

## **Procesos de Soberanía Audiovisual: 'escuela para hacer escuela'<sup>1</sup>**

Investigador Principal: Mauricio Durán Castro – Departamento de Artes Visuales

Coinvestigador 1: Pablo Mora – Departamento de Artes Visuales

Coinvestigadora 2: Claudia Salamanca – Departamento de Artes Visuales

Coinvestigador 3: Nicolás Leyva Townsend – Departamento de Artes Visuales

Coinvestigador 4: Colectivo Bunkuaneyuman - Organización Wiwa Golkushe Tayrona

Coinvestigadora 5: María Alejandra Bernal Ricaurte – Departamento de Música

Coinvestigadora 6: Francisco Huichaqueo – Universidad de Concepción, Chile

Coinvestigadora 7: Ana María Ochoa - Columbia University, Estados Unidos

### **RESUMEN**

Este proyecto gira alrededor de la autonomía y soberanía comunicativa audiovisual de los pueblos indígenas colombianos, ampliamente discutida por la ‘Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas’ (CONCIP) y reconocida por el Gobierno Nacional por medio de la ‘Política Pública de Comunicación de y para los Pueblos Indígenas’ (PPCPI). Desde el arte proponemos un proceso reflexivo (donde quepa el reconocimiento y cuestionamiento de lo visual, lo auditivo y lo audiovisual, en sus tradiciones y nuevas aproximaciones) y formativo que se pregunte por las posibilidades fácticas de creación audiovisual como lugar de aprendizaje bilateral (conocer-se haciendo). Trabajaremos de la mano del Colectivo Bunkuaneyuman, del pueblo Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, conformado por mujeres y hombres que (re)consideran la imagen en movimiento desde una perspectiva amplia. La intención no es la creación resultante, sino el aprendizaje que se produce cuando esta está teniendo lugar (investigación basada en las artes). Es una plataforma para el diálogo, de tal manera que se construye una 'escuela para hacer escuela'. En otras palabras, un proceso formativo en doble sentido que plantea prácticas basadas en las artes para el mutuo reconocimiento y la construcción de conocimiento desde la imagen en movimiento. El reto es múltiple: abrirnos como profesores a otras formas de conversación y entendimiento, que repercutan en una manera de comprender la imagen audiovisual.

### **Evaluadores sugeridos**

German Rey Beltrán - Cel: 3106993594 - [greybeltran@gmail.com](mailto:greybeltran@gmail.com)

Carolina Caycedo - Cel: 323 799 5885 - [carocaycedo@gmail.com](mailto:carocaycedo@gmail.com)

---

<sup>1</sup> Convocatoria: Apoyo a Investigación+Creación de la Vicerrectoría Académica PUJ – Modalidad B.

## EL PROYECTO

Este proyecto gira alrededor de la autonomía y soberanía comunicativa audiovisual de los pueblos indígenas colombianos, ampliamente discutida por la ‘Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas’ (CONCIP) y reconocida por el Gobierno Nacional por medio de la ‘Política Pública de Comunicación de y para los Pueblos Indígenas’ (PPCPI). Este debate puede ser enriquecido desde una interlocución artística, en donde lo expresivo problematiza desde otras perspectivas la danza, la música, la plástica (cerámica, cestería, tejido, pintura, etc.), la gráfica (reproductibilidad, estampa, sello, etc.), la arquitectura, la narrativa, la imagen, la oralidad, así como los medios y la tecnología (radio, prensa, dispositivos, etc.). Desde el arte, este proyecto propone un proceso reflexivo (donde quepa el reconocimiento de lo visual, lo auditivo y lo audiovisual, en sus tradiciones) y formativo que se pregunte por las posibilidades fácticas de creación de imagen con-por-a través del ser indígena. El proyecto trabajará de la mano con Colectivo Bunkuaneyuman, del pueblo Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, conformado por mujeres y hombres que (re)consideren la imagen en movimiento desde una perspectiva amplia: usos en lo político, la producción, lo comunicativo, la denuncia, lo simbólico, lo sensible, lo afectivo, la representación, la sanación, lo conmemorativo, etc. Es decir, el audiovisual como lugar de transculturalidad artística.

Usar el formato del audiovisual y el “lenguaje cinematográfico” desde la apropiación de unos medios y quehaceres que finalmente narrarán unos contenidos propios ha sido uno de los modelos usados por los pueblos indígenas en su aproximación a la creación audiovisual. En este modelo la tecnología aparece como neutra y el lenguaje como un medio para un fin que le es externo. Sin embargo, esa apropiación es todo menos inocente (el grado de esta apropiación y la vigencia de las hegemonías mediáticas es parte de la indagación a elaborar, porque en ocasiones es evidente que hay contenidos propios que adoptan formas y quehaceres no tan propios). Allí, en el formato y en el narrar, aparecen presupuestos del mundo que escapan a otras posibilidades de existir, como la de muchos pueblos indígenas. Es por eso que este proyecto piensa el hacer imágenes (medio-tecnología-herramienta-cuerpo-entorno), en sus acciones ‘básicas’ como sostener una cámara, o explorar encuadres y el montaje, y las interroga hacia la creación de un otro lenguaje audiovisual, preguntándose por una soberanía del hacer imagen. La pregunta por qué tan “apropiados” están los medios y oficios audiovisuales para la expresión de esa soberanía que los pueblos reclaman, será transversal.

El campo de acción de este proyecto no es la enseñanza vertical o la creación estandarizada de un lenguaje audiovisual como producto de la investigación-creación. Es una plataforma para el diálogo, de tal manera que se construya una 'escuela para hacer escuela'. En otras palabras, un proceso formativo en doble sentido (investigación acción participativa) plantea prácticas basadas en las artes para el mutuo reconocimiento y la construcción de conocimiento desde la imagen en movimiento. El reto es múltiple: abrírnos como profesores a otras formas de conversación y entendimiento, que repercutan en una manera de comprender la imagen audiovisual que produce –o puede producir- el pensamiento indígena.

## 1. LO RECORRIDO

El Departamento de Artes Visuales (DAV) participó en la ‘interlocución artística’ o ‘acompañamiento formativo’ con los realizadores de pueblos indígenas para la serie documental ‘El Buen Vivir’<sup>2</sup>, por invitación de Pablo Mora, director general del Proyecto y profesor de cátedra del DAV y la Maestría en Creación Audiovisual. El Buen Vivir es un proyecto multiplataforma que, liderado por la Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas<sup>3</sup> (CONCIP) y con apoyo de MinTIC, tiene la intención de compartir con una audiencia amplia las diferentes aproximaciones que los pueblos indígenas de Colombia han desarrollado para alcanzar bienestar y desde allí detectar posibles alternativas a distintos problemas que plantea la modernidad. Nuestra participación como DAV se ha dado en las dos temporadas existentes, 2019 y 2020 (con intención de una tercera). Cada participación se ha dado bajo condiciones diferentes: en la primera, se abordó desde la aproximación tipo taller, en la que los realizadores indígenas se acercaron a la Pontificia Universidad Javeriana para recibir una ‘capacitación’; y en la segunda, se abordó desde la modalidad tipo ‘asesoría’ en remoto, por motivos de la pandemia COVID-19 y que sin embargo, la voluntad de trabajar más de cerca con las propuestas y con el entusiasmo de hacer un seguimiento completo del proceso, se extendió desde su conceptualización hasta el montaje final. El equipo de trabajo ha obtenido un importante cúmulo de conocimiento de estas dos experiencias y es voluntad no solo continuar contribuyendo con la serie, sino detectar las alternativas en las cuales podamos involucrarnos más con los pueblos indígenas y construir en conjunto un proyecto de investigación-creación donde las comunidades y sus imágenes no sean objeto de investigación sino copartícipes y creadores dialogantes frente al quehacer de la creación audiovisual.

La investigación que respalda el proyecto de la serie ‘El Buen Vivir’ (EBV) plantea una enorme afinidad con lo que la Pontificia Universidad Javeriana plantea en su Misión, Visión y Megas. El EBV busca un ‘impacto en la dinámica de reconciliación del país’ y desde lo académico prioriza ‘las dimensiones de interculturalidad, internacionalización y cuidado de la casa común’. La investigación para el EBV se enuncia desde el “reconocimiento de una crisis del patrón civilizatorio” que resulta estar “caracterizado por ser antropocéntrico, monocultural y patriarcal” (El Buen Vivir: p.2), para desde allí señalar los efectos de tal crisis que involucra por igual a lo humano y ambiental, como la pérdida de la diversidad cultural y biológica, con énfasis en la responsabilidad de los sistemas de producción y consumo a escala planetaria. Cuando estas posiciones de enunciación se contrastan con la Encíclica ‘Laudato Sí’, del Papa Francisco, desde donde nos invita a interlocutar otras formas de existir frente al modelo occidental y sus potenciales aportes a la solución de la crisis existen unas resonancias y afinidades potencia de construcción de un modelo alternativo de pensamiento de las imágenes con sus implicaciones en el campo perceptivo lector y escritor de mundo. Pero todo esto de la mano de una premisa:

“No hay dos crisis separadas, una ambiental y otra social, sino una sola y compleja crisis socioambiental. Las líneas para la solución requieren una aproximación integral para combatir la pobreza, para devolver la dignidad a los excluidos y simultáneamente para cuidar la naturaleza.”

(Encíclica Laudato Sí: P.108)

El proyecto EBV tiene varios anclajes, es multipropósito, pero desde el DAV hay dos aspectos que nos atraen sobremanera. El primero, los procesos de (re)aprendizaje(s)-(re)enseñanza(s)

---

<sup>2</sup> Página web del Proyecto: <https://elbuenvivir.co/index.php/es/>

<sup>3</sup> Página web de la CONCIP: <https://concip.mpcindigena.org/>

(considerados desde una perspectiva cíclica), exigen del ejercicio docente una dinámica que desde la misma experiencia no solo se canalizan contenidos, sino que también, desde allí, se enriquecen y transforman los procesos pedagógicos; así el docente se enfrenta en un proceso de feedback loop de enseñanza y aprendizaje continuo. El segundo anclaje hace referencia al quehacer artístico (no limitado a lo audiovisual por ser un problema holístico). Allí, en su dinámica autorreflexiva permite tener una conversación sostenida en el tiempo que pone a prueba algunos presupuestos sobre los procesos de creación. La ‘escuela para hacer escuela’ sería entonces una plataforma para el diálogo, de tal manera que se construya, en un ciclo sin fin, un proceso que se replica y transforma constantemente. Cuando hablamos de ‘escuela para hacer escuela’ enunciamos un proceso que, por su metodología, esperamos se replique autónomamente en los pueblos, a través de un ejercicio formal de autoreflexión y construcción cíclica del dialogo y de constante juego entre los lugares tradicionales de profesor – estudiante. En otras palabras, ‘escuela para hacer escuela’ es un proceso formativo en doble sentido (investigación acción participativa) que plantea prácticas basadas en las artes para el mutuo reconocimiento y la construcción de conocimiento desde la imagen en movimiento que exhibe unas metodologías que permiten su réplica adaptándose al contexto y a los agentes dialogantes. El reto es múltiple: abrirnos como profesores a otras formas de entendimiento (los pagamentos y la escucha atenta a los mayores, por ejemplo), que repercutan en una manera de comprender y de hacer la imagen audiovisual del pensamiento indígena. Así las cosas, se crea, se reflexiona creando, y observa reflexionando y el ciclo inicia de nuevo.

El reto, insistimos, no es sencillo. Desde la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura se organizó el ‘Encuentro de escuelas y procesos de formación en comunicación indígena’, en donde se planteó que:

“Para construir la Colombia diversa e incluyente, es necesario incorporar nuevos referentes, imaginarios, realidades, historias y prácticas de comunicación que generalmente no aparecen en los relatos oficiales de la nación. Para lo anterior se requiere facilitar condiciones para que los diversos grupos sociales, en este caso las comunidades indígenas, protagonistas de estas memorias, puedan producir sus propios contenidos y expresarse a través de ellos para visibilizarse y posicionarse dentro y desde los territorios que habitan.” (Memorias del encuentro de escuelas y procesos de formación en comunicación indígena: p.9)

Para contribuir en el alcance de esta Colombia diversa e incluyente desde el arte, debemos entender dos ejes que aquí resaltamos, y que sabemos debemos tener en cuenta debido a nuestras intenciones de colaboración: 1) los procesos de aprendizaje; y 2) los procesos de apropiación de los medios (incluidos referentes, etc.). Así las cosas, en las memorias de este encuentro, identificamos dos apartados claves que debemos tener en consideración para el desarrollo de este proyecto:

- La educación propia en los pueblos indígenas es, como docentes, el lugar en donde más disrupción encontraremos con nuestras estrategias pedagógicas habituales. En las memorias hacen una exposición de las cuatro dimensiones interdependientes-no lineales que un proceso educativo debe considerar: comunicación y espiritualidad (a), la educación propia (b), las formas de comunicación propia (c) y el sentido político de la comunicación y educación propia (d). Esto incluye-contempla, por ejemplo, aspectos determinantes como el pago a la madre tierra, la escucha a los mayores, los lugares para la transmisión

del conocimiento dependiendo del tipo de conocimiento que se transmite (como la chagra en las mujeres), el idioma propio, los medios de transmisión, la memoria y el inconsciente colectivo como depositario del saber, el valor de la educación práctica para la vida, entre otros aspectos. En contraste con la educación académica ortodoxa, habría profundas diferencias con la casi completa ausencia de escritura durante los procesos, que simultáneamente puede ser una oportunidad para encontrar el valor del arte en la enseñanza.

- La apropiación de los medios o los medios apropiados son una de las cuestiones más sensibles por sincronizar. No porque comprensión y uso de los mismos, sino porque estos pueden estar siendo apropiados de diferentes maneras por cada pueblo y/o colectivo. Es posible detectar maneras estandarizadas del uso de la radio, por ejemplo, así como acercamientos experimentales de lo audiovisual. Algunos procesos de apropiación se desvían de las intenciones de comunicación de los pueblos, mientras que otras tienen una agenda política muy marcada que dificulta explorar con las posibilidades del medio mismo. Lo importante es que, de la mano de conservar los saberes, en las memorias se “admiten que la vida es cambiante y dinámica y que es necesario aprender del conocimiento externo institucional y académico que ha llegado a sus ámbitos organizativos para potencializar sus procesos.” (Memorias del encuentro de escuelas y procesos de formación en comunicación indígena: p.78). Es decir, se valora la necesidad de un equilibrio entre el saber de adentro y de fuera, que, además, consigue interculturalidad. Esto implica, para nosotr@s como profesores, la obligatoriedad de no pretender controlar-explicar los medios, porque el proceso de apropiación es autónomo y sin embargo, plantear preguntas que desde nuestra disciplina, el arte, permitan enfrentarse a los medios desde lo experimental. Lo experimental no indica en este proceso, un uso al azar de los elementos, sino plantear y usar a través de preguntar mediante la praxis cómo la tecnología abre campos de posibilidades que dialogan, anulan, posibilitan encuentros entre formas perceptivas de mundo, negociaciones, disputas entre formas hegemónicas del lenguaje cinematográfico y escrituras diversas.

Para el primer capítulo de la serie ‘El Buen Vivir’, el proyecto hizo una selección de los pueblos con los cuales trabajar. Se establecieron tres categorías a cumplir con el espíritu de la iniciativa: 1) diversidad cultural; 2) permanencia y vitalidad de las prácticas ancestrales; y 3) desarrollo de habilidades de comunicación audiovisual. Los pueblos que se involucraron en el proyecto de EBV en la primera temporada fueron Arhuaco, Barasano, Kamëntzá, Guna Dule, Murui, Pastos, Uwa, Wayú y Wiwa, en donde, además, existe mayor riqueza en biodiversidad, cultural y lingüística. Respecto a los pensamientos desde los cuales hacer y depositar audiovisualmente, la investigación usó una estrategia endógena liderada por los colectivos indígenas, que posteriormente serían los responsables de los capítulos, en donde se canalizarían sus inquietudes políticas, culturales, problemáticas, etc.

El pueblo Wiwa<sup>4</sup> fue seleccionado como uno de los cuatro pueblos que conformarían el capítulo # 1, que estaba englobado bajo la premisa ‘Curar los espíritus’. Aquí se buscaba resaltar la importancia de la constante comunicación con los ‘padres y madres’ de la gran cantidad de

---

<sup>4</sup> Ficha del pueblo Wiewa en ‘El Buen Vivir’:

<https://elbuenvivir.co/index.php/es/pueblos-indigenas/pueblo-wiwa>

elementos que configuran el planeta (tierra, viento, agua, estrellas, animales, árboles, etc.). El pueblo Wiwa trabajó con su versión la 'Ley de Origen', cuyo resultado nos parece sobresaliente, por la apropiación del medio y la fortaleza en la defensa de las ideas depositadas en el mismo<sup>5</sup> (minuto 00:26:01). En conversación con Pablo Mora, quien ha trabajado más estrechamente con el colectivo y se mantiene en contacto con ellos, nos lo propone como una interesante opción para hacer este proyecto de 'procesos de soberanía', puesto que detecta en el colectivo unas intenciones que no se limitan al 'correcto uso de los medios' o su 'deber ser', y tiende a la experimentación.

Como contexto del valor de estos procesos, vale señalar que desde la filmación de "Expedición al Caquetá" en 1930 y 1931, realizada por el arqueólogo y escritor Cesar Uribe Piedrahita hasta la actual emergencia de realizadores de distintos pueblos indígenas de Colombia (Nasa, Arhuacos, Kuankuamos, Wayúu y otros) se puede dar cuenta de 90 años en que la representación del indígena se ha transformado desde una mirada ajena y etnográfica, cuando no folclórica, a una apropiación de los medios de producción audiovisual por parte de estas comunidades. El traspaso de estas "máquinas de visión" ha sido paulatino y ha constituido una lucha social y política desde diferentes frentes, como el de un primer cine indigenista desde una antropología crítica que surgía en centros de pensamiento como las Facultades de Sociología y Antropología de la Universidad Nacional, de donde surgen autores audiovisuales como Marta Rodríguez y Jorge Silva, y otros que llegaban al país de centros de formación en el arte y el cine como Gabriela Samper y Roberto Triana, dejando una obra documental importante desde finales de los años sesenta a finales de los setenta. En 1982 Rodríguez y Silva estrenan "Nuestra voz de tierra, memoria y futuro", un híbrido entre documental poético y puesta en escena documentada, que representa y narra las resistencias de pueblos indígenas con colonos terratenientes en el Cauca. Aunque se contó con la participación de diferentes pueblos de la región y se realizó en sus territorios, las responsabilidades técnicas, estéticas y autorales recaían en profesionales del cine que fueron desde Bogotá. Solo hasta final del siglo XX y la primera década del XXI, los procesos de comunicación audiovisual empiezan a darse en comunidades como las de los Nasa y Arhuacos, y estos últimos convocando a Koguis, Kuankuamos y Wiwas en el Centro de Comunicaciones ZHIGONESHI con el propósito de difundir el mundo ancestral de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta a través de la fotografía y el video. Desde 2008 se realiza anualmente la muestra de video y cine indígena DAUPARÁ, con un creciente interés de públicos jóvenes y sobre todo con la participación de las mismas comunidades indígenas, ya que desde hace varios años la muestra se viene realizando de manera itinerante por distintos territorios urbanos y rurales del país.

En estas experiencias desde la realización, la formación audiovisual -puesta en crítica desde el concepto de soberanía audiovisual indígena- y las muestras y discusiones dentro del marco de DAUPARÁ, son una base fuerte para estudiar y proponer este proyecto.

## 2. LOS INTERESES Y LAS INTENCIONES

El Colectivo Bunkuaneyuman<sup>6</sup> se funda en el año 2011, dentro de la Organización Wiwa Golkushe Tayrona, con la intención fortalecer la cultura y saber ancestral del pueblo Wiwa (cosmogonía,

---

<sup>5</sup> Primer Capítulo de la serie 'El Buen Vivir':

[https://www.youtube.com/watch?v=YpoBz3UTCAM&ab\\_channel=CanalTreceColombia](https://www.youtube.com/watch?v=YpoBz3UTCAM&ab_channel=CanalTreceColombia)

<sup>6</sup> Canal Bunkuaneyuman Comunicaciones: [https://www.youtube.com/channel/UC7KDtTyoaDNpJ0Ba0E0D\\_qQ](https://www.youtube.com/channel/UC7KDtTyoaDNpJ0Ba0E0D_qQ)

prácticas, valores, mundo espiritual y material, identidad, narrativas, entre otros componentes de su agenda), por medio de procesos de investigación, la comunicación audiovisual y la educación. El equipo de trabajo está conformado por Saúl José Gil Nacogui, Verónica Rodríguez, José Gregorio Mojica, Carlos Mojica Andrés Mojica Daza y Rafael Mojica Gil, realizadores interdisciplinarios. Una de sus posiciones que nos invita como artistas-académicos al trabajo conjunto es el énfasis que el colectivo ha hecho en la investigación-creación con la imagen en movimiento “a fin de a fin de visibilizar, desde nuestras propias maneras estéticas de narrar procesos, dinámicos, realidades y perspectivas culturales de nuestros pueblos y otros Grupos Étnicos en el marco de la interculturalidad.” En conjunto, el colectivo ha llevado a término el largometraje documental ‘Ushui, La Luna y El Trueno’ (2014), el cortometraje de ficción ‘Matuna la sombra del guerrero’ (2020) o el documental ‘Zhamayama, Los Espíritus de La Música’ (2017), además de tener un canal de Youtube con actualización constante de material. La claridad de sus postulados e intenciones, sumado a la solidez de sus resultados audiovisuales, nos permiten confiar en una interrelación sin ambigüedades o ingenuidades bilaterales, bajo un mutuo respeto y reconocimiento.

En un sentido general, podemos argumentar que los pueblos indígenas de la Sierra Nevada se han mostrado reacios a la introducción de nuevas tecnologías en sus territorios. Las razones no hacen falta, como los estragos que causaron en algunos sitios sagrados-espirituales la instalación de antenas de telefonía y televisión en los montes (TeleCaribe, Electricaribe y Movistar), o la circulación de imágenes generadas por terceros y puestas en circulación pero que no rinden cuenta de los que los pueblos sienten, piensan y hacen. Esto detonó debates sobre si se debía ver televisión en los territorios, en donde, por ejemplo, los mamos Arhuacos concluyeron que esta tecnología tenía aspectos positivos y negativos, hasta llegar a una decisión en la que se debía hacer televisión para los no-indígenas, pero restringir la televisión en los indígenas. Es decir, aceptar el ingreso de la televisión sería contradecir las luchas, pero producir televisión ayudaría a que los ‘hermanitos menores’ comprendan estas otras de mundo.

Pablo Mora (2018), propone que hay mecanismos diversos para legitimar los procesos de aprendizaje de las nuevas tecnologías o su implementación por parte de los pueblos indígenas, principalmente de la Sierra Nevada, a modo de ‘canibalismo tecnológico’. Las nociones de apropiación, domesticación o jaibanaismo, entre otras, hacen referencia a maneras puntuales de asimilar críticamente los instrumentos de los hermanitos menores y construir resistencias o canales de diálogo.

El proceso de domesticación no fue simplemente aprender a manejar técnicamente los nuevos dispositivos. Fue necesaria una compleja operación que he descrito en otros textos y que aquí reutilizo (Mora, 2015). El relato de esta operación en boca de los jóvenes comunicadores indígenas es revelador: el uso de representaciones visuales era escaso en su mundo. Solo a nosotros —sus hermanitos menores— nos gusta esa manera de transmitir información y conocimiento. Cuando ellos se empeñaron en dominar los lenguajes audiovisuales, consultaron con sus mamos y se enteraron de la existencia de un sitio sagrado en plena Sierra Nevada de Santa Marta (una gran piedra o montaña negra de ubicación secreta) donde está la «dueña» o madre de las imágenes y de sus tecnologías generadoras. Los videastas indígenas están tranquilos desde entonces, porque saben que ya no está mal utilizar esos aparatos de blancos. No están violando la Ley de Origen. (Mora, 2018: p89-90).

Desde una perspectiva académica, foránea a los pueblos de La Sierra en su argumentación pero eficiente en nuestro caso para una posible ruta de comprensión en clave local (universidad) del problema, podría ser: 1) la planteada por Guy Debord (2008), cuando nos invita a considerar una ‘sociedad del espectáculo’ en la que la representación (imagen) de la vida social auténtica se convierte en más importante que las relaciones humanas genuinas, hasta devenir mercancías (las imágenes mismas) y, por supuesto, quien controla la representación, gobierna sobre el representado. 2) en complemento, Marshall McLuhan (1964) nos señala que debemos considerar que ‘el medio es el mensaje’, así que el medio no entrega de manera prístina un mensaje (la imagen), sino que se enquista en este e influye en la manera en que el mismo es percibido (la interpretación de la imagen). Y desde una mirada local y aterrizada, 3) está Jesús Martín-Barbero (2005) que advierte que la ‘técnicidad’ en un sentido desarrollista se presumió como algo que debía llegar a todos los pueblos, pero como la misma técnica no está exenta de las tensiones políticas y económicas (desde dónde se construye la imagen), con sus correspondientes conflictos simbólicos, también es una forma de colonización. Por lo que una mirada como la de Giorgio Agamben (2005) sobre la ‘profanación’ la cual la sitúa como “una forma especial de negligencia” (p. 99), es oportuna en tanto que no limita o prohíbe los usos de las cosas (medios, tecnologías, técnicas, etc.), sino que, por el contrario, neutraliza-desactiva las fuerzas en el orden de lo político permitiendo que las fuerzas regresen al uso común. La profanación deja un residuo en el objeto mismo que se profanó, de tal manera que es posible detectar estas dinámicas a simple vista si se las está buscando. Las profanaciones, como hechos consumados, son rebeldes desde lo sensible, no se esconden, no lo desean y, además, no se lo pueden permitir. El rastro de sus intenciones las persigue. Lo que parecerá ser la clave es la intencionalidad detrás de las prácticas.

El Colectivo Bunkuaneyuman pareciera operar con claridad bajo estas lógicas, reconociendo abiertamente el accionar político detrás sus realizaciones audiovisuales. Así, la imagen en movimiento tendría un triple sentido: construir memoria-archivo (como la lengua), controlar su propia representación y defender el territorio (en las múltiples dimensiones que esto implica). Cuando Juan Carlos Valencia, Paula Restrepo y Luis Felipe Cardona (2017), profesoras y profesores de la Universidad Javeriana, analizan el trabajo del colectivo, reconocen que tiene una función primordialmente política, pero insisten en que lo trascendental no es el producto terminado (el audiovisual mismo) y su circulación (festivales, salas y televisión), sino el proceso de producción, porque en este se tejen las redes de apoyo y alianzas estratégicas que permiten hacer eco del cambio social que se pretende, bajo las lógicas del activismo político, decolonial e intercultural. La realización de ‘Ushui, la luna y el trueno’, contó con la participación del Centro Ático y profesores de la Facultad de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana, en una experiencia que implicó la interacción entre mamos y realizadores Wiwa con académicos y productores bogotanos, desde donde: 1) se construyó un lenguaje común, 2) se pusieron en evidencia las diferencias en las temporalidades de producción y 3) el cuestionamiento de ideas canónicas de producción y preproducción, 4) mientras se profundizó en las intenciones de este concreto audiovisual:

“El proceso de aceptación y apropiación de las tecnologías audiovisuales sólo fluyó cuando las autoridades de la comunidad Wiwa comprendieron que el audiovisual podía ser una herramienta efectiva para lograr lo que buscaban: encontrar aliados para proteger sus territorios y conservar su memoria. Embarcarse en un proceso de apropiación tecnológica no fue entonces una evolución “natural” e inevitable, ni una aceptación del ideario desarrollista, ni el contagio irresistible de una modernidad avasalladora, como explicamos atrás. La apropiación tecnológica que resultó en Ushui

es una táctica audiovisual que surge de una decisión consciente de la comunidad Wiwa, en el marco de un conflicto y de la necesidad de recuperar cosas que el conflicto hizo desaparecer, de recuperar el territorio, de ponerse a salvo.” (Valencia, Restrepo y Cardona; P.10)

Lo anterior puede poner en perspectiva modos de trabajo, una experiencia con la misma universidad (accesible para nosotros) y que nos hace preguntarnos disciplinalmente sobre la manera en que nos aproximaríamos como artistas en este proyecto. Es decir, desde nuestra orilla disciplinar hay tensiones propias porque el arte es un agente externo y no desprovisto de sus vicios ideológicos y agenciamientos. Cuando Ticio Escobar (2008) aborda el arte popular latinoamericano menciona que hay una falta importante de conceptos para enmarcar las prácticas propias, como efecto de no ser incluidas dentro del gran relato de la historia oficial del arte y porque, además, están sujetas a pautas y métodos dictados por una dependencia cultural que los países de las periferias parecen aceptar con agrado. La principal regla del juego que señala como condicionante es:

«[...] lo que se considera realmente como arte es el conjunto de prácticas que tengan las notas básicas de ese arte, tales como la posibilidad de exhibir el genio individual y, fundamentalmente, la capacidad de exhibir la forma estética desligada de las otras formas culturales y purgada de utilidades y funciones que oscurezcan su nítida percepción.» (Escobar, 2008: p. 29)

Por supuesto, Escobar menciona que para cubrir las paradojas de esta manera de entender lo artístico se recurre a mitos, como el de decir que el arte es un resultado común a todas las sociedades y de todas las épocas, así la misma definición de arte sea un producto del pensamiento propiamente europeo y de siglos recientes. Además, argumenta, esos mitos no están exentos de propaganda ideológica que legitima valores y suspende ideas en el tiempo, haciendo constante agenciamiento de manera sutil pero eficiente de todo tipo de presupuestos. Desde una mirada kantiana, se favoreció estructurar la producción en ‘artes mayores’ y ‘artes aplicadas’ o ‘menores’, y es esta forma residual de arte la que puede denominarse, tomando de Escobar prestada la expresión de Eduardo Galeano, ‘los bajos fondos del arte’. El peligro, dice, es que la línea entre la artesanía y el arte se está pretendiendo borrar sin considerar sus diferencias y siendo el arte quien pone las reglas de esa frontera movediza. Es decir, del arte se puede pasar a la artesanía, pero no en sentido contrario. De tal manera que la artesanía como producto cultural no es por sí misma artística, sino que debe pasar por una adjudicación por parte del arte, por tanto, desligándose de las intenciones de quien la produjo. Para esto es necesario que ciertas licencias sean dadas y la producción pueda ser entendida en términos de forma, originalidad o genialidad. Para, finalmente, permitirse reconocer que hay otras prácticas que están en una ‘zona conflictiva’ y ‘liminar’. Cuando se refiere al arte popular Escobar propone que este:

«[...] moviliza tareas de construcción de historia, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia. Este momento constituye un referente fundamental de identificación colectiva y, por lo tanto, un factor de cohesión social y contestación política. Por último, la creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor.» (Escobar, 2008: p. 13-14)

Esto significa tener un cuidado adicional sobre las nociones de artista, lo artístico y el arte, que no disuene de los intereses e intenciones del colectivo Bunkuaneyuman, en una evangelización desde la instrumentalización de paradigmas artísticos. Por tanto, es un buen momento para hacer una declaración de intenciones e intereses por parte de este proyecto, apoyados en lo sustentado:

1. Nuestro motivante es la afinidad entre la Misión, Visión y Megas de la Pontificia Universidad Javeriana (en clave de interculturalidad, cuidado de la casa común y construcción de paz) con las intenciones manifiestas de forma escrita y dialógica por el colectivo Bunkuaneyuman.
2. Respetamos las autoridades y decisiones del pueblo Wiwa, que el colectivo Bunkuaneyuman representa, considerándonos interlocutores artísticos de un proceso de creación audiovisual cuya autoría no buscamos reclamar.
3. Coincidimos con los intereses ‘académicos’ del colectivo Bunkuaneyuman en lo referente a la importancia de la investigación, lo esencial de los procesos educativos y la experimentación con la imagen en movimiento.
4. Nuestras intenciones son las de apoyar un ‘proceso de soberanía audiovisual’ bajo la idea de operar como una ‘escuela para hacer escuela’, que implica (des)aprender lo que sabemos como artistas-académicos desde el hacer creativo.
5. Esclareciendo que no estamos realizando una investigación de corte etnográfico sobre el pueblo Wiwa o los integrantes del colectivo Bunkuaneyuman, y que nuestro lugar de enunciación disciplinar son las denominadas ‘artes visuales’. Esto tiene implicaciones metodológicas, éticas, y por supuesto epistemológicas. El no tener al pueblo Wiwa o sus productos audiovisuales como "objetos" de investigación nos sitúa, en un marco por fuera de presupuestos como la distancia investigativa o la objetividad científica, como participantes / practicantes más que investigadores.
6. El proyecto no reclama derechos patrimoniales o autorales sobre el producto audiovisual del colectivo Bunkuaneyuman. Solo se hará efectivo el derecho patrimonial y autoral de los resultados listados la final de este documento.

Las reuniones que hemos sostenidos hasta el momento con el Colectivo Bunkuaneyuman nos han dado pistas sobre diferencias y estandarizaciones de ciertos presupuestos audiovisuales en los nos gustaría profundizar una vez iniciado el proyecto. Lo importante, obviamente, no es cuál técnica, herramienta, instrumento, tecnología o medio sean empleados finalmente, sino el argumento consciente que esté detrás de las decisiones. En la búsqueda de ese arte de liminalidad (con sus modos de hacer) y las profanaciones que tengan lugar para hacerlo efectivo.

Desde una perspectiva disciplinar encontramos que puede haber un rico debate con el colectivo Bunkuaneyuman en los siguientes aspectos:

- La dificultad por la adaptación de los conceptos de tiempo propios de los pueblos cuando se está en el ‘montaje narrativo’ clásico cinematográfico, en donde se pone en conflicto la duración del relato oral, la reiteración del relato mítico o la representación de lo ritual.
- La hegemonía de los formatos industriales del cine y la televisión, fundamentada en un arco dramático de la estructura narrativa de tres actos, que no necesariamente comprende otras construcciones narrativas.

- La exigencia por parte de los concursos públicos que para acceder a financiación para la creación de productos audiovisuales se debe presentar propuestas en formatos escritos y canónicos de la industria, obliga a un pensamiento que se expresa mediante la oralidad, el ritmo, la corporalidad o la visualidad, entre otras posibilidades a acomodar sus formas narrativas a requerimientos exógenos.
- La estandarización de modelos de creación audiovisual divididos en preproducción, producción y postproducción establecen tiempos y roles ajenos al proceder y el aparecer de la imagen desde mundo indígena.
- Así concebir un proyecto audiovisual en fases de: preproducción -presentada de manera escrita, producción -regida por los principios de racionalización productiva económica del desglose de producción- y postproducción -reducida al ordenamiento de las tomas de imagen y sonido en el orden trazado por la continuidad anclada en el guion-, nos lleva a discutir estas formas de hacer de cara a la producción colectiva audiovisual de realizadores indígenas, sus modelos de consenso, autoridad y consulta.
- Este proyecto nos lleva a asumir las fronteras excluyentes entre géneros audiovisuales, como por ejemplo entre la narrativa de ficción y la representación documental de lo actual o real, que no dan respuesta a necesidades específicas en y de un mundo que se narra desde otras naturalezas y formas de aparecer de la imagen.
- La división del trabajo en la creación audiovisual que emula el proceso estándar de la producción industrial, esta ideológicamente impregnada por la taylorización (fordismo) en la forma de hacer, y esta no coincide en momentos con un trabajo colectivo que busca la expresión de una comunidad.
- La pretensión autoral e individual ejercida desde los oficios de guionista, director o actor, no corresponde con el trabajo de creación colectiva donde se discute y consulta, incluso a veces con autoridades ancestrales, la construcción del sentido y deber ser de un trabajo.

### 3. ESCUELA PARA HACER ESCUELA

Una ‘escuela para hacer escuela’ suena pretencioso o malicioso, por lo que debe especificarse a qué nos referimos con esta aproximación. Lo que queremos proponer no es la enseñanza vertical o la creación estandarizada de un lenguaje audiovisual como producto de la investigación-creación, tanto como una comunidad de aprendizaje, en la que la figura del explicador se diluya. Buscamos un proceso en el que nos veamos obligados a aprender para enseñar, y enseñar para aprender, o desaprender para comprender qué enseñar con ese aprendizaje. Somos por nuestro hacer cotidiano docentes, una categoría que va cargada ciertos presupuestos de verticalidad y especialización de algún tipo de conocimiento, pero en la práctica le hemos apostado, poco a poco, al paradigma pedagógico dislocado de Jacques Rancière (2018), cuando propone la estrategia del ‘maestro ignorante’.

Rancière construye la figura del maestro ignorante (emancipador) desde la contraposición al maestro sabio (atontador). Este último busca transferir los conocimientos del maestro al alumno (explica), en una oposición evidente entre la ciencia y la ignorancia. Por su parte, el maestro ignorante pone su confianza en la capacidad intelectual de cada persona (moviliza). El conductismo de lo más simple a los más complejo, dentro de lo que se conocía, era la vieja ruta

del maestro sabio, por medio de la cual solo se podía llegar a ser cómo él. Pero el recorrido del maestro ignorante consistía en ayudar a diferenciar lo esencial de lo accesorio, en un viaje cuyo destino solo conocía el alumno.

“El poder de la igualdad es, al mismo tiempo, el de la dualidad y el de la comunidad. No existe inteligencia allí donde existe agregación, atadura de un espíritu a otro espíritu. Existe inteligencia allí donde cada uno actúa, cuenta lo que hace y da los medios para comprobar la realidad de su acción. La cosa común, colocada entre las dos inteligencias, es la prueba de esa igualdad, y eso con un título doble.” (p. 21)

El punto de Ranciere es que el maestro es quien logra mantener al alumno en la búsqueda de un rumbo, no tanto en rumbo. El maestro no permite dejar de buscar. Pero esa búsqueda no se logra en solitario, o, incluso, entre un maestro y un alumno. Hay un contexto, una comunidad de aprendizaje, inserta en una casa común.

El arte de ‘sitio específico’ ha hecho un recorrido que permite, desde la perspectiva de Rosalind Krauss (1979), considerar una expansión de la escultura desde el pedestal hasta el proyecto emplazado. En donde la primera estaría sobreentendida como un objeto que no contempla su entorno, sino que el entorno lo contempla a él; y un emplazamiento que se alimenta de la interacción con el contexto y que, incluso, puede estar desmaterializado y solo señalar relaciones (a veces usa esculturas de pedestal si es necesario). Ir al sitio significa, cada vez más, toparse con las personas, con los grupos, o con las comunidades que hacen que el sitio sea ese sitio y no otro. Es decir, que el artista no contemple la interacción humana dentro de su ecuación de trabajo ya no es una opción. Esto llevó, según autores como Hal Foster (2001), a un auge y caída de artistas que implementaban estrategias de la antropología, como la etnografía, para llegar a grupos humanos a trabajar, pero con unos efectos no necesariamente positivos, porque había prevención hacia los antropólogos y sus maneras, pero un artista etnógrafo podía funcionar como un agente encubierto y pasar desapercibido. Para Miwon Kwon (2002), la comunidad si pueden entenderse como algo plástico, con la cual el artista co-explora, pero bajo una conciencia declarada de qué es lo que se busca configurar o reconfigurar de esa comunidad. Para esto, hay que proponer que nos sustraigamos un momento de las ideas de comunidad ofertadas por otras disciplinas, y la localicemos en la experiencia artística, hasta hacer que el sitio mismo sean las personas.

Para Miwon Kwon el arte de sitio específico puede ser asumido como estrategia de integración y no de intervención. Cada vez que un proyecto artístico entra en operación, activa diferentes tipologías de comunidad que se detona con el arte. De manera breve y tosca en traducción, las cuatro categorías que Kwon propone, aunque puede haber muchas dependiendo de los factores en juego (vínculos institucionales, si el artista es local o foráneo, etc.), son las siguientes:

1. Comunidad por unión mítica: convoca a las personas bajo una, y solo una, idea compartida, que moviliza la participación. No todas las personas querrán hacer parte del proyecto colaborativo, porque el mismo proyecto no busca homogeneidad ni consensos, así que la meta que se haga es la que auto selecciona. Esto hace que personas que bajo otras circunstancias no se unirían en un trabajo hombro a hombro, aquí lo hagan. Por tanto, la comunidad es el proyecto. Y, como sería natural, cuando se acaba el proyecto se acaba la comunidad: pero las relaciones entre ellos tal vez no.

2. Comunidad situada: trabaja con personas que ya se han integrado bajo una identidad definida y cuentan maneras propias de operar, metas claras e, incluso, un sitio. El arte, en este caso, plantea un proyecto que, por ser de naturaleza diversa al trabajo adelantado por esta comunidad, les invita a reconfigurarse en la distribución del trabajo que se necesita para volverlo realidad. Es decir, el proyecto en su singularidad hace que las personas puedan reconocer(se) mutuamente por aspectos por aspectos que ellas o sus compañeras no habían considerado.
3. Comunidades inventadas (temporales): esta es la que se produce en casi todo proyecto artístico, en el que un equipo de trabajo es ensamblado para adelantar las tareas necesarias, pero en el camino tiene lugar un aprendizaje. Esta comunidad es laboral, operativa e incluso bajo salario. Los lazos de confianza, respeto o camaradería que se generan son igual de valiosos y reconfiguran perspectivas.
4. Comunidades inventadas (en curso): es una versión igual a la tercera, pero en la que los lazos permanecen después del proyecto.

La 'escuela para hacer escuela' se apalancaría con fuerza en la construcción de una comunidad, sin definición preliminar, pero convocada e integrada bajo la inercia de la voluntad de una emancipación-soberanía audiovisual. Tocaría descubrir en la marcha, es decir, en la experiencia de la producción artística, si estas categorías de comunidad aplican, si necesita una nueva o es el intersticio de varias. La escuela es imaginar una escuela (temporal, permanente, inventada, etc.), que concluya en la concientización derivada del hacer reflexivo de la imagen en movimiento. Lo educativo no es un escenario de explicadores y explicados, sino de voluntades en busca de aprender, incluido el mismo maestro.

#### 4. MODO DE HACER

En nuestra primera reunión con el Colectivo Bunkuaneyuman, nos pareció evidente que una forma de aproximarse al diálogo era el 'hacer' mismo, la realización audiovisual, porque este permite aterrizar en lo sensible y, por tanto, hacer evidentes pensamientos, decisiones, posiciones, etc. Los pensamientos, los afectos, los presupuestos audiovisuales, etc., a modo de Berger y Luckmann (2003) plantean desde la sociología del conocimiento que la realidad varía entre culturas y, por tanto, no puede ser obviada. Puede ser observable, eso sí, en términos de diferencias y la forma como estas se han establecido. No obstante, argumentan que en la vida cotidiana esta consciencia no existe, y se suele dar por sentado que la realidad es algo cerrado y coherente. Las vidas cotidianas sustentan esa realidad con sus acciones y pensamientos, legitimándola y prolongándola. Los autores proponen como método de aproximación la fenomenología, en tanto metodología no científica, más bien empírico descriptiva, que permite hacer brotar la dimensión subjetiva. La vida cotidiana, suprema realidad, se experimenta en vigilia y se asume como normal. El interés lo centran en el aquí, cuerpo, y el ahora, presente, en donde lo inmediato es aquello que puedo manipular. Esa vida cotidiana, percibida y manipulable, se configura como una zona segura y rutinaria. A esa rutina, cuando es interrumpida, se le considera zona problemática hasta que se regresa a ella de nuevo. No obstante, hay momentos que logran desviar la atención de la vida cotidiana, llamados de «significado limitado», y los autores señalan que el arte es una gran fuente de transiciones de este tipo. En suma, la praxis como camino y no como fin.

La investigación basada en las artes (IBA) puede funcionar bastante bien para los propósitos que se persiguen, porque es una aproximación que pone especial énfasis en las estrategias artísticas no como resultado sino como proceso. En otras palabras, desde-con el proceso de creación se indaga por la manera como el proceso mismo ha sido realizado y eleva preguntas que el resultado no permitiría entrever. Para Fernando Hernández (2008), la IBA es una rama de la investigación cualitativa, que, encaminada a lo narrativo, permite el análisis de procesos de representación simbólica que surgen de la experiencia misma, el empirismo. Es decir, el arte no como productor de conocimiento sino como herramienta para producir conocimiento, o, mejor, rendir cuenta de las experiencias que producen conocimiento cuando hacemos arte (un camino bien recorrido por la arte-terapia). Siguiendo a Hernández, el tener acceso a pensar en lo que hacemos cuando lo hacemos, y no solo en lo que hablamos sobre lo que hacemos, permite suponer el arte como escenario diferenciado de otras formas de investigación: considera la mirada del artista en tiempo real como instancia de indagación sobre lo sensible, que reflexiona sobre el mundo en el momento en que lo está incidiendo. En conclusión, es una forma de investigar que no ofrece respuestas sino inquietudes respecto a los mecanismos que el autor(es) hace evidente con su propia labor.

El Colectivo Bunkuaneyuman nos propuso usar un largometraje ficción que está en inicio de guion. No va muy adelantado, así que con la idea formulada es posible vincularnos a una voluntad de realización audiovisual ya definida en diálogo con los mamos. En la medida en que las conversaciones avancen, es posible definir la forma en que la IBA se decantaría en los aspectos procesuales que consideramos se está construyendo mirada en la marcha, aunque, provisionalmente, los ejes citados previamente pueden funcionar: el tiempo, la escritura, el montaje, la oralidad, uso del dispositivo, etc.

Como referente podemos mencionar al Etsa-Nantu/Cámara-Shuar, laboratorio de creación audiovisual, un colectivo que trabaja en el campo de la comunicación encaminado a la defensa ecoterritorial frente a intrusión megaminera, pensando desde la soberanía comunicacional-audiovisual que confrontan los indígenas Shuar, en la Amazonía del Ecuador. Fue fundado en el 2013 y es codirigido por Domingo Ankuash, líder indígena, y Verence Benítez, la cineasta activista, convocando activistas, académicos, ecologistas, cineastas e instituciones del sector, para hacer una alianza sostenida en el tiempo. Su trabajo audiovisual incluye documental y ficción, comprometido desde y con formas organizativas colectivas e interculturales en el marco del diálogo de saberes, como también la necesidad de contrastar la agenda hegemónica mediática para la pluralidad.

## 5. ORGANIZACIÓN DEL PROYECTO

Cada una de las fichas que componen este proyecto son simultáneas; ellas no obedecen a una línea de encadenamiento sino a la estructura planteada al inicio, de feedback loop. Son constantes, cíclicas, interdependientes, con cortes de evaluación y autoevaluación.

### 1. MUTUO RECONOCIMIENTO: ACUERDOS Y DESACUERDOS

Como parte de este proceso vemos que el mutuo reconocimiento es un ejercicio constante como base del diálogo. Así las cosas, cada vez que nos encontramos, reconocemos el lugar del otro, sus tiempos, procesos comunitarios y retos políticos y sobre ello se elaboran los temas a trabajar. Evidentemente este proceso es de larga

duración, pero garantiza que se construya un espacio donde se manifiestan tanto los acuerdos como los desacuerdos y las expectativas de las partes.

## 2. INVESTIGACION DE CONTEXTO Y REFERENCIAS

Es evidente que nuestro saber de la comunidad Wiwa se irá construyendo a partir del diálogo. Sin embargo, como participantes de esta investigación vemos que tenemos la tarea de empaparnos de la historia del pueblo Wiwa, los estudios desde la etnografía, geografía y antropología realizados sobre la comunidad como también los documentos elaborados por y desde los pueblos indígenas. Por ejemplo, el Plan de Vida de los pueblos de La Sierra, los acuerdos desde la CONCIP con respecto a la creación audiovisual (documentos señalados a lo largo de este proyecto) y su producción audiovisual, todos ellos desde una mirada desde las artes visuales.

## 3. MIRADA DESDE LAS ARTES A LA CREACION DE LA FICCION

Como lo hemos señalado a través del documento, el lugar de enunciación de este proyecto es las artes visuales. Desde este lugar disciplinar, le hacemos preguntas al cine y al lenguaje cinematográfico en su constitución hegemónica de un espacio tiempo sentado sobre un paradigma de pensamiento occidental para narrar con las imágenes, las palabras y los sonidos. Esta mirada a los códigos del audiovisual desde las artes nos permiten una aproximación desde el exterior al interior de la producción de las imágenes en movimiento. Este cuestionamiento se hará en diálogo con las comunidades. Al interior del colectivo Bunkuaneyuman, hay realizadores que juiciosamente han trabajado los códigos del lenguaje audiovisual apropiándose de un lenguaje otro para presentar sus propios contenidos. En esa medida esto nos permite discutir sobre lo ya realizado, configurando un espacio de elaboración reflexiva entre las imágenes, el quehacer y la posibilidad de un lenguaje propio. Sin embargo, esta reflexión, como se explicó en el punto

## 4. FORMAS DE HACER

Se realizará pensando en la creación de un largometraje de ficción. Así, en esta fase trabajaremos la distinción entre el documental y la ficción, cuestionando su distinción, haciendo preguntas como, por ejemplo, ¿son los sueños parte del mundo de la ficción o del documental? ¿Para qué el narrar una ficción? ¿Qué lugar tiene la narración en la comunidad? Las discusiones alrededor de estas preguntas guiarán el hacer, la creación de esta llamada ficción.

## 5. ESCUELA PARA HACER ESCUELA

En esta fase buscamos que el ‘modo de hacer’ del diálogo traiga formas de creación. Este dialogo no es solo parte del modo de hacer, sino que busca establecerse como resultado mismo del proceso: interrogar lo hegemónico constantemente para la conformación de una mirada que responda atenta y perspicazmente a formas colonizadoras de la percepción. Así se pasa de la apropiación estratégica en miras de la difusión de contenidos propios a un uso estratégico donde la forma se constituye como el lugar de articulación del contenido. Ese diálogo que deviene en forma no está separado de las imágenes. Buscamos que aparezca una pedagogía y que se pueda replicar a partir de la praxis social de las comunidades, preguntándose en la escucha atenta, el lugar de las imágenes en la construcción del mundo indígena y que de allí aparezca la forma posible de las imágenes en movimiento.

## 6. EVALUACION Y AUTOEVALUACION

Como se dijo anteriormente, cada una de las fases se alternan en una simultaneidad que aparece a partir de las necesidades mismas del proyecto. Así que los procesos de evaluación y autoevaluación son recurrentes, constantes y necesarios.

## 7. COMPROMISOS Y RESULTADOS ESPERADOS

- A. Sitio web del proyecto (1). Esta página hará las veces de no-sitio de la experiencia, centralizando la información, presentándola y representándola, para concluir en producción de contenido paralelo al proyecto de investigación-creación (contendrá infografías, podcasts, gifs animados, fotografías, avances de la ficción, entrevistas, textos reflexivos, entre otros). Esta página web, por sus características plásticas, estaría en el estatus de producto de creación y apoyaría la estrategia de transferencia del conocimiento a poblaciones no especializadas. El sitio está disponible por tres años.
- B. Resumen audiovisual del proceso (1). Video de 10 minutos en el que se rinde cuenta del recorrido realizado por todo el equipo de trabajo, para poner en circulación en redes y plataformas. Hace parte de la estrategia de apropiación social del conocimiento.
- C. Artículo académico publicado en revista indexada Scopus (1).
- D. Conversatorio sobre el proyecto (4). Estos encuentros estarían albergados por instituciones, no necesariamente artísticas, a quienes el proyecto les resulte de particular interés, así como en beneficio del proyecto mismo. Uno de ellos será en la Pontificia Universidad javeriana de Bogotá.

## 8. Posibles escenarios de socialización internacional con trayectoria

- **SCMS Annual Conference** / The Society for Cinema and Media Studies – Estados Unidos  
<https://www.cmstudies.org/>
- **MIDBO** / Muestra Internacional Documental de Bogotá - Colombia  
<https://www.midbo.co>
- **EDOC** / Encuentros del Otro Cine – Ecuador  
<https://festivaledoc.org/el-festival-que-son-los-edoc/>
- **DAUPARÁ** / Muestra de Cine y Video de los Pueblos Indígenas en Colombia - Colombia

## 9. CALENDARIO DE ACTIVIDADES

El proyecto requiere de 15 meses de trabajo. Como se señaló, estas fichas se entrecruzan y repiten. No obstante, puede pensarse así, en un sentido reduccionista:

		Fichas 1	Fichas 2	Fichas 3	Fichas 4	Fichas 5	Fichas 6	Artículo	Sitio Web
2021	agosto								
	septiembre								
	octubre								
	noviembre								
	diciembre								
2022	enero								
	febrero								
	marzo								
	abril								
	mayo								
	junio								
	julio								
	agosto								
	septiembre								
	octubre								
	noviembre								
	diciembre								

## 10. PRESUPUESTO

El presupuesto se concentra en honorarios para las personas que participan, que son externas a la universidad o con vinculación de cátedra a la Maestría en Creación Audiovisual y Carrera de Artes Visuales. El Colectivo Bunkuaneyuman tiene a su disposición equipos con los que consideramos se puede adelantar el trabajo sin inconvenientes (cámara Canon 5D, cámara GoPro Hero 9, computador Mac Book Pro-15, Tascam DR-701D, Micrófono Inalámbrico Sennheiser EW 100, trípode y un dron DJI Mavic Pro-2, entre otros). Los rubros se enfocan en honorarios para el colectivo y co-investigador 1, el diseño de la plataforma web y su sostenimiento. El trabajo, por directriz de la misma universidad, no incluye viajes por la pandemia.

Honorarios co-investigador 1	8,000,000
Honorarios co-investigador 4	24,000,000
Desarrollo Página Web	5,000,000
Plataforma Web (dominio y host)	2,000,000
Varios	1,000,000
	40,000,000

## 11. EQUIPO DE TRABAJO

**Mauricio Durán:** Arquitecto de la Universidad de los Andes; y Magister en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, actualmente director de la Maestría en Creación Audiovisual. Mi gran interés ha sido el cine como medio de expresión artístico y sus relaciones con temas como

la ciudad y las culturas urbanas; las artes visuales contemporáneas y modernas; y la creación y producción audiovisual y del cine pensados desde sus formas y modos de producción estética, política y social. Me he dedicado a explorar las relaciones de las máquinas de visión (como el cine) y las formas de pensamiento que estos dispositivos pueden promover, tanto en el espectador como en el realizador de imágenes en movimiento.

**Pablo Mora:** Antropólogo y Maestro en Antropología. Investigador de medios de comunicación, cine indígena, identidad, memoria, arte y conflicto. Escritor y docente de cine de lo real y antropología visual en distintas universidades de Colombia. Realizador, director y productor de series y documentales para radio y televisión, entre ellos *Crónica de un Baile de Muñeco* (2003), *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2011) y *El buen vivir* (2020). Asesor de colectivos de comunicación audiovisual comunitarios e indígenas. Fue director durante cuatro años de la Muestra Internacional Documental de Bogotá, MIDBO. Actualmente es asesor del Colectivo Wiwa de Comunicaciones Bumkuaneiuman y del Colectivo Arhuaco Yosokwi de la Sierra Nevada de Santa y delegado de la Confederación Indígena Tayrona en la Comisión Nacional de Comunicación Indígena, Concip. Se desempeña como docente de la Maestría de Creación Audiovisual de la Universidad Javeriana. Entre sus libros se destacan la coedición de *Fronteras expandida: el documental en Iberoamérica* (Alados, 2015), *Poéticas de la Resistencia* (Idartes, 2015) y *Máquinas de la visión y espíritu de indios* (Idartes, 2019). Hizo parte del equipo que construyó la Política Pública de Comunicación Indígena. Es fundador y co-organizador de la Muestra de cine y video indígena de Colombia, DAUPARÁ.

**Claudia Salamanca:** Soy artista visual y escritora en crítica de arte, política, geografía geopolítica y nuevos medios. Actualmente soy profesora asociada de la Pontificia Universidad Javeriana en el Departamento de Artes Visuales y doctor en Filosofía en Retórica y con énfasis en Nuevos Medios de la Universidad de California Berkeley y egresada de la Universidad de Rutgers con una maestría en ciencia, tecnología y cultura realizada con una beca Fulbright y el apoyo de la Universidad Javeriana. He sido beneficiaria dos veces de la beca de investigación curatorial zona centro, siendo co-curadora del 12 y 16 Salón Regional de Artistas Zona Centro. Mi investigación se da en el entrecruce de los estudios visuales y la teoría política lo que toma forma en el análisis de los modos de percepción y puesta en escena del territorio colombiano en medio de la guerra. Como docente estoy interesada en los procesos de escritura desde las artes y cómo desde ellos -siguiendo a Trinh T. Minh-ha- pueden surgir formas de creación que hablan con la imagen y no sobre ella. He participado en la segunda temporada de la serie 'El Buen Vivir' como docente (2020).

**Nicolás Leyva Townsend:** 'Artista Visual' de la Pontificia Universidad Javeriana y magister en 'Estudios Avanzados de Museos' de la Universidad Complutense de Madrid. Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana de Bogotá. He participado en la serie documental 'El Buen Vivir' como docente (2020) y en la articulación administrativa-logística entre la PUJ y el proyecto (2019-2020); participé en el proyecto de investigación-creación 'Museo del Andén' (2016-2018), en donde hubo una apuesta clara por el arte como mecanismo de presencia y hospitalidad humana; y fui co-curador del 16 Salón Regional de Artistas (2017-2019), que propuso a los involucrados indagar por aquello que el artista no sabe que sabía, pero que resulta esencial para su manera de entender el mundo en un sentido amplio y su existir en los territorios. Poco a poco he podido comprender que mi hacer se está enfocando en un problema que provisionalmente denomino 'el valor de la vida' (humana y no-humana), para construir sentido sobre las posibilidades que tenemos como personas y colectividades por reconocer y valorar la existencia en su complejidad y múltiples realidades.

**Colectivo Bunkuaneyuman:** el equipo de trabajo que integra el colectivo es considerado coinvestigador de este proyecto. En este sentido, responden a las responsabilidades y deberes, así como el pago de honorarios. El colectivo Bunkuaneyuman se funda en el año 2011, dentro de la Organización Wiwa Golkushe Tayrona (OWYBT), con la intención fortalecer la cultura y saber ancestral del pueblo Wiwa, por medio de procesos de investigación, la comunicación audiovisual y la educación. El equipo de trabajo está conformado por Saúl José Gil Nacogui, Verónica Rodríguez, José Gregorio Mojica, Carlos Mojica, Andrés Mojica Daza y Rafael Mojica Gil, realizadores interdisciplinarios. En conjunto, el colectivo ha llevado a término el largometraje documental ‘Ushui, La Luna y El Trueno’ (2014), el cortometraje de ficción ‘Matuna la sombra del guerrero’ (2020) o el documental ‘Zhamayama, Los Espíritus de La Música’ (2017), además de tener un canal de Youtube con actualización constante de material. La claridad de sus postulados e intenciones, sumado a la solidez de sus resultados audiovisuales, nos permiten confiar en una interrelación sin ambigüedades o ingenuidades bilaterales, bajo un mutuo respeto y reconocimiento.

**María Alejandra Bernal Ricaurte:** Estudió Música con énfasis en Ingeniería de Sonido en la Pontificia Universidad Javeriana. Posteriormente, viajó a Montreal para realizar una maestría en Grabación de Audio en la Universidad de McGill, becada por la misma institución (Schulich Scholarship) y por el ICETEX. En Canadá tuvo la oportunidad de trabajar y aprender de ingenieros de sonido reconocidos internacionalmente, como George Massenburg, Richard King, Martha de Francisco, Steve Epstein y Wieslaw Woszczyk, entre otros. En su último año de maestría obtuvo el premio John Bradley Award, otorgado anualmente al estudiante con mejores grabaciones. Participó en el programa de Ingeniería de Audio en The Banff Centre. Capacitada para desempeñarse en grabación, edición y mezcla de producciones discográficas, y en diseño sonoro de conciertos en vivo. Actualmente trabaja en la Pontificia Universidad Javeriana como jefe de la sección de Audio y Tecnología, y profesora de planta del Departamento de Música. También presta el servicio de sonido en vivo para la Sección de Artes del Banco de la República (Biblioteca Luis Ángel Arango).

**Francisco Huichaqueo:** Nace al sur de Chile en el pueblo Mapuche, en 1977. Es artista visual, cineasta y académico de la Facultad de Humanidades y Artes Visuales de la Universidad de Concepción. Titulado en la Universidad de Chile Facultad de Artes Visuales, con grado de magister en cine documental de la misma universidad y especialización en óptica en la escuela de cine de Cuba. Su obra visual se desarrolla en torno a las temáticas que atañen a su linaje Mapuche y expresa su obra en formato de video instalación, cine documental y cine ensayo. También interviene en los espacios coloniales donde se custodia el patrimonio material e inmaterial como las colecciones arqueológicas en los museos dentro de Chile y el exterior. Anhelando en un futuro cercano un retorno y manejo del patrimonio indígena en manos de su pueblo. Francisco conjuga la imagen espectral del cine bajo los códigos de la cosmovisión para complementar y acompañar los objetos de uso espiritual y ceremonial registrando la vida común hoy.

**Ana María Ochoa:** Soy etnomusicóloga, adscrita al Departamento de Música y el Centro de Raza y Etnicidad de la Universidad de Columbia. He escrito sobre política cultural y conflicto armado, sobre transformaciones de los modos de producción y distribución de músicas locales y sobre historias de lo sonoro en América Latina y el Caribe. Mi libro más reciente, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Duke University Press, 2014), escrito con el apoyo de una beca Guggenheim, explora el papel de la escucha en la formación de los conceptos de música, oralidad y folklore en Colombia. Actualmente mi investigación se centra en un análisis

musicológico y antropológico de colecciones de grabaciones de músicas indígenas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX y su resignificación actual por medio de políticas de apropiación de diferentes pueblos. Debido a la centralidad de lo sonoro en la conceptualización del espacio que habitamos este trabajo también implica repensar lo sonoro desde diferentes nociones de vida y su relación con el entorno. De allí ha surgido mi interés por la relación entre lo sonoro y el cambio climático, que exploramos actualmente en el colectivo de trabajo Environmental Justice, Belief Systems and Aesthetic Experiences in Latin America and the Caribbean, co-dirigido con la politóloga Vicky Murillo.

**Estudiantes:** se vinculará al proyecto 3 estudiantes activos de la Carrera de Artes Visuales y 3 estudiantes activos de la Maestría en Creación Audiovisual. La selección de los aspirantes se hará de manera dialógica con las correspondientes direcciones de los programas académicos, triangulando desempeño académico, intereses y competencias. Estarían participando de manera transversal en las actividades.

## 12. REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires.
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos: España.
- Escobar, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Ediciones Metales Pesados: Santiago de Chile.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal: Barcelona.
- Gobierno de Colombia (2017). *Memorias del encuentro de escuelas y procesos de formación en comunicación indígena*. Ministerio de Cultura: Bogotá.
- Hernández, Fernando (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, N 26 – 2008, pp. 85-118. Universidad de Murcia: España.
- Krauss, Rosalind (1979). *La escultura en el campo expandido*. Editorial Paidós: Barcelona.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*. Massachusetts Institute of Technology: EE. UU.
- Martín-Barbero, Jesús (2005). Culturas-Tecnicidades-Comunicación. En: *Tres espacios lingüísticos ante los desafíos de la mundialización: Actas del Coloquio Internacional*, París, 20 y 21 de marzo de 2001. Págs. 359-384. Organización de Estados Iberoamericanos: España.
- *Matuna la sombra del guerrero* (2020). Bunkuaneyuman Comunicaciones. MinTic 2020: Colombia.
- McLuhan, Marshall (1988). *El medio es el mensaje*. Ediciones Paidós: España.
- Mora, Pablo (2015). *La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia*. Idartes: Bogotá.
- Mora, Pablo (2018). *Máquina de visión y espíritu de indios*. Idartes: Colombia.
- Mora, Pablo // Responsable // (2019). *Investigación para la serie de televisión El Buen Vivir*. Documento de trabajo interno: inédito.
- Papa Francisco (2013). *Carta Encíclica Laudato si'*.

- Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Rancière, Jacques (2018). *El maestro ignorante*. Editorial Edhasa: Argentina.
- *Ushui, La Luna y El Trueno* (2019). Bunkuaneyuman Comunicaciones. ANTV-MINCULTURA: Colombia.
- Valencia, Restrepo y Cardona (2017). *Activistas de película: apropiación tecnológica, aparición y desaparición del pueblo Wiwa en el conflicto armado colombiano*. CIESPEDAL: España.
- *Zhamayama, Los Espíritus de La Música* (2017). Bunkuaneyuman Comunicaciones. MinCultura: Colombia.