingredientes olla comunitaria e impresión de fanzines.</b>	toma cultural "fuego al olvido"	centro de memoria paz y reconciliación.	\$900.000
		<b>Total</b>	<b>6,000,000</b>

### 6.3.2 Estimación presupuesto solidarios.

Además del apoyo institucional, el proyecto contó con aportes realizados por los colectivos y participantes involucrados en la toma cultural. Estos recursos, en muchos casos autogestionados, tanto como recursos materiales, así como el trabajo, los saberes y las redes que hicieron posible la realización del evento.

Estos aportes dan cuenta del carácter colectivo del proceso, en el que la sostenibilidad del proyecto no depende exclusivamente de fuentes externas, sino también de la participación activa de quienes lo construyen. A continuación, se presentan los recursos aportados desde estas dinámicas de autogestión:

#### Tabla presupuestos solidarios.

CONCEPTO	Fase del proyecto	Fuente del rubro	Valor donación en especie	Total
<b>6 aerosoles auster</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Donación compañera Toda Errada	\$120.000	\$120.000
<b>3 canecas de vinilo, Rojo, Negro, Blanco</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Colectivo Pirotecnia	\$720.000	\$720.000
<b>Alquiler de carpa 5 x5</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Colectivo Artchimia	\$100.000	\$100.000

<b>mts</b>				
<b>Alquiler de carpa 4x4</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Colectivo Artchimia	\$80.000	\$80.000
<b>Alquiler carpa 2x2</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Colectivo Artchimia	\$70.000	\$70.000
<b>Alquiler de planta de luz</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Rat Trap casa cultural	\$180.000	\$180.000
<b>Alquiler de consola de sonido</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Rat trap casa cultural	\$130.000	\$130.000
<b>Alquiler de equipo de amplificación para espacios abiertos</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Rat trap casa cultural	\$200.000	\$200.000
<b>Alquiler de escalera telescópica</b>	toma cultural "fuego al olvido"	Colectivo Dexpierte	\$45.000	\$45.000
<b>Alquiler taller</b>		Rat trap casa	\$120.000	\$120.000

<b>de estampado</b>		cultural		
<b>Alimentación para para 90 personas</b>	toma cultural fuego al olvido.	Colectivo Marginales, Olla comunitaria	\$360.000	\$360.000
<b>Transporte de equipos de sonido</b>	toma cultural fuego al olvido	Juanito	\$60.000	\$60.000
<b>otros materiales mural</b>	Toma cultural "Fuego al olvido"			
<b>olla y fanzines</b>	toma cultural "fuego al olvido"			
			<b>Subtotal dinero</b>	<b>2.185.000</b>
			<b>Total</b>	<b>2.185.000</b>

## 7.4 Convocatoria



imagen 5 1 imagen de archivo propio

Para el desarrollo del proyecto consideramos importante abrir una convocatoria que permitiera reunir a personas interesadas en los procesos de memoria desde distintas experiencias y disciplinas. La participación de actores con trayectorias diversas podía ampliar el espacio de reflexión, enriquecer las discusiones dentro de los

laboratorios y aportar miradas que no necesariamente estaban presentes en nuestros círculos más cercanos.

En experiencias anteriores, las intervenciones que habíamos realizado se habían construido principalmente con personas próximas a nosotros: amistades, estudiantes del mismo espacio académico o integrantes de colectivos con los que ya teníamos relación. Aunque estos procesos fueron valiosos y permitieron desarrollar varias acciones en el espacio público, también evidenciaron ciertas limitaciones, especialmente en términos de diversidad de participantes y de tiempo para la construcción colectiva de las propuestas. En muchos casos, los bocetos y las ideas surgían de manera rápida a partir de

conversaciones directas con familiares de víctimas o con colectivos aliados, lo que hacía que el proceso fuera eficaz, pero no siempre tan amplio en términos de participación.

Con la intención de ampliar estas posibilidades y de fortalecer la construcción colectiva del proyecto, decidimos realizar una convocatoria virtual en articulación con el colectivo Rosa Negra. Esta convocatoria buscaba abrir el proceso a otras personas interesadas en las discusiones sobre memoria, arte y espacio público, así como generar nuevas relaciones y fortalecer redes alrededor de estas luchas.

La inscripción se realizó mediante un formulario en línea en el que las personas participantes debían registrar algunos datos básicos de contacto y de alimentación, así como responder dos preguntas abiertas:

¿A qué te dedicas o a qué se dedica tu colectivo?

¿Cómo te relacionas, o cómo se relaciona tu colectivo, con la pugna por la memoria?

Estas preguntas no tenían la intención de establecer filtros de exclusión, sino de conocer mejor a quienes se acercaban al proceso y de asegurar que existiera una comprensión mínima sobre el sentido político y crítico que atraviesa este tipo de ejercicios de memoria. De esta manera se buscaba evitar que la participación se redujera únicamente al interés por pintar o asistir a un evento artístico, y más bien propiciar la construcción de un espacio de reflexión colectiva en torno a las memorias de las violencias estatales.

La convocatoria fue difundida a través de redes sociales y permaneció abierta entre el viernes 23 de mayo de 2025 y el domingo 1 de junio del mismo año. Como resultado de esta difusión se registraron 37 personas inscritas, entre participantes individuales y colectivos. Posteriormente se creó un grupo de WhatsApp con quienes manifestaron su interés en participar, espacio en el que se les dio la bienvenida al proceso y se compartió la información para el inicio de los laboratorios de co-creación.

### 7.4.1 Caracterización de las personas participantes

Luego del cierre de la convocatoria virtual se inscribieron 37 personas, entre participantes individuales y miembros de colectivos interesados o vinculados a procesos de memoria, arte y acción cultural en el espacio público. La diversidad de trayectorias presentes en el grupo permitió enriquecer los laboratorios de co-creación, ya que confluyeron experiencias provenientes de distintos campos artísticos, organizativos y académicos.

En general, las personas inscritas provenían de disciplinas relacionadas principalmente con las artes, las ciencias sociales y el trabajo comunitario. Asimismo, varias de ellas hacían parte de colectivos que desarrollan procesos vinculados a la memoria, la defensa de los derechos humanos o la producción cultural independiente.

A continuación, se presenta una caracterización general de las personas que participaron en la convocatoria.

**Tabla 1**

<b>Distribución de participantes según modalidad de participación</b>	
Tipo de participación	Cantidad
Individualidad	25
Integrantes de colectivos	12

Distribución de participantes según modalidad de participación	
Total:	37

**Tabla 2**

Disciplinas o áreas de trabajo de las personas participantes	
Disciplina o área	Número de participantes
Artes plásticas o visuales	17
Artes escénicas	4
Música	4
Colectivos de memoria	6
educación popular	6

**Tabla 3**

Tipo de alimentación	
Dieta	Cantidad

<b>Tipo de alimentación</b>	
omnívora	29
vegetariana	8

**tabla 4**

<b>Participación en los laboratorios de co-creación</b>	
laboratorio	asistentes
laboratorio 1 centro memoria	26
laboratorio 2 poemapa	16
laboratorio 3 la trocha	18
laboratorio 4 la valija de fuego	14
laboratorio 5 rattrap	10
laboratorio de organización taller NN	14

## 7.5 Activación y alianzas con puntos de memoria

El apoyo recibido desde la institución permitió ampliar el alcance de los laboratorios y reafirmó la importancia de seguir fortaleciendo una red de personas, colectivos y espacios que comparten preocupaciones similares alrededor de la memoria. A partir de este proceso comenzamos a identificar distintos lugares y actores que, a lo largo de nuestro recorrido, han sido fundamentales para sostener iniciativas artísticas y políticas vinculadas con la reivindicación de la memoria en la ciudad.

Estos lugares, más que simples apoyos logísticos, funcionan como puntos de encuentro donde convergen prácticas culturales, discusiones políticas y formas de organización comunitaria. En ese sentido, los entendemos también como puntos de memoria, espacios donde se articulan experiencias, saberes y voluntades que contribuyen a mantener vivas las discusiones sobre las violencias del pasado y del presente. Cabe aclarar, que en cada uno de estos lugares fueron realizados los laboratorios de creación colectiva, lo cual permitió que esta fase fuera móvil y se alimentara de las dinámicas particulares de cada uno de estos espacios.

### Poemapa Diverso.

Este espacio se encontraba ubicado en la carrera 7ma con calle 34 junto al parque nacional. este lugar nos abrió sus puertas de manera generosa para uno de los laboratorios del proyecto. Dirigido por Erick Arrellana, quien ha acompañado distintos procesos relacionados con víctimas de crímenes de estado y desaparición forzada, Poemapa se ha consolidado como un lugar de encuentro para iniciativas culturales independientes. Su ambiente cercano y solidario lo convierte en un espacio donde la creación artística convive con la reflexión política y la exigencia de derechos.

### La Trocha

La Trocha, la casa de la paz es un lugar ubicado en la carrera 13 #36-37, que surge después de la firma del acuerdo de paz con la intención de ser un espacio de memoria del conflicto armado en Colombia y promover una cultura de paz. En este espacio conviven distintas iniciativas, como escuelas de artes marciales, proyecciones audiovisuales, conversatorios, proyectos textiles y comerciales, etc. Con el tiempo se ha convertido en un lugar abierto a distintas propuestas culturales y organizativas, lo que lo hace especialmente propicio para el encuentro y la colaboración entre procesos diversos. Esta articulación fue gracias a la cercanía del lugar con parte del equipo del centro de memoria paz y reconciliación.

### **La Valija de Fuego**

La Valija de Fuego es una librería y espacio cultural con el que hemos coincidido en distintos momentos y procesos a lo largo de los años, está ubicado en la carrera 7ma con calle 45. Además de su labor como librería independiente, funciona como un lugar donde se realizan conversaciones, presentaciones y actividades culturales que permiten el encuentro entre colectivos, artistas y personas interesadas en temas sociales y políticos. En ese sentido, ha sido un espacio que facilita la articulación entre diferentes iniciativas.

### **Casa Rat Trap**

Rat trap puede entenderse como un espacio en constante transformación. Durante varios años ha funcionado como casa de ensayos para bandas, taller de serigrafía, panadería, estudio de tatuaje y punto de circulación para artistas y proyectos musicales independientes. Está ubicado en la calle 61A con carrera 17, Su dinámica auto gestionada y su cercanía con distintos procesos contraculturales permitieron establecer vínculos basados en afinidades políticas y prácticas de apoyo mutuo.

## Taller N N

El Taller N N es una propuesta más reciente que se mueve entre distintos espacios y dinámicas organizativas. Desde allí se han impulsado encuentros, colaboraciones y experimentaciones que reúnen a personas interesadas en prácticas artísticas y culturales alternativas. Su carácter flexible y abierto ha permitido la participación de distintas individualidades y colectivos interesados en explorar formas de trabajo colaborativo.

Cabe mencionar que describir con precisión el entramado de relaciones que hizo posible este proyecto no es una tarea sencilla. Aunque aquí se mencionan algunos espacios y personas clave, el proceso también se sostuvo gracias al apoyo de muchas otras manos y voluntades que acompañaron de distintas maneras. En ese sentido, entendemos este proyecto como parte de un tejido más amplio de relaciones, afectos y complicidades que continúan alimentando la construcción colectiva de memoria y comunidad

### **7.6 Laboratorios de creación colectiva y aproximación al análisis a partir de la sesión 2 en Poemapa.**

Una vez realizada la convocatoria y consolidadas las alianzas con los distintos espacios culturales y comunitarios, se dio inicio al desarrollo de los laboratorios de co-creación. Estos encuentros constituyeron el núcleo metodológico del proyecto, ya que en ellos se llevaron a cabo los espacios de juntanza, diálogo, reflexión y creación colectiva que permitieron construir los insumos artísticos y discursivos del proceso.

Los laboratorios fueron diseñados como escenarios de encuentro donde confluyen distintas experiencias, trayectorias, saberes y formas de comprender y disputar la memoria esto a través de ejercicios de conversación, trabajo colectivo, exploración artística y reflexión, las personas que participaron, compartieron sus perspectivas sobre las violencias estatales que atraviesan el país, las maneras en que el arte y la acción cultural pueden contribuir a disputar el olvido en el espacio público y

su relevancia. Aunque el proyecto contempló la realización de seis laboratorios, para analizar los diferentes efectos de este proyecto se decidió profundizar en el análisis de uno ellos: la sesión dos en Poemapa, ya que en este encuentro se concentraron momentos clave del proceso colectivo, no obstante, se crea una matriz que muestre a modo de síntesis los descubrimientos relevantes de los demás laboratorios.

El laboratorio en Poemapa (sesión 2) permitió observar con mayor claridad las dinámicas de participación, los tipos de discusiones y conversaciones que surgieron y la manera en que las ideas iniciales comenzaron a transformarse en propuestas concretas colectivas para las intervenciones artísticas, el fanzine y la toma cultural.

El análisis que se presenta a continuación combina elementos cuantitativos y cualitativos. Se examinan algunos aspectos relacionados con la participación, como el número de asistentes, la permanencia de las personas en el proceso y los perfiles de quienes hicieron parte de los encuentros. Por otro lado, se desarrolla una lectura cualitativa centrada en las discusiones que emergieron durante los laboratorios, los temas que generaron mayor resonancia entre los participantes y las formas en que estas conversaciones fueron dando forma a las decisiones creativas del proyecto.

Esta aproximación permite comprender los laboratorios no sólo como momentos de producción artística, sino también como espacios de reflexión colectiva donde se ponen en juego memorias, experiencias y posicionamientos políticos diversos. El análisis busca dar cuenta de cómo estos encuentros contribuyeron a consolidar una comunidad de trabajo alrededor del proyecto Fuego al Olvido, así como de las tensiones, aprendizajes y acuerdos que se fueron construyendo en el camino y en el hacer.

A continuación se presenta una lectura más detallada del laboratorio realizado en Poemapa, con el propósito de identificar las dinámicas de participación, los principales ejes de discusión, la construcción de consensos y los resultados creativos y reflexivos que surgieron a partir de estos espacios

de encuentro, esto enunciado desde una escritura situada que se involucra física y emocionalmente con el contexto específico, para dar prioridad a una perspectiva relacional que entienda a los participantes y a los gestores de este ejercicio como personas que viven tensiones y distensiones que se afectan y no desde una perspectiva deshumanizante y externa a los entornos.

### **Descripción Segunda sesión. Laboratorio de creación Fuego al Olvido. PoemaPa**

Esta sesión se desarrolló el 21 de junio de 2025 en el espacio PoemaPa, ubicado en la carrera 7 con calle 34. El lugar fue gestionado directamente con Erick Bautista, responsable del sitio y activista junto a su abuela, Nydia Bautista, quienes han dedicado años a la lucha por los y las desaparecidos en Colombia. Erick nos brindó el espacio unos días antes e incluso accedió a acompañarnos en parte del laboratorio. La sesión se planteó para iniciar a las 2:00 p. m., pero el tráfico y la celebración del Skate Day en el Parque Nacional retrasaron nuestro arranque. Mientras esperábamos, el ambiente en PoemaPa vibraba con el ruido que genera el paso de vehículos y patinetas. Al cabo de media hora, comenzamos a preparar el salón con las cuatro o cinco personas que ya habían llegado. Desplegamos en las mesas, dispuestas en forma de “mesa redonda”, los materiales para los collages:

- Fotocopias de documentos e imágenes recuperadas del centro de documentación del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.
- Hojas blancas y de colores.
- Tijeras.
- Pegante blanco.
- Cartulinas.
- Marcadores, lápices y esferos.

Quince días antes habíamos compartido por el grupo WhatsApp el documental *“La guerrilla de la información”*, inspirado en el libro *“Manual de guerrilla de la comunicación”* del grupo autónomo A.F.R.I.K.A., documental que expone formas artísticas, performativas y creativas de subvertir el discurso de los medios de comunicación, las industrias y los políticos. Además, se les pidió a los y las participantes llevar impresa una noticia de su archivo propio o relacionada con los hechos que estábamos abordando en los laboratorios (4S, masacre en el CAI de Soacha; 9S, masacre en varios CAI de Bogotá; y 28N, paro nacional), para poder integrarlas en la creación.

El corre-corre de la mañana se había convertido en una tensa espera y en una extraña calma. Con el espacio ya organizado y luego de unos 20 minutos más de espera, dimos inicio al laboratorio. Esto ocurrió con un ritual dirigido por Erika, funcionaria del equipo territorial del Centro de Memoria, quien nos acompaña como parte de los compromisos de esta institución dentro de la alianza realizada. La atmósfera se cargó de nostalgia al recordar el reciente velorio de *“Anita”*, Ana María Cuesta, antigua directora de la institución, a quien se le rindió homenaje y se le dedicó la sesión. Encendimos velas en un altar que se organizó en una esquina de PoemaPa y, en medio de los sentires a flor de piel, invitamos a honrar a quienes ya no nos acompañan. El tenue iluminar de las llamas acompañó nuestros silencios para comenzar la sesión.

A continuación, empezamos con una breve contextualización, donde repasamos los conceptos contruidos colectivamente en la primera sesión, recogiendo los puntos comunes que teníamos en relación con la disputa por la memoria y las posibilidades del proyecto. Esto permitió contextualizar a quienes no habían podido asistir y orientar la creación. Para entonces éramos ocho participantes y, a medida que avanzaba el día, se unían más voces. Para intencionar la creación y activar el espacio del laboratorio, usamos unos audios creados como una cartografía sonora (fragmentos de sonidos y resonancias recogidas en movilizaciones sociales, arengas populares y diferentes discursos presidenciales). Estos audios se reprodujeron mientras, con los ojos cerrados, escuchábamos cada pulso

y cada exclamación, permitiendo que el cuerpo tradujera y acuerpara las memorias, y activará recuerdos y momentos que luego nos permitiera conversar.

Al terminar el audio, Erick Bautista recitó un poema de su autoría que también hablaba de la movilización social y la digna rabia. El ejercicio, en general, estremeció los ánimos; la intensidad del mismo nos generó una pausa antes de continuar.

Retomamos la reflexión comparando lo escuchado con las imágenes del documental y las herramientas simbólicas que este podría ofrecer para nuestro ejercicio. Luego nos dividimos en dos grupos para crear collages colectivos, respondiendo a la pregunta: ¿Me veo reflejado en los medios de comunicación?

Cada recorte y capa de pegamento se convirtió en un gesto de resistencia y de trabajo colaborativo, aunque un poco tímido y muy proactivo. Al mismo tiempo, hicimos un “vaquero” para comprar bebidas y contribuir un poco a PoemaPa, que nos había abierto sus puertas para esta segunda sesión.

Para socializar los collages, Alejandra, profesora de memoria en la UPN, con quien hablamos de la intención de generar un espacio distinto para presentar los ejercicios colectivos, nos propuso un juego de mímica basado en los conceptos surgidos de cada obra. Las adivinanzas y las carcajadas nos fueron acercando y, mientras descubrimos conceptos y palabras clave que nos daban un panorama de las reflexiones grupales, notamos que había energías y potencialidades que las palabras solas no logran transmitir, y que el grupo podía entrar en confianza de forma más sencilla.



imagen 6 1 imagen archivo propio

posiciones tanto del laboratorio como del material de apoyo, como fue el documental.

Es muy interesante ver la línea crítica que tomaron las composiciones con respecto al



imagen 7 archivo propio

El espacio vibró con complicidad y risas que, luego, por medio de la palabra, nos permitieron comprender mejor las intenciones y lo que se quiso construir colectivamente en los collages.

Cabe resaltar que las composiciones de los collages dejan ver una intención clara por parte de todas y todos los participantes del taller. Se encuentran reivindicaciones que se vuelven puntos de partida para los ejercicios posteriores. Las composiciones se construyeron de manera colectiva, sumando la voz de todos y todas dentro de una propuesta estética que recoge las

monopolio mediático y a las posibilidades que, desde lo simbólico, se pueden construir.

Cerramos la sesión con una conversación sobre las memorias vivas y las posibilidades artísticas que pueden aportar a su reconstrucción y a la disputa de la misma. Como cierre del ritual que ya

se había abierto, Erika apagó las velas que habíamos encendido al inicio, luego de que cada persona compartiera unas palabras sobre lo que se llevaba de la jornada. Recogimos los materiales, desarmamos el círculo y emprendimos el regreso a nuestras trincheras cotidianas.

Si el/la lector(a) desea profundizar en el desarrollo de los laboratorios, así como en sus respectivas planeaciones, puede consultar el siguiente enlace, donde se reúnen registros detallados contruidos desde una escritura situada. Este archivo complementario recoge las experiencias de cada encuentro desde una perspectiva más cercana, sensible y encarnada, dando cuenta no solo de las acciones realizadas, sino también de las emociones, tensiones y aprendizajes que atravesaron el proceso.

<https://docs.google.com/document/d/1CBQdKA-Lm9IjXbWAomrGxgZ55c3Znv8DfXYWj2CVmT4/edit?tab=t.0#heading=h.t2dalzssgpa2>

### **7.6.1 Análisis de la sesión 2 en Poemapa.**

A partir de lo vivido en la sesión desarrollada en PoemaPa, se puede identificar este laboratorio como un punto de inflexión y un ejemplo claro del proceso general, en tanto articula de manera más evidente las dimensiones pedagógicas, creativas y comunitarias que atraviesan y se construyen en este proyecto. Desde la **dimensión pedagógica**, creemos que el uso de dispositivos como la cartografía sonora, el documental y el juego permite activar una reflexión crítica frente a los discursos mediáticos, no desde una transmisión de contenidos unidireccional, sino desde la experiencia sensible y el diálogo entre saberes y experiencias sin necesidad de proponer una manera absoluta y única de entender un tema tan complejo y diverso como lo es la memoria. En la **dimensión creativa**, el collage funcionó como una técnica de síntesis simbólica que materializó esas tensiones y afinidades que se reflexionaron en

grupos, en imágenes colectivas, evidenciando una apropiación crítica de las materialidades y una primera consolidación estética de fuego al olvido. Desde la **dimensión comunitaria**, se fortaleció la confianza entre los participantes, transitando de una participación aún tímida hacia una mayor cercanía por medio del juego, lo que permitió ir afianzando un grupo base de trabajo.

Para complementar la lectura detallada de los seis laboratorios desarrollados y entender el proceso en su conjunto, se presenta a continuación una matriz que analiza y sintetiza los principales elementos de cada uno de los laboratorios realizados. Esta matriz cumple la función de organizar, de manera comparativa, aspectos como el objetivo de cada encuentro, las **dimensiones pedagógica, creativa y comunitaria**, con sus resultados principales, permitiendo identificar la continuidad, transformación y aportes específicos que surgieron dentro del proceso. Esta herramienta busca evidenciar cómo cada laboratorio se articula con los demás, configurando una ruta metodológica y creativa que va cogiendo fuerza mediante el proceso.

A continuación, se presenta una matriz que recoge los elementos más relevantes de todos los laboratorios desarrollados en el marco del proyecto Fuego al Olvido, recogiendo el análisis de sus dimensiones pedagógica, creativa y comunitaria, y los principales resultados alcanzados en cada una de ellas.

### **Matriz de análisis general de los laboratorios de creación colectiva.**

La siguiente matriz se presenta como una estrategia de síntesis y análisis que permite dar cuenta de las particularidades y factores específicos de los distintos laboratorios de co-creación, a partir de sus dimensiones pedagógicas, creativas y comunitarias. A diferencia del ejercicio desarrollado en el laboratorio de Poemapa, cuya descripción se abordó de manera más detallada y situada, en este caso se opta por una lectura más general que facilite la comprensión del proceso en su conjunto.

Esta decisión responde a la necesidad de ofrecer una visión integral que permita identificar patrones, tensiones y aprendizajes compartidos, sin priorizar un laboratorio sobre otro. Asimismo, en apartados anteriores se ha dispuesto un enlace donde pueden consultarse las descripciones detalladas y las planeaciones de cada sesión desde una escritura más situada y experiencial. En este sentido, la matriz no busca reemplazar dichos registros, sino complementarlos, organizando la información de manera analítica y accesible para el/la lector(a).

De esta forma, la matriz posibilita evidenciar el carácter múltiple, relacional y holístico del proceso, al tiempo que articula los distintos momentos vividos en los laboratorios desde una lectura comparativa que permite comprender sus alcances de manera más amplia.

Laboratorio	Objetivo del encuentro	Dimensión pedagógica.	Dimensión creativa.	Dimensión comunitaria.	Resultados principales
<b>Laboratorio 1. Centro de Memoria Paz y Reconciliación.</b> De la memoria individual a la memoria colectiva	Conocer a los participantes, presentar el proyecto e identificar intereses y puntos en común.	Se configura como un espacio de <b>reconocimiento y construcción de confianza</b> , donde el aprendizaje parte de la experiencia de los participantes. A través del diálogo y la creación colectiva, se validan saberes previos y se construyen intereses comunes, sentando las bases para un proceso horizontal propio de la educación popular. En esta sesión el aprendizaje se dio en el compartir y el hacer con los otros.	El ejercicio de transparencias funcionó como un dispositivo simbólico de superposición de memorias. La intervención de acetatos permitió visualizar cómo las experiencias individuales se entrecruzan y construyen capas de sentido compartido. La socialización de los resultados amplió la creación hacia lo expresivo, incorporando lo corporal.	El laboratorio se configuró como un espacio de ritualización del encuentro, lo que permitió construir un vínculo más cercano desde el inicio. La identificación de puntos en común, dando un horizonte comunitario basado en experiencias comunes de memoria y resistencia. esto permitió un sentido inicial de colectividad.	<b>1)</b> Consolidación de un grupo base de trabajo. <b>2)</b> Contextualización del proyecto. <b>3)</b> Surgimiento de ejes temáticos para la creación de los productos artísticos.

<p><b>Laboratorio 2. Poemapa.</b> Subvertir el discurso mediático.</p>	<p>Analizar las tensiones con las narrativas usadas por los medios de comunicación y los discursos mediáticos, por medio del collage.</p>	<p>Se desarrolla una <b>lectura crítica de la memoria y su relación con los medios</b>, articulando lo sensible y lo político. El uso del cuerpo como memoria viva y archivo, activación del archivo y la creación permite problematizar la realidad y producir narrativas colectivas, fortaleciendo la conciencia crítica desde lo artístico.</p>	<p>El collage se expandió como una activación e intervención política del archivo. La incorporación de noticias, documentos y material mediático permitió resignificar imágenes hegemónicas. La socialización mediante mímica introdujo lo lúdico como forma de traducción simbólica de los conceptos.</p>	<p>El espacio de Poemapa, aportó una dimensión política y afectiva al encuentro.. se fue consolidando un ambiente de complicidad que transitó de la timidez inicial a la cercanía. las dinámicas lúdicas facilitaron la integración y el reconocimiento entre participantes.</p>	<p><b>1)</b>creación de collages que nutrirán las imágenes que irían en el fanzine y en los murales. <b>2)</b>fortalecimiento del grupo de trabajo base. <b>3)</b>activación del cuerpo como lugar de memoria y archivo.</p>
<p><b>Laboratorio 3. La trocha.</b> De la rabia al cartel.</p>	<p>Definir la línea narrativa y editorial que va a componer el fanzine y realizar ejercicios de creación de cartelismo.</p>	<p>Se avanza hacia la <b>toma de decisiones colectivas</b>, construyendo una narrativa común. Se evidencia un aprendizaje basado en la autonomía, donde los participantes no solo crean, sino que definen sentidos, articulando reflexión y acción (praxis).</p>	<p>La creación gráfica se articuló con una exploración conceptual profunda: el giro hacia lo ritual como eje narrativo del fanzine. El Cartelismo funcionó como un medio para traducir ideas colectivas en lenguaje visual. La estética emergente se construyó desde lo colectivo, integrando símbolos, palabras y gestos que dialogaban con la memoria.</p>	<p>Ejercicio profundo de escucha y negociación colectiva. El espacio favoreció el intercambio de saberes técnicos y simbólicos, donde cada participante aportó desde su experiencia. La creación por grupos fortaleció la cooperación y la coautoría, mientras que el compartir resultados consolidó un sentido de pertenencia y afecto frente al proceso.</p>	<p><b>1)</b>Definición de la línea narrativa y estética. <b>2)</b> Creación de imágenes en cartel que pueden nutrir el fanzine y los murales. <b>3)</b> Creación de una libreta artesanal para los siguientes laboratorios.</p>
<p><b>Laboratorio 4. La Valija De Fuego.</b> Escritura creativa y colectiva.</p>	<p>Mediante un ejercicio de escritura colectiva construir y categorizar los textos que van a nutrir el fanzine.</p>	<p>Se potencia la <b>producción de discurso propio y la subjetivación política</b>, a través de la escritura y la reflexión simbólica. Los participantes se reconocen como sujetos capaces de nombrar la realidad y disputar sentidos desde lo colectivo.</p>	<p>La escritura se extendió, incorporando formatos como rezos, conjuros e invocaciones. La creación se nutrió de elementos rituales, configurando una atmósfera que atravesó el proyecto.</p>	<p>El espacio se consolidó como un lugar de encuentro afectivo y político. Las discusiones profundas sobre la memoria y la violencia permitieron un diálogo honesto y situado. El compartir textos y escucharse mutuamente generó reconocimiento y validación colectiva.</p>	<p><b>1)</b> Textos colectivos en relación a los temas que nutrirán el fanzine. <b>2)</b> Selección de temáticas y conceptos que llevaría el fanzine. <b>3)</b>Fortalecimiento de la narrativa del fanzine.</p>

<p><b>laboratorio 5.</b> <b>Casa Rattrap.</b> gestion</p>	<p>Realizar los carteles de campaña de expectativa para la toma cultural por medio de la serigrafía y técnica mixta.</p>	<p>Se da un <b>aprendizaje situado en el hacer</b>, donde la técnica se entiende como herramienta política. A través del trabajo colaborativo y el intercambio de saberes, se fortalece la autonomía y la producción colectiva desde prácticas autogestivas.</p>	<p>La serigrafía se abordó como una herramienta de creación y reproducción colectiva, donde la técnica orienta el proceso creativo. La experimentación con stencil y aerosol permitió producir piezas gráficas híbridas, entendiendo la imagen como un medio para circular discursos en el espacio público.</p>	<p>El encuentro con el colectivo Rat Trap fortaleció redes de colaboración desde la autogestión y el intercambio de saberes. El trabajo colectivo en la producción de carteles promueve dinámicas de cooperación, consolidando el proceso como un tejido de apoyo mutuo y construcción conjunta.</p>	<p><b>1)</b> Carteles para la campaña de expectativa de la toma cultural fuego al olvido. <b>2)</b> Alianzas con casa rattrap para la ejecución del evento fuego al olvido. <b>3)</b> Algunas portadas del fanzine.</p>
<p><b>laboratorio 6.</b> <b>taller NN</b> Gestión y logística para la Toma Callejera.</p>	<p>Organizar de manera general la logística de la toma cultural, creación del orden del día y las responsabilidades y tareas de los diferentes grupos de trabajo .</p>	<p>Se consolida un proceso de <b>aprendizaje en la acción colectiva</b>, donde los participantes asumen responsabilidades reales en la organización del evento. A través de la toma de decisiones, la delegación de roles y la planificación, se fortalece la <b>corresponsabilidad y la autonomía</b>, comprendiendo la gestión cultural como práctica política y colectiva, no solo operativa.</p>	<p>La creación se desplazó hacia lo reflexivo y lo simbólico, integrando el collage como herramienta para sintetizar ideas colectivas. El ejercicio creativo permitió traducir conceptos abstractos como memoria, juntanza y disputa en imágenes compartidas. La creación aquí no se centró en el objeto final, sino en el proceso de construcción de sentido a partir del diálogo.</p>	<p>El laboratorio se configuró como un espacio de diálogo abierto donde la palabra circuló de manera horizontal. La reflexión sobre la juntanza permitió reconocer el proceso vivido como una construcción comunitaria. La conformación de grupos y la discusión colectiva fortalecieron la escucha y la participación. Además, este espacio permitió cerrar el ciclo reconociendo las experiencias compartidas y proyectando el trabajo colectivo hacia la toma cultural.</p>	<p><b>1)</b> Orden del día en la toma cultural. <b>2)</b> Grupos de trabajo para la toma. <b>3)</b> Organización general de la logística de la toma. <b>4)</b> Ideas generales sobre el orden y contenido del fanzine y lo que iba a realizarse en el muro.</p>

### 7.6.2. Análisis pedagógico de los laboratorios

Cuando se hace el análisis en conjunto de las seis sesiones, se nota que el proceso pedagógico no siguió una línea recta, ni tomó un rumbo condicionado o trazado anteriormente como suele plantearse de forma tradicional. Más bien, se fue planteando, transformando y conformando desde la experiencia colectiva misma, avanzando poco a poco: del reconocimiento inicial del grupo y sus conocimientos, hacia formas más complejas de autonomía, organización, creación y acción colectiva. Los laboratorios se acercan a una lógica propia de formación, donde el aprendizaje no parte de contenidos, definiciones o reflexiones ya pautadas, sino de las experiencias, los saberes, recorridos interacciones y las preguntas de quienes participan. Esto dialoga con lo que propone la educación popular al pensar la educación como un proceso situado y basado en el diálogo entre pares y experiencias.

Al inicio, lo pedagógico estuvo muy enfocado en generar confianza y en darle reconocimiento a esas experiencias que cada persona trae consigo, como punto de partida para aprender y construir de manera colectiva. Esto fue clave, porque permitió armar unas bases relacionales sólidas y, al mismo tiempo, romper con la idea de que el conocimiento solo se construye o comparte en las academias o solo se encuentra en quien guía el proceso. Esto además de entenderse como algo positivo en el análisis, también se puede leer como una pequeña falla, ya que cuando el grupo cambiaba mucho de participantes, a pesar de que había un poco más de la mitad que tuvieron un proceso continuo, las personas que llegaban no sentían la misma confianza y hubo que recurrir a ejercicios de confianza y escucha en casi todas las sesiones, algo que no se había tenido en cuenta. A partir de ahí, se fue haciendo un análisis más crítico, donde la memoria empezó a cuestionarse y problematizarse en relación con temas relevantes como son los medios de comunicación, el cuerpo y los archivos. Se hizo evidente que la memoria no es algo neutral, ni de carácter hegemónico, sino un espacio en constante construcción, disputa y resistencias. Aquí el aprendizaje se dio en la capacidad de leer la realidad de

forma más compleja y amplia, conectando lo sensible con lo político, muy en busca de la concientización de un cuerpo y la memoria individual con el cuerpo y la memoria colectiva.

En este momento del proceso, las discusiones colectivas comenzaron a adquirir un papel central como mediación pedagógica. La toma de decisiones dejó de ser únicamente un asunto organizativo para convertirse en un espacio de aprendizaje, donde el diálogo, el desacuerdo y la argumentación permitieron profundizar en la comprensión crítica de la memoria como categoría en disputa.

Después, el proceso dio un giro hacia la toma de decisiones colectivas y la organización. además de pensarnos y analizarnos estas cosas de la realidad común que encontramos, nos empezamos a pensar qué hacer con ella. Este momento es clave porque acerca el proceso a la idea de praxis: esa relación entre **reflexionar y actuar** para **transformar**.

Un ejemplo claro de esta dimensión pedagógica se dio en la discusión en torno al concepto de la memoria como “venganza”, que emergió en el proceso y se consolidó en el encuentro destinado a ultimar detalles del fanzine. En esta discusión aparecieron diferentes posturas: algunas entendían la venganza como una forma de reivindicación simbólica frente al silenciamiento producido por la violencia estatal; otras asumían una postura más beligerante, legitimando incluso la acción directa como respuesta; mientras que otra postura rechazaba la venganza como categoría dentro de la memoria, al considerarla una reproducción de las lógicas de violencia estructural.

Lejos de resolverse como una tensión que debía eliminarse, esta discusión se sostuvo como un ejercicio pedagógico en sí mismo, en el que el disenso permitió reconocer la pluralidad de formas de entender la memoria. Así, el aprendizaje no se dio desde la imposición de una postura correcta, sino desde la posibilidad de escuchar, argumentar y posicionarse críticamente frente a otras miradas.

En esta misma línea, la producción de discursos propios y colectivos, sobre todo a través de la escritura, fortaleció que las y los participantes se agenciaran como sujetos políticos, capaces de

nombrar, interpretar y disputar sentidos sobre las memorias, dejando atrás posturas pasivas frente al conocimiento y con la intención de que sean ellos y ellas mismas quienes se **narren** y **agencien** ante sus propias problemáticas.

En coherencia con lo anterior, la decisión de no imponer una postura única frente a la venganza y, en cambio, abrir el fanzine como un espacio para la expresión de múltiples voces, da cuenta de una apuesta pedagógica horizontal. Esta decisión permitió que el ejercicio creativo funcionara como un dispositivo de aprendizaje colectivo, en el que las tensiones no se anulan, sino que se hacen visibles y habitables dentro del proceso.

En las últimas etapas, el aprendizaje se llevó más al terreno del hacer. La técnica empezó a asumirse como una herramienta política de denuncia y de enunciación. Además, el trabajo colaborativo permitió un intercambio más relacional de saberes puesto que se priorizo siempre trabajar en relación con otras personas. Finalmente, en el laboratorio de gestión y logística, todo este proceso se aterrizó en responsabilidades concretas, tomar decisiones, resolver problemas y sostener colectivamente lo construido. Es importante dejar claro en el análisis que, haber concentrado toda la organización de la toma y todas las decisiones en una sola sesión fue un pequeño desacierto. Esto hizo que la jornada fuera demasiado larga y que algunas decisiones se tomarán de manera rápida y tajante, debido a la falta de tiempo y de la imposibilidad de realizar otro laboratorio. Sin embargo, también entendemos que en procesos de esta naturaleza este tipo de situaciones ocurren, y es necesario asumirlas considerando la diversidad de tiempos y posibilidades de encuentro de las personas participantes.

Si se analiza el proceso por completo, se puede ver un cambio importante: se pasa de una participación inicial a una convocatoria participativa, a ejercicio más claro de apropiación y autonomía. Así, el aspecto pedagógico en el proyecto Fuego al Olvido no aparece como algo separado o desvinculado, sino como una dimensión transversal que se va construyendo en cada encuentro, en cada conversación, en cada discusión, en la creación y en la organización y acción colectiva.

## 7.6. Análisis de la dimensión creativa de los laboratorios

Al observar en conjunto la dimensión creativa de los laboratorios, se hace evidente que la creación aportó como un espacio de producción de sentido en sí mismo muy importante para el proceso en general. A lo largo del proceso, las prácticas como el dibujo, el collage, el cartelismo, la escritura y la serigrafía no se limitaron a materializar ideas previamente definidas, sino que se constituyeron de forma colectiva como formas de pensamiento que permitieron explorar, tensionar y transformar las comprensiones sobre la memoria.

La creación no fue entendida desde un lugar técnico, sino de una lógica procesual en la que las imágenes, los textos y las acciones emergieron del diálogo colectivo, de la experiencia compartida y de las tensiones propias del grupo. Esto permitió que lo creativo no se redujera a un objeto final, sino que se situará en el proceso mismo de construcción de significado, donde cada ejercicio abrió nuevas preguntas y desplazó sentidos previamente establecidos.

Asimismo, se identifica una constante expansión de los lenguajes creativos, en la que lo visual, lo corporal, lo ritual y lo escritural se entrelazan, desdibujando las fronteras entre disciplinas y habilitando formas más complejas de aproximación a la memoria. En este cruce, la creación se configuró como un campo de conocimiento situado, capaz de articular lo sensible y lo político sin jerarquizar uno sobre otro.

De esta manera, la dimensión creativa del proceso no puede entenderse sólo como un medio para comunicar, sino como una forma de producir conocimientos y como reflexiones estéticas. Es en la creación donde se construyen las narrativas, se disputan los sentidos y se configuran las memorias

colectivas, evidenciando que el hacer artístico, en este contexto, constituye una forma de conocimiento que se produce en relación, en tensión y en movimiento.

### **7.6.3 El ritual como narrativa y práctica de la memoria.**

Un aspecto clave a resaltar a lo largo de los laboratorios, fue como el **ritual** fue tomando un lugar cada vez más importante y clave, como forma de construir sentido dentro del proceso. Desde los altares, el uso del fuego, las palabras compartidas, y las evocaciones a las ausencias, se fue tejiendo una manera de habitar la memoria que no pasaba únicamente por lo racional, sino también por lo sensible, lo espiritual, lo corporal y lo colectivo.

En este camino, lo ritual empezó a aparecer como una forma de autonomía frente a las maneras más institucionales de tratar la memoria. Más que repetir formas establecidas, lo que hicimos fue construir nuestros propios modos de recordar, de nombrar a quienes ya no están y de relacionarnos con esas ausencias desde lo que éramos como grupo. Esto toma aún más sentido cuando se está trabajando con ausencias causadas por la violencia estatal, donde muchas veces el duelo queda incompleto o reducido a cifras y se cuestiona y reduce las formas en que estos duelos pueden ser vividos, en cómo recordar a quien se ama.

Desde ahí, el ritual permitió mover el lugar de víctima hacia un espacio más activo, donde la memoria no se radica en los hechos victimizantes, sino se le da un espacio de conexión y homenaje a la vida de quienes ya no están, por medio del encuentro, de la palabra y la acción colectiva. No se trataba de recordar, sino de hacerlo juntos, de sostener lo que duele sin dejarlo aislado, y de darle un lugar en lo común.

Este tipo de prácticas también pueden leerse como formas de conocimiento que nacen desde la experiencia y desde los saberes culturales, no necesariamente académicos (aunque pueda serlo), que

son fundamentales para sobrevivir, entender y transformar la realidad. Aquí lo ritual no se enseña o impone, sino que se construye y se comparte en comunidad, estructurando un ejercicio de **soberanía espiritual** que toma el rito, los rezos o las brujerías, como un vehículo poético que se carga de significados desde lo simbólico para narrar a voz propia los dolores y las ausencias, para conjurar el olvido.

Desde allí se entendió los laboratorios y la toma cultural también como un gran ritual colectivo. El fuego, los cuerpos, la palabra y el encuentro, además de luego poder tomarse la calle, como forma de juntarse para hacer memoria y resistir al olvido, potencial lo ritual como una forma de hacer frente, resistencia y dar fuego al olvido.

#### **7.6.4. Apropiación del proceso y construcción de lo colectivo.**

Otro aspecto importante para resaltar dentro del proceso es el nivel de apropiación que las y los participantes desarrollaron frente a los laboratorios y a la toma cultural. Aunque el número de asistentes disminuyó después de la primera sesión y se estabilizó en un grupo aproximado de 15 personas, quienes permanecieron asumieron el proceso de una manera mucho más activa y comprometida. Con el paso de los minutos de cada encuentro, el espacio dejaba de percibirse como algo propuesto únicamente por el equipo gestor y empezó a configurarse como un proceso de gestión colectiva y propia. Esto se hizo evidente en la forma en que las y los participantes asistían, proponían, discutían, decidían y construían de manera directa los contenidos y las formas del proyecto a futuro. También es importante señalar que varias de las acciones artísticas que hicieron parte de la toma cultural como las de Teatro Popular Quira, Circo Juntanza y Tamboras de Suba, nacieron de las conversaciones y reflexiones que se dieron en los laboratorios. Estas apuestas no aparecieron de

manera aislada, sino como una prolongación de lo que se venía tejiendo colectivamente, así como de los vínculos con procesos aliados que se fueron sumando y que terminaron de fortalecer el sentido de apropiación del proyecto. Esto se entiende como un acierto que permitió darle un sentido mucho más articulado a las presentaciones realizadas en la toma cultural callejera, ya que no aparecieron como intervenciones no articuladas sino como expresiones coherentes con los objetivos del proyecto. Cada presentación a una estética y a una narrativa que nació en los laboratorios, lo que fortaleció la continuidad del proceso y le dio mayor profundidad al conjunto de la experiencia y vinculó los diálogos y acuerdos construidos en los laboratorios con la toma.

Gran parte de la narrativa del fanzine, así como la totalidad de sus textos y la mayoría de sus imágenes, fueron resultado de estas construcciones colectivas en dichos. De igual manera, su participación fue clave en la organización de la toma cultural, asumiendo roles logísticos, creativos y de acompañamiento en distintos frentes, lo que permitió que el evento se sostuviera desde el trabajo compartido.

En este sentido, la apropiación no se limita a un nivel simbólico o de identificación, sino que se traduce en **incidencia real en el proceso**, donde las decisiones y las acciones son asumidas colectivamente. Esto da cuenta de una dimensión comunitaria en la que el proyecto deja de pertenecer a unos pocos y pasa a ser sostenido por quienes lo habitan y por quienes se construyó.

Desde una lectura política, este tipo de apropiación implica también una forma de disputar las lógicas tradicionales de producción cultural, donde los roles suelen estar jerarquizados e impuestos y donde las comunidades se ven como simples poblaciones a utilizar para la ejecución de un recurso y no como reales beneficiados. Aquí se desdibujan las fronteras entre gestores y participantes, dando lugar a relaciones más horizontales donde todos y todas aportan desde sus saberes y experiencias.

De esta manera se entiende que el proceso en los laboratorios fortaleció formas de organización colectiva al menos en un proceso de unos meses específicos, evidenciando cómo el trabajo en torno a la memoria puede incidir también en un ejercicio de construcción comunitaria y de acción política desde lo cotidiano en las realidades populares. Para cerrar, es importante reconocer que este tipo de procesos comunitarios no se desarrollan en un terreno homogéneo ni armónico. Trabajar en comunidad implica asumir que, para llegar a acuerdos y sostener un trabajo colectivo, es necesario atravesar constantes procesos de confrontación y **negociación**. Estas tensiones no son un problema en sí mismas, sino que hacen parte de la riqueza de espacios diversos, donde confluyen múltiples formas de ser, pensar y habitar. En ese sentido, la construcción colectiva no es lineal ni sencilla, sino un ejercicio permanente de diálogo, ajuste y reconocimiento de las diferencias.

### 7.7 Toma cultural Fuego al Olvido.

Antes de entrar a detallar todo lo que pasó en la toma cultural *Fuego al Olvido*, es importante contar cómo se fue armando este encuentro y cómo se organizó. No fue algo que se planteó antes de los laboratorios, sino el resultado del proceso mismo, que se fue configurando y que en fue en el laboratorio de gestión y organización, donde se aterrizaron las formas concretas de como íbamos a tomarnos el espacio público. Este último laboratorio, que se desarrolló en el taller NN, permitió definir entre todos y todas cosas clave como el orden del día, la parrilla de artistas y la forma en que se iba a disponer el espacio. También se organizaron **grupos de trabajo** para asumir distintas tareas como: **propaganda, logística, acompañamiento a artistas en tarima, apoyo a la olla comunitaria y gráfica y mural**. Esto ayudó a repartir responsabilidades y a sostener la larga jornada desde el trabajo colectivo.

En medio de ese proceso también se fue construyendo el sentido de la toma. Se pensó como un espacio para activar la calle, poner a circular las reflexiones y los rituales desarrollados en el proceso,

hacerle frente a las violencias estatales, visibilizar denuncias sobre la violencia estatal y propiciar un encuentro entre víctimas, colectivos, artistas y personas del común, todo atravesado por prácticas artísticas y pedagógicas. además, se retomó el ejercicio de pensar el espacio en forma de ritual el cual abrió la compañera Erika de Centro Memoria Paz y Reconciliación y se cerraba con el junte artístico entre tamboras de Suba y el grupo circo juntanza.

En lo logístico, se definió un horario desde las 8:00 a.m. y las 7:00 p.m., organizando momentos de apertura, presentaciones, intervenciones del fanzine, acciones alrededor del mural y espacios abiertos para la participación. De todas formas, no se trataba de una estructura rígida, sino de una guía que podía ir cambiando según lo que fuera pasando en el momento.

Con estas decisiones, se diseñó el flyer oficial, realizado por Amok, uno de los artistas que hacía parte de los laboratorios. Se publicó el 30 de agosto de 2025, pocos días antes de la toma, siguiendo los tiempos del proceso. La difusión se hizo principalmente por Instagram, en colaboración con distintas cuentas cercanas al proyecto (Centro de Memoria Paz y Reconciliación, la página del festival, la del Colectivo Pirotecnia Negra y muestras artísticas), logrando una buena circulación y mostrando el interés que empezaba a generarse alrededor del encuentro.

El siguiente es el flyer y el orden del día de la toma cultural. Después de esto, se desarrollará una descripción más cercana a lo vivido, que permita dar cuenta de lo que realmente pasó en el espacio.



imagen 8 imagen realizada por Amok.



imagen 9 imagen realizada por Amok.

A continuación, se retoma la toma cultural *Fuego al Olvido* desde una **escritura situada**, con el fin de reconstruir el proceso desde la experiencia vivida y las voces que lo hicieron posible. Esta descripción no busca ser únicamente narrativa, sino dar cuenta del contexto, las decisiones y las tensiones que atravesaron el encuentro en el espacio público. Posteriormente, este relato será abordado de manera analítica, permitiendo profundizar en los sentidos, alcances y aprendizajes que emergen de la toma cultural como parte del proceso de gestión cultural comunitaria, esto también desde las dimensiones anteriormente utilizadas para los laboratorios, creativa, pedagógica y comunitaria, además

de sus alcances.

El orden del día de la toma cultural se estructuró en dos franjas principales, pensadas para articular presentaciones artísticas, espacios de participación abierta y momentos de mediación a través de la lectura del fanzine. La jornada inició con una apertura a modo ritual y la lectura colectiva que

permitió contextualizar el proceso, dando paso a una primera franja de presentaciones que incluyó propuestas musicales, de danza palestina y espacios de lectura del fanzine.

Entre cada intervención artística se dispusieron intermedios destinados a la lectura del fanzine, buscando no solo dinamizar la programación, sino también mantener activa la circulación de sus contenidos a lo largo de toda la jornada. Asimismo, se contemplaron espacios como el micrófono abierto y la olla comunitaria, que permitieron ampliar la participación y generar momentos de encuentro más horizontales y que las personas asistentes tuvieran la oportunidad también de tomar el micrófono.

La segunda franja continuó con presentaciones musicales y cerró con una propuesta escénica y musical de mayor duración, consolidando el cierre del encuentro desde lo colectivo y lo festivo. Esta estructura, aunque organizada previamente, se mantuvo flexible, permitiendo adaptarse a las dinámicas del espacio y a la participación de quienes se fueron sumando durante la toma cultural.

### **7.7.1 Programación organizada**

Primera franja

**11:00 – 11:10:** Presentación de la jornada, apertura del ritual, lectura del fanzine, montaje de la olla y colgaton de banderas de la memoria alrededor del lugar.

**11:10 – 11:30 :** **Onírica** (rap)

**11:30 – 11:35 :** **Intermedio** – lectura de fanzine

**11:35 – 11:55 :** **Versadas** (música protesta y performance)

**11:55 – 12:00 : Intermedio** – lectura de fanzine

**12:00 – 12:30 : Dabke danza Palestina** (danza)

**12:30 – 12:35 : Intermedio** – lectura de fanzine / llamado a la olla

**12:35 – 2:00 : Micrófono abierto, lectura de poesía y olla comunitaria**

*Segunda franja*

**2:10 – 2:30 : Colibrí Emece**

**2:30 – 2:30 : Intermedio** – lectura de fanzine

**2:35 – 2:55 : Zizzmo** (rap protesta)

**2:55 – 3:00 : Intermedio** – lectura de fanzine

**3:10 – 3:30 : El Hambre** (rap protesta)

**3:30 – 3:35 : Intermedio** – lectura de fanzine

**3:35 – 3:55 : Zafiro Lux** (rap protesta)

**4:00 – 4:30 Teatro Popular Quira** (performance)

**4:30 – 5:30 Cierre: Tambores de Suba + Circo Juntanza**

**6:00 - 7:00. Desmontaje y fin.**

### **7.7.2 Resumen para análisis de la toma callejera Fuego al Olvido.**

El día 6 de septiembre de 2025 en el marco del mes de las juventudes populares y en medio de la conmemoración en juntanza con el Colectivo Rosa Negra por la masacre del CAI de Soacha el 4 de septiembre de 2025, se realizó la toma cultural “Fuego al Olvido” la cual se desarrolló en la carrera 10

con calle 26 en la localidad santa fe en el centro de la ciudad, contemplada desde las 11 de la mañana hasta las 6 de la tarde y pensada para realizarse en la calle que une la calle 26 con la carrera 10ma.

Allí se hizo el lanzamiento oficial del fanzine Fuego al Olvido que se construyó de manera colectiva en laboratorios de creación con este mismo nombre, que juntó colectividades e individualidades que tuvieran una relación directa en su hacer con la memoria; además, se realizó la entrega de un mural construido también de manera conjunta y colectiva pensado para las víctimas y la conmemoración de hechos específicos como el 4s (incendio en el CAI de Soacha) y 9s (asesinato de manifestantes en inmediaciones de varios CAI de la ciudad). Dentro de los objetivos para gestar esta toma cultural estaba poder visibilizar las denuncias de los hechos de hace 5 años ya enunciados, y que las víctimas y sobrevivientes de estos sucesos tuviesen un espacio donde pudieran a partir de la palabra y las acciones artísticas como el mural y el fanzine proyectar sus voces para que más personas se enteren y puedan aportar a seguir abanderando y posicionando estas situaciones de abuso policial y estatal para que se apaguen en el olvido.

Este evento empezó organizativamente desde las 6 de la mañana buscando un transporte que pudiera movilizar las carpas, las mesas y los elementos que requerimos en el lugar de la toma, ya que en la noche anterior se nos avisó que el vehículo con el que contábamos para esa tarea, dispuesto desde Centro Memoria nos canceló por problemas técnicos, a eso de las 7 am conseguimos un carro que iba a recoger las cosas en el barrio Los Laches luego iba a pasar a un punto cercano llamado Artchimia y posteriormente recogería otras cosas en un punto también en el centro de Bogotá, todo esto gracias a la gestión de la compañera Erika y la compañera Tatiana quienes al ver la contingencia causada por el incumplimiento de Centro Memoria frente a los acuerdos para el día de la toma, hablaron con diferentes espacios y personas para poder sostener desde la solidaridad la ejecución del evento.

A eso de las 10 am llegaron las cosas y nos dispusimos junto con algunas personas de los laboratorios, compañeros y compañeras aliadas del proceso a desmontar y organizar las carpas y todo lo

que íbamos a necesitar para el evento, a la par lxs compañerxs de la olla comunitaria Marginales en juntanza con compañeras de la olla La Cucharona errante se ubicaron y empezaron a prender la leña para preparar el alimento. Cabe resaltar que estas dos colectividades llegaron para apoyar el espacio, gracias a las cercanías con algunas personas que hicieron parte de los laboratorios, reiterando el carácter solidario y de complicidad desde el que los afectos se tejen en comunidad y repercuten en colaboraciones simbólicas y de resignificación como esta.

A eso de las 11 de la mañana ya se estaba terminando de montar el sonido, una parte dispuesto desde Centro Memoria y otra parte puesto desde lxs compañeros de Rat Trap espacio cultural y de encuentro donde se desarrolló el laboratorio de serigrafía, en el taller que tiene el proceso y que nos abrió las puertas desde la afinidad con lo que se estaba construyendo, el compañero Goku además de ayudarnos con parte del sonido y los equipos nos acompañó toda la jornada operando el sonido para las presentaciones y las palabras que se compartieron durante la toma callejera.

Lxs compañeros de Pirotecnica Negra también estaban empezando a hacer muestras para la jornada de estampado, y montando diferentes fanzines y carteles que componen su propuesta gráfica y comunicativa, mientras iban llegando banderas y trapos de los procesos afines y relacionados con la memoria, entre ellos la Campaña Nacional Contra la Brutalidad Policial, Colectivo Nicolas Neira, el trapo de Rosa Negra, el trapo en homenaje a Ana María quien fue directora de Centro Memoria y una persona recordada con cariño por las organizaciones como resultado de su compromiso trabajando con víctimas de crímenes de estado, entre otros, se fueron colgando en los puentes y bardas alrededor de la calle, dejando ver como el espacio funcionó como punto de encuentro y articulación para tejer y resistir en comunidad.

Para este momento el aforo era de más o menos 20 o 25 personas entre habitantes del sector, algunos de ellxs quienes habitaban los puentes cercanos a la calle 26 con décima, los cuales se notaron con gran curiosidad por lo que se estaba organizando, así como también con una gran disposición por

ayudar en lo que hiciera falta para la organización de la jornada, también para ese momento seguían llegando algunas personas invitadas, aparte había unas 15 personas que hacíamos parte de la organización de la toma y varias entidades que estaban cubriendo y apoyando para el cierre de la calle y el cuidado a los derechos humanos de los y las participantes, es en este momento cuando la compañera Erika nos convoca para presentarnos con las diferentes instituciones que tenían incidencia en el espacio, entre ellos, agentes de tránsito, coordinadores viales de Transmilenio, funcionarios de diálogo, personería y algunas personas de derechos humanos, ella nos presenta como los organizadores del evento, les deja claro el carácter de conmemoración de la actividad y como por ser un acto de memoria con diferentes organizaciones y sobrevivientes de crímenes de estado la presencia de la policía se vuelve un acto re victimizante en el espacio, por lo tanto la mediación de la jornada de la jornada está en nuestras manos.

Para eso de las 12 mientras esperábamos que subiera el aforo de asistentes a la toma cultural se hizo un equipo de personas que estuvieran en una carpa repartiendo y contextualizado a los asistentes sobre la construcción de los fanzines, contando cuál fue el proceso detrás de los laboratorios, contextualizando también las piezas gráficas y los textos que se recopilaron en el fanzine e invitándoles a intervenirlos con elementos que se dispusieron en la carpa, buscando generar una mayor apropiación sobre cada fanzine ya que una gran parte de los fanzines quedo con una portada negra con la intención de poder intervenir de una manera más artesanal o análoga, desde algunos integrantes de los laboratorios nace la idea de pegar fósforos en algunas portadas en consonancia con el planteamiento conceptual que atravesó el proceso y más particularmente con el texto de la compañera tatiana, el cual incluye el fósforo como elemento para la realización de un ritual contra el olvido, allí se dispusieron los aproximadamente 500 fanzines que se pudieron imprimir en la imprenta de compañeros también afines al proceso.

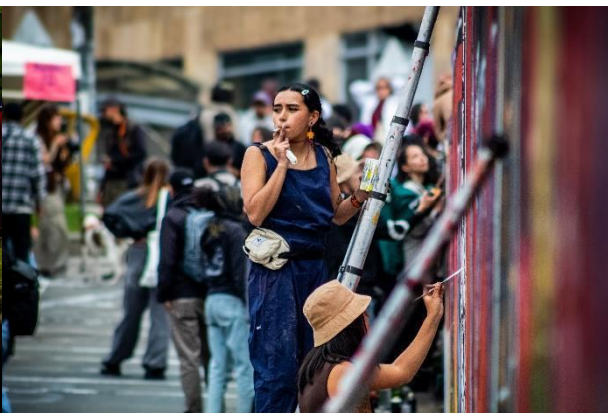
A eso de las 12:20 empezamos con el espacio en tarima, Ángel quien nos estaba ayudando en hostear el evento junto con Erika la funcionaria de centro memoria que se encarga de las acciones territoriales de la institución hicieron la apertura del evento y dieron paso a los artistas que se iban a presentar en vivo, la artista musical encargada de abrir el evento fue Onírca, una mc de Bogotá que también hizo parte de los laboratorios de co-creación y que de igual forma estaba aportando en la organización y el montaje de la olla, se pensó en que abriera por la cercanía que tenía con el proceso y porque podía tener tiempo para el momento de servir la comida en la olla comunitaria, Luego de onírca se empezó con la activación a partir de la lectura del fanzine que se lanzaba ese mismo día, para esto nos pensábamos los intermedios entre artistas acompañado de algunas intervenciones de familiares de las víctimas o personas de los laboratorios que quisiera activar el fanzine a partir de la lectura, para estos espacios se daba entre 5 a 10 minutos mientras el o la siguiente artista se alistaba para su presentación. Las artistas que siguieron en la presentación en vivo fue la agrupación versadas, quienes también tenían cercanía con los laboratorios de co-creación y con el colectivo rosa negra, incluso una de ellas “Camila Lua” unos meses atrás había compuesto una canción para estas mamitas, ellas al igual que Onírca tuvieron un tiempo de 20 minutos en tarima.

Paralelo a todo esto se estaba interviniendo la pared en la calle 26 puesto que desde el principio la intención fue terminar de pintar el muro justo el día del evento para alimentar y dar más peso a la propuesta de la toma cultural callejera. Todos estábamos a la espera de completar el número de personas suficientes para cerrar la calle y disponer completamente el corredor vial durante todo el evento, todo estaba dispuesto para todas las personas que llegaron al espacio pudieran habitarlo ampliamente ya fuera bajando por el corredor hasta la intersección con la 26, para ayudar a intervenir la pared o para ver cómo va el proceso también disponiéndose en la ayuda de la olla comunitaria, se dispuso también la carpa con los fanzines, en los diferentes espacios que se fueron activando por las formas en las que espontáneamente las y los asistentes decidieron habitar el espacio configurándose

como un lugar propio mientras se tejía la toma callejera, todo esto mientras desde la parte superior del espacio más hacia la calle décima seguían adelante las presentaciones y las intervenciones musicales.



*imagen 10 foto por el contestatario.*



*imagen 11 foto tomada por el constestatario.*

Hacia las 2 de la tarde llegó el grupo de danza Palestina con el que nos contactamos gracias también a que una de las participantes del grupo es una compañera con la que hemos compartido en otros escenarios, la danza folklórica Dabke se posicionó también en el espacio como una apuesta artística y política necesaria y parte fundamental en esta articulación de diferentes procesos luchas y re significaciones que se disputan la calle como lugar de enunciación y de transformación, fue muy emotivo e importante porque para este momento ya nos habíamos tomado la calle cerrando la vía, habitando el espacio plenamente de una manera que transforma las lógicas cotidianas en las que se habita este corredor vial, la danza se organizó justo a esa hora pues el grupo tenía otra presentación un poco más tarde en otro lugar de la ciudad, fueron alrededor de 20 personas que compartieron con todos los asistentes este ejercicio de danza y resistencia, fue interesante como al tomar la palabra dejaron en claro que el lugar de la danza era en las calles compartiendo y resistiendo desde lo simbólico contra el genocidio en la Franja de Gaza, el baile logró articular y complementar perfectamente con las otras intervenciones que se habían dado hasta ese momento la afluencia que generó y la curiosidad que

despertó entre los transeúntes al encontrarse con los atuendos y los sonidos propios del pueblo palestino nutrió de maneras importantes el espacio de la toma callejera posterior a ello siguieron las presentaciones musicales de rap y de otros géneros.

Se pensó también desde el principio un momento para que Carolina y los familiares y amigos de las personas asesinadas el 9 de septiembre firmarán el muro, como un acto dedicatoria que terminará por darle mucho más peso al ejercicio simbólico de pintar desde la memoria, fue muy grato encontrar que para ese momento otros compañeros que por diferentes cuestiones de tiempo no habían podido hacer parte de los laboratorios llegaron con una linda disposición a tejer y a construir un del encuentro en lo que hiciera falta, muy emocionados por pintar ellos entraron en diálogo con Carolina y los otros familiares para organizar el espacio de la dedicatoria del mural en un diálogo en el que las personas que estaban pintando escucharon las intenciones y lo que los y las familiares junto con Carolina querían ver en el espacio para firmar, se dispuso este espacio abriendo la composición del muro de aproximadamente 85 m de la calle 26 justo al lado de una galería de la memoria que una compañera fotógrafa que asistió a los laboratorios dispuso en el espacio, todo mientras seguían llegando más personas compartiendo la calle de una manera amplia apropiándola y resignificándola entre malabares canciones abrazos y lecturas.

Siendo aproximadamente las 4 de la tarde se organizó la propuesta de performance que realizó el colectivo teatro popular Kira, del cual varias personas participantes asistieron también a algunas jornadas de los laboratorios, una colaboración que también al igual que todo lo que sucedió el día del evento deja ver las potencias profundas que existen cuando se encuentra colectivamente tejiendo comunidad. La propuesta performática dispuso dos grupos de artistas que caminaron hasta encontrarse en el centro de la calle, uno desde abajo otros desde arriba hablando simbólicamente de la búsqueda de las madres por el abrazo de sus hijos, todo esto en medio de cantos y movimientos muy sentidos que

transformaron todo el espacio en un momento de apreciación y de reflexión mediadores de lo simbólico usando también el fuego como elemento transformador el mismo que atravesó toda la presentación.

Siguiendo el orden del día mientras el sol empezaba a caer se presentó el grupo tamboras de suba con una propuesta folklórica fusionando diferentes elementos musicales propios de la tradición de los territorios con composiciones que dialogan sobre las luchas sociales y ambientales que se están desarrollando justo ahora mismo en suba, así como en diferentes lugares de la ciudad y del país, para este momento la parrilla las intervenciones culturales había habitado por una diversidad de formatos musicales, permitiendo una diversidad que reflejara también la variedad de formas de sentirse y de seres que estaban habitando el espacio durante toda la jornada, la cumbia en medio de la noche iluminada por una luna llena que fue brotando entre las nubes y las montañas permitió un encuentro que unificó las potencias del espacio , fue un llamado a bailar a encontrarnos y a seguir tejiendo en medio de la noche, Se suponía que por cuestiones de tiempo contábamos con el cierre vial hasta las 6 de la tarde pero la presencia en la calle pudo hacer posible el generar unas horas más de la toma en la calle.



*imagen 12 foto tomada por el contestatario*



*imagen 13 foto tomada por el contestatario*

Mientras todos bailaban cumbia y se escuchaba el sonido de los tambores y las gaitas como momento de rito hacia las ausencias, en torno a ellas, se articuló el show de fuego que permitiría un

diálogo hermoso entre la cumbia y la apuesta performática del fuego como elemento transformador: el fuego ese elemento que se hizo presente durante todo el desarrollo de los laboratorios y que tomó cuerpo como el corazón conceptual de todo lo que estábamos haciendo, para poder hablar y transformar desde lo simbólico todas las emociones que despertaron en nosotros mientras hablábamos de la lucha por la memoria. La presencia del fuego iluminó la noche y dispuso los cuerpos de todas las y los participantes en la toma callejera, unidos entorno a él, así como los cuerpos que se reúnen frente a las hogueras configurando la palabra hogar, dando testimonio de como el tejido comunitario florece en torno al fuego cuando se está disputando la memoria en las calles desde lo simbólico y lo artístico.

El cierre se extendió de maneras que no imaginamos mientras el encuentro se tejió entre



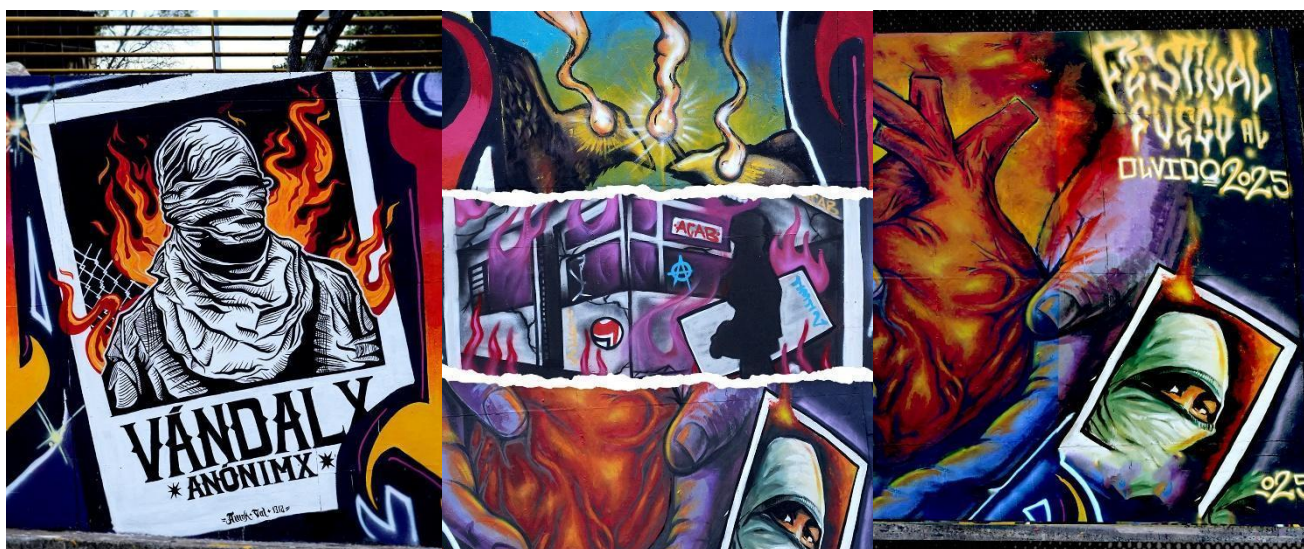
*imagen 14, 15 y 16. Fotos tomadas por Esteban Perez.*

personas conocidas que coincidieron en diferentes espacios y entre nuevas personas que se fueron

encontrando, uniéndose al tejido que solo fue posible por la disposición y la solidaridad de personas y colectivos que se unieron solo por voluntad, para tejer este encuentro y que todo fuera posible el momento del cierre fue un poco caótico al tener que dismantelar todas las carpas, se generó un espacio de cierre que le diera sentido a toda la intervención y luego a trepar montañas por entre las calles de la ciudad para regresar todo el material que se nos había prestado en cuanto a carpas sillas y todo lo que hizo posible el encuentro del festival Fuego al Olvido.



*imagen 17 foto tomada por el contestatario.*



Imágenes 18 hechas por Amok y Valentina  
1312

**Matriz de análisis de la toma callejera cultural fuego al olvido.**

	<b>Toma Callejera Cultural “Fuego Al Olvido”</b>
<b>Objetivo del encuentro.</b>	<p>Activar el espacio público como un escenario de memoria y acción colectiva, donde las producciones construidas en los laboratorios (mural y fanzine) se pongan en circulación, permitiendo visibilizar las denuncias frente a la violencia estatal, amplificar las voces de víctimas y sobrevivientes, y fortalecer la juntanza entre colectivos, artistas y comunidad en torno a la construcción de memoria.</p>
<b>Dimensión pedagógica.</b>	<p>La toma cultural se fue armando como un espacio de aprendizaje aterrizado en la experiencia misma de estar en el espacio. El sentido no estaba dado desde el inicio, sino que se fue construyendo en el habitar: al leer, intervenir y compartir el fanzine, y en el intercambio con participantes de los laboratorios, con los artistas que estaban interviniendo el mural, con las personas de la olla comunitaria, con los artistas musicales, con el host, con los familiares de los compañeros y compañeras homenajeados y toda las demás personas que se fueron sumando.</p> <p>En ese proceso, la memoria y la violencia estatal no se</p>

	<p>entendieron solo desde el discurso, sino desde lo colectivo y lo que se siente. Escuchar testimonios, involucrarse en las acciones artísticas y estar presente en el espacio hizo que el aprendizaje pasara por el cuerpo, mezclando emoción, reflexión y práctica.</p> <p>Desde una mirada de educación popular, este encuentro se sostuvo en el diálogo entre todos, en reconocer los saberes de quienes habitan el territorio y en construir sentido en conjunto, donde nadie tiene la verdad absoluta y todos enseñan y aprenden al mismo tiempo.</p> <p>Así, la toma siendo un evento cultural se nutrió de sentido y aprendizajes tales de un espacio pedagógico vivo, donde se fueron generando formas de entender la realidad de manera crítica a partir del compartir.</p>
--	--

<p><b>Dimensión creativa.</b></p>	<p>La toma también funcionó como un espacio de creación en vivo. El mural se fue terminando durante la jornada, mientras al mismo tiempo se intervenía fanzines, había música pensada y hecha para la toma, danza palestina, performances pensados para la toma y reflexionados a partir de lo hablado en los laboratorios y acciones con música y fuego en juntanza que también fueron inspiradas de las reflexiones y conversaciones en los laboratorios. En la toma también se desarrolló el ejercicio de la firma del mural por parte de las mamitas y familiares y amigos de algunas víctimas de los hechos que se conmemoraban en este mes, esto en colaboración con algunos artistas de los laboratorios. La creación se mantuvo abierta y en movimiento durante toda la toma.</p>
<p><b>Dimensión comunitaria.</b></p>	<p>Uno de los aspectos más fuertes fue la juntanza. El espacio reunió colectivos, artistas, redes de derechos humanos, ollas comunitarias y personas del sector. No se trató solo de convocar, sino de encontrarse desde la solidaridad y el apoyo mutuo. ya que viendo los resultados y alcances de la toma fueron los colectivos aliados quienes hicieron posible la</p>

	<p>mayoría de dinámicas que se desarrollaron en la toma callejera.</p> <p>También llegaron muchas personas que no venían del proceso, pero que se fueron sumando desde la curiosidad o las ganas de participar. Eso permitió no solo fortalecer las relaciones que ya existían, sino abrir nuevas conexiones y posibilidades de trabajo a futuro. Muchos transeúntes que iban de paso decidieron quedarse más tiempo a ver lo que sucedía en el evento. Poco a poco, el espacio se fue sintiendo como un lugar común de encuentro, memoria y resistencia.</p> <p>cabe resaltar también la acogida de los habitantes de calle de este sector, algo importante por que son quienes habitan a diario estos espacios y una población también importante a la que queríamos llegar.</p> <p>el espacio se pudo mantener en orden y de manera segura sin necesidad de la presencia de policía, gracias a la forma en que se desarrolló el espacio y como se asume el espacio por parte de los participantes a pesar de ser un espacio bastante inseguro y difícil de la ciudad y de haber cerrado una vía central principal.</p>
--	---

<p><b>Resultados principales.</b></p>	<p>1)Se realizó y finalizó el mural colectivo en la calle 26 como ejercicio de memoria y conmemoración, con participación de familiares de víctimas del colectivo rosa negra y colectivo fory.</p> <p>2)Se lanzó, intervino y puso en circulación el fanzine <i>Fuego al Olvido</i> como herramienta de memoria colectiva.</p> <p>3)Se activó el espacio público a través de distintas expresiones artísticas (música, danza, performance y acciones con fuego).</p> <p>4) Se generó un espacio para la conmemoración de la masacre del 4 de septiembre de 2020 en el cai de soacha activando la memoria desde lo colectivo, lo simbólico y lo territorial</p> <p>.</p> <p>5)Hubo participación de muchas personas del sector y transeúntes que se vincularon activamente durante la jornada.</p> <p>6) Se fortalecieron redes de apoyo desde la autogestión, incluyendo colectivos artísticos y de memoria, ollas comunitarias y espacios comunitarios y redes de derechos</p>

	<p>humanos.</p> <p>7)Se resignificó la calle 26 como un lugar de memoria, encuentro y acción política.</p> <p>8)Se consolidaron vínculos entre quienes venían del proceso y nuevas personas interesadas en continuar para retomar el ejercicio de manera anual.</p> <p>9) Presentaciones artísticas como el performances de Teatro Popular Quira, una parte de la presentación de Versadas, el cierre en conjunto entre “Tamboras de Suba” y “circo juntanza” fueron creadas y pensadas para la toma callejera cultural “Fuego al Olvido”.</p>
--	--

## 8. Análisis general del proyecto.

### 8.1 Análisis Cuantitativo

El proyecto desarrolló un total de seis (6) laboratorios de co-creación, realizados en seis (6) espacios distintos de la parte central de la ciudad de Bogotá que se relacionan de alguna manera con temas de memoria y sus distintas pugnas. La decisión de diversificar los espacios respondió a una estrategia de circulación territorial, que nos permitía que las personas inscritas conocieran diferentes escenarios comunitarios y que, a su vez, estos espacios recibieran diferentes colectivos e individualidades y poderles atribuir con el movimiento y relacionamiento con nuevas personas durante el desarrollo de las sesiones. También nos planteamos el por qué hacerlo en espacios centrales ya que también queríamos activar espacios en las periferias de la ciudad. Esto para reconocer la importancia de los espacios de memoria en estos territorios —que muchas veces quedan por fuera o son ignorados—, pero de igual forma reconociendo algo muy importante, que varios de nosotros venimos de ahí, y eso influye en cómo pensamos el proceso.

Al mismo tiempo entendemos que, llevar los encuentros a estos lugares centrales, facilita la movilización y la participación. Evita que las personas tengan que hacer recorridos largos y ayuda a que la asistencia sea más constante, lo que terminó fortaleciendo el proceso en términos del tiempo y de la asistencia.

A la convocatoria inicial se inscribieron 37 personas, a través de un flyer compartido el 23 de mayo de 2025, por medio de una publicación en articulación con la cuenta del colectivo Rosa Negra, publicación que tuvo un alcance según las estadísticas de 9,748 visualizaciones y 265 interacciones

evidenciando el interés amplio por el proceso. La asistencia efectiva a los laboratorios osciló entre 15 y 18 personas por sesión, lo que nos representa un nivel de permanencia significativo en procesos comunitarios auto gestionados, donde la participación suele bajar debido a condiciones laborales, académicas, territoriales y sociales de las y los asistentes. Esta convocatoria fue totalmente gratuita y abierta para cualquier persona que quisiera desde sus prácticas políticas, educativas o artísticas, aportar al proyecto.

En cuanto a la producción artística, se imprimieron 100 carteles de ¼ de pliego en serigrafía gracias a taller RatTrap, 60 de ellos intervenidos manualmente por los asistentes al laboratorio de creación, convirtiéndolos en piezas únicas, posteriormente se repartieron por grupos para pegar por la ciudad a modo de campaña de expectativa a la toma cultural en la 26.

[https://www.instagram.com/reel/DN9RzzekUB1/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF](https://www.instagram.com/reel/DN9RzzekUB1/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF)

[ZA==](#)

Así mismo se realizaron dos (2) murales, ubicados en la Avenida 26 con Carrera Décima y en la Universidad Pedagógica Nacional.

El mural de la calle 26 contó con más de 12 artistas y se desarrolló durante 4 días en un espacio de aproximadamente 200 metros cuadrados, acompañados por redes de derechos humanos que hicieron presencia de manera preventiva.

Los artistas que colaboraron en este muro fueron Basureta, Acab, Amok, Valentina, irakunda, angel, goyira, toda errada, pan, pirotecnia negra, edez y vil violeta, entre otros.

Por su parte, el mural en la Universidad Pedagógica Nacional fue realizado por tres artistas durante tres días, pensado como un espacio de memoria más permanente dentro del contexto universitario. Este muro mide aproximadamente 80 metros cuadrados. En cuanto a la producción editorial, se imprimieron aproximadamente 400 ejemplares del fanzine mediante técnica offset, con 60

portadas en serigrafía y el resto intervenidas manualmente durante la toma cultural. Además, se produjeron 16 libretas artesanales (bitácoras) y dos collages colaborativos a partir de archivos del Centro de Memoria.

Estos datos muestran los alcances que el proyecto logró concretar en acciones reales: producciones artísticas, circulación de contenidos y uso del espacio público. En general, se evidencia un proceso que sí se llevó a la práctica y que tuvo presencia concreta y material en el territorio.

### **Alcances.**

A partir de los datos recogidos el proyecto alcanzó un nivel significativo en términos de participación, producción y circulación. Se evidencia una capacidad de convocatoria relevante para ser un primer ejercicio de tipo proyecto de GGC, con 37 personas inscritas y una asistencia sostenida entre 15 y 18 participantes por sesión, lo que representa un porcentaje de permanencia considerable dentro de procesos comunitarios.

En términos de producción, se lograron resultados concretos y medibles: la impresión de 100 carteles en serigrafía (de los cuales 60 fueron intervenidos manualmente) la realización de dos murales de gran formato (uno de más de 200 m<sup>2</sup> y otro de 80 m<sup>2</sup> aproximadamente), así como la producción de cerca de 400 ejemplares del fanzine, además de 16 libretas artesanales, más de 5 carteles en tipos móviles y dos collages colectivos.

También se muestra una capacidad efectiva de circulación de contenidos, tanto en el espacio público a través de la pega de carteles y la activación de la toma cultural en una vía principal de la ciudad como en entornos digitales, donde la convocatoria inicial alcanzó 9.748 visualizaciones y 265 interacciones además del alcance que lograron los reels o videos compartido durante el proceso que

siempre estuvieron por encima de las 2.000 reproducciones, además de los 338 seguidores que tiene esta página en Instagram @fuegoalolvido.fest.

En general estos datos permiten comprender que el proyecto no solo se mantuvo en el plano de la planeación, sino que logró materializarse en acciones concretas, con presencia tangible en el territorio y una producción artística amplia, diversa y significativa.

### **Límites.**

A pesar de los alcances señalados, los datos también permiten identificar algunas limitaciones. En primer lugar, se evidencia una reducción en la asistencia entre la convocatoria inicial y la participación efectiva en los laboratorios, lo que indica una brecha entre el alcance pensado inicialmente y la permanencia en el proceso.

En segundo lugar, aunque se logró una producción importante de piezas gráficas y editoriales, su alcance territorial se concentró principalmente en el centro de la ciudad, lo que limita la expansión del impacto hacia otras zonas con menor acceso a este tipo de iniciativas ya que la mayoría de la producción de fanzines se repartió el día de la toma y no ha habido la posibilidad de reimprimir una cantidad significativa para repartir hacia otras direcciones.

De igual forma, si bien la circulación digital tuvo un alcance considerable en términos de visualizaciones, no es posible establecer con precisión el nivel de conversión de estas interacciones en participación efectiva dentro del proceso.

Hay una dificultad para medir el alcance exacto de las personas participantes en la toma ya que fue un espacio que estuvo más de 8 horas y donde la estadía de quienes participaban fluctuaban según la hora y los diferentes ritmos.

Los datos disponibles corresponden a un periodo de tiempo preciso, lo que impide medir el impacto a mediano o largo plazo de las acciones desarrolladas, especialmente en relación con la sostenibilidad de las producciones y su circulación posterior.

Finalmente, también entendemos que es muy difícil acudir a datos numéricos cuantitativos para analizar este tipo de proyectos comunitarios, pensados desde las prácticas artísticas y políticas en comunidad, ya que las experiencias sensibles y reflexiones en torno a la memoria no responden a la cantidad de productos artísticos o escriturales, y o a la cantidad de personas en un evento o en un laboratorio, sino quizás sí a las reflexiones críticas encarnadas en quienes participaron de los espacios gestionados y a las experiencias y devenires vividos que el proyecto de manera colectiva pudo desarrollar.

## **8.2 Análisis Cualitativo**

Ahora, el proyecto más allá de las cifras y los datos numéricos, nos permitió identificar transformaciones importantes en la forma en que las y los participantes se relacionaron entre sí y con los diferentes espacios de memoria. La realización de los laboratorios en distintos espacios tuvo la intención de reconocer esos otros lugares, otras dinámicas y otros procesos que también vienen trabajando la memoria desde diferentes orillas y que podían aportar significativamente al proyecto,

pero también a los diferentes proyectos propios que los colectivos e individuos participantes de Fuego al Olvido desarrollan. Esto facilitó el encuentro entre personas que en muchos casos no se conocían previamente, pero que encontraron puntos en común desde sus experiencias, sus búsquedas y sus formas de entender la memoria.

Esta circulación por distintos espacios también permitió ir tejiendo relaciones con procesos y colectividades que, aunque no hicieron parte constante de los laboratorios, se vincularon de manera transversal. Más que una red formal y única, lo que se fue dando fue un entramado de afinidades, cercanías y apoyos que terminaron ampliando el alcance del proyecto de formas no siempre previstas y proyectadas a futuro.

Esto lo podemos entender como un aporte a la red o las redes de comunidades que trabajan por la memoria en Bogotá y territorios aledaños ya que comprendemos que aportar al fortalecimiento o construcción de un tejido social que trabaja temas de la memoria y sus disputas en el territorio **no implica la creación de una método** o una forma técnica única y salvadora sino que recae en la posibilidad que tiene el **reconocimiento, conocimiento y cercanía** que este tipo de procesos puede generar en las diferentes partes y que es, desde la juntanza que esos nudos y esas conexiones se pueden tejer y construir con el paso del tiempo.

La disminución en la asistencia, lejos de leerse únicamente como una dificultad, permite entender mejor las condiciones reales en las que se sostienen este tipo de procesos forjados desde la autonomía. En ese escenario, la permanencia de un grupo constante fue clave. Con el tiempo, ese grupo no participó de los laboratorios pasivamente, sino que empezó a construir confianza, a sentirse parte y a asumir el proceso como algo propio. Esto permitió que la discusión se profundizará y ampliará, que las decisiones fueran más colectivas y que el trabajo en general se volviera más coherente a su intención principal.

En cuanto a las producciones, tanto el mural como el fanzine funcionaron más como excusas para el encuentro que como fines en sí mismos. En el caso del mural, el proceso de construcción fue tan importante como el resultado final. Las imágenes que allí se plasmaron no respondieron a una mirada única, sino que fueron el resultado de tensiones, acuerdos y búsquedas compartidas sobre cómo representar y presentar las memorias y cómo hacerle frente a la violencia estatal y al olvido en el espacio público. Esto hizo que el mural no se pensara como una obra de autor y se convirtiera en un lugar de enunciación colectiva.

Por su parte, el fanzine permitió que muchas de las reflexiones que surgieron en los laboratorios no se quedarán únicamente en el espacio del encuentro. Al circular en la toma cultural y al ser intervenido por quienes lo recibían, se abrió como un dispositivo que no está terminado, sino que sigue transformándose en el uso. Más que un producto final, funcionó como una herramienta pedagógica para seguir conversando, cuestionando y compartiendo.

Un elemento que atravesó todo el proceso, aunque no siempre de manera explícita al inicio, fue lo ritual. Los altares, el uso del fuego, las palabras compartidas y las formas de abrir y cerrar cada encuentro fueron configurando una manera de habitar la memoria desde lo colectivo y lo sensible. Esto permitió que el duelo no se quedará en lo individual, sino que pudiera sostenerse en grupo, encontrando otras formas de nombrar y relacionarse con las ausencias de manera integral, crítica y colectiva.

En ese sentido, el aprendizaje que se dio en el proceso general no pasó por una lógica tradicional de enseñanza, sino que se fue construyendo en la experiencia misma. Se aprendió haciendo, conversando, equivocándose e intentando. Esto permitió que el conocimiento no estuviera concentrado en unos pocos, sino que circulara entre quienes hacían parte del proceso, aprovechando la figura de laboratorio y las múltiples experiencias entre quienes participaron que la latente terminó siendo un

espacio mediado por los conocimientos de muchas personas, compartiéndolo a través del diálogo y el encuentro con personas distintas, en coherencia con apuestas cercanas a la educación popular.

En general, el proceso deja ver que lo más importante no fue únicamente lo que se produjo como productos físicos, sino las relaciones que se construyeron, las confianzas que se tejieron, las formas de organización y de construcción de poder colectivo además de todas las preguntas que quedaron abiertas para posibles próximos espacios de juntanza. Más que cerrar algo, lo que se logró fue activar una serie de posibilidades que se pretende seguir desarrollándose en espacios futuros.

### **Alcances.**

A nivel cualitativo, uno de los principales y más importantes alcances del proceso fue la consolidación de un espacio de confianza que permitió el encuentro entre distintas experiencias alrededor de la memoria. Esto facilitó la creación colectiva a un nivel bastante oportuno para el proyecto, pero también la posibilidad de sostener conversaciones complejas sobre la violencia estatal desde un lugar cuidado, crítica y resistencia compartido.

También se logró una apropiación progresiva del proceso por parte de las y los participantes, quienes pasaron de ser asistentes a asumir un rol activo en la gestión, construcción de contenidos, decisiones y acciones. Esto fortaleció el carácter colectivo del proyecto y permitió desdibujar, en cierta medida, las jerarquías entre quienes gestionaban y quienes participaban.

Otro alcance importante fue la articulación con procesos y espacios aliados, que, aunque no siempre se dio de manera estructurada, sí permitió ampliar el campo de acción del proyecto y fortalecer vínculos que pueden sostenerse a futuro además de aportar a la visibilización de la existencia de estos espacios tan importantes.

Finalmente, el uso de lo ritual como práctica transversal permitió abrir otras formas de relación con la memoria, el duelo y lo colectivo, aportando una dimensión sensible que sostuvo el proceso más

allá de lo productivo y que permite encerrar y englobar allí las multiplicidades y diversidades que contenía el proyecto

### **Limites.**

A pesar de estos alcances tan positivos para el proyecto, el proceso también evidenció varios límites. Uno de ellos fue la dificultad para sostener una participación más amplia y diversa a lo largo del tiempo, lo que redujo el número de voces presentes en la construcción colectiva que aunque no se entiende como un aspecto negativo si se entiende como un límite entendiendo los alcances que se pudieran tener con más personas aliadas.

También se evidenció que, aunque se lograron relaciones y articulaciones importantes con diferentes colectivos y espacios de memoria, muchas de estas se dieron de manera espontánea y no alcanzaron a consolidarse en dinámicas más estables. Esto puede dificultar su continuidad en el tiempo, especialmente si no se generan estrategias concretas que permitan darles seguimiento y sostener esos vínculos más allá del proyecto.

Si bien se avanzó en la construcción de un espacio horizontal, en algunos momentos, aunque mínimos, ciertas decisiones y responsabilidades siguieron recayendo en el equipo gestor, especialmente en lo logístico y organizativo. Esto deja ver que la horizontalidad no es algo que se logra implementar de inmediato, sino un proceso que se va construyendo con el paso del tiempo. A pesar de ello entendemos también lo importante de reconocer que en varios casos esto fue necesario para poder sostener y sacar adelante el proyecto. Gran parte de la estructura inicial, así como la responsabilidad de ejecución, estaba en manos del equipo de gestión y de algunos colectivos aliados con quienes se venía pensando el proceso desde antes. Esto generó una implicación distinta, donde algunas personas asumieron mayor carga en la toma de decisiones y en la resolución de lo práctico.

Más que una contradicción, esto evidencia las tensiones propias de los procesos colectivos: el intento por construir horizontales reales, mientras se responde a las exigencias concretas de hacer que las cosas pasen.

Otro límite importante a señalar tiene que ver con las condiciones en las que se dieron las alianzas institucionales, particularmente con el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Si bien esta relación permitió abrir posibilidades en términos de alimentación, gestión y respaldo logístico, al revisar el desarrollo concreto del proceso se hace evidente que una parte importante de los recursos para la toma cultural fue sostenida por colectivos aliados y aportes solidarios.

A esto se suma que algunos materiales necesarios para la jornada presentaron retrasos, asociados a los tiempos y dinámicas institucionales, lo que generó tensiones en la planeación y ejecución. Esto implicó que varios de los recursos para el mural de la calle 26 tuvieran que resolverse desde préstamos, donaciones o apoyos directos de colectivos como Pirotecnia Negra y de distintas otras individualidades solidarias.

Esta situación pone en evidencia una tensión constante: aunque las alianzas institucionales pueden ampliar las posibilidades de los procesos, también pueden introducir limitaciones relacionadas con la burocracia y los tiempos de respuesta, que no siempre dialogan con las dinámicas más ágiles y auto gestionadas de este tipo de iniciativas donde era importante cumplir con unos tiempos para una conmemoración específica.

Finalmente, el tiempo limitado del proyecto no permitió profundizar en algunos procesos que apenas comenzaban a consolidarse, como el fortalecimiento de los vínculos entre participantes o la proyección a futuro de las iniciativas surgidas.

### 8.3 Gestión cultural comunitaria como acto político: tensiones con el modelo neoliberal

El proceso desarrollado en “Fuego al Olvido” permitió comprender que la gestión cultural, especialmente desde un enfoque comunitario, no se limita a un conjunto de acciones administrativas, operativas o logísticas. Por el contrario, se configura como un campo profundamente sensible y pedagógico en el que se construyen formas de enseñanza y aprendizaje situadas, encarnadas y colectivas. En este sentido, el proyecto no se reduce a la realización de una toma callejera, sino que se expande hacia la generación de experiencias de aprendizaje que emergen del hacer, del encuentro y de la relación con las características, problemáticas y tensiones propias de los territorios.

En este marco, uno de los principales hallazgos del proceso es la comprensión de la gestión cultural como un acto político. Gestionar implicó tomar decisiones concretas frente a las condiciones del contexto, asumir una postura frente a la memoria de las víctimas de violencia estatal y disputar el sentido del espacio público como un escenario legítimo para su visibilización.

Desde esta experiencia, se hace evidente que la gestión no es neutral: cada elección —qué se hace visible, con quién se trabaja, cómo se nombra lo ocurrido— implica una toma de posición. En este sentido, la práctica de gestión se vincula directamente con la formación de sujetos críticos, capaces de leer su contexto e intervenir en él.

Por otra parte, el proceso permitió reconocer que estos aprendizajes no se producen únicamente en el plano discursivo, sino también en el sensible. Elementos como el fuego, los rituales y los encuentros operaron como mediaciones que posibilitaron otras formas de aproximarse a la memoria, no solo desde la comprensión racional, sino desde la experiencia compartida, el cuerpo y la emoción.

Finalmente, el proyecto pone en evidencia una tensión productiva entre el ámbito académico y el espacio público. Los marcos conceptuales no permanecen en el plano teórico, sino que se ponen en

juego en situaciones reales, donde deben ser negociados, adaptados y, en ocasiones, cuestionados. Esto permite entender la pedagogía como una práctica situada que se construye en relación con otros saberes y experiencias.

En este sentido, “Fuego al Olvido” no solo aporta a la reflexión sobre la memoria y la gestión cultural, sino que propone una manera de comprender la enseñanza como un proceso que ocurre en la acción, en el conflicto y en la construcción colectiva, donde aprender implica también tomar posición frente al mundo.

## **8. Interpretación desde la Gestión Cultural Comunitaria**

Ahora bien, visto desde la gestión cultural comunitaria, el proyecto se puede entender como un proceso en el que distintas dimensiones se fueron entrelazando constantemente, sin funcionar de manera separada. Por un lado está la dimensión organizativa. A lo largo del proceso se fueron tejiendo relaciones entre instituciones, colectivos, espacios de memoria y personas con intereses políticos y culturales con el tema de la memoria en común. Estas conexiones no surgieron únicamente desde la planeación, sino desde el encuentro mismo: fueron ellos y ellas mismas quienes desde el compartir en los laboratorios, coincidir en los diferentes espacios y sostener conversaciones que, con el tiempo, fueron generando confianza fue lo que impactó y logró una pequeña noción de comunidad. esto se configuró como una red construida en la práctica.

También aparece una dimensión creativa y simbólica, visible en los murales, el fanzine y las piezas gráficas. Estas producciones no se limitan a representar la memoria individualizada, sino que la ponen en circulación y en constante debate desde lenguajes accesibles y apropiables, permitiendo que

otras personas se interpelen, se cuestionen, se vinculen, la interpreten y la resignifiquen. En ese sentido, la creación artística funciona como una forma de acción política situada, comunitaria y como dispositivos pedagógicos que interpelan al espectador.

Por otro lado, está la dimensión territorial. El espacio público deja de ser entendido únicamente como lugar de tránsito y se convierte en un espacio político, de enunciación y disputa. La elección de la calle 26 no es menor: es un lugar cargado de historia, movilización y conflicto, que al ser intervenido permite activar la memoria en un escenario visible y cotidiano además de seguir proyectando este corredor como un corredor en resistencia, pero que históricamente ha proyectado las voces de quienes quieren ser escuchados y escuchadas en la ciudad.

A esto se suma una dimensión pedagógica que atraviesa todo el proceso. Los laboratorios no operaron desde una lógica de enseñanza vertical unidireccional, sino como espacios de intercambio donde el aprendizaje radica en el encuentro con otros, en la práctica, en la conversación, en el error y en la creación colectiva. En esa medida el conocimiento se fue construyendo y tejiendo entre quienes participaron, en coherencia con enfoques de educación popular que entienden el saber como algo situado y colectivo, validando otros tipos de saberes no precisamente hegemónicos pero que permiten el fortalecimiento y la prevalencia de las comunidades.

Viendo estas dimensiones en conjunto, la toma cultural aparece como un momento de condensación donde se cruzan lo organizativo, lo simbólico, lo territorial y lo pedagógico. No cierra el proceso, sino que recoge lo que se venía construyendo y lo presenta en las calles además de dejar abiertas posibilidades para su continuidad.

## 9. conclusiones.

El proceso desarrollado en *Fuego al Olvido* nos permite entender que la gestión cultural desde un énfasis comunitario pensado desde las comunidades y no desde una lógica de intervención externa, puede generar espacios reales de encuentro, creación y acción política. En este caso, el trabajo con el colectivo Rosa Negra no sólo orientó el proyecto, sino que le dio un anclaje situado, evitando que se convirtiera en un ejercicio desconectado de las realidades que buscaba abordar y que sus abordajes nacieran del mismo relacionamiento con el colectivo.

Podemos afirmar que comprender la gestión no se reduce a la organización de actividades y administración de recursos, sino que implica sostener procesos, construir confianza y aprender a moverse con los ritmos inestables que implica lo comunitario. Gestionar también implicó aprender a ceder control total de las situaciones y a construir desde la confianza entendiendo que se puede dirigir un proyecto y organizar una acción con liderazgos distintos.

También el proyecto deja ver que el arte, cuando se construye colectivamente, puede funcionar como una herramienta para disputar la memoria y hacerle frente al olvido. Tanto los murales como el fanzine y las acciones en el espacio público no se limitaron a hablar de los hechos ocurridos, sino que los ampliaron, reinterpretaron y ritualizaron poniéndolos en circulación, los tensionaron y los abrieron al diálogo con otros. En este caso, la creación artística operó más como un dispositivo político y pedagógico que como un producto estético de autor.

Otro aspecto clave fue la capacidad de articulación. El proceso logró tejer relaciones con espacios culturales, colectivos, redes de derechos humanos y personas que, desde distintos lugares, se sumaron a la construcción de la toma cultural. Por esto entendemos que este tipo de iniciativas no se

sostienen de manera individual, sino en red, y que su potencia radica precisamente en esa capacidad de conectar luchas, saberes y formas de hacer. Es importante entender que estas formas de hacer red no se piensan desde un componente técnico o aplicable, sino que se teje al calor del encuentro con el otro, de sus particularidades y posibilidades materiales y sociales, y de entender por medio de la práctica misma de juntarse.

Al mismo tiempo es de reconocer que estos procesos no están exentos de molestias o tensiones. Las dificultades logísticas, las diferencias políticas, la dependencia parcial de apoyos institucionales, las fluctuaciones en la participación y los límites en la sostenibilidad a largo plazo hacen parte de las condiciones reales en las que se desarrolla la gestión cultural comunitaria. Más que entenderse como fallas, estos elementos permiten dimensionar el campo en el que se inscribe el proyecto, sus dificultades y la necesidad de seguir pensando estrategias para fortalecer su continuidad.

En relación con el campo de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, este trabajo se posiciona como una posibilidad de apertura. Al proponer la gestión cultural en este caso específico comunitaria (GGC) como opción de grado, evidencia que el quehacer del licenciado no se limita al espacio escolar ni a las dinámicas tradicionales del aula sino también nos muestra que lo pedagógico también puede construirse en la calle, en los procesos organizativos de barrio y en los espacios de conspire y juntanza creativa.

En un contexto como el de Bogotá, atravesado por múltiples crisis en el ámbito educativo, este tipo de experiencias amplían el horizonte de acción de la licenciatura, planteando que la labor docente no se restringe a la transmisión de contenidos, sino que también implica la capacidad de activar procesos, tejer comunidad y generar espacios de reflexión crítica desde el arte. Más que desplazar la escuela, se trata de desbordar los conocimientos, reconociendo que la educación ocurre en múltiples escenarios y que el territorio es también un lugar de aprendizaje.

Para terminar, *Fuego al Olvido* no se cierra como un proceso acabado. Más bien deja abiertas una serie de preguntas sobre el papel del arte en la construcción de memoria, sobre las posibilidades reales de la gestión cultural comunitaria y sobre las formas en que se pueden sostener estos procesos en el tiempo. En ese sentido, más que ofrecer respuestas definitivas y teóricas sobre la memoria y sus pugnas, el proyecto aporta una experiencia situada que invita a seguir construyendo, a seguir preguntando y, sobre todo, a seguir encontrándose en ese fuego colectivo, en la juntanza y en el apaño como una forma y un ritual de hacer resistencia frente al olvido.

### **10. Manifiesto.**

Nos encontramos desde muchas rupturas, al margen, al margen de los mapas, de los días, del tiempo, al margen del reparto de las empatías estructurales, más cercanos al lugar áspero de la fricción, del cuerpo raspado por intentar con desespero y necesidad, liberar un rincón para hacer nido, para hacer nicho, para tejer con las manos cercanas una llamada para poder llamar hogar, hogar de hoguera.

Cercanos al territorio límite del despojo, vecinos del abismo con todo por ganar, porque en el reparto histórico del mundo siempre fuimos vecinos del todo, del todo está perdido, descubriendo con cada respiro y con cada palpito, que florecer en la adversidad requiere terquedad, tenacidad y ternura.

Acá en el barrio al margen, sembrado con bravura, arañando la tierra que florece tierra fuera de los mapas, aprendimos de la complicidad en los ojos de quienes se encuentran en silencio, hermanados por el mismo frío.

No tenemos fórmulas para implementar metodologías generales que funcionen como recetas dadas, no existen pasos para el encuentro con los otros, lo comunitario, lo colectivo llama al arrojo de la valentía y la simpleza, del encuentro humano, la empatía y la complicidad de sabernos cobijados por las

mismas angustias, de ir a muerte buscando estrategias para sembrar la vida en cada rincón adverso, en cada grieta.

No queremos una memoria blanqueada, apagada, archivada ni silenciada.

No queremos nombres de hombres, mujeres o disidencias reducidas a cifras, ni historias convertidas en estadísticas o en fechas que se postean un día y se olvidan al siguiente, nuestras apuestas son todo lo contrario, las memorias las contamos como cicatrices en las manos colectivas que cuentan sus heridas con la paciencia del que ve endurecer la piel y hacerse cayó para seguir escarbando en la tierra brusca buscando un lugar para hacer nicho.

Nombramos la memoria como un territorio en disputa, como un barrio latinoamericano, como un muro que se pinta, se censura y se renueva y, por consecuencia, se vuelve a pintar. Nombramos a la memoria en la calle, en el roce, en el conflicto, en el encuentro y en el desencuentro, en la palabra encendida y embotellada que no pide permiso. No hablamos por otros, hablamos nosotros, los otros, esos otros, los que pintaron sus paredes, los que gritaron por encima de los escudos, los que abuchearon a sus líderes y desobedecieron el silencio que a plomo quisieron imponer.

Crecimos silvestres, renegando de las lógicas neoliberales de la cultura como negocio, del lavarle la cara a las instituciones que nunca estuvieron a cambio de unas monedas, unas palmadas en la espalda, o las sonrisas muertas de una foto con logos institucionales, lejanos de la rancia academia que evalúa, modera y engulle procesos que no entiende, que no siente, que no le importa, los ve desde afuera y los analiza con el morbo de creer que los entiende, qué le preocupa y que esas acciones les va a salvar la conciencia.

Desde el mismo lugar, desde la terquedad, es donde nos encontramos y nos juntamos para sembrar el calor, que seguirá creciendo entre la ceniza, la brasa de la memoria, aguardando siempre con la promesa y la amenaza de un mundo nuevo, invitamos a quien en realidad le interese la pugna que implica hablar de la memoria en este país, a que no busque formas de hacerlo sino a que las construya,

que las construya con otras y otros, que se lo replantee, que no obedezca un orden y que no obedezca un régimen sino que lo confronte, que haga posible el incendio que se genera al juntar los fuegos, al quemar los egos, a incendiar lo impuesto, que se junte y que se unte de la rabia, esa digna pócima que brinda la hoguera cuando se ritualiza y se vuelve remedio, no olvide nunca que un remedio no es vacuna para toda la vida, que la disputa y el conflicto que genera enunciarse y denunciar en este país, requiere volver a hacer hoguera, a hacer poción y a hacer remedio como una constante práctica que mantenga en fuego el olvido, que lo queme y no lo deje ser censura, que no lo deje ser historia de los vencedores, que no lo deje nunca más ser silencio.

## **11. bibliografía.**

Fauré Polloni, D., & Valdés, J. (2020). Memoria, educación popular y gestión cultural comunitaria: convergencias y proyecciones desde la experiencia chilena (1985–2018). *Revista nuestrAmérica*, 8(15), 191–207.

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

Jelin, E. (2022). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica Argentina.

Nader, N. (s. f.). *La animación sociocultural y sus conceptos afines: mapa conceptual y epistemológico*.

Nora, P., & Erll, A. (1997). *Les lieux de mémoire* (Vol. 3). Gallimard.

Ocampo López, J. (2008). Paulo Freire y la pedagogía del oprimido. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, (10), 57–72.

Ouviña, H. (2012). *Educación popular y disputa hegemónica: Los aportes de Antonio Gramsci para el análisis de los proyectos pedagógico-políticos de los movimientos sociales*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Red de Bachilleratos Populares Comunitarios. (2011). Autonomía y territorio. *Revista Nuestra Voz*, 1.

Vacas Mora, V. (2015). Estado de violencia, violencia de Estado: Reflexiones antropológicas en torno a la guerra, la violencia y el Estado. *Revista de El Colegio de San Luis*, 5(10), 178–203.

Yañez, C. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. Editorial Universidad Nacional de Colombia.

¿Qué es el Museo Abierto de Bogotá - MAB? (s. f.). *Idartes en casa*. <https://idartesencasa.gov.co/artes-plasticas-y-visuales/museo-abierto-de-bogota/2023/que-es>