

**DESARROLLO DE LAS
COMUNIDADES Y PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS EN FINCORTEx**

Ricardo Antonio Saavedra Vega
Birmah Nathalia Stephania Hernández Quintero

DESARROLLO DE LAS COMUNIDADES Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN FINCORTEx

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
2021



Desarrollo de las comunidades y prácticas artísticas en FINCORTEx / Development of artistic communities and practices in FINCORTEx / Saavedra-Vega, Ricardo Antonio; Hernández-Quintero, Birmah Nathalia Stephania. Tunja: Editorial UPTC, 2021. 160 p.

ISBN 978-958-660-522-9

ISBN Digital 978-958-660-523-6

1. Comunidad. 2. Práctica. 3. Pedagogía. 4. Artes visuales. 5. Festival de Cine. (Dewey 707). Thema (Educación, investigación, temas relacionados con las artes)



Primera Edición, 2021

200 ejemplares (impresos)

Desarrollo de las comunidades y prácticas artísticas en FINCORTEx

Development of artistic communities and practices in FINCORTEx

ISBN 978-958-660-522-9

ISBN Digital 978-958-660-523-6

Colección de Investigación UPTC N.º 1

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: agosto 2020

Aprobación: 03-2021

© Ricardo Antonio Saavedra-Vega, 2021

© Birmah Nathalia Stephania Hernández-Quintero, 2021

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2021

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4

Avenida Central del Norte 39-115,

Tunja, Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

Rector UPTC

Óscar Hernán Ramírez

Comité Editorial

Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Ph. D.

Enrique Vera López, Ph. D.

Yolima Bolívar Suárez, Mg.

Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.

Oscar Pulido Cortés, Ph. D.

Edgar Nelson López López, Mg.

Zaida Zarely Ojeda Pérez, Ph. D.

Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Editora en Jefe:

Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ph. D.

Coordinadora Editorial:

Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

Corrección de Estilo

César Augusto Romero Farfán

Editorial JOTAMAR S.A.S.

Calle 57 No. 3 - 39.

Tunja - Boyacá - Colombia.

Libro financiado por la Facultad de Ciencias de la Educación. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Libro resultado de investigación con SGI

Citar este libro / Cite this book

Saavedra-Vega, R., Hernández-Quintero, B. (2021). *Desarrollo de las comunidades y prácticas artísticas en FINCORTEx*. Tunja: Editorial UPTC.

<https://doi.org/10.19053/9789586605229>

Colección Perspectivas



Facultad de Ciencias de la Educación

Director de la Colección

Dr. Julio Aldemar Gómez Castañeda
Decano

**Sub-Comité de Publicaciones
de la Facultad de Ciencias de la Educación**

Antonio E. de Pedro – Doctor en Historia del Arte
Pedro María Argüello García – Doctor en Antropología
Rafael Enrique Buitrago Bonilla – Doctor en Educación Musical
Claudia Liliana Sánchez Sáenz – Doctora en Educación

Diseñador de la Colección:

Pedro Alejandro Leguizamón Páez

Diseñador del Logo de la Colección:

Pedro Alejandro Leguizamón Páez

Libro N° 1

Autores: Ricardo Antonio Saavedra-Vega
Birmah Nathalia Stephania Hernández-Quintero

Título: Desarrollo de las comunidades y prácticas artísticas en FINCORTEX.

Imagen de Portada:

Pedro Alejandro Leguizamón Páez.

Las opiniones vertidas en los textos son de entera responsabilidad del autor.

RESUMEN

El Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, más conocido como FINCORTEX, es el primer festival de este género creado en Colombia en el año 2005 por el artista, investigador y docente universitario: Ricardo Antonio Saavedra Vega en la ciudad de Tunja. Develaremos en estas páginas los secretos de su origen, su evolución a través de los años como escenario de formación en artes visuales, plásticas y audiovisuales por medio de su comunidad de práctica, las mediaciones pedagógicas y los aportes que brinda desde la experiencia estética en la creación de piezas que van de la mano con el desarrollo holístico de sus integrantes al perfilar una mirada crítica hacia los contextos próximos y encontrar en procesos investigativos y prácticas artísticas, un camino para la generación de nuevo conocimiento.

Palabras clave: Comunidad, Práctica, Pedagogía, Artes visuales, Festival de Cine.

ABSTRACT

The International Festival of Experimental Short Films, better known as FINCORTEX, is the first festival of this genre created in Colombia in 2005 by the artist, researcher and University professor: Ricardo Antonio Saavedra Vega in the city of Tunja. We will reveal in these pages the secrets of its origin; the evolution over the years as a place for education in audiovisual and plastic arts through the community of practice, pedagogical mediation and the contributions it offer from the aesthetic experience in creation of pieces that link together the holistic development of their members by profiling a critical look towards the close contexts and find in investigative processes and artistic practices, a path for the generation of new knowledge.

Keywords: Community, Practice, Pedagogy, Visual arts, Film Festival.

CONTENIDO

PRÓLOGO	11
CAPÍTULO 1. ¿QUÉ ES FINCORTEX?	19
MOTIVACIONES	19
ORIGEN DE FINCORTEX Y SUS ARTÍFICES	21
GESTIONES DEL FESTIVAL	24
RECORRIDO Y PLATAFORMAS DE CIRCULACIÓN EN EL ÁMBITO LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL	25
APARICIÓN DEL LAR Y POSTERIOR SURGIMIENTO DEL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN	28
ALGUNOS CUESTIONAMIENTOS EN EL CAMINO	30
CAPÍTULO 2. REFERENTES PARA FUNDAMENTAR NUESTRA BÚSQUEDA	33
APROXIMACIÓN A CONCEPTOS Y PERSPECTIVAS	38
COMUNIDADES DE PRÁCTICA	38
Aprendizaje e identidad en la práctica	45
PROCESOS DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA	46
El tratamiento de los temas para generar mediación	53
Contenidos que favorezcan el autoaprendizaje	53
Aprendizaje en la mediación pedagógica	54
Conciencia de la forma para el intercambio	55
La participación del asesor pedagógico en la mediación	56
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL DESARROLLO DE PRODUCTOS PLÁSTICOS Y AUDIOVISUALES	57
Características de composición de la imagen	62
Aproximación a la lectura de la imagen	65
Narrativa en un ejercicio audiovisual	70

CAPÍTULO 3. ¿CÓMO DESARROLLAMOS LA INVESTIGACIÓN?	77
ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN.....	77
ESTRATEGIA METODOLÓGICA	78
TÉCNICAS E INSTRUMENTOS.....	79
DESCRIPCIÓN DE LA POBLACIÓN PARTICIPANTE	82
CRITERIOS ÉTICOS DE TRABAJO DE CAMPO Y MANEJO DE INFORMACIÓN	83
PROCESO DE SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS.....	84
SELECCIÓN DE ARCHIVO Y CORPUS DE IMÁGENES DE FINCORTEx.....	85
CAPÍTULO 4. LOGROS Y PERTINENCIA	89
COMUNIDAD DE PRÁCTICA DE FINCORTEx.....	89
Comunidad de Fincortex	90
Dominio de la comunidad de práctica de Fincortex.....	98
Prácticas en el interior de Fincortex	102
PROCESOS DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA EN LA COMUNIDAD DE PRÁCTICA DE FINCORTEx	108
Horizonte educativo de Fincortex	109
Diversos tratamientos de la mediación pedagógica en la producción plástica y audiovisual de Fincortex	116
Acciones y perspectivas educativas	127
APORTES DE FINCORTEx, A LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES, COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA.....	134
Cualidad humana propia de la formación social	134
Experiencias de la vida cotidiana como fuente de creación	138
CONCLUSIONES	149
BIBLIOGRAFÍA.....	155

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Logo oficial del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales Fincortex, 2009. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.....	22
Figura 2: Primer grupo de integrantes, Fincortex, 2005. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.....	23
Figura 3: Integrantes que generaron el LAR, 2011. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.....	23
Figura 4: Primeras proyecciones de Fincortex en la Casa Museo Gustavo Rojas Pinilla. Tunja, 2007. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.....	26
Figura 5: Taller de producción de audio ofrecido por Fincortex, 2012. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.....	27
Figura 6: Semilleros de investigación Fincortex presentando la Exposición CONTEXTOS, 2018. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex	29
Figura 7: acercamiento a los seis propósitos educativos de una propuesta alternativa en la teoría de Gutiérrez y Prieto (1999). Elaboración de los autores.....	52
Figura 8: Herramientas de configuración de la imagen según Acaso (2006). Elaboración de los autores.....	63
Figura 9: coherencia metodológica entre el objetivo específico, la técnica y el instrumento de recolección de información. Elaboración de los autores.....	81
Figura 10: áreas de profundización de los participantes de FINCORTEX en la investigación. Se relaciona la codificación asignada a cada uno a partir de las iniciales del nombre y apellido. Elaboración de los autores	83
Figura 11: relación de matrices de análisis y técnicas con objetivos específicos y categorías. Elaboración de los autores.....	85
Figura 12: relación de los documentos que conforman el archivo y la codificación asignada para la sistematización y análisis presente en los resultados. La inicial T corresponde a la palabra texto y el número a su ubicación dentro del archivo. Elaboración de los autores.....	86

Figura 13: relación de códigos asignados a las imágenes en movimiento e imágenes fijas, que conforman el corpus de imágenes y repositorio de la investigación, las cuales fueron seleccionadas para la sistematización y análisis de los resultados, de tal forma que el código Audv. corresponde a la palabra audiovisual como imagen en movimiento, y el código Img. a imagen fija; por otra parte, el número identifica el orden y secuencia correspondiente. Elaboración de los autores.....	87
Figura 14: Audv. 4: Trozo de luna. Autor: Melissa Cárdenas. Corpus de imágenes Fincortex	135
Figura 15: Img. 8: Autor: Karen Pinto. Corpus de imágenes Fincortex.....	136
Figura 16: Img. 9: Autor: Daissy Castro. Corpus de imágenes Fincortex	137
Figura 17: Img. 10: Autor: Nathalia Hernández. Corpus de imágenes Fincortex	139
Figura 18: Audv. 6: Filetín. Autor: Daissy Castro y Nathalia Hernández. Corpus de imágenes Fincortex	139
Figura 19: Audv. 3: La oreja Roja. Autor: Arnold Álvarez. Corpus de imágenes Fincortex	141
Figura 20: Audv. 2: FINCORTEX 2011. Autor: Seudónimo Artífice del arte. Corpus de imágenes Fincortex.....	142
Figura 21: Audv. 1: Efímero. Autor: Andrés Caicedo. Corpus de imágenes Fincortex.....	143
Figura 22: Audv. 5: Efectos de un origen. Autores: Diana Durán, Isabel Lara y Esteban Ortiz. Corpus de imágenes Fincortex.....	145
Figura 23: Img. 11: Autor: Daniela Espitia. Corpus de imágenes Fincortex	146
Figura 24: Audv. 7: Al natural. Autor: José Marcos Carvajal. Corpus de imágenes Fincortex.	148

PRÓLOGO

Un festival para mirar el mundo de otros modos

Ricardo Toledo Castellanos¹

El paro campesino de Colombia, en 2013, tuvo un conjunto de causas legítimas, de las cuales vale la pena resaltar dos, ligadas a las históricas hipotecas de Estados, como el colombiano, a los intereses de grandes multinacionales. En una mano, el reclamo por la acumulación de incumplimientos de acuerdos históricamente pactados para proteger la producción nacional frente a los tratados de libre comercio, las contingencias climáticas y ambientales, y los devenires del mercado. En la otra mano, los malestares ligados a la obligatoriedad de usar semillas genéticamente modificadas con patentes restringidas, la prohibición de resiembra y la absorción de la economía de los campesinos en cadenas de consumo de insumos complementarios (herramientas, maquinarias, abonos químicos, herbicidas). El paro puso, en la agenda pública, el derecho de aplicación de saberes tradicionales sobre la tierra, el clima y el alimento, la aplicación de procesos artesanales y domésticos de selección de semillas y el uso de técnicas ancestrales de producción y cuidado de los territorios.

Las protestas campesinas despertaron abierta solidaridad de un abundante número de ciudadanos de Colombia y el mundo, a la vez, que fueron subestimadas y desprestigiadas por la clase gobernante nacional y los medios de comunicación, socios de sus intereses. No obstante, desde el punto de vista de los campesinos, en paro, las noticias y reclamos corrieron en el voz a voz, la presencia directa en calles y carreteras y en la abundante producción audiovisual que fue alojada y circuló en redes sociales de internet. Esta presencia permitió emerger

¹ Artista plástico con énfasis en teoría, Maestro en Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Magíster en Filosofía de la Universidad Del Rosario. Profesor-investigador de tiempo completo y coordinador del área de Historia del Arte en el Departamento de Artes Visuales y en la Maestría en Creación Audiovisual, y editor general de la revista Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas (MAVAE) de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.

a la conciencia de muchísimos colombianos la herencia campesina que precede nuestras formas de vida urbanas, pretensiosas y arrogantes, al grado de subestimar y menospreciar al país rural y de provincia.

A lo largo de su desarrollo, el sistema capitalista corporativo ha propiciado la producción de estatutos ontológicos, según sus requerimientos de operación. Los territorios absorbidos desde la expansión colonial europea derivaron, en el modelo capitalista actual, en retículas de fuerzas políticas que distribuyen diferencialmente materias (localizadas, cuantificadas para su extracción y conversión en riqueza acumulable), seres (reclamados para el servicio como máquinas, instrumentos o alimento) y sujetos (con accesos permitidos o vedados a derechos y privilegios).

Con respecto a los sujetos, las reticulaciones territoriales distribuyen la instrumentalización de masas humanas que se usan como mano de obra, y de sujetos privilegiados en posesión de los medios de producción, la gobernanza, la decisión y el disfrute de la riqueza. La enajenación de territorios y la instrumentalización de quienes han sido enajenados consolida la estructura de explotación por medio de vectores de jerarquía y control sobre los lugares y los flujos. La dominación colonial construyó sus espacios a partir de la ubicación diferenciada de quienes son instrumentos de producción y quienes viven en el privilegio, como consumidores. Esta distribución tiene su correlato complementario en la distinción entre consumidores y productores de cultura:

- Culturas y sujetos considerados avanzados o desarrollados -colonos blancos, científicos viajeros, cosmopolitas habitantes de ciudad, turistas adinerados, que requieren consumir materias y seres para producir cultura, pensamiento, técnica y expresión.
- Culturas y sujetos considerados primitivos o rudimentarios -obreros, campesinos, líderes comunitarios, profesores de escuelas- que deben cambiar la riqueza, que produce su enajenación, como mano de obra servil, a cambio de la cultura, pensamiento y expresión que les será donado consumir.

Así, se estableció un sistema sutil pero totalitario de marcas sensibles para la activación o desactivación de los derechos y voluntades de participación en los debates de interés común, que definen lo que el filósofo Jacques Rancière llamó ‘División de lo sensible’: “reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación a unos y otros participan en esa división” (2002: 3). Desde aquí opera como presupuesto que a algunos, muy pocos sujetos, situados en las élites, les corresponda la deliberación política, y a las mayorías acosadas por la necesidad les corresponda ocupar los espacios de producción, como sujetos operativos y ausentes de la participación política (salvo para legitimar el poder con sus votos). El reparto de sensibilidades que sedimenta en el poder corporativo, latifundista y extractivista reserva, para quienes no somos dueños de grandes porciones de la riqueza del mundo, la servidumbre pasiva.

Si bien desde la misma conquista y colonización europea de los siglos XVI y XVII se manifestaron, con mayor o menor evidencia, acciones y prácticas de contrapartida y resistencia indígenas, negras y mestizas, las fases recientes del totalitarismo corporativo neoliberal se han encontrado con la creciente consolidación de prácticas de producción y expresión locales que lo impugnan.

Las tres últimas décadas, Colombia ha asistido al brote de múltiples espacios de experimentación y de creación en torno al nuevo herramientario audiovisual digital, al margen o con relativa independencia de las corrientes dominantes de Bogotá, la capital, o los centros de influencia del primer mundo. Se trata de ‘movidas’ locales de provincia, en ciudades pequeñas y pueblos, que convocan e impactan públicos con eventos de circulación, exhibición, experimentación, confrontación y enseñanza, con medios caseros, autogestionados por las comunidades o colectivos, o más especializados, surgidos en grupos de estudio y universidades regionales.

Desde mediados de los años 90 he tenido noticias y presenciado acontecimientos ligados a movidas regionales, donde se ha abierto el ejercicio liberador y alternativo de la expresión local, como los grupos

de experimentación con nuevos lenguajes artísticos en Riohacha (La Guajira), los talleres de producción audiovisual, emisoras de radio locales y colectivos de *performance* en Armenia (Quindío), el festival con proyecciones, conversatorios, talleres y escuela de cine en Florencia (Caquetá), entre muchos.

En 2005, en el seno de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, UPTC, de Tunja, Boyacá, hizo aparición el laboratorio de educación, estudio y experimentación, que fundó el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, Fincortex, liderado por el artista, pedagogo e investigador Ricardo Saavedra. Uno de los principios del festival, directo y de impacto existencial, declara la intención de promover: “el pensamiento crítico y sensibilidad estética por medio de la exploración y experimentación tanto técnica como conceptual en la producción plástica y audiovisual, con el fin de generar conocimiento y significación del mundo” (p. 10). Esto se articula con varias de sus normas de operación, como la comunicación basada en la relación de pares y su carácter comunitario y solidario.

El fin de “generar conocimiento y significación del mundo” pone en triple articulación conocimiento, significado y mundo, problemas de la existencia que, situados en el contexto reciente de Tunja y otras regiones de Boyacá, subraya la urgencia de preguntar ¿qué tipo de conocimiento es el que nos impulsará a vivir mejor?, ¿qué significados tendrán las acciones y esfuerzos domésticos y colectivos?, y ¿qué clase de mundo seguiremos construyendo sobre la tierra para legar a nuestros hijos, nietos, estudiantes y compañeros de esperanza?

Salen a la luz interrogantes sobre las jerarquías del saber y el significado. Tendremos que preguntarnos cómo hacer significativa, para la vida, la red de conocimientos y técnicas que exige la manipulación adecuada de los medios electrónicos y digitales, en debate y tensión con el cúmulo de saberes tradicionales, ligados a la tierra y practicados en la agricultura, para poner en relación el clima, la composición del suelo con sus nutrientes y sus otros habitantes, las fases del sol y la luna, el agua subterránea y superficial, y los sentidos espirituales del entorno orgánico viviente. Presiento que ya comenzamos a ser conscientes de que formar a un campesino es muchísimo más largo,

complejo e importante que a un ingeniero, un militar o un intelectual, como lo expresó lúcidamente el líder uruguayo Pepe Mujica. Con una alta cuota de significado y expresión aportada por la producción artística, tendremos que superar los vacíos de autoestima colectiva con respecto al pensamiento de provincia, al vivir sencillo y al saber campesino. Tendremos que buscar mejores materiales para construir una más adecuada subjetividad histórica colectiva, que entienda mejor el territorio, que respete los legados tradicionales, que admire el esfuerzo y la honestidad.

Esa nueva subjetividad emergente deberá despreciar el envalentonamiento, la ética de la vía fácil de la mentira, la corrupción y el facilismo. La relación arte-pueblo es fecunda porque de su expresión experimental resultan sugerencias para inventar o redescubrir otras concepciones de lo popular, lo que le corresponde y deriva del pueblo. El incisivo pensador paraguayo Ticio Escobar (2011) señala cómo aquellas expresiones comprendidas como ‘arte popular’ han ocupado el lugar negativo del modelo hegemónico y su arte, valorado como ‘erudito’ o producido para el consumo masivo. La producción expresiva al margen de los centros de poder incomoda la construcción de ese «otro» que es, desde el modelo de oposición centro-periferia, el sujeto no participante de lleno en los códigos de valores dominantes:

Enunciada desde el lugar del centro (el llamado “primer mundo”), la periferia (o el “tercer mundo”) ocupa el lugar del otro. Este significa el inevitable costado oscuro del yo occidental: la copia degradada o el reflejo invertido de la identidad ejemplar. Según esta perspectiva, el otro no representa la diferencia que debe ser asumida, sino la discrepancia que habrá de ser enmendada: no actúa como un yo ajeno que interpela equivalentemente al yo enunciador, se mueve como el revés subalterno y necesario de este (p. 40).

En contrapartida, Escobar presenta una forma de definirlo en afirmativo: “un proyecto de construcción histórica, un movimiento activo de interpretación del mundo, constitución de subjetividad y afirmación de diferencia” (p. 39). Como formas alternativas a la valoración hegemónica de la cultura, las colectividades elaboran historias propias y anticipan modelos sustentables de porvenir.

Volviendo al paro campesino de 2013, la voz del paro se expresó ruidosamente por medios y canales considerados avanzados, sofisticados o complejos, y por esto lejos de la comprensión de los subestimados campesinos y provincianos, como videos digitales alojados en redes sociales y portales de internet. De aquí vino otra condición que hizo evidencia en el acontecimiento del paro, en tanto movimiento social de resistencia: que el canibalismo corporativo ha sido y sigue siendo confrontado, desde abajo, por la formación de zonas autónomas de la producción y de la expresión, que hacen contrapeso a los mecanismos de captura de vidas y territorios. Es claro que las movidas locales nunca son cerradas territorial ni comunitariamente, pues irradian sus entornos y proliferan siguiendo fuerzas dinámicas y orgánicas, que llevan sus influencias -de doble sentido- e impulsos a otros territorios donde se resista a la homogeneidad totalizante de las corrientes principales.

Esto sugiere que, si seguimos las huellas de esta lateralización, podremos descubrir lugares de la expresión artística en donde reconocer lo que se mantiene, se produce o se hibrida como producción expresiva resistente. Gran parte del sentido de lo que sucede en estas movidas se ha escapado al intento central de teorizar; con espacios como el Fincortex se han abierto paso invitaciones a mirar el mundo de otros modos. Esto 'otro', el remanente, podría quedar sofocado en el exilio de lo indecible y lo no-mostrable; por eso mismo es tan importante que, paralelamente a los eventos, se puedan publicar las reflexiones nacidas y se puedan estructurar relaciones entre práctica y teoría, a través de textos y otros formatos de divulgación.

El presente libro será una oportunidad de reconocer la historia reflexionada de cómo el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, Fincortex, ha logrado catalizar e inspirar el nacimiento de otros festivales y cineclubes en lugares, como Puerto Boyacá (Boyacá), Sopó (Cundinamarca), Barbosa (Santander) y Riohacha (La Guajira); ha trazado puentes con algunas movidas similares y otras más institucionales en Cartagena, Bogotá, y algunas ciudades de Perú y España. Territorios donde se está consolidando la resistencia a los modelos de extracción y acumulación basados en la instrumentalización de territorios

y existencias. Paralelamente, explorando nuevos formatos de circulación y confrontación institucional de la experiencia artística que trazan relaciones entre resistencia a la hegemonía, expresión de la singularidad cultural y producción de modos de vida capaces de abrir márgenes de maniobra alrededor de lo cotidiano. Pautas diferenciales del estar en el mundo donde el arte, la vida cotidiana y la resistencia permiten develar preocupaciones estructurales sobre los derechos culturales y autonomía territorial, el gobierno de la propia existencia, el poder de la acción y el reconocimiento, y consecuente respeto, de las diferencias entre modos de vivir.

Desde el confinamiento. Vereda El Rodeo, La Calera (Cundinamarca), 21 de julio de 2020.

CAPÍTULO 1. ¿QUÉ ES FINCORTEX?

MOTIVACIONES

El presente libro es resultado de la investigación que, durante 2 años, estudió un espacio alternativo de educación y, a su vez, de formación: el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, Fincortex, creado en la ciudad de Tunja, en el año 2005, por el artista, investigador y docente Universitario: Ricardo Antonio Saavedra Vega, cuyo propósito es desarrollar el pensamiento crítico y sensibilidad estética, por medio de la exploración y experimentación, tanto técnica como conceptual, en la producción plástica y audiovisual, con el fin de generar conocimiento y significación del mundo, a través del aprendizaje y productividad, en un compromiso basado en la relación de pares, desde un carácter comunitario, donde cada integrante que conforma el festival aporta al proceso de formación del otro.

Partiendo de una problemática relacionada con la inexistencia de un proceso de sistematización de las prácticas artísticas y pedagógicas en el campo de la producción plástica y audiovisual de la comunidad de participantes en el Festival, se caracteriza la comunidad de práctica, a través de la mediación pedagógica, desde la perspectiva de Fincortex, como estudio de caso, y sus aportes a los procesos de producción en artes plásticas y audiovisuales, como experiencia estética.

Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación se desarrolló de 2017 a 2019 en tres momentos: en el primero se realizó un análisis narrativo, a través de entrevistas semiestructuradas, desarrolladas con 11 participantes de Fincortex, quienes fueron seleccionados teniendo en cuenta su experiencia y conocimiento del proyecto.

En el segundo momento, se llevó a cabo un análisis de contenido al archivo documental recopilado del Festival, para darle paso a un tercer momento de análisis visual y multimodal del corpus de imágenes y repositorio de cortometrajes seleccionados de Fincortex, lo cual permitió presentar un ejercicio de experiencias significativas de la comunidad y sus contribuciones a un ejercicio pedagógico. En este orden de ideas, los tres procesos permitieron llevar un seguimiento a las perspectivas de sus participantes durante las mediaciones pedagógicas, con el fin de comprender aspectos asociados a la producción.

A diferencia de una comunidad de aprendizaje, la cual se conforma como apoyo a un proceso de educación formal, reuniendo a varios sectores de la sociedad, con la finalidad de atender problemáticas de desigualdad social, una comunidad de práctica se caracteriza, principalmente, por la reunión de personas que tiene un dominio particular sobre una disciplina, con un compromiso en común, y se aglomeran con la finalidad de hacer algo específico en un esfuerzo mutuo.

La investigación devela que la mediación pedagógica de Fincortex, realizada a partir del estudio de proyectos de investigación y creación de contenidos artísticos en función de la comunidad de práctica, propicia unos espacios de compromiso mutuo, e interés en los lenguajes visuales que evocan las imágenes fijas y en movimiento.

Sobre lo anterior, es importante hacer hincapié en el desarrollo que se da a partir de las diferentes agrupaciones conformadas durante los 15 años del Festival, interesadas en producir piezas de carácter artístico para interactuar, cautivar y formar públicos a través de la imagen audiovisual en Boyacá; así mismo, se trata de indagar en estos espacios, las mediaciones pedagógicas que, desde una mirada estética y artística, propicia lo audiovisual en aspectos sociales y subjetivos a partir de situaciones cotidianas, como fuentes de la experiencia.

Este libro se inscribe en la línea de investigación: Creación y Pedagogía, del Grupo de Investigación: Creación y Pedagogía, de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. La línea incluye investigaciones en pedagogía, materiales educativos e innovaciones en el campo de la educación artística.

El libro está organizado en cuatro capítulos: el primero, corresponde al contexto de Fincortex. El segundo, abarca la fundamentación teórica desde el estado del arte y el marco teórico de las tres categorías de investigación: comunidades de práctica, mediación pedagógica y experiencia estética desde la producción audiovisual y plástica.

El tercer capítulo contiene el marco metodológico, enfoque, diseño metodológico y técnicas e instrumentos dinamizados para la recolección de información. En el cuarto, se presentan los resultados y discusión a partir del análisis y sistematización de los datos producto de los instrumentos aplicados en el proceso. Finalmente, se presentan las conclusiones y recomendaciones para próximos trabajos asociados al estudio audiovisual.

ORIGEN DE FINCORTX Y SUS ARTÍFICES

En el año 2005, en la ciudad de Tunja, se generó un colectivo artístico, creado y liderado por el investigador, artista plástico y audiovisual Ricardo Antonio Saavedra Vega¹, docente de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, quién proyectó diversificar la importancia de un espacio explícito para la creación audiovisual, en relación con el videoarte y con lo experimental, como parte de los lenguajes que se dan en el contexto, a través del proyecto denominado: Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales.

¹ Ricardo Antonio Saavedra Vega, Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Artista, Investigador, Productor Audiovisual y Docente, con énfasis en talleres de profundización en medios audiovisuales y nuevos medios aplicados al arte, cuya área de trabajo surge del autodidactismo a partir del desarrollo de proyectos y prácticas desde el oficio audiovisual.



Figura 1. Logo oficial del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales Fincortex, 2009. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.

El proyecto de creación de Fincortex surge con estudiantes de diversos semestres de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, al explorar lo audiovisual y la imagen fotográfica, como formas de expresión. Posteriormente, nace el Laboratorio Artístico Regional, LAR, conformado como primer grupo de estudio con un banco de proyectos; cada uno de los integrantes de este Laboratorio postuló una propuesta y trabajó desde un acompañamiento permanente en la creación. Comenzó en la plástica y el proceso de transformación hacia la pieza de carácter audiovisual o cinematográfica, tomando el entorno local y el contexto, tanto histórico como geográfico, para expresarse en esa realidad desde la imagen.



Figura 2. Primer grupo de integrantes, Fincortex, 2005. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.



Figura 3. Integrantes que generaron el LAR, 2011. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.

El Festival ha sido subsidiado por recursos económicos del director durante los quince años en los que se ha desarrollado, incluyendo el auspicio para el proceso de reconocimiento por parte de festivales en

otros países. Durante algunos años, se pretende una aproximación desde la participación académica. Se postula a becas o proyectos de investigación subsidiados. De esta manera, surge un limitado tipo de recurso que, únicamente ha ingresado y ha facilitado, en un periodo específico, el desarrollo de las actividades de Fincortex.

GESTIONES DEL FESTIVAL

La gestión administrativa está dividida en dos partes: inicialmente, se compone por la dirección general, a cargo de Ricardo Saavedra; por otra, las convocatorias, programación y logística, a cargo del director, junto con algunos estudiantes o compañeros, dentro de la UPTC u otras universidades, según la versión del festival. La dependencia académica que acompaña el Festival desde la dirección general se encarga del desarrollo de las propuestas pedagógicas y artísticas en investigación y formación de público, en donde se vinculan investigadores externos e investigadores en formación.

La gestión cultural de Fincortex, le ha permitido asistir, asesorar y participar en la construcción de distintos festivales; por ejemplo: en Puerto Boyacá, en donde se realizó un festival de cortometrajes y un espacio para cineclub; en Barbosa, creando un festival y una muestra permanente; en Riohacha, se construyó una parte del festival audiovisual y, más recientemente, en Sopó, con el *Sopó Film Festival* que, para 2019, celebró su cuarta versión. De esta manera Fincortex ha promovido y apoyado la generación de estos espacios, a pesar de las dificultades más notorias respecto de los patrocinios y los recursos económicos, ya que doce festivales que se han ayudado a constituir, en distintas regiones, han venido desapareciendo y solo se mantienen, aproximadamente, tres festivales que han surgido por la organización y el acompañamiento de otras entidades públicas y privadas.

En otro sentido, con un panorama más alentador, la gestión cultural se amplía en el ámbito internacional, con la creación de redes de participación con la Escuela de Cine: El Espejo, o el Festival Internacional de Cine de Cartagena, FENACO, que es el Festival Internacional de Cortometrajes de Perú, y el Festival de Cine de Huesca; experiencias que han consolidado en Fincortex el logro de

una buena cobertura, lo cual ha favorecido su reconocimiento y acogida en diversos contextos. La participación de los creadores y productores audiovisuales en las convocatorias que anualmente publica, así como, las invitaciones que recibe para delegar jurados en selecciones oficiales han potenciado la credibilidad del festival alcanzada en el transcurso del tiempo.

RECORRIDO Y PLATAFORMAS DE CIRCULACIÓN EN EL ÁMBITO LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL

En los primeros años, 2005 a 2010, en relación con el componente de convocatorias y premiación, hubo una selección de jurados de carácter internacional y local; se buscaba artistas o personas reconocidas en el medio audiovisual con experiencia; es decir, que hubieran sido jurados en otros festivales y que tuvieran una visión holística de lo que es el cortometraje, el video experimental o el videoarte, junto a otras líneas que se abrieron dentro del concurso: cine ficción, cine experimental y cine de animación. Recientemente, otra línea temática que es el videoclip. De esta manera, se vinculan personas como Gilles Charalambos, Felipe Moreno, Mauricio Bejarano, formadas en el extranjero, que han sido también jurados de otros países. Inés Agresot, de nacionalidad colombiana pero residente en Perú; el maestro José María Escriche, quien fue el creador del Festival de Cine de Huesca, en España, entre otros.

A partir de 2010, el director: Ricardo Saavedra ha sido jurado permanente, con una selección de jurados internacionales y algunas personas que han venido participando en el Festival, como investigadores o creadores audiovisuales.

Las primeras muestras de Fincortex, en relación con el componente de formación de público, se proyectaron al aire libre, en espacios académicos, como: la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, el centro histórico de la ciudad de Tunja, los muros de la Iglesia de San Ignacio, en la Iglesia de San Francisco y otras fachadas; la idea buscaba promocionar la creación y formación de públicos a partir de las exhibiciones en espacios abiertos, al igual que en los festivales que se ayudó a construir y a partir de la interacción directa con estas personas, espectadoras de cortometrajes.

En una siguiente fase, se propuso gestionar espacios cerrados, más especializados, dirigidos a personas con algún tipo de formación en producción audiovisual; de esta manera, se realizaron algunas muestras en la Sala de Proyecciones de la UPTC, en el Auditorio del Museo Casa Cultural Gustavo Rojas Pinilla, en el Auditorio Caballero Calderón, en el Teatro Suárez, en el Teatro Quiminza, en el Teatro Popular. Todos, en la ciudad de Tunja, y se alternó el trabajo en ambos espacios: cerrados y abiertos, aleatoriamente, para que hubiese un acceso libre, pero también un espacio más especializado en temas de producción audiovisual.

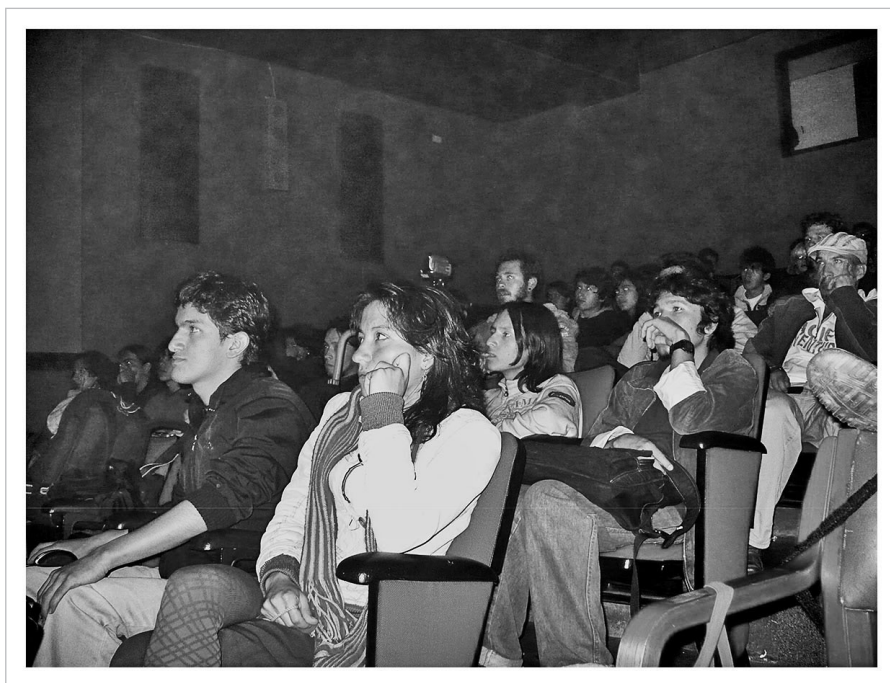


Figura 4. Primeras proyecciones de Fincortex en la Casa Museo Gustavo Rojas Pinilla. Tunja, 2007. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.



Figura 5. Taller de producción de audio ofrecido por Fincortex, 2012.
Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.

Consecutivamente, se utilizaron plataformas digitales para la recepción y revisión del material audiovisual: *Click for Festival* es una plataforma que, desde 2011, ha dispuesto su espacio para esta tarea, en donde más de 37 países, entre ellos: España, Japón, Rusia, Brasil, Portugal, Francia, Estados Unidos, Israel, Venezuela, Ecuador, China, Estonia, Reino Unido, Alemania, Australia, Países Bajos, Italia, Chile, Bélgica², actualmente, envían alrededor de 300 propuestas audiovisuales para participar.

La difusión de las selecciones oficiales y los cortometrajes ganadores se hace a través de redes sociales y medios virtuales; difusión que comenzó en 2008 con *Hi5*, y posteriormente con *Facebook*, uno los medios más reconocidos por un grupo denominado: Amigos del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, y en las páginas oficiales de Fincortex.

² Issuu. "FINCORTEx 2018-PREMIADOS Y SELECCIÓN OFICIAL" Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales. https://issuu.com/artificedelarte/docs/14__festival_internacional_de_corto (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

El premio para los ganadores es la difusión de sus cortometrajes, pues a los productores y casas de producción les interesa que sus propuestas sean promovidas y difundidas en otros festivales y espacios académicos y culturales, más allá de recibir un premio económico o material, como equipos de producción, lo que cambió en el transcurso de las distintas versiones de Fincortex ya que, en los inicios, solía entregarse este tipo de premiación, representada en recursos técnicos y tecnológicos.

APARICIÓN DEL LAR Y POSTERIOR SURGIMIENTO DEL SEMILLERO DE INVESTIGACIÓN

Para tener en cuenta, desde 2003, el director realizó el estado del arte de los festivales en diferentes países, por medio del reconocimiento a la infraestructura, la parte logística, económica y lo relacionado con patrocinios y soporte legal; en 2004 comenzó a consolidar el proyecto y, por último en 2005, se hizo el lanzamiento con estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UPTC, de los semestres tercero y cuarto, quienes cursaron las materias de Fotografía y Video, lo que les proporcionaba algún tipo de formación desde los talleres, pues no solo se facilitaba su colaboración en la parte logística y administrativa, sino que comenzaron a apropiarse y a personalizar el taller desde la parte teórica y desde el quehacer práctico en la creación audiovisual.

Estos estudiantes fueron relevantes para comenzar a formar la comunidad, de tal manera que el proyecto inició con 10 personas, entre ellos, Andrés Caicedo, Gertrudis Gallego, Angie Velazco, Diana López, Ginna Castro, Karen Ochoa, Lorena Muñoz, Carlos Hernández, Paola Estepa y Ricardo Saavedra. Ellos duraron 2 años y, desde ese momento, se empezó a hablar de un grupo de estudio y creación, Laboratorio Artístico Regional, LAR, que se consolidó como parte esencial de la formación de público dentro del Festival. A medida que sus integrantes se graduaron, hubo necesidad de crear otra agrupación, como espacio para los estudiantes dentro de la UPTC, un Semillero de investigación, que replicó la parte teórica y práctica; de esa forma, se mantuvo el LAR, y ambos grupos conforman la comunidad de práctica en Fincortex.

El Semillero aparece como investigación acción participación; así, todo integrante tiene que producir su obra a partir de un proyecto de investigación, debe postular su propuesta, ser evaluado; de cierta medida, curado y acompañado por el integrante que guía estos procesos. El director, hace una primera observación de los proyectos. Unos investigadores, en los últimos niveles de su formación, se encargan también de acompañar los procesos de los nuevos integrantes. Así el Semillero es formador de formadores, promueve generaciones de investigadores y personas inquietas por la creación plástica y audiovisual.



Figura 6. Semilleros de investigación Fincortex presentando la Exposición CONTEXTOS, 2018. Fuente: Corpus de imágenes Fincortex.

El proyecto Fincortex, incide en la Licenciatura en Artes Plásticas, debido a que su director como investigador, ha estado vinculado a la Universidad desde hace 20 años, aproximadamente; comenzó a investigar con el grupo de investigación, hoy llamado: Creación y Pedagogía, a partir de 1996, cuando aún era estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UPTC, con un proyecto denominado: Paz a Bordo; posteriormente, se traslada a Bogotá donde

trabajó como docente en la Universidad del Rosario. Cuando regresó a la UPTC, para desempeñarse como profesor, el grupo ya estaba constituido. Se vinculó de manera formal desde 2004 apoyando, con su producción, el crecimiento y desarrollo del Grupo.

El componente de investigación de Fincortex trabaja de manera articulada, pero independiente de Creación y Pedagogía, aunque hace parte del grupo de investigación. Se desenvuelve de manera individual y autónoma, pues cumple con los estándares y entrega los informes anuales de su productividad.

ALGUNOS CUESTIONAMIENTOS EN EL CAMINO

Uno de los problemas en Colombia es la falta de compromiso por promover eventos en los cuales se genere espacios de mediaciones audiovisuales, a partir de ejercicios experienciales y que estos logren impactar a las escuelas. La imagen audiovisual, como espacio de producción artística, ha visto su crecimiento lentamente y, en algunos momentos, interrumpido, dado que las estructuras políticas no suelen favorecer y consolidar los procesos artísticos.

Estos eventos hacen que los colectivos en videoarte sean escasos, de allí la necesidad de potenciar la pedagogía de la imagen desde un concepto de aprendizaje y de experiencia en una mirada estética, con los contextos y las problemáticas sociales. Con esta razón, la caracterización de estas experiencias favorece el estudio de espacios de visualización que se convierten en dilógicos y críticos.

Surgen algunos cuestionamientos en relación con las necesidades anteriormente expuestas: ¿Cuáles son los principios y propósitos educativos que orientan a las comunidades de práctica de Fincortex?, ¿qué contenidos y recursos se dinamizan al interior del acto educativo?, ¿cuáles son las formas de expresión que se desarrollan?, ¿cuáles son los aportes de los procesos de producción plástica y audiovisual que desarrollan los integrantes de Fincortex?

Para dar cuenta de esos cuestionamientos, se sistematiza esta experiencia de Fincortex, que muestra los cambios que se han percibido en el ámbito educativo, social y cultural, que emanan

como aportes hacia el fortalecimiento de las prácticas pedagógicas en espacios alternativos de educación, y buscan la generación de conocimiento, de manera rigurosa, brindando un referente para la promoción de grupos de estudio; en este caso, relacionado con las artes audiovisuales y plásticas.

Esta investigación, desde la comunidad de práctica de Fincortex, consolida información clara sobre lo que se ha hecho, cómo se ha llevado a cabo, para qué se ha hallado y cuál sería la prospectiva para mejorar las prácticas, contribuir con el aprendizaje social y formación de público del Festival, en relación con lo cultural y educativo, a partir de la producción y creación plástica y audiovisual, para propiciar una educación más integral y equitativa, con proyección para la población local, regional y, en alguna medida, nacional, en intercambio con comunidades del extranjero.

CAPÍTULO 2. REFERENTES PARA FUNDAMENTAR NUESTRA BÚSQUEDA

Al profundizar cada vez más en el estudio de Fincortex, no solo como espacio de circulación de cortometrajes, sino como escenario pedagógico, nos aproximamos a la búsqueda de otros estudios, investigaciones, publicaciones, incluso tesis y trabajos de monografía en España, Latinoamérica y el Caribe, para conocer de manera más amplia, proyectos similares o cercanos al trabajo que ha venido realizando el Festival.

Dicho proceso mostró que, en la actualidad, no se encuentran publicaciones que contrasten los temas centrales de nuestro estudio. Sin embargo, hallamos publicaciones ubicadas entre: el carácter educativo del audiovisual, como medio de expresión y transmisión de saberes, por otro lado, el componente pedagógico de la producción plástica y audiovisual, y finalmente, la mediación pedagógica y comunidades de práctica y aprendizaje presentes en los procesos alternativos de formación.

Comenzamos con los autores que investigan acerca del carácter educativo del audiovisual, inicialmente con un artículo que trata algunos elementos de Fincortex. Saavedra y Moreno (2002), indagan el aprendizaje y conocimiento desde la generación del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales en Colombia, como un espacio para la creación audiovisual, resaltando de manera especial, la responsabilidad del artista audiovisual en la transmisión y comunicación con los espectadores, reconociendo su compromiso social, ético y estético con la región y el país.

Por otra parte, López & Ariza, (2004) señalan que, en el ambiente escolar, es innegable la participación de la imagen visual y los contenidos audiovisuales; por tal motivo, consideran que es importante ofrecer a los educadores una propuesta didáctica para la lectura y la creación de imágenes y producción audiovisual.

Siguiendo con la temática, Neira (2015) refiere que el cine en Colombia permite un intercambio cultural y de información de variadas temáticas. Permite el estudio de la sociedad en el tiempo; por ello, la importancia de utilizar este recurso para captar la atención y motivación de los estudiantes a través del cine y el audiovisual.

Vemos como la imagen audiovisual ha sido implementada dentro de las didácticas y estrategias pedagógicas, tanto en la escuela, como en otros escenarios de educación, ya que facilita generar un vínculo motivacional entre los educadores y estudiantes, promoviendo el uso de otras formas de expresión y medios contemporáneos de comunicación; así, generar aprendizajes contextualizados en la cultura de los participantes.

En el segundo grupo de temáticas, hallamos algunos estudios que en Colombia y Latinoamérica dan cuenta de la relación entre la producción de imágenes y la pedagogía, así como su afectación y repercusiones en la subjetividad y la sociedad.

Jösch (2014) indaga acerca de la función de la fotografía, en la construcción de las prácticas culturales, en Chile. Genera una mirada crítica sobre los sistemas de comunicación, caracterizando al individuo crítico, quien es capaz de observar su entorno, generar lecturas y darles significado. También resalta que la lectura de las imágenes, en una pedagogía de la mirada, participan tres actores: quién construye la imagen, quién mira la imagen y quién la edita y la hace circular.

Méndez (1997) expone que, en México, la imagen desempeña un papel en la transmisión del conocimiento, por lo que debe ser estudiada desde distintos enfoques disciplinarios, pues, interactúa con la cultura y el momento histórico en el que se produce y comunica. Según su estudio, una imagen educativa puede usarse en varias circunstancias, inclusive puede generar herramientas y momentos de evaluación al propiciar su elaboración.

Barros y Barros (2015) proponen un carácter educativo de los medios audiovisuales en Ecuador, pues influyen en el aprendizaje de los estudiantes y la manera como aprenden. Es decir, sus saberes, relación

con el saber y el proceso que reúne la razón, emoción, información e imaginación.

Concluyen que los medios audiovisuales dinamizan diferentes áreas del conocimiento y posibilitan, para los estudiantes, mayor apertura hacia el mundo exterior al traspasar las fronteras geográficas. De igual manera, la educación, a través de medios audiovisuales, facilita el acceso y difusión a experiencias de los alumnos por medio del componente multisensorial, al utilizarlo como recurso didáctico.

García (2012) dinamiza los postulados de la pedagogía de la imagen, en donde plantea la educación de la sensibilidad de la mirada en los educandos, para generar el desarrollo del pensamiento crítico y la conciencia de su entorno en donde influyen las comunicaciones globales, así como desmitificar las diferencias entre la lectura de textos y la lectura de imágenes. De igual manera resaltó la importancia de trabajar espacios para cuestionar la realidad desde la educación artística, lo que fortalece los procesos de aprendizaje.

Infante (2017) describe y analiza, cómo los recursos audiovisuales de autoexpresión favorecen las subjetividades fluidas y fragmentadas, que se alejan de las representaciones estereotipadas del rol del estudiante en una comunidad chilena; aportando al proyecto Fondecyt Regular, que busca disminuir las prácticas de exclusión en la escuela; así, concluye que los talleres de producción audiovisual, se convierten en una perspectiva metodológica que facilita la comprensión de las experiencias que viven los estudiantes, al integrar los contextos educativos, sociales y familiares, en la construcción de subjetividades. El uso de experiencias estéticas de autoexpresión audiovisual es una alternativa para la construcción desde la capacidad creadora, que aleja al estudiante de las representaciones a las que es atado, desde lo social, lo educacional y lo cultural.

Finalmente, Barragán y Gómez (2012) exponen que, en las prácticas educativas tradicionales por parte de algunos maestros, la imagen no se considera con la posibilidad de ser abordada como objeto de enseñanza y aprendizaje para desarrollar habilidades superiores de pensamiento. Plantean que, de hecho, los agentes

involucrados en el proceso educativo deben dejar de ser consumidores acríticos de imágenes o usuarios que no reflexionan sobre los fenómenos visuales, para convertirse en productores y creadores de imágenes, con el fin de que se dé la posibilidad de descubrir resultados favorables para la pedagogía y la didáctica del campo de la imagen.

En este segundo grupo de trabajos revisados, el componente pedagógico de la producción plástica y audiovisual es evidente cuando se relaciona la imagen, tanto fija, como en movimiento, en el desarrollo didáctico de los encuentros educativos. En ese sentido, quién orienta el aprendizaje como quién lo desarrolla, tienen una responsabilidad frente a la mirada crítica que logren construir para comprender sus realidades próximas; que, como en el caso de Fincortex, sucede al conocer y practicar la lectura de la imagen en contextos particulares, para crear contenidos que pueden ser difundidos, y posteriormente, generar reflexiones frente a ello.

Por último, en la revisión, encontramos los estudios que se aproximan hacia la mediación pedagógica y las comunidades de práctica. Hernández y Flores (2012) refieren que la mediación pedagógica favorece una participación real y libre al escuchar y conocer las expectativas, opiniones y experiencias previas de los estudiantes en el primer ingreso a las carreras de educación, permitiendo que se expresen con autonomía y sean protagonistas de su formación desde la acción- reflexión -acción.

Hacen énfasis en que el estudiante en formación debe asumir un conocimiento propio, para desarrollar una praxis autónoma, porque así se puede potenciar el desarrollo de su propia creatividad, la seguridad profesional y la capacidad de investigar en el acto dialógico y cooperativo de los contextos y comunidades donde estarán inmersos.

Contreras (1995) analiza y discute el contexto teórico y conceptual en el que el término de mediación pedagógica adquiere nuevos significados y enfoques para indagar el fenómeno educativo en Costa Rica. Se puede identificar diversos paradigmas y modelos para interpretar la tarea docente y dinamizar los propósitos y los logros que generan las distintas interacciones con sus estudiantes.

La mediación pedagógica debe pensarse desde otros modelos; considerarse como un enfoque de reconstrucción de conocimiento que no se da por transmisión en una dirección del docente al estudiante, sino que se genera a partir de la interacción en ejercicios de apropiación de conocimientos y de actividad sensoriomotriz.

Lo fundamental en la mediación pedagógica es la interiorización de un aprendizaje significativo, de forma que el estudiante pueda organizar y estructurar mejor sus representaciones de la realidad y actuar en coherencia. Por eso, hemos encontrado en la revisión que esa relación recíproca, complementaria de los actores de aprendizaje, es fundamental para garantizar que la mediación permita generar una autonomía, tanto en las metodologías de trabajo, como en la generación de conocimientos, pues el propósito es desarrollar el libre pensamiento frente a las formas particulares en que la sociedad y las comunidades se desarrollan.

Díez y Flecha (2010) abordan los principios teóricos y prácticos de las Comunidades de Aprendizaje, como modelo educativo en España, en donde todas las personas de una comunidad directa o indirectamente influyen en el aprendizaje. Son una respuesta eficiente y equitativa hacia los cambios o retos sociales y educativos que demanda la sociedad de la información. En la diversidad que dinamiza, se promueven diálogos que aumentan los aprendizajes de todos los integrantes y mejoran la convivencia intercultural, cuya perspectiva es la transformación, no la adaptación.

Aguilera, Mendoza, Racionero y Soler (2010) describen y analizan las relaciones entre la universidad y las comunidades de aprendizaje en España, cuya colaboración favorece los procesos de transformación, especialmente en centros educativos de las universidades de Barcelona y Sevilla, pues tienen una trayectoria exitosa en la integración dialógica entre el sistema educativo y la cotidianidad de la vida de las familias y comunidades. La universidad debe también reconocer las necesidades sociales actuales y responder a ellas, lo cual implica no solo salir de sus muros, sino abrir sus puertas para que las comunidades entren en ellas y sean también agentes formativos de los estudiantes universitarios.

Según lo anterior, las comunidades de aprendizaje promueven diálogos entre la cultura y sus integrantes, para resolver retos sociales y educativos desde una perspectiva de transformación.

Teniendo en cuenta el recorrido por distintos estudios de autores e investigadores en el campo de la educación en artes audiovisuales, el aporte de este libro se enfoca específicamente, en el estudio de las comunidades de práctica y la mediación pedagógica de un espacio alternativo, como el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, que desarrolla proyectos artísticos, lo cual implica un ejercicio de profundización, en relación con las prácticas que desarrolla esta comunidad en procesos de aprendizaje y autoaprendizaje, desde la producción en artes audiovisuales y plásticas, con el componente de experiencia estética.

APROXIMACIÓN A CONCEPTOS Y PERSPECTIVAS

Según la problemática que nos trae y motiva al desarrollo de este libro, relacionada con la sistematización del estudio de caso de la comunidad de práctica de Fincortex, abordaremos las categorías conceptuales que nos permiten fundamentar lo que este festival, ha desarrollado, evolucionado y transformado a lo largo de 15 años.

Para tal fin, navegaremos en las teorías de Wenger (2001) quien desarrolla la teoría de comunidades de práctica, Gutiérrez & Prieto (1999) quienes abordan la mediación pedagógica y Dewey (2008) que postula la experiencia estética como experiencia ordinaria, sin dejar de lado los aportes de otros autores que iremos mostrando a lo largo del texto.

COMUNIDADES DE PRÁCTICA

Cuando comenzamos a plantear interrogantes, frente a ese ambiente de colaboración, unión y trabajo en equipo que mantenían los integrantes de Fincortex a lo largo del tiempo, a pesar de los cambios generacionales, encontramos que Wenger (2001) había observado y estudiado este fenómeno, desde la interacción y conformación de agrupaciones que se reunían libremente en torno a un interés común

de hacer algo, comprendiendo que, desde la teoría social de aprendizaje y participación, prevalece un compromiso hacia las actividades y personas de manera activa en las prácticas, para construir lo que él llama identidades, en relación con esas comunidades.

Formar parte de una comunidad implica una forma de afiliación o vinculación que también determina quiénes somos y cómo interpretamos lo que hacemos, así la comunidad de práctica es un componente de la teoría social de aprendizaje, que permite estudiar lo que hacen los miembros que la componen.

Al identificar esa relación entre Fincortex, como escenario de formación y los estudios de Wenger, decidimos profundizar más acerca de los elementos que caracterizan las comunidades de práctica desde su perspectiva, para tener más claridades y poder emprender el proceso de sistematización de nuestra comunidad con sus particularidades y características propias.

Esta perspectiva es una forma de dinamizar el aprendizaje en el contexto normal de interacción de los participantes. Es una alternativa a los modelos tradicionales de aprendizaje. Wenger (2001) considera que, por medio de la comunidad de práctica, se puede estudiar el método natural de aprendizaje, el cual se experimenta en actividades cotidianas de la vida social y se asocia con la preparación que una persona hace para pertenecer a un nuevo grupo, como un club, una familia o una empresa.

Lave y Wenger (1991) la caracterizan, principalmente, por la reunión de personas que tiene un dominio particular sobre una disciplina, con un compromiso en común, y se aglomeran con la finalidad de hacer algo específico en un esfuerzo mutuo. Es un constructo social en donde sus integrantes, a diferencia de una comunidad tradicional, tienen membresía para emplearla según las prácticas realizadas, las cuales pueden ser formas de hablar, de hacer, las vivencias, experiencias, creencias, incluso, relaciones jerárquicas que determinan la asignación de roles, para la toma de decisiones y ejecución de actividades en el interior del grupo.

Esta conformación de la que hablan Lave y Wenger (1991) respecto a la comunidad de práctica, tiene una diferencia notable cuando se compara con una comunidad de aprendizaje, pues esta última difiere en el proceso de construcción, ya que:

Una comunidad de aprendizaje es un proyecto que pretende oponerse a las tendencias de dualización y exclusión que esta misma sociedad genera. [...] Así, las comunidades de aprendizaje se autoorganizan para conseguir que todas las personas puedan acceder, desde su propia situación, al máximo de posibilidades culturales y educativas, de manera que los resultados educativos sean iguales o superiores a los de quienes están en situaciones económicas, o sociales, etc. mejores o diferentes. (...)¹

Por lo anterior, una comunidad de práctica no se conforma para mitigar o superar limitantes socioeconómicas y educativas, que impiden el acceso al aprendizaje, sino que este grupo de personas se reúne de manera informal, con la finalidad de llevar a cabo algo a través de la práctica. El aprendizaje frecuentemente se da en el ámbito cotidiano, a partir de un interés mutuo de las personas, por ello, lo hacen parte de su vida.

La comunidad que se conformó en Fincortex, no tuvo como propósito generar un proceso alternativo a la educación formal con el ánimo de complementar y ofrecer oportunidades de aprendizaje a personas con las limitantes anteriormente mencionadas, por el contrario, surge de la participación libre y autónoma de sus integrantes, para realizar proyectos y desarrollar sus intereses en compañía de los otros en el grupo.

De esta manera, no solo se desarrolla habilidades y destrezas en las disciplinas o áreas del conocimiento, comunes entre los participantes del grupo, sino que implica, por parte del sujeto, una conciencia de sí

1 Romina Cheme Arriaga, “Elboj Saso, C., Puigdel·lívol Agudé, I., Soler Gallart, y Valls Carol, R. Comunidades de aprendizaje. Transformar la educación Noveduc - Graó. 2016”, Praxis Educativa (Arg), 20, no. 3, 2016, <https://www.redalyc.org/pdf/1531/153149743007.pdf> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)

mismo, un aprendizaje autónomo, y coherente con las expectativas, necesidades particulares, que se interrelacionan con el grupo y entorno al que pertenece. Es decir, aprender y enseñar las prácticas desde una visión holística.

Uno de los componentes de la comunidad de práctica, según Wenger (2001), es la membresía, la cual se adquiere en tres estados en la propiedad del significado: marginal, periférica y esencial.

Aunque en Fincortex no se estableció un sistema de jerarquías durante el periodo de su creación, si se puede notar una configuración de roles que al menos, en el primer grupo que le dio origen, facilitaron el desarrollo de las gestiones.

Entonces, dentro de las membresías de Wenger (2001), comprendemos que al ser parte de la comunidad y comenzar con el proceso de interacción y vinculación, el nuevo integrante adopta la membresía marginal, la cual le permite aprender paulatinamente las prácticas al ser constantemente evaluado.

El miembro marginal es impedido de la participación completa en la comunidad, distanciándolo de una membresía periférica en segunda instancia, la cual es construida internamente y representa a miembros temporales, que deberán aprender las prácticas con más rigor para llegar a ser parte de la membresía esencial.

El miembro puede elegir permanecer en una membresía periférica o pasar al siguiente estado, la membresía esencial, en donde los integrantes son parte fundamental de la comunidad de práctica, al ser dinámicos y dirigir y tomar decisiones en conjunto, tal como lo expresan Holmes y Meyerhoff (1999):

Wenger diferencia miembros “periféricos” de miembros “marginales” en una CP, dependiendo de si la posición es temporal y dinámica. Incluso aunque un miembro esencial de una CP pueda percibir a alguien como miembro potencial, su participación puede ser periférica porque ellos gradualmente aprenden las prácticas que, eventualmente, hará un miembro esencial. Empero, los individuos pueden elegir permanecer

periféricos. Por contraste, los miembros marginales son individuos impedidos de la participación completa [...]²

Para que las personas disfruten el privilegio de aprender en una comunidad de práctica, debe haber unas condiciones:

[...] una comunidad de práctica es un contexto viviente que puede ofrecer a los principiantes acceso a la competencia y que también puede provocar una experiencia personal de compromiso por la que incorporar esa competencia a una identidad de participación.³

Así, para la creación de conocimiento se necesita un profundo respeto por la particularidad de la experiencia, para propiciar un contexto ideal, en donde el compromiso mutuo abarca las siguientes características:

- 1) Somos seres sociales. Este hecho, lejos de ser una verdad trivial, es un aspecto esencial del aprendizaje.
- 2) El conocimiento es una cuestión de competencia en relación con ciertas empresas valoradas como, por ejemplo, cantar afinando, descubrir hechos científicos, arreglar máquinas, escribir poesía, ser cordial, crecer como un muchacho o una muchacha, etc.
- 3) Conocer es cuestión de participar en la consecución de estas empresas, es decir, de comprometerse de una manera activa en el mundo.
- 4) El significado-nuestra capacidad de experimentar el mundo y nuestro compromiso con él como algo significativo- es, en última instancia lo que debe producir el aprendizaje.⁴

2 Janet Holmes, et al., "The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research" *Language in Society*, 28, no. 2, 1999, https://www.researchgate.net/publication/231747869_The_Community_of_Practice_Theories_and_methodologies_in_language_and_gender_research (Consultado el 6 de septiembre de 2020)

3 Etienne Wenger, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós, 2001, 259

4 Etienne Wenger, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad...* p. 21

La forma de promover el aprendizaje y la práctica continua, que favorezca la adquisición y la creación de conocimiento, debe mantener una estrecha relación entre experiencia y competencia, y, simultáneamente, permanecer en tensión. Las comunidades de práctica aparecen en la vida cotidiana de las personas, pueden surgir dentro de un contexto educativo de forma espontánea o acorde con diferentes experiencias de la juventud; de esta manera, el aprendizaje más transformador, se da en el plano personal, cuando se es parte de una de estas comunidades.

Como síntesis, existen tres características esenciales que definen a la comunidad de práctica:

- a) El dominio: puesto que una comunidad de práctica se enfoca sobre un dominio de interés compartido.
- b) La comunidad: en la consecución de los intereses de su dominio, los miembros se comprometen en actividades y discusiones conjuntas, se ayudan uno al otro y comparten información. Así es como forman una comunidad alrededor de su dominio y construyen relaciones.
- c) La práctica: una comunidad de práctica no es meramente una comunidad de interés [...] Los miembros de una comunidad de práctica desarrollan un repertorio compartido de recursos: experiencias, historias, herramientas, formas de manejar problemas recurrentes en una práctica breve y compartida [...] ⁵

En esta síntesis, se muestran los elementos principales que conforman la comunidad de práctica, los cuales nos han guiado en un primer acercamiento, hacia analizar las características de las agrupaciones y generaciones del Festival, si dentro de sus prácticas, se identifican estos elementos, de qué manera y con qué principios.

⁵ Manuel Juárez Pacheco, "Reseña de "Una revisión de las comunidades de práctica y sus recursos informáticos en internet" de Etienne Wenger", *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 9, no. 20, 2004, <https://www.redalyc.org/pdf/140/14002015.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

Holmes y Meyerhoff (1999) añaden otras características, desde los siguientes aspectos: el compromiso mutuo, la empresa negociada conjuntamente, el repertorio compartido, relaciones mutuamente sostenidas, identidades mutuamente definidas y flujo de información.

El compromiso mutuo se fundamenta en la regularidad de la interacción de los participantes, ya sea de manera casual, intensiva o en unidad:

La gente que trabaja junta en unidades de política, típicamente, interactúa de manera regular: casualmente, cuando pasan por el corredor o comparten el té de la mañana; intensivamente, en pares o en grupos pequeños para discutir proyectos particulares; y, como unidad, integralmente, cuando un grupo grande se encuentra una vez a la semana para tratar temas más generales. (...) ⁶ (p. 4).

La empresa negociada conjuntamente implica un proceso en el cual se incluyen metas, negociaciones, relaciones complejas en los roles que debe asumir cada integrante, así como normas y políticas que se acuerdan. ⁷

El repertorio compartido, por otra parte, consiste en terminologías especializadas, imágenes, gestos, formas de llegar a decisiones, así como un conjunto de fuentes que otorgan significado a la identidad de una empresa o comunidad, la cual, se va negociando.

De otro lado, Holmes y Meyerhoff (1999), basándose en Wenger (1998), identifican tres rasgos principales: los rasgos específicos de relaciones, identidades mutuamente definidas y, flujo de información.

Los rasgos específicos de relaciones mutuamente sostenidas se refieren a la forma de encuentro que puede ser armoniosa, conflictiva, etc. Por otro lado, las identidades mutuamente definidas, tienen que

6 Janet Holmes, et al., *The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research* ... p. 4

7 Janet Holmes, et al., *The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research* ... p. 3

ver con contenidos compartidos durante la comunicación, tales como: saberes, chistes, jerga e historias.

Finalmente, el flujo de información se refiere a la “[...] propagación de innovación. Herramientas específicas, representaciones y otros artefactos. La habilidad para evaluar la pertinencia de acciones y productos”⁸. Es decir, los medios que se construyen para garantizar la difusión de las acciones, conocimientos y resultados de las prácticas con la comunidad en la que se interactúa, para, posteriormente, revisar su pertinencia e impacto.

APRENDIZAJE E IDENTIDAD EN LA PRÁCTICA

Cuando una comunidad promueve el aprendizaje, posibilita trayectorias, se convierte en un proceso y lugar de identidad, puesto que implica un desarrollo de experiencias en el tiempo y en un espacio, un crecimiento y progreso individual y en colectivo.

Al centrar el interés en la participación los integrantes, individualmente, adquieren mayor dominio y habilidad. Para las comunidades, en cambio, consiste en refinar la práctica y garantizar la existencia de miembros esenciales para las nuevas generaciones; de igual manera, para las organizaciones este interés consiste en mantener interconectadas las comunidades de práctica y, así, generar una identidad que abarque amplios lugares y procesos. Una identidad eficaz y valiosa. En suma, el desarrollo personal del individuo que conforma esta amplia red es lo que favorece la permanencia y continuidad de la práctica y la identidad en diferentes niveles:

Como el aprendizaje transforma quiénes somos y lo que podemos hacer, es una experiencia de identidad. (...) Acumulamos capacidades e información, pero no en abstracto, como un fin en sí mismo, sino al servicio de una identidad. En esa formación de una identidad, el aprendizaje se puede convertir en una fuente de significado y de energía personal y social. (...) ⁹

8 Janet Holmes, et al., *The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research* ... p. 4

9 Etienne Wenger, *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*... p. 206

Por otra parte, Wenger (2001), sugiere que hay un factor prometedor en las dinámicas que utilizan estas comunidades para incentivar a los integrantes a que participen en prácticas significativas: facilitarles el acceso a recursos, lo que favorece ampliar horizontes al situarse en varias trayectorias. Así, se identifican y participan en discusiones, acciones y reflexiones de los contextos que valoran.

Hasta este momento, los estudios acerca de las comunidades de práctica se asemejan, cercanamente, a las formas de hacer, de relacionarse y a los procesos de creación que se dinamizan al interior de Fincortex, sin embargo, no abarca el componente pedagógico que el festival tiene como principio. En ese sentido, profundizamos con los autores que expondremos a continuación, quiénes estudian las prácticas de enseñanza y aprendizaje desde un espacio alternativo de educación.

PROCESOS DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA

Al hablar de los procesos pedagógicos que se dan en Fincortex, aclaramos que no nos ubicamos ante la apropiación de un modelo pedagógico determinado, como los más recurrentes que se estructuran en educación formal; aquellos que basan el ejercicio educativo centrado ya sea en el estudiante o el docente. En este caso, la intensión y propósito de Fincortex es generar conocimiento de una manera holística, a partir de la producción plástica y audiovisual, por lo que estos modelos no fundamentan su visión. En el proceso de análisis, de este contexto pedagógico, hallamos algunos elementos de la mediación pedagógica, que se acercan a la trayectoria del Festival.

Existen varios postulados teóricos y conceptuales relacionados con la mediación en el campo de la pedagogía. Uno de los autores representativos aborda algunos fundamentos de las teorías actuales: Orru (2003) al estudiar los postulados de Feuerstein indica que la mediación es comprendida, como:

[...] el resultado combinado de la exposición directa del individuo con el medio y a la experiencia de aprendizaje mediatizada, que tiene su planificación y evaluación desarrollados por el mediatizador, quien debe estar siempre atento a las necesidades del individuo que será mediatizado,

teniéndose en cuenta su cultura que es la base para la existencia de significados para los estímulos propuestos. (...)¹⁰

Es decir, el ser humano es un ser constantemente modificable sin importar género, edad, condición social e incluso desarrollo cognitivo. Sus comportamientos, pensamientos y emociones son susceptibles de transformarse, a través de la mediación, que, en este caso, precisamente el mediador oriente, para superar las limitaciones del aprendizaje y, a su vez, promover al sujeto hacia el desarrollo de la autonomía.

Por otra parte, Orozco (1997), sugiere que el proceso de mediación, desde la comunicación y la educación debe repensarse a partir de la investigación acerca de las posibilidades que los medios y sus audiencias tienen para generar conocimiento y, de esa manera, buscar la transformación en las mediaciones que suceden durante los procesos comunicativos: “[...] los medios de difusión modernos son mucho más que solo medios. Son lenguajes, metáforas, dispositivos tecnológicos, escenarios donde se genera, se gana o se pierde el poder; son mediaciones y mediadores [...]”¹¹.

Es en este paisaje que el Festival se mueve, pues al trabajar con la construcción y circulación de la imagen fija y en movimiento, a través de proyectos que sus integrantes generan, resulta un horizonte propicio para comprender la manera en que suceden.

Los medios adquieren el carácter de universalidad, por su omnipresencia en la actualidad, como eje de las dinámicas sociales, culturales y económicas, sin embargo:

[...] paradójicamente, los límites de los medios son sus audiencias. Son ellas las que podrían hacer, y así lo han hecho en muchas ocasiones, que los medios estén a su servicio, en vez de en su contra. Son las audiencias, las sociedades mismas, las

10 Silvia Ester Orru, “Reuven Feuerstein y la teoría de la modificabilidad cognitiva estructural”, *Revista de Educación*, no. 332, 2003, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=776714> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

11 Guillermo Orozco, “Medios, audiencias y mediaciones”, *Comunicar*, no. 8, 1997, <https://www.redalyc.org/pdf/158/15800806.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

que tendrían la posibilidad de llevar a la práctica la sugerencia de Popper (1993), y de tantos otros, de poner bajo control a los medios. (...) ¹²

De ahí la importancia de formar audiencias críticas, pues son sujetos comunicantes, capaces de escuchar, leer críticamente y de manera productiva, como lo expresa a continuación:

Las audiencias somos sujetos capaces de tomar distancia de los medios y sus mensajes, pero también sujetos ansiosos de encontrar en ellos lo espectacular, lo novedoso, lo insólito, todo eso que nos emocione, nos estremezca, nos divierta y nos haga salir, aunque sea por momentos, de nuestra rutina y existencia cotidiana. (...) ¹³

Como sujetos culturales, capaces de significar las producciones, contenidos y materiales que ofrecen los medios, las audiencias, pueden realizar procesos de lectura crítica frente a los significados que transmiten, en contraposición, con la tendencia que promueven los medios comerciales: ser audiencias banales y acríticas como espectadores que se dispersan y pierden en lo superficial.

Por eso el componente de formación de público, hacia donde las producciones de Fincortex se han encaminado, resalta que la capacidad de leer críticamente esos contenidos no nace con el sujeto o el espectador de manera natural, sino que es resultado de un proceso de acompañamiento, autoformación y formación.

En las mediaciones, la audiencia otorga sentido a la comunicación, al interactuar con los medios que incluyen en el lenguaje diferentes escenarios contruidos por los seres humanos, es así como las audiencias se convierten en comunidades de interpretación:

Martín-Barbero (1986) ha definido a las mediaciones como «el lugar desde donde se otorga el sentido a la comunicación». El mundo del trabajo, el de la política, la producción cultural, son

12 Guillermo Orozco, *Medios, audiencias y mediaciones...* p.26

13 Guillermo Orozco, *Medios, audiencias y mediaciones...* p.27

entonces fuentes de mediación de los procesos comunicativos. Pero, además de éstas, hay otras muchas mediaciones. La etnia, el género, las identidades de la audiencia, las instituciones sociales a las que pertenece y los movimientos y organizaciones ciudadanas en las que participa, son también mediaciones que van conformando el resultado de sus interacciones con los medios. (...) ¹⁴

En la intervención pedagógica que hemos revisado en Fincortex, la rearticulación de las mediaciones, su explicitación y reflexión entre las audiencias permite una educación crítica, para generar en ellas la emancipación del discernimiento propio frente a las consignas impuestas por los contenidos publicitarios, por medio de la generación del conocimiento, la investigación sobre y con los medios, las mismas audiencias y mediaciones, que puedan ser útiles, en la modificación de procesos de lectura y análisis, durante la comunicación y expresión de las piezas artísticas.

Por otra parte, en la siguiente propuesta teórica, que surge a finales del siglo XX, se desarrolla los postulados hacia la mediación pedagógica, entendida como: “[...] el tratamiento de contenidos y de las formas de expresión de los diferentes temas a fin de hacer posible el acto educativo, dentro del horizonte de una educación concebida como participación, creatividad, expresividad y relacionalidad” ¹⁵. Por consiguiente, se relacionan los componentes conceptuales y teóricos, a partir de lo alternativo y las fases de la mediación pedagógica.

A partir de factores históricos que promovieron transformaciones sociales y críticas sobre lo establecido en América Latina, durante la década de los 70, la denuncia y la difusión fuera de los canales oficiales de comunicación permitió un espacio para escuchar las voces de los marginados y las desigualdades sociales que se presentaron en la época, de tal manera que se consolidó, por medio de la comunicación alternativa, la democratización de la denuncia, lo cual permitió

¹⁴ Guillermo Orozco, *Medios, audiencias y mediaciones...* p.28

¹⁵ Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica*. México: Siglo XXI, 2003, p.9

ampliar las posibilidades de participación social en aspectos políticos, con la marcación de pautas en la transformación de comunidades, para favorecer el pensamiento divergente.

Una práctica alternativa según Gutiérrez y Prieto (1999), implica un proceso de transformación, de manera que, en educación, lo alternativo no comprometería unas metodologías tradicionales en un contexto y necesidades contemporáneas fuera de su alcance; por lo contrario, aprovecharía las carencias del grupo social para convertirlas en potencialidades y emprender un proceso educativo desde una visión holística, que integre los diferentes intereses de las personas.¹⁶

En consecuencia, un proceso de educación alternativa es una apuesta que enfrenta desafíos sociales, para consolidar una comunidad o grupo social, desde las necesidades particulares; por tanto, se establecen unas orientaciones para los educadores con el fin de emprender un proyecto de este carácter. Para identificar una mediación pedagógica, abordaremos las consideraciones generales que deben tenerse en cuenta, en el desarrollo de una propuesta alternativa de educación. En tal sentido, se expondrán: producción, producto, distribución, uso, grupos fundadores, sentido de lo alternativo y, los diferentes propósitos para educar, desde los postulados de Gutiérrez y Prieto (1999).

Inicialmente, la producción se caracteriza por la organización de personas, que comparten la responsabilidad de las decisiones que, a manera colectiva, deben tomarse según los principios trazados para las prácticas:

Cuando se asume un proceso alternativo no hay un iluminado y un grupo de servidores más o menos dispuesto a seguirlo, sino que existe un intercambio constante de experiencias, una relación de amistad, una claridad en la filosofía, en las metodologías, en los resultados soñados y logrados. (...) ¹⁷

16 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.56

17 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.28

Por otra parte, un producto en la mediación pedagógica debe gozar de completa coherencia entre el mensaje y las formas expresivas, con el fin de generar un encuentro acertado para la interlocución, tal como lo indican Gutiérrez y Prieto (1999):

Al hablar de alternativas en los productos comunicacionales nos referimos a alternativas al autoritarismo, [...] lo alternativo del producto pasa, pues, por la información seleccionada, por el modo de presentarla, por la belleza de palabras e imágenes, por la apertura de la obra, por la búsqueda del involucramiento del interlocutor. (...) ¹⁸

Con respecto a la distribución, la reciprocidad que demanda la mediación pedagógica se evidencia en la forma de circulación de los productos. Así, formas alternativas permiten la acción dialógica: “Una distribución alternativa está diseñada para dar cabida a la respuesta, al diálogo, a la interlocución, sea de manera directa o a través de sistemas fluidos de intercambio de información y experiencias” ¹⁹.

En otro sentido, un uso alternativo implica la apropiación del material por parte del interlocutor ya no un espectador pasivo, sino un sujeto activo que apropia el material o contenido, para desarrollar su aprendizaje. ²⁰

Por otra parte, según Gutiérrez y Prieto (1999), los grupos fundadores son aquellos integrantes que inician el proceso y fomentan el impulso iniciador, aquella mística y entusiasmo de una propuesta alternativa. Son quienes comparten la responsabilidad de llevar a cabo las dinámicas y cumplir con las metas desde una actitud de compromiso y pasión: “[...] al parecer la capacidad de apropiarse del impulso fundador es parte de una decisión personal, intransferible. La institución puede ayudar abriendo espacios de reflexión, de aprendizaje, de intercambio de informaciones y de experiencia” ²¹.

18 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...*

19 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.29

20 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.31

21 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.32

Finalmente, el sentido de lo alternativo promueve cambios con las mediaciones pedagógicas; en ese sentido, las propuestas van dirigidas hacia el futuro, a largo plazo, pues un proceso educativo que implique transformación debe proveer una experiencia de aprendizaje que se refuerce con la práctica. Los propósitos que movilizan este tipo de propuestas, comprenden que la educación y las demás esferas de la vida humana, están interconectadas; de esta manera, ofrecen espacios y situaciones, donde se pueda desarrollar integralmente cada persona en su aprendizaje.

Teniendo en cuenta lo anterior, Gutiérrez y Prieto (1999) exponen 6 propósitos para educar, los cuales mostraremos en la siguiente figura:



Figura 7. Acercamiento a los seis propósitos educativos de una propuesta alternativa en la teoría de Gutiérrez y Prieto (1999). Elaboración de los autores.

Teniendo en cuenta esos propósitos, junto a otras orientaciones educativas que han guiado a Fincortex, presentamos a continuación el consolidado de fases principales para la mediación pedagógica, desde la teoría de Gutiérrez y Prieto (1999), las cuales reúnen: el tratamiento desde el tema, presentando el contenido y los recursos pedagógicos destinados al autoaprendizaje; el tratamiento desde el aprendizaje para enriquecer la experiencia y el contexto del estudiante; el tratamiento desde la forma, el cual se refiere a recursos expresivos para el diseño de los materiales y finalmente, el asesor pedagógico y su rol en los procesos de mediación.

EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS PARA GENERAR MEDIACIÓN

La ubicación temática permite que el estudiante, adquiera una comprensión de la totalidad del contenido propuesto para su aprendizaje. En ese sentido, los diferentes subtemas aparecen, como parte de un sistema lógico: “[...] una primera regla pedagógica fundamental es que el estudiante tenga una visión global del contenido. La misma le permite ubicarse en el proceso como dentro de una estructura comprensible y sólida [...]”.²²

De igual manera, facilita al estudiante encontrar sentido al tema que va a estudiar en el contenido propuesto, para que pueda integrarlo también a sus intereses, motivaciones y necesidades de aprendizaje, por ello, es de gran importancia, revisar la coherencia de las partes y en los puntos claves, para mostrarle la estructura. Se otorga valor a la comprensión de la lectura en su autoaprendizaje.

CONTENIDOS QUE FAVOREZCAN EL AUTOAPRENDIZAJE

Para que el estudiante sea sujeto de su proceso educativo, el autor del contenido debe pensar, en primer lugar, en su interlocutor al considerarlo como un ser activo capaz de conducir el propio aprendizaje, por medio de dos estrategias: la primera, relacionada con el lenguaje y la segunda, con el manejo de conceptos básicos.

²² Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.63

Estas estrategias implican la diferenciación de tipos de lenguaje dentro del discurso pedagógico. La fluidez de la narración del autor, cuando sabe narrar, hace que el discurso sea atractivo. Para Gutiérrez y Prieto (1999) las estrategias de lenguaje incluyen el estilo coloquial, la relación dialógica, la personalización, la presencia del narrador, la claridad, sencillez y la belleza de la expresión.

Con respecto a las estrategias para tratar conceptos básicos, Gutiérrez y Prieto (1999), sugieren que es necesario partir de una comunidad de significados, para la interlocución adecuada entre el autor del contenido y el estudiante, en la que ambas partes convergen en un acuerdo mínimo sobre el significado de los conceptos básicos utilizados.

APRENDIZAJE EN LA MEDIACIÓN PEDAGÓGICA

Basándonos en los postulados de Gutiérrez y Prieto (1999), el aprendizaje se conforma a partir de tres componentes: el autoaprendizaje, el interlocutor presente y el proceso de interaprendizaje.

Inicialmente, el autoaprendizaje se promueve cuando se ofrecen elementos para aprender de manera autónoma; sin embargo, la responsabilidad no recae tan solo en el participante, sino en todos los sujetos involucrados durante la elaboración de las características del material y la participación de autores y mediadores pedagógicos.

Aprender de manera autónoma ha sido central en los grupos de Fincortex, de acuerdo con el interés y compromiso que cada integrante demuestre para mejorar sus prácticas de producción o creación. El integrante puede desenvolverse en diferentes escenarios culturales, académicos y artísticos, cuando el dominio frente a los temas que va profundizando, se relaciona con el compromiso hacia el proyecto de vida que traza.

En este proceso se da la apropiación del texto, entendido como la manifestación de signos a través de contenidos a partir de ejercicios de significación, expresión, resignificación y recreación, planteamiento y solución de problemas, autopercepción y prospectiva, al igual que la relación texto-contexto, en donde se resaltan tres componentes de

la relación intertextual: la observación e interacción con el fin de ser aplicables, el interlocutor presente y el proceso de aprendizaje por medio del tratamiento de la forma.

Como segunda instancia, el interlocutor presente hace posible el diálogo y la conversación, la interacción e intercambio de percepciones, saberes, pensamientos, base del acto educativo, como una corresponsabilidad entre la institución y los participantes. Para Gutiérrez y Prieto (1999) en un encuentro, el interlocutor orienta la construcción de conocimientos, la apropiación de estos y la significación de la propia realidad.

Finalmente, el proceso de interaprendizaje surge del grupo y busca aprender a pensar y actuar en conjunto durante la recreación y producción de conocimientos en la cual para Gutiérrez y Prieto (1999), se sugieren tres líneas de ejercicios grupales e intergrupales: el texto compartido, las producciones grupales y las redes de interacción.

CONCIENCIA DE LA FORMA PARA EL INTERCAMBIO

La forma es un momento clave en el proceso de mediación, pues de ella depende el goce estético al compartir y crear sentido. La forma es la expresión del contenido, por ello artistas, políticos, publicistas, incluso religiosos, comprendieron que entre más bella sea la forma, más se acerca a quienes va dirigido el mensaje, de ahí que favorezca su apropiación.²³

En tal sentido, se hace necesario pensar en la forma, no solo en lo relacionada con el lenguaje oral o escrito sino también al ofrecer elementos que generen percepción sensorial con respecto a componentes visuales, táctiles, entre otros; de esta manera, la coherencia entre el texto y la forma favorece la comprensión del contenido en el proceso de aprendizaje.

Reconociendo que, desde el Festival, la mayoría de las producciones parten del conocimiento y manejo de la composición, incluidas la

23 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.102

formas, durante los procesos de creación visual, plástica y audiovisual, decidimos indagarlo más adelante en profundidad, durante el estudio.

LA PARTICIPACIÓN DEL ASESOR PEDAGÓGICO EN LA MEDIACIÓN

Las tareas principales del asesor incluyen el seguimiento del proceso, reuniones grupales, establecimiento de redes, realimentación, evaluación y memoria del proceso, puesto que un asesor pedagógico posee una clara concepción del aprendizaje, al igual que establece relaciones empáticas con quiénes interactúa, siente lo alternativo, constituye una fuerte instancia de personalización, domina el contenido y facilita la construcción de conocimientos. La función y el papel del asesor pedagógico

[...] es complementar, actualizar, facilitar y en última instancia, posibilitar la mediación pedagógica. Un asesor no ejerce tutela de ninguna especie, sólo acompaña un proceso para enriquecerlo desde su experiencia y desde sus conocimientos. Todo esto resulta imposible si entre el estudiante y el asesor no media una comunicación empática, condición base de todo aprendizaje. (...) ²⁴

El acompañamiento que refieren los autores en una mediación, constantemente se presenta durante el desarrollo de los proyectos de los integrantes en Fincortex, pues, aunque lo realicen de manera autónoma, siempre hay un asesor que los orienta, guía y acompaña en ese proceso, facilitándoles estrategias, metodologías y material para que puedan generar sus propuestas de la mejor manera.

Hemos relacionado hasta el momento, dos líneas fundamentales que reconocemos en Fincortex, y que, desde perspectivas teóricas, nos han aportado en el análisis de nuestro Festival. Ahora profundizaremos en la tercera línea teórica del estudio, relacionada con los procesos de producción plástica y audiovisual, como prácticas transformadoras y generadoras de conocimientos.

²⁴ Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.135

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL DESARROLLO DE PRODUCTOS PLÁSTICOS Y AUDIOVISUALES

Aprender a pensar, es desarrollar el pensamiento y en las artes, corresponde al ámbito práctico y conceptual, en donde la indagación, exploración y sensibilidad, permiten ampliar la visión del mundo para buscar diversas maneras de entenderlo y apropiarlo. Por otra parte, para Eisner (2004), la percepción de los objetos sucede a través de los sentidos y de los diversos estímulos del ambiente, no solo favoreciendo la variedad de sensaciones, sino de constructos mentales frente a los objetos con los que el cuerpo interactúa.

La relación entre el cuerpo, la mente y el espacio, fomenta la experiencia estética, esta última relacionada con la percepción sensorial y la memoria cultural, no necesariamente experimentada en el contexto del arte, ya que: “[...] cualquier forma que se pueda experimentar por medio del oído, la vista, el gusto o el tacto puede producir formas estéticas de experiencia si aprendemos a prestarles atención usando un marco de referencia estético”²⁵.

El reconocimiento de sí mismo, precisa distinguir las formas de percepción y sensación corporal. En parte, estas experiencias de vida fundamentan el marco de referencia para apreciar, valorar y gozar el mundo. El conocimiento holístico del ser humano no distingue o separa por áreas y fragmentos un sujeto, por el contrario, existe una corresponsabilidad entre las partes, una influencia y reciprocidad, de ahí que un proceso educativo bajo esta premisa no divide la mente del cuerpo, ni la razón de la emoción.

En las artes, existen unas condiciones que permiten desarrollar o entablar relaciones expresivas y comunicativas que trascienden el espacio y el tiempo, para Eisner (2004) “[...] el pensamiento es una forma de indagación cualitativa en la que interviene la sensibilidad, se estimula la imaginación, se aplican técnicas y se activa la apreciación”.²⁶ (p. 285).

25 Fernando Gutiérrez and Daniel Prieto, *Mediación Pedagógica...* p.285

26 Elliot Eisner, *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós, 2004, p.285

Para Dewey (2008), la experiencia estética surge como un proceso intersubjetivo, relacionado con las experiencias ordinarias de la vida cotidiana y natural, propician el goce del acontecimiento, el cual está relacionado con el deleite ante un suceso que cautiva la atención y evoca diversos pensamientos; en ese sentido expresa que:

A fin de entender lo estético en sus formas últimas y aprobadas, se debe empezar con su materia prima; con los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. (...) ²⁷

A propósito de las experiencias que el Festival promueve a partir de su producción, recopilamos siete aspectos donde Dewey, resalta la importancia de la experiencia estética en la vida de las personas y su influencia en la toma de decisiones, así como el sentido y significación, para resistir al automatismo propio de las dinámicas contemporáneas en estereotipos de sujeto:

- a) Las fuentes del arte en la experiencia humana: Se relacionan con acontecimientos cotidianos de una persona. A diferencia de los espacios diseñados para la circulación artística, la acción de la mirada apreciativa convierte sucesos regulares de la vida diaria en fuentes de creación, pues al mirar con asombro, se transforman: “[...] quien nota el deleite del ama de casa arreglando sus plantas y el profundo interés del hombre que planta un manto de césped en el jardín de la casa [...]” ²⁸.
- b) La significación de la experiencia ordinaria: Sucede cuando los objetos están interconectados con experiencias que generan alguna emoción, de esta manera Dewey (2008) expresa que, en los circuitos de arte, muchas veces se presentan obras alejadas y resguardadas del espectador, tan lejanas que se le impide apreciarlas bajo la idea o teoría estética de la cual fue creada. Solo pueden ser estimadas por unos pocos; objetos tan desconectados de la vida misma, que pierden ahí su valor.

²⁷ John Dewey, *El arte como experiencia estética*. Barcelona: Paidós Estética 45, 2008, p.12

²⁸ John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.12

Así que, aquellos objetos que emanan de una experiencia estética suelen celebrar los momentos de la experiencia en bruto. Es ahí donde se reconoce la naturaleza de una obra de arte, que en realidad resalta esas características valiosas de la vida, para gozar de ella todos los días:

Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, del mismo modo que determinados tintes se obtienen al darle tratamiento especial a la brea común. (...) ²⁹

- c) Fuentes de la experiencia estética: Dewey (2008), sugiere que, para captar estas fuentes, es necesario recurrir a la vida animal: “Hay mucho de extraño en la vida del salvaje, pero cuando el salvaje está más vivo, es más observador del mundo que lo rodea y su energía es más vivaz y astuta”³⁰. De esta manera, resalta que esa atención al observar y escuchar lo que sucede en el entorno, de manera vivaz, es lo que favorece el desarrollo del pensamiento, pues demanda del sujeto toda su energía y aprendizaje, no solo para almacenar en la memoria estos eventos, como un repositorio, sino para mantenerlos vivos y transformarlos al compenetrarse profundamente entre el yo y el mundo de los acontecimientos y los objetos, de ahí que considera “[...] mera ignorancia la que conduce a suponer que la conexión del arte y la percepción estética con la experiencia significa un descenso de su significación y dignidad. La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada”³¹.
- d) La experiencia del hacer: Dewey (2008) indica que cuando se concibe estéticamente un objeto como bello, según la experiencia del hacer, sucede por el desarrollo intelectual que se les otorga a elementos materiales, durante el proceso de creación, cuyo resultado, presenta un producto de la invención humana.

29 John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.16

30 John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.20

31 John Dewey, *El arte como experiencia estética...*

En ese sentido, se genera lo primario de la experiencia estética; la satisfacción de percibir el objeto como resultado de esa apropiación del mundo natural que se desprende de una actividad establecida. Cuando se intervienen los materiales con el fin de desarrollar una producción artística, se está realizando un producto intelectual, los procesos cognitivos y las manifestaciones expresivas se ponen en juego para crear significaciones por medios objetuales.

- e) Los procesos experimentales: En el quinto enunciado, Dewey (2008) indica que este tipo de procesos, cercanos a la experimentación son propios de los artistas, pues es la esencia de su trabajo incansable por presentar nuevas experiencias, en términos de medios, materiales y técnicas ligadas a la elaboración conceptual, que hace al artista un investigador nato:

[...] es un amante de la experiencia sin escoria, evita los objetos ya saturados y está, por consiguiente, siempre a la última. Por naturaleza, es un insatisfecho de lo establecido como lo es un explorador geográfico o un investigador científico.³²

La experimentación es una característica propia del artista, permite encontrar nuevas formas de producir conocimientos rompiendo los límites y explorando posibilidades que sugieran, una proyección innovadora en sus prácticas y técnicas, lo experimental no es solo atribuido al campo científico, de hecho, si la producción en artes se vuelve repetitiva y rutinaria, limita la capacidad creadora.

- f) Las condiciones objetivas: Para el artista, el mundo y sus medios físicos han sido objeto de indagación, exploración y hasta obsesión en los procesos de producción artística. Las condiciones objetivas que determinan la experiencia estética deben permitir algunas acciones como: la acumulación, la conservación y la transformación de los objetos en algo más completo, es decir, evocar la apreciación. Para Dewey (2008)

³² John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.91

las condiciones objetivas se manifiestan en “[...] el interés que obsesiona a todo artista por observar el mundo que lo rodea, y su devota preocupación por los medios físicos con que trabaja”³³.

- g) Naturaleza social del ser humano: En este último enunciado, Dewey (2008) reconoce que el ser humano atiende a su naturaleza social, entonces, la experiencia estética se presenta donde el ser humano se expresa abiertamente según su repertorio de hábitos y en las culturas donde participa: “La experiencia estética es una manifestación, un registro y una celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización”³⁴.

La participación del ser humano desde su naturaleza social, le permite apreciar estéticamente la cultura a la que pertenece, por esta razón las manifestaciones que se viven en colectivo también son material para celebrar la vida.

Hemos transitado por varios elementos que favorecen el entendimiento de la experiencia estética, donde se ha resaltado, que los productos de carácter plástico, visual y audiovisual, desde las artes, tienen unas condiciones particulares, que ofrece tanto a los creadores, como a las audiencias y públicos críticos, una vivencia de este carácter. Nos vamos acercando a las producciones de Fincortex, que al menos desde este panorama, han tenido muy presente estudiar y comprender la cotidianidad y sus fenómenos para indagarlos, investigarlos y resignificarlos a partir del pensamiento crítico. Se desarrolla conciencia de las características objetuales, que, desde una lectura semiótica integran los signos y significados en la composición de la imagen.

A continuación, se abordará factores que comprenden la estructura de los productos plásticos y audiovisuales, objetos de análisis desde la experiencia estética, así como el proceso semiótico de construcción

33 John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.92

34 John Dewey, *El arte como experiencia estética...* p.198

y lectura de la imagen, narrativa audiovisual y procesos de creación para estudiar la significación entre grupos humanos, a partir de las manifestaciones del arte.

CARACTERÍSTICAS DE COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN

Podemos hallar múltiples definiciones de la imagen, pues ha sido estudiada desde distintas perspectivas, no obstante, para tener presente un acercamiento en el transcurso de este texto, nos acercamos a la definición de Zunzunegui (2010), la cual indica que es un soporte de comunicación y expresión visual donde se logra materializar un fragmento del universo perceptivo, cuya característica es prolongar en el tiempo la existencia de esa representación.

Ahora bien, en esa representación visual, podemos identificar distintos grados de semejanza entre los objetos del universo material y la representación de ellos, a lo cual llamaremos: grados de figuración de una imagen, es decir, la calidad de la iconicidad e identidad con el objeto al que representa.

Por otra parte, encontramos el grado de complejidad, no solamente en función del número de elementos que conforman la imagen, sino también las competencias del espectador para leerla y apropiarla: el reconocimiento de las cualidades técnicas, la dimensión estética de la imagen y por último el grado de normalización, que se refiere, a las prácticas de copiados múltiples y difusión masiva para que una imagen se integre al universo cotidiano de las culturas, tanto así, que parezca naturalmente parte del paisaje.

Acaso (2006), nos brinda unas herramientas para tener en cuenta, relacionadas con la composición de la imagen, su configuración y organización: tamaño, forma, color, iluminación, textura, composición (reposada o dinámica) y retórica visual.

Estas herramientas, son utilizadas en la producción plástica con técnicas tradicionales, como pintura, escultura, dibujo, serigrafía; grabado o prácticas contemporáneas como, ilustración digital, diseño gráfico, fotografía, infografía y otros medios, también la producción audiovisual, en la cual estas herramientas están presentes en la

preproducción, que se refiere a la escritura de los guiones literarios, técnicos y gráficos, en donde se proyectan escenarios, vestuario, maquillaje, iluminación, entre otros.

Por otra parte, se encuentra la producción, que comprende el rodaje de las diferentes escenas de la pieza audiovisual y, finalmente, la postproducción, enfocada en la edición y la difusión de la pieza ya concluida. A continuación, presentamos tales herramientas:



Figura 8. Herramientas de configuración de la imagen según Acaso (2006).Elaboración de los autores.

Un factor del repertorio que comparten los integrantes de Fincortex, se relaciona principalmente con el desarrollo y puesta en práctica de estas herramientas; en una primera fase, deben conocer cada una y así, lograr mantener la coherencia entre la idea de la pieza a producir, con su tratamiento desde los elementos visuales y audiovisuales.

En otro sentido, las herramientas de organización de la imagen para Acaso (2006) incluyen la composición reposada, la composición dinámica y la retórica visual. Inicialmente, la composición reposada se utiliza para crear imágenes que impliquen una centralidad de los objetos para resaltar una información específica; la organización de los elementos dentro del plano es constante, simétrica, recta, centrípeta, completa y centrada.

En segunda instancia, se encuentra la herramienta de composición dinámica, cuya característica principal es generar una percepción de movimiento, de manera que, para crear este tipo de imágenes, se debe incluir el uso de elementos inconstantes, asimétricos, oblicuos, centrífugos, incompletos y descentrados.

Finalmente, la tercera herramienta corresponde a la retórica visual, utilizada para interconectar los distintos significados de los componentes del discurso visual, es un sistema de organización del lenguaje visual, donde el sentido figurado de los elementos representados organiza el contenido del lenguaje.

Es importante la forma de organizar los significados de los elementos de una representación visual, para ello se presentan varias clasificaciones de las figuras retóricas de sustitución, compuestas por la metáfora, que sucede cuando se sustituye algún elemento de la imagen por otro, según una relación de semejanza de carácter arbitrario; la alegoría, por otra parte, se presenta cuando en una imagen existen varias metáforas a la vez.

Otra figura es la metonimia; aparece cuando la sustitución se realiza según el criterio de contigüidad, es decir, cuando la relación entre el significado y significante es física en algún punto. La figura retórica de calambur, juego visual o trampantojo, consiste en un engaño visual explícito, en la representación nos parece haber visto algo que realmente no ha sido representado. Finalmente, la personificación o prosopopeya, es de las figuras más utilizadas, consiste en otorgar a objetos inanimados o animales, valores animados o humanos.

Para Acaso (2006), las figuras retóricas de comparación, incluyen la oposición y el paralelismo, que intervienen en el juego retórico

al poner en relación dos componentes de la misma representación; la oposición enfrenta los elementos, mientras que el paralelismo conduce a un mismo significado. Se encuentra también la gradación, que es una modalidad de paralelismo donde, además, se introduce el concepto de escala.

Las figuras de adjunción, por otra parte, se componen por la repetición o anáfora, cuando de forma deliberada y pretendiendo un sentido, se repite alguno de los elementos de la imagen; también la epanadiplosis, que sucede cuando el principio y el final de una misma secuencia, se representa en la misma escena.

La hipérbole, otra figura de adjunción, se presenta cuando se exagera de forma evidente, algún elemento de la imagen. El préstamo, por otra parte, se identifica dentro de una composición visual, cuando se recurre a otra imagen que no es el de la propia representación, para argumentar el discurso.

Para finalizar con los tipos de figuras retóricas, se encuentra la elipsis, como figura de supresión, que consiste en la eliminación explícita de algún elemento de la representación visual, que, al estar ausente, transforma el significado de la imagen.

Tanto las herramientas de configuración, como las herramientas de organización de la imagen, están presentes en las distintas fases de creación y producción de proyectos fotográficos, pictóricos, audiovisuales o escultóricos, que los miembros de Fincortex desarrollan para generar exposiciones y circular estas piezas artísticas ante la comunidad en general, por esta razón, a medida que van avanzando en sus prácticas, generan mayor dominio de cada una de ellas llevándolas hacia la experimentación, exploración y sobre todo, discusión y reflexión al interactuar con el público y recibir comentarios, pues logran definir el universo sígnico en donde sus obras se movilizan.

APROXIMACIÓN A LA LECTURA DE LA IMAGEN

Hemos mencionado que las piezas generadas desde el Festival se mueven entre los significados que les otorgan sus creadores, pero también, aquellos significados que los espectadores tienen sobre

ellas, por eso recopilamos en este apartado un acercamiento hacia la lectura de la imagen, con el fin de ampliar la visión frente a este tipo de procesos, tanto cognitivos como estéticos.

Para Vilches (1990), las imágenes se comunican a través de textos culturales. Para poder realizar una lectura de la imagen y comprender los códigos que esta contiene, es menester reconocer que puede presentar un mundo real o un mundo posible donde está incluido, al mismo tiempo, la imagen que tiene el espectador. El autor explica como los textos visuales se conforman con componentes temáticos y formales, que juegan entre sí, pero que obedecen a reglas específicas durante su elaboración. Posteriormente, tales reglas darán las pautas de organización para la recepción del mensaje, por parte del espectador. Así este juego textual se compone por materiales, técnicas y formas con las cuales se dinamiza la imagen, ya sea desde la producción plástica o audiovisual.

Vilches (1990) indica que: “La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen por sí sola no significa nada”³⁵. Por eso identifica desde la teoría de la comunicación, tres elementos fundamentales: el autor, el texto y el lector. En el caso de la presentación o exposición de una pieza artística, el creador o creadores asumirán el papel de autor, mientras que la pieza será el texto y finalmente, el espectador, corresponde a la figura del lector.

La importancia que le da Vilches (1990) al texto radica, principalmente, en la ventaja de ser un medio privilegiado para la comunicación que se dinamiza, así:

Si se reconoce el texto como unidad de comunicación, la unidad pertinente en semiótica (desde una óptica pragmática) no es ni el signo ni la palabra, sino el texto. En un juego de actos de comunicación, los emisores y los destinatarios no

³⁵ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*. Prensa, cine y televisión. Barcelona: Paidós, 1990, p. 14

producen palabras o frases (o no reciben e interpretan signos),
sino textos. (...) ³⁶

De esta manera, el signo por sí solo no asegura que haya un proceso de comunicación; su verdadero valor está en la significación que hagan las personas que lo interpretan; es decir, también en el contexto donde sea presentado.

Siguiendo con los estudios de Vilches (1990), el autor indica unas características propias en los niveles productivos del texto visual, en donde estas estructuras orientan el proceso de producción y lectura de las imágenes:

- La producción material de la imagen: Se refiere a la manipulación de materiales visuales, como colores, formas, tamaños, texturas, líneas, que aún no son significantes, pero son elementos visuales que van constituyendo un código.
- Elementos diferenciales de la expresión: Son los trazos diseñados que muestran la estructura sintáctica y gráfica de la imagen, los puntos, las líneas, círculos, triángulos y que, en el caso del audiovisual, son los movimientos y ángulos de cámara, formas reconocibles, aunque incompletas de la unidad textual.
- Niveles sintagmáticos: Indican la separación en el interior de la imagen, que el lector ejerce para poder analizar los elementos por separado. En el caso de una tira cómica, por ejemplo, se logra al separar el texto escrito de la imagen. En una pintura, al separar las figuras iconográficas; cuando es una fotografía se pueden encontrar sintagmas como la perspectiva espacial o escalas; en el caso de audiovisuales, los niveles de expresión de los personajes o actores por separado, según los planos.
- Niveles intertextuales: Abordan la relación de diversos textos en un contexto diferente al de su origen, o al propósito para lo cual fueron producidos; por ejemplo: figuras revolucionarias en contextos burgueses o figuras religiosas en contextos frívolos,

³⁶ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen*. Prensa, cine y televisión. Barcelona: Paidós, 1990, p. 31

de imágenes míticas, figuras mágicas en sociedades modernas; “Barthes se propone elaborar lo que llama mito y que constituye, en esencia, un modo de comprender la forma en la que se estructuran los juegos de lenguaje en un entramado social”³⁷.

Finalmente, Vilches (1990) considera que el contrato comunicativo, reúne estas características. Se dinamiza entre el autor que produce objetos y el lector que recibe el objeto leyéndolo, pasando de un ver indiscriminado a un mirar selectivo, es decir cognoscitivo.

Explica que debe ser un ejercicio activo para ambas partes, de esta manera, el texto visual exige, por parte del autor como del lector, competencias comunes tanto perceptivas, como cognoscitivas, que se presentan en los planos de expresión y contenido. Así, el mirar, activo, se puede estudiar desde una estructura del hacer, donde al lector le corresponde un ver-hacer: mirar del sujeto lector, lugar desde donde se mira, y al autor le corresponde un hacer ver: exhibir del sujeto autor, lugar desde donde se mira.

Aunque las imágenes sean entendidas como textos visuales, debemos resaltar, también, que no solo el creador, la obra y el espectador influyen en la comprensión de los significados que se tejen en el contrato comunicativo, como lo menciona Vilches, sino que, el contexto y estas condiciones tanto históricas, como culturales y sociales, van a influir notablemente en las habilidades lectoras hacia este tipo de contenidos, pues es en este escenario donde los gestos, acciones y signos se encuentran en la construcción de la imagen.

Por otra parte, la imagen no solo es pensada desde la perspectiva semiótica, es decir, desde esa visión que busca significados y en cierta medida conocimientos a través de su estudio desde la relación signíca, sino que amplía otras posibilidades de comprenderla, experimentarla y vivirla.

³⁷ Sergio Roncallo, et al., “El medio es el mito: entre McLuhan y Barthes”, *Universitas Philosophica*, 30, no. 61, 2013, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vnphilosophica/article/view/10642> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

La imagen, entonces se presenta como un espacio para el diálogo, genera una relación directa con la mirada de quién la presencia y deja integrar la diversidad en torno a su tratamiento, pues parte de una subjetividad, tanto de quien la genera como quien la interpreta.

Al resignificar lo que se desarrolla en un contexto, sin dejar de lado la cultura que permea los conceptos desarrollados por quién asocia y genera nociones a través de la imagen, suceden procesos más complejos cuando no puede encasillarse hacia una explicación lógica.

Es así como Mitchell (2017) nos advierte sobre la imagen viva, es decir, una imagen que puede asemejarse con un organismo vivo que tiene deseos, apetitos y es independiente a la interpretación de un espectador y las intenciones de su creador. Propone pensar en esas cualidades mágicas de la imagen y como los sujetos, desarrollan una doble conciencia sobre esa situación, por una parte, entender que la imagen es inerte, vehículo de significado, pero también, intuir ese carácter vivo que la hace profunda y perdurable como representación que no demanda un significado, sino un silencio, una obstinación sin sentido:

“[...] observar la gran variedad de animación o vitalidad que se le atribuye a las imágenes: la agencia, la motivación, la autonomía, el aura, la fecundidad u otros síntomas que convierten a las imágenes en “signos vitales”, con los que no me refiero simplemente a los signos *para* cosas vivas, sino a signos *como* cosas vivas”.³⁸

Este carácter vivo, poético de la imagen es un factor determinante en la interpretación y percepción de los elementos que van apareciendo en lo cotidiano y también se dan en la representación que evidencia la esencia del ser humano. Complementa procesos en una acción recíproca con la comprensión de la imagen desde una perspectiva comunicativa, pues además de leer la imagen, se genera una carga emotiva en la experiencia que es intangible, que permite trascender al ser hacia la inmersión de sí mismo:

38 W.J.T. Mitchell, ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual. Buenos Aires: Sansa Soleil Ediciones, 2017, p.29

“Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma”.³⁹

Esta consideración de la imagen explaya los límites de un mensaje transmitido, induce a pensar en sus aristas y diversas maneras de presentarse en la interacción humana. A propósito, Barthes (1986) menciona tres niveles de la comprensión de la imagen, un nivel comunicativo, en donde prevalece la información que reúne conocimientos para la interpretación de un mensaje, por otra parte el nivel simbólico o de significación, al cual lo refiere como sentido obvio, pues se centra en simbolismos y no se requiere realizar aclaraciones, aunque la imagen pueda ser descriptible y finalmente, el nivel de significancia o poético, el cual lo menciona como sentido obtuso, es decir, no da lugar a la descripción o crítica y presenta un significante, una vivencia, mas no un significado.

Entonces, en una mediación entre los recursos de interpretación, comunicación y representación, no se puede deslindar el vínculo entre lo emotivo y sensorial que sumerge el discurso en lo subjetivo, generando unas situaciones que se acercan a la evocación como elemento preciso de la interacción entre la imagen y el concepto. De esta manera, aproximarnos a una comprensión de la imagen nos ubica no solamente en una lectura de textos visuales, sino a considerar varias perspectivas en el basto mundo de la experiencia humana, sus vestigios y formas de entender la existencia misma.

NARRATIVA EN UN EJERCICIO AUDIOVISUAL

En la producción audiovisual, los integrantes de Fincortex, se han caracterizado, entre otras cosas, por su habilidad para experimentar con los planos y las tomas que manifiestan otras miradas de este tipo de piezas, relacionadas con las historias y relatos que estructuran durante las tres fases de producción: preproducción, producción y postproducción. En esta última parte de la fundamentación teórica,

39 Didi-Huberman, George, *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve SA. De C.V., 2012. p.26

vamos a relacionar algunos elementos de la narrativa audiovisual, que consideramos, pueden aportar al estudio de las producciones que nacen desde el Festival.

Sánchez (2006) sugiere que la narración, entendida como acto y proceso de producción del discurso narrativo, incluye al narrador como responsable de este proceso. Así, reúne los aspectos del acto narrativo, como el espacio y el tiempo en el que surge, y las circunstancias específicas que afectan este espacio y el orden del tiempo. De esta manera, la narrativa audiovisual: “[...] es un tipo particular de forma narrativa basada en la capacidad que tienen las imágenes y los sonidos de contar historias”.⁴⁰

Aunque el audiovisual, según distintos postulados, hace parte de un lenguaje, lenguaje audiovisual, Sánchez (2006) señala que no es un lenguaje como tal, apoyado en la crítica de Umberto Eco hacia la teoría del cine, como lengua, pues para poder hablar de un lenguaje es necesario contemplar tres situaciones: la primera, que se disponga de un conjunto finito de signos; la segunda, que esos signos sean susceptibles de ser integrados en un repertorio léxico, y la tercera, que pueda ser diseñado un sistema de reglas al que debe atenerse cualquier información discursiva.

En ese sentido, Roncallo y Uribe (2013), basados en los postulados de Eco (2000), relacionan el signo, como función semiótica, en tanto se compone por expresión, contenido y código, los cuales son cambiantes en virtud del reconocimiento cultural que se les otorga, en tres elementos básicos:

1. Toda función semiótica se compone de un plano de expresión y un plano de contenido entre los cuales existe una relación solidaria.
2. Expresión y contenido están unidos en virtud de una regla asociativa o código que implica un reconocimiento cultural, que se dará en virtud de las formas de ver el mundo, propias de cada entramado social.

40 Jordi Sánchez, *Narrativa Audiovisual*. Barcelona: UOC, 2006, p. 77

3. Las relaciones que establece el código son transitorias. Esto evidencia la movilidad propia de las funciones semióticas. (...) ⁴¹

En este sentido, las imágenes no comprenden un número finito de signos integrados a un repertorio léxico, ni a un sistema de reglas, pues el signo es cambiante y provisional según lo anteriormente citado. Así, Sánchez (2006) indica que las imágenes no cumplen ninguna de estas condiciones por lo que, en rigor, no pueden ser un lenguaje. Aclara que las acciones humanas no son un producto natural, sino convenciones culturales y que los presuntos signos del cine, es decir las imágenes, no son signos, sino enunciados.

En otro sentido, Metz (1973) realiza un acercamiento al filme como lenguaje cinematográfico, pues comprende un conjunto de códigos y subcódigos, pero, no se presentan como códigos específicos de manera explícita, porque es un fenómeno en donde el lenguaje es una noción construida, de esta manera afirma:

[...] <<lenguaje flexible>>, lenguaje <<sin reglas>>, lenguaje abierto a los mil aspectos sensibles del mundo, pero también lenguaje forjado en el acto mismo de la invención del arte singular, y, por esto como por aquello, lugar de la libertad y de lo incontrolable: he aquí lo que se ha dicho a menudo. Reproducción o creación, el filme, siempre estaría más acá o más allá del lenguaje. (...) ⁴²

Al respecto Sánchez (2006) realiza una interpretación del postulado de Metz (1973) al indicar que para él, precisamente, el cine es un hecho sociocultural multidimensional, más relacionado hacia la institución cinematográfica: infraestructura económica, estudios, tecnología y la distribución del filme; respecto a este último, refiere que es un discurso localizable, es decir un texto signifiicante: “[...] el filme es al cine lo que una novela es a la literatura, un cuadro a la pintura o una

⁴¹ Sergio Roncallo, et al., *El medio es el mito: entre McLuhan y Barthes...* p.184

⁴² Christian Metz, *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Editorial Planeta S. A, 1973, p.339

estatua a la escultura [...] “lo cinematográfico” representa no a la industria sino a la totalidad de filmes [...]”⁴³.

El filme para Metz (1973) se convierte en discurso, en texto significante, de modo que, al hacer parte de la narrativa, se pueden encontrar unas coincidencias, reiteraciones, estructuras y orden de planos y secuencias recurrentes en los diversos géneros, con lo que se indica unos signos y códigos propios del filme.

Lo que es recurrente en estas narrativas, no se ha conformado por requerimientos específicos de la construcción de una historia llevada a la pantalla, sino que han surgido por la demanda del público o los espectadores, y han sido resultado de un manejo de intereses de masas; es decir, lo que el público desea ver en el filme, lo que ha asumido como características y cualidades propias que el cine debe tener a diferencia del teatro, la literatura, entre otros.

Metz construye una tipología en la que el tiempo y el espacio pueden ordenarse en los segmentos del filme por medio del montaje en diversas maneras, así, resume ocho segmentos elaborados y denominados sintagmas:

- 1) El plano autónomo –un sintagma compuesto por un solo plano–, dividido a su vez en a) la secuencia en un solo plano y b) cuatro clases de insertos: el inserto no diegético –un solo plano que presenta objetos exteriores al mundo ficticio de la acción–; el inserto diegético desplazado –imágenes diegéticas “reales” pero temporal o espacialmente fuera de contexto–; el inserto subjetivo –recuerdos, temores–; y el inserto explicativo –planos únicos que clarifican acontecimientos al espectador–.
- 2) El sintagma paralelo: dos motivos alternantes sin una relación espacial o temporal clara.
- 3) El sintagma paréntesis: escenas breves que se ofrecen como ejemplos típicos de un cierto orden de realidad, pero sin secuenciación temporal, organizados con frecuencia en torno a un “concepto”.

43 Jordi Sánchez, *Narrativa Audiovisual...* p.83

- 4) El sintagma descriptivo: objetos mostrados sucesivamente que sugieren coexistencia espacial; empleados, por ejemplo, para situar la acción.
- 5) El sintagma alternante: montaje narrativo paralelo que sugiere simultaneidad temporal, como una persecución en la que se alternan los planos del perseguidor y del perseguido.
- 6) La escena: continuidad espaciotemporal percibida sin distorsiones ni rupturas, en la que el significado –la diégesis implícita– es continuo como sucede en la escena teatral, mientras que el significante está fragmentado en distintos planos.
- 7) La secuencia episódica: resumen simbólico de las distintas etapas de un desarrollo cronológico implícito, que generalmente supone una comprensión del tiempo.
- 8) La secuencia ordinaria: acción tratada elípticamente para eliminar los detalles irrelevantes, en los cuales los saltos en el tiempo y en el espacio se ven ocultos por el montaje en continuidad. (...) ⁴⁴

La propuesta de Metz ha sido fundamental para el análisis fílmico, en especial en la narrativa que cada pieza cinematográfica y audiovisual presenta, así como la forma de contar historias y recibirlas por parte del espectador ya que implica, en cierta medida, una apropiación cultural de la producción audiovisual.

Dentro de los aspectos formales de la pieza audiovisual, se encuentran: el montaje, la secuencia, la escena, la toma, el plano de encuadre, el plano secuencia y la profundidad de campo. Inicialmente, el montaje surge al filmar los diferentes planos que componen las secuencias con las que se pretende narrar la historia; se escogen puntos de vista o momentos ideales para presentar, ante al espectador, una realidad o la representación de una realidad.

De esta manera, para Castillo (1997) el montaje transforma la percepción normal y lineal de la realidad en fragmentos dramáticos,

⁴⁴ Jordi Sánchez, *Narrativa Audiovisual...* p.87

presentando los cambios del plano y de punto de vista, pues está relacionado con la liberación de la cámara y permite la esencia artística de los productos audiovisuales.

Por otra parte, la secuencia es la unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. Fernández y Martínez (1999) indican que es implícita al espectador; puede desarrollarse en un solo escenario o incluir más de una escena en distintos escenarios; también, puede fragmentarse y mezclarse con otras secuencias intercaladas.

De igual manera, Fernández y Martínez (1999) enuncian que la escena, es la parte de un discurso visual que se desarrolla en un solo escenario y necesita de otras escenas, para tener un sentido más amplio. La toma es el plano de registro, término que se usa para la captación de imágenes por un medio técnico, hacia la dirección en la que se ubica la cámara con respecto a la secuencia.

Así mismo, el plano de encuadre está relacionado con el tamaño y el formato en el que se presentan las imágenes. Se divide en tipologías del plano, como: plano panorámico, plano general, plano americano, plano medio, primer plano, gran primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle y plano secuencia. Este último se refiere a una toma que puede moverse y variar el encuadre, registrando una o varias acciones en continuidad, así lo que se registre no sea propiamente una secuencia.

Finalmente, Fernández y Martínez (1999), explican que la profundidad de campo se refiere a los grados de cercanía y lejanía entre los sujetos y objetos; sugieren la profundidad en la imagen bidimensional. Así, los objetos o sujetos pueden verse con mayor o menor nitidez, según la proximidad en relación con la cámara.

Todos estos conceptos y perspectivas teóricas, nos han facilitado el reconocimiento de un proceso complejo y constante en el desarrollo del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, espacio no solo creado para la difusión de piezas audiovisuales de corto formato

en géneros como experimental, animación, ficción y videoclip, sino que, dentro de sus prácticas, se ha construido como un escenario de formación, en el cual hemos podido distinguir, sistematizar, clasificar y comprender sus dinámicas.

El siguiente capítulo, reúne los pasos metodológicos que realizamos para ir develando estos aspectos en la investigación, teniendo en cuenta la ruta de navegación por categorías conceptuales para consolidar los resultados.

CAPÍTULO 3. ¿CÓMO DESARROLLAMOS LA INVESTIGACIÓN?

ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN

Para comenzar con el desarrollo de nuestra investigación, dirigida a develar el desarrollo de las comunidades de práctica, a través de las mediaciones pedagógicas, como estudio de caso, del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales y sus posibles aportes a los procesos de producción en artes plásticas y audiovisuales como experiencia estética, partimos desde el enfoque hermenéutico, el cual consiste en descubrir y comprender significados a partir de textos y así, interpretar lo que ha ocurrido o está ocurriendo.

Vigo (2002) sugiere que, desde la postura fenomenológica de Gadamer, quién atiende al carácter práctico de la hermenéutica como un quehacer o un oficio, resalta que, en su ejercicio pone en juego lo que refiere como Ethos, es decir, las costumbres o conductas. Barbera e Inciarte (2012) se refieren a la Hermenéutica Gadameriana, como la que alcanza la fusión de horizontes entre la mediación pensante de la tradición con el presente para buscar la comprensión en forma lingüística, pues esta comprensión se da mediante el diálogo, la conversación que subyace a la pregunta; es decir, un momento hermenéutico: comprensión, interpretación y aplicación. Esta investigación cualitativa se dinamizó entendiendo según Vasilachis (2006), que cuando:

[...] se hacen más vívidos los rasgos distintivos de la situación que se quiere comprender, se disminuye la habilidad de hacer comparaciones significativas entre situaciones, debido a que el investigador, al revelar lo que es distintivo, se aleja de lo comparativo. (...)¹

1 Irene Vasilachis, Estrategias de Investigación Cualitativa, ed. Barcelona: Gedisa S. A, 2006, p.28

Así, se realizó la investigación, a partir de estrategias metodológicas, como el análisis narrativo, al igual que el análisis de contenido y análisis semiótico visual y multimodal, coherentes con los objetivos específicos en procesos de caracterización y análisis.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Para acercarnos a las distintas fuentes, como las personas que integran el Festival, sus documentos y producciones, desarrollamos estrategias metodológicas correspondientes a los procesos de cada objetivo específico, de forma que, el análisis narrativo, de contenido, y semiótico, permiten realizar la recolección de datos, así como su lectura e interpretación, para responder de manera coherente al objetivo general propuesto y el enfoque hermenéutico de investigación.

El análisis narrativo para Campos, Biot, Armenia, Centellas y Antelo (2010) consiste en realizar conjuntos de datos y voces para analizar una historia o trama, y configurar un nuevo relato narrativo. El interés de este tipo de estrategia metodológica se atribuye a identificar elementos distintivos y específicos en los datos, para, así, revelar la singularidad de cada caso.

Los criterios que se utilizan en este tipo de análisis buscan la autenticidad, la coherencia, lo comprensible y el carácter único del texto, para, al final como resultado, generar, por parte del investigador, una nueva historia narrativa en conjunto con las distintas voces que participaron. La tarea del investigador procura descifrar significativamente, los componentes relevantes de las vidas de los sujetos que están narrando y situar los relatos, en un contexto que pueda contribuir a obtener un panorama más amplio de la estructura. Finalmente, se debe reconstruir los relatos a partir de los determinados criterios de análisis de la información, de acuerdo con la investigación.

Respecto al análisis de contenido, para López (2002) es entendido como una forma particular de analizar documentos. Se pretende analizar las ideas que el texto pueda expresar, tratando de cuantificar el significado de las palabras, los temas o frases contenidas.

Esta estrategia metodológica reúne la curiosidad por descubrir la estructura interna de la información, su composición, organización y las dinámicas que implica, así como vocablos u otros símbolos que conforman los contenidos y lógica de la comunicación humana. Se basa en la deducción, donde el investigador debe regular la subjetividad y objetividad en el análisis del texto para describir, con precisión, la intención del emisor, el mensaje y la interpretación del receptor.

Por último, para Goyes (2014), el análisis semiótico se entiende como un proceso de interacción de elementos, donde juegan componentes y se desarrollan prácticas significantes. El análisis sucede como un recorrido que parte de un objeto específico, que se fragmenta desde descriptores denotativos y connotativos, y posteriormente se vuelve a componer; es decir, la finalidad es hallar la funcionalidad del texto, según lo que comunica, cómo lo hace, cuáles son sus relaciones.

El analista debe realizar una mirada crítica a la obra, pues hace falta revisar tanto el texto artístico, como la información del autor en el caso de imágenes fijas, en movimiento y expresiones plásticas y gráficas.

En el caso del texto fílmico se debe tener en cuenta que, frecuentemente, es más artístico que informativo, de allí que no solo transmita información, sino que vaya más allá, debido a que la producción de la narrativa audiovisual es estética e implica múltiples relaciones de sentido y significado, elementos icónicos, imágenes y texto, más allá de fragmentar el filme para analizar, únicamente, la manera en que está compuesto y cómo funciona.

TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

Con el fin de llevar a cabo las estrategias metodológicas: análisis narrativo, análisis de contenido y análisis semiótico, relacionamos a continuación, las técnicas e instrumentos que nos permitieron indagar las fuentes e ir organizando y sistematizando la información en cada fase.

ENTREVISTA

La entrevista construye una conversación interesada sobre aspectos o temas específicos; es un tipo de encuentro centrado en saber preguntar y orientar esa conversación, e intereses dirigidos a lo que se quiere profundizar.

Para Mejía (2012) pueden ser entrevistas abiertas, donde las preguntas surgen en la misma conversación; entrevistas semiestructuradas, en donde las preguntas que van dirigidas a una persona o a un grupo tienen un orden aleatorio, se van organizando y complementando en el transcurso de la conversación, así como las entrevistas estructuradas, en donde las preguntas son muy concretas al buscar, ya sea de una persona o un grupo, orientar al que es entrevistado para conseguir la información básica que se requiere; en este último tipo de entrevistas, es preciso no dirigir la conversación a manera de interrogatorio.

También es pertinente llevar un dispositivo de registro fiel, como una cámara, una grabadora, para desarrollar todos los tipos de entrevistas mencionadas.

ARCHIVO

El archivo es uno de los principales dispositivos de sistematización, porque no es solamente un lugar para guardar documentos, sino que es en donde se construye la secuencia de un proceso y queda registrada. Mejía (2012), sugiere que en el archivo se ubican los diferentes productos que va arrojando el desarrollo del proceso, como memorias, actas, videos y audios. Para organizar el archivo, debe haber claridad en qué se va a sistematizar y cómo se va a hacer, debido a que cambia de forma, de acuerdo con los procesos categoriales que van emergiendo de su organización.

CORPUS DE IMÁGENES Y REPOSITORIO

Es un archivo de imágenes, las cuales pueden ser fijas, como fotografías, o en movimiento, como audiovisuales. A este archivo le corresponde la categorización visual para el análisis de los signos y significados, según las directrices o criterios de selección de la investigación. A continuación, se puede observar una relación entre objetivo específico, técnica e instrumento en cada caso:

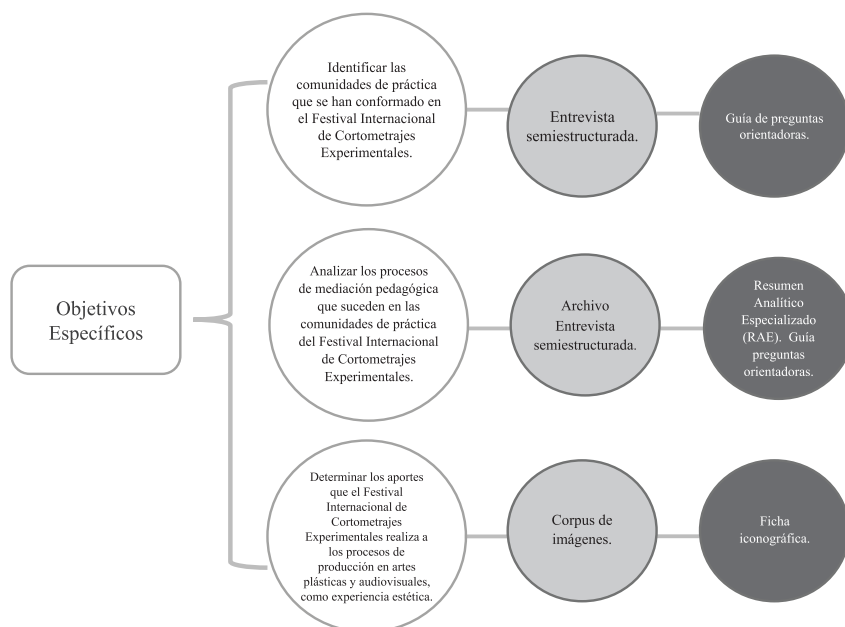


Figura 9. Coherencia metodológica entre el objetivo específico, la técnica y el instrumento de recolección de información. Elaboración de los autores.

Los instrumentos que se diseñaron para las guías de preguntas orientadoras, de los dos primeros objetivos específicos son: instrumento 1: “*Entrevista Comunidades de Práctica, dirigida al director de Fincortex*”; instrumento 2: “*Entrevista Comunidades de Práctica, dirigida a Integrantes de Fincortex*”; el instrumento 3: “*Entrevista Mediación Pedagógica, al director de Fincortex*”, tuvieron un proceso de validación, por evaluación de experto en entrevista semiestructurada.

Con respecto al objetivo específico dos; analizar los procesos de mediación pedagógica que suceden en las comunidades de práctica en Fincortex, y objetivo específico tres; determinar los aportes que Fincortex realiza a los procesos de producción en artes plásticas y audiovisuales, como experiencia estética; los instrumentos fueron tomados del Grupo de investigación Jóvenes, Culturas y Poderes, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Así, los instrumentos 4: Reseña analítica para análisis de contenido; el instrumento 5: Ficha iconográfica y matriz para análisis visual, y el instrumento 6: Ficha iconográfica y matriz para análisis audiovisual multimodal, fueron

diseñados por el PhD. Juan Carlos Amador Baquiro² quien facilitó estos insumos, los cuales se modificaron acorde con la necesidad de los objetivos específicos y categorías de nuestra investigación.

DESCRIPCIÓN DE LA POBLACIÓN PARTICIPANTE

El grupo de participantes en la investigación reunió diferentes personas que hacen parte de la comunidad de Fincortex, específicamente, estudiantes universitarios y egresados de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, quienes han conformado el Laboratorio Artístico Regional y el Semillero de Investigación: Fincortex, desde el año 2005; ambos grupos pertenecientes al Festival.

Los criterios de selección de estos participantes se enfocaron en la productividad que han tenido durante su vinculación al Festival, el tiempo de permanencia entre 2 a 10 años, y la visibilidad que han logrado desarrollar con respecto al campo académico, pedagógico, artístico y cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, se seleccionaron dos personas por generación de grupos de práctica, teniendo en cuenta que, desde 2005 hasta 2018, ha habido cinco generaciones. Así, la población se compuso por cuatro personas del Laboratorio Artístico Regional, todos Licenciados en Artes Plásticas, y seis integrantes del Semillero de Investigación: Fincortex, divididos en tres Licenciados en Artes Plásticas y tres estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas.

De igual manera, la investigación contó con la participación del director y creador de Fincortex, uno de los integrantes relevantes para la investigación, debido a todos los contenidos, información y datos que brindó acerca de las prácticas en el interior de cada generación, al ser el asesor permanente. Se reunieron, por tanto, un total de once personas dispuestas a participar. A continuación, se muestra la caracterización de cada participante y el código asignado para la

² Doctor en Educación. Docente Investigador en el Doctorado Interinstitucional en Educación de la Universidad Francisco José de Caldas y director del Grupo de Investigación: Jóvenes, Culturas y Poderes, de la misma universidad.

sistematización de las entrevistas realizadas, tal como se muestra en la siguiente figura:

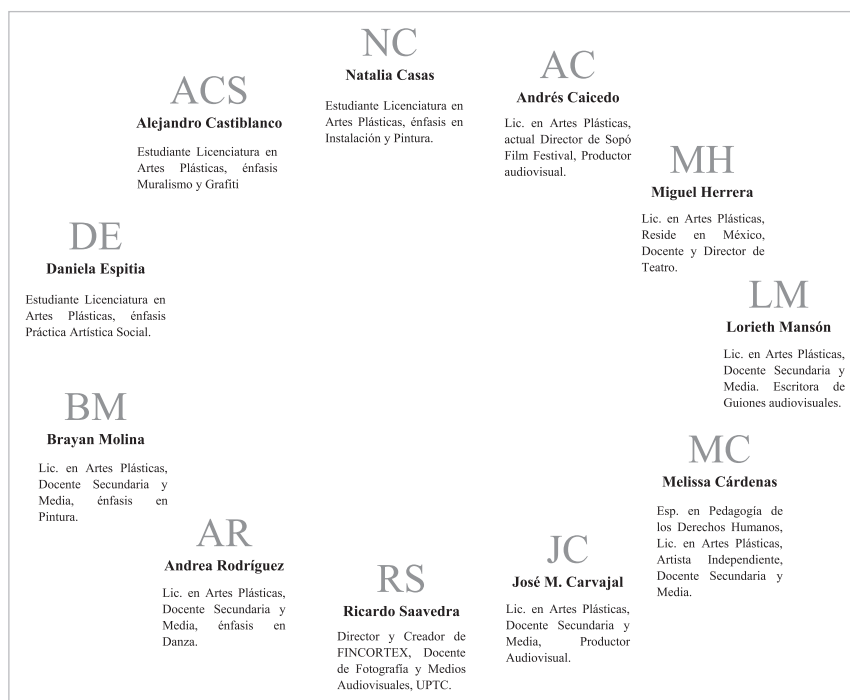


Figura 10. Áreas de profundización de los participantes de FINCORTEX en la investigación. Se relaciona la codificación asignada a cada uno a partir de las iniciales del nombre y apellido. Elaboración de los autores.

CRITERIOS ÉTICOS DE TRABAJO DE CAMPO Y MANEJO DE INFORMACIÓN

La investigación se realizó con los criterios éticos propios de la actividad académica e investigativa, el adecuado tratamiento de información y datos, al igual que evitar condicionar las respuestas de los participantes en el caso de entrevistas, así como el debido manejo de las fuentes iconográficas en lo que refiere a derechos de autor.

Se resguardaron los archivos confidenciales de grabación o imágenes registradas, archivos documentales propios del proceso investigativo, así como la confidencialidad de la identidad de los informantes, que será utilizada con fines académicos.

PROCESO DE SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS

Para el proceso de sistematización, fuimos reuniendo y consolidando la interacción con los participantes, documentos y contenidos. Inicialmente, codificamos las entrevistas realizadas, con el fin de hallar los conceptos y campos semánticos; para ello, se utilizó y adaptó una matriz de análisis narrativo para entrevistas, tomada del Grupo de Investigación Jóvenes, Culturas y Poderes, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

En el caso del material documental, visual y audiovisual fueron previstas unas matrices de análisis, de igual manera tomadas y adaptadas del Grupo de Investigación Jóvenes, Culturas y Poderes, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que permitieron integrar las fichas de recolección de información para cada texto, con el proceso de sistematización y análisis, simultáneamente; de esta manera, se compiló la información del resumen analítico especializado y, al mismo tiempo, se fue realizando la codificación para hallar los conceptos, sistematización y análisis documental.

De igual manera, se recopiló la información de la ficha iconográfica de fotografías, imágenes y multimodal de audiovisuales, con la misma matriz para realizar el proceso de análisis semiótico visual y multimodal. Las matrices de triangulación compilaron el proceso de sistematización y análisis de cada objetivo específico.

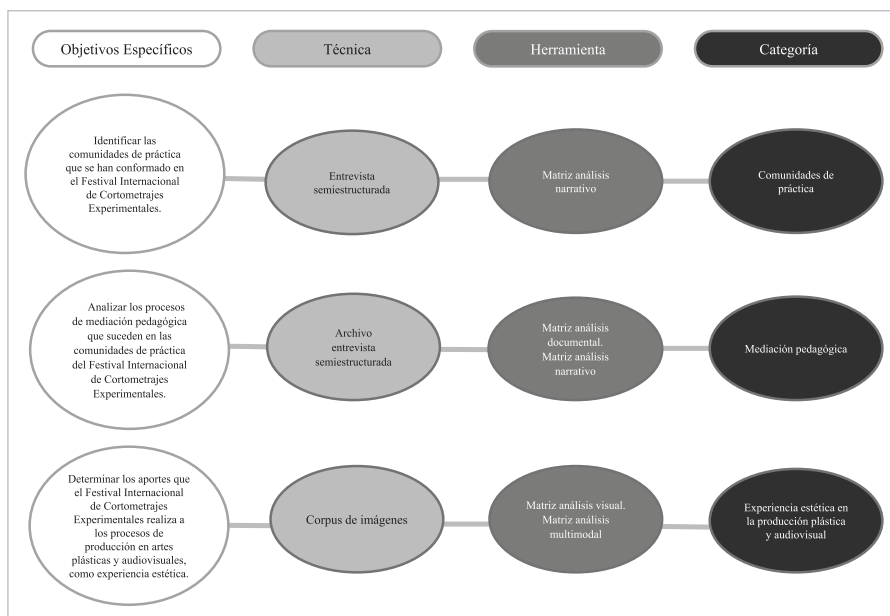


Figura 11. Relación de matrices de análisis y técnicas con objetivos específicos y categorías. Elaboración de los autores.

SELECCIÓN DE ARCHIVO Y CORPUS DE IMÁGENES DE FINCORTEX

Para la conformación del archivo documental, se realizó una selección de 11 documentos escritos en el Festival, en un periodo de tiempo comprendido entre 2008 y 2018, cuyas características se relacionaron con mediación pedagógica; en este sentido se encontraron informes, artículos, textos de circulación, ponencias y la entrevista realizada al asesor pedagógico principal.

A continuación, se muestra la relación de cada texto con el código asignado para la sistematización, análisis de contenido y narrativo correspondiente:

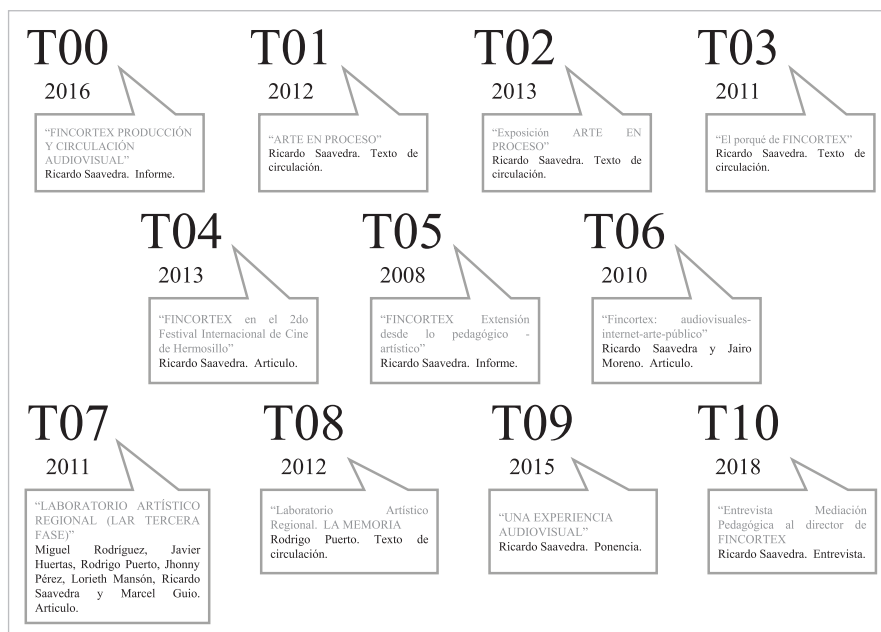


Figura 12. Relación de los documentos que conforman el archivo y la codificación asignada para la sistematización y análisis presente en los resultados. La inicial T corresponde a la palabra texto y el número a su ubicación dentro del archivo. Elaboración de los autores.

Por otra parte, se reunió el corpus de imágenes y repositorio, configurado en dos partes: la primera, muestra las imágenes en movimiento elegidas para realizar el análisis multimodal. En la segunda, se encuentra el corpus de imágenes, fijas seleccionadas para el análisis visual. En ese sentido, se realiza la relación de cada imagen, con el código asignado para la sistematización y análisis en la siguiente figura:

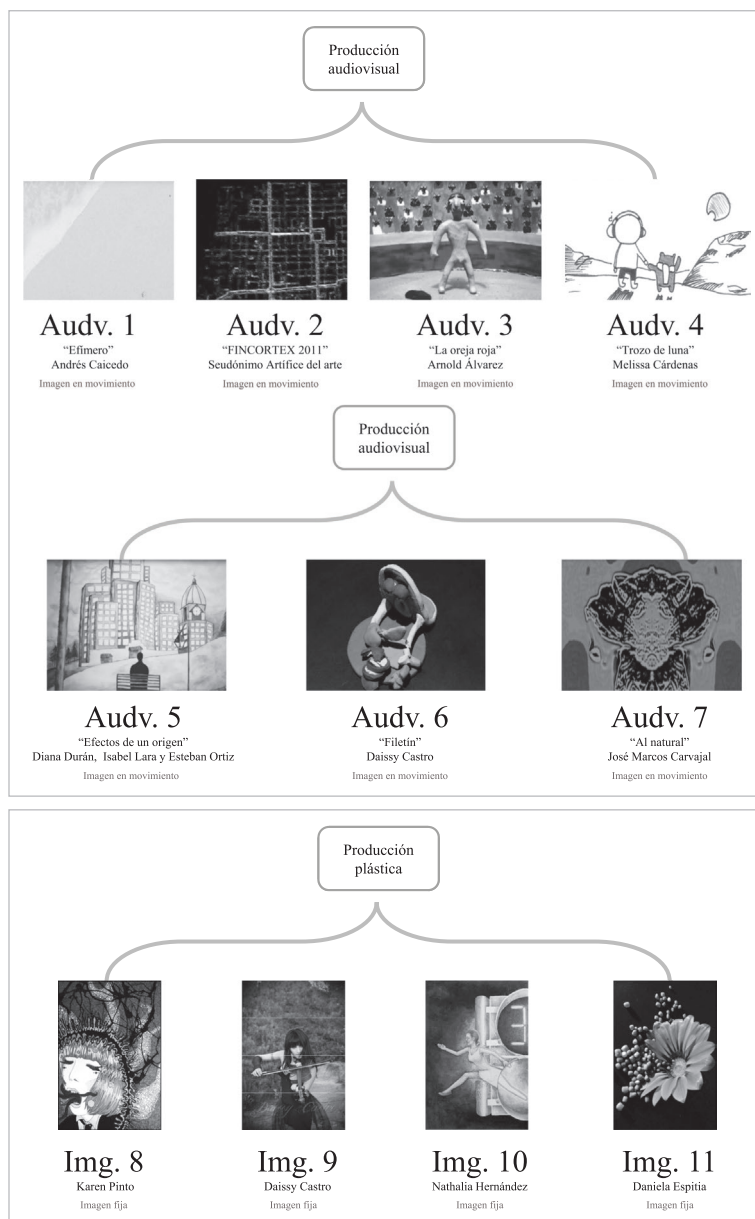


Figura 13. Relación de códigos asignados a las imágenes en movimiento e imágenes fijas, que conforman el corpus de imágenes y repositorio de la investigación, las cuales fueron seleccionadas para la sistematización y análisis de los resultados, de tal forma que el código Audv. corresponde a la palabra audiovisual como imagen en movimiento, y el código Img. a imagen fija; por otra parte, el número identifica el orden y secuencia correspondiente. Elaboración de los autores.

CAPÍTULO 4. LOGROS Y PERTINENCIA

Luego de un riguroso y continuo proceso de recolección de información, sistematización y análisis, recopilamos todo el material documental, visual y audiovisual de las producciones en los 15 años de Fincortex. Al seleccionarlo y clasificarlo, encontramos insumos para ponerlos en diálogo y contraste con las posturas teóricas, logrando obtener en el proceso de triangulación, los resultados a cada objetivo del proceso.

COMUNIDAD DE PRÁCTICA DE FINCORTEX

La aplicación, interpretación y análisis de las entrevistas semiestructuradas mostró que los integrantes del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, desarrollan una comunidad de práctica que cumple con las características planteadas por Lave y Wenger (1991), la cual se identifica, principalmente, por la reunión de personas que tienen un dominio particular sobre una disciplina, con un compromiso en común, y se reúnen con la finalidad de hacer algo específico en un esfuerzo mutuo para generar un contexto competitivo.

Por otra parte, esta colectividad adquiere las tres características fundamentales de la comunidad de práctica, las cuales señala Juárez (2004) basado en los postulados de Wenger (2001) como: el dominio de un interés compartido; en otro sentido, el compromiso por parte de la comunidad en la consecución de los intereses para mantener relaciones de colaboración; y, la práctica que se manifiesta en el repertorio compartido de experiencias, recursos, herramientas y las formas de manejar los problemas recurrentes.

En ese orden de ideas, se abordará cada una de las características fundamentales de la comunidad de practica del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, con sus particularidades.

COMUNIDAD DE FINCORTEX

Tras el análisis narrativo a las entrevistas realizadas de los participantes, se presentó el primer aspecto de comunidad, correspondiente al compromiso mutuo, evidenciado en el Festival, durante los encuentros regulares, que, por sus características progresivas, pasan de un encuentro casual, a uno intensivo y finalmente en unidad. De esta manera, se evidencia en los siguientes fragmentos, cómo se reunieron los integrantes en un primer encuentro:

AC: “(...) siempre se volvió como algo externo a la clase (...) compartir con Ricardo y con todo este proyecto fuera de la Universidad, más informal, se volvió más personal, ya Ricardo empezó a parchar con nosotros (...) por supuesto era en las casas de nosotros o espacios externos a la Universidad, al ámbito universitario.”

ACS: “(...) fue una charla ahí con el profe (...) fue como tal un encuentro muy casual, un encuentro de digamos que entre pasillos de clase.”

DE: “(...) unos encuentros casuales y también más personales en los que uno mostraba sus avances”.

Según Holmes y Meyerhoff (1999) un encuentro casual se asocia con espacios y actividades informales. En segunda instancia, un encuentro de carácter intensivo se desarrolla en una reunión de pares o grupos con el fin de discutir proyectos particulares, así, las entrevistas evidencian que el encuentro se vuelve intensivo cuando hay un carácter formal, un compromiso de vinculación que al mismo tiempo es voluntario, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

LM: “(...) logré vincularme fue a partir de la materia que dictaba Ricardo Saavedra que es Video, Video experimental (...) cuando él está dictando su materia a todos los deja digamos dar su muestra en el Festival que él hace y a partir de ahí, si le queda gustando y decide empezar un proceso de lo audiovisual, pues uno habla con él, cierto, y pues él te admite; yo creo que no le ha dicho que no a nadie, él siempre ha tenido como las puertas abiertas para ese espacio (...)”.

LM: “(...) sí hubo una reunión en donde nos comprometíamos a tener producto y a obviamente aportar al Festival.”

ACS: “(...) usted tiene que cumplir con un digamos este promedio académico, tiene que cumplirme con ciertos informes (...)”

Cuando la comunidad ejerce una participación de forma activa, así como la planeación, tutoría y acompañamiento, no solo desde la intervención del asesor, sino desde la cooperación de los integrantes en formación, suceden encuentros en unidad, donde grupos grandes se reúnen, periódicamente, para tratar temas, como se evidencia en los fragmentos de las entrevistas:

RS: “(...) uno no puede trabajar solo (...) lo que hice fue comenzar a armar un grupo de trabajo, se venía consolidando a partir del trabajo de una asignatura que se llamaba Video en la Licenciatura en Artes Plásticas (...) también trabajaron otras universidades y estudiantes de otras carreras”.

CR: “(...) dependía también como del caso específico de qué necesidades tuviera esa persona; entonces, se llegaba a acuerdos, a más o menos reuniones, dependiendo lo que se necesitara”.

BM: “(...) hubo una serie de tutorías (...) cronograma para tutoría (...) fueron madurando. Sí, ya se volvieron de un modo un tanto más autónomo, pero, aun así, digamos, había unas fechas programadas”.

MC: “Sí, nos reuníamos constante. Sí, teníamos comunicación siempre con él y, bueno, siempre mandábamos informes (...) teníamos que trabajar para lograr los resultados al final de cada semestre”.

No solo los integrantes de la comunidad de Fincortex dinamizan los proyectos que generan desde su interés particular, sino que surgen unas estrategias para promover, activamente, la participación de todos en las metas que se proponen. Las reuniones no solo se presentan como un encuentro programado, sino que surgen por la necesidad de socializar los avances frente a los proyectos y procesos de creación.

Así, los espacios físicos sirven como escenario de estas dinámicas de acompañamiento, teniendo en cuenta que se involucra los medios virtuales para asegurar el contacto recurrente. Con esto se supera, en algunas ocasiones, las limitantes de tiempo y distancia.

Por otra parte, la planeación permite aproximar los proyectos a unas fechas para lograr su cumplimiento, de modo que los integrantes demuestran un compromiso mutuo, en el cual prevalece el carácter particular del proceso a medida que se exponen los avances de cada proyecto en los diversos, y concertados, escenarios de encuentro.

En la comunidad de Fincortex, se puede evidenciar unos tipos de roles que se ejercen de acuerdo con la formación de cada integrante, la trayectoria que ha consolidado dentro del festival y la responsabilidad en la toma de decisiones. Estos roles se asemejan a la membresía de Wenger, la cual define la participación de cada integrante dentro de la comunidad y la práctica en la cual se emplea. En ese sentido, representa la pertenencia de los integrantes y se dinamiza en tres estados: membresía marginal, periférica y esencial.

Se hallaron conceptos recurrentes al identificar este tipo de roles en personas que ingresan por primera vez a los grupos del Festival. Surgen tendencias de relación con los integrantes iniciados que llegan por primera vez en el rol de aprendiz, para clasificarlos según las condiciones de ingreso y participación dispensable, como se evidencia a continuación:

MC: “(...) entraban personas nuevas, entonces cada año siempre teníamos un integrante que se iba, porque culminaba sus estudios, y otro que llegaba (...)”.

DE: “(...) otros semilleros nuevos (...) reproducir este modelo una vez los semilleros avanzaban en su proceso, ayudando y guiando así a integrantes nuevos”.

RS: “(...) una persona también sin estudios o no especializado en el arte, en la parte artística o audiovisual, pues también podría entrar, lo que hablamos es que realmente lo que tiene que hacer es disciplina para desarrollar un proyecto de investigación y manejar un cronograma de trabajo, y cumplir con esos requerimientos (...)”.

BM: “(...) si llegaba alguien, pues uno simplemente le podía brindar las herramientas. Y si alguien se iba, pues no sentía que ninguno de los integrantes fuese pues del todo indispensable (...)”.

Las personas que inician el proceso de ingreso a la comunidad lo hacen a partir del promedio académico que representa una condición de ingreso, teniendo en cuenta que los integrantes entrevistados cursan o cursaron un programa académico de educación superior; sin embargo, lo que en general se tiene en cuenta es el interés por profundizar el conocimiento teórico-práctico en procesos de producción plástica y audiovisual desde la investigación; así, la formación se da a partir de la disciplina, constancia y planeación.

En este sentido, la participación marginal de estos integrantes en el Festival no significa una pérdida considerable de la comunidad cuando se retiran de la misma; por otra parte, cuando estos integrantes permanecen en la comunidad, pueden profundizar los conocimientos previos de investigación, desarrollar asertividad en el campo de acción y aproximarlos al siguiente tipo de rol.

Se diferencian en la comunidad del Festival los integrantes periféricos, que se identifican a partir de la acción pedagógica, las prácticas relacionales, los criterios de permanencia y la competitividad; aquellos integrantes que están en proceso de formación y adquieren más responsabilidades, pero, no forman aun parte esencial de la comunidad, pues deben seguir mejorando sus prácticas y compromisos, tal como se expone en los siguientes fragmentos:

CR: “(...) unos tutores que eran como los que estaban más avanzados en el grupo... era un tutor, la función de estar guiando a los más jóvenes (...)”.

BM: “(...) hay unas personas que ya tienen como más recorrido en un campo digamos de investigación, de creación (...)”.

ACS: “(...) unos antiguos (...) ya venían pues graduándose ciertos compañeros de la Licenciatura (...) ellos se fueron y nosotros entramos (...)”.

RS: “Necesitamos gente disciplinada para que, aparte de que desarrollen su trabajo académico formal, también hagan este trabajo alterno (...)”.

LM: “(...) los roles variaban mucho (...) pero sí tenía una habilidad que lo hacía irse por lo general en ciertos roles, pero todos creo que cambiamos de rol muchas veces”.

El rol periférico de algunos integrantes del Festival se consolida cuando logran superar la membresía marginal y conocen, con mayor profundidad, la comunidad y sus prácticas; de igual manera, adquieren compromisos y cargos que les permiten guiar los procesos de los integrantes nuevos, realizando acompañamiento y asesoría.

Para lograr este rol, los integrantes deben cumplir con unos criterios de permanencia dentro de la comunidad, a saber: los procesos de investigación, de creación y la experiencia adquirida, lo cuales permiten al integrante mantener su lugar en el grupo, no necesariamente condicionado por el tiempo de vinculación.

La división de responsabilidades depende de las capacidades que se evidencian en cada integrante, así como los aciertos en las metas; en ese sentido, las competencias que se desarrollan facilitan al integrante profundizar en las prácticas, lo cual generan proyección y aumentan los conocimientos para superar las dificultades desde el aprendizaje que se deriva del rol.

Finalmente, el rol esencial, lo representa un integrante que comprende todas las dinámicas de participación de la comunidad; de esta forma, se puede identificar aspectos como la dirección, red de colaboradores y participación permanente, tal como se muestra en los siguientes fragmentos de las entrevistas realizadas:

RS: “(...) comenzamos a trabajar un proyecto de investigación y conformar, digamos, un grupo también, digamos élite, entre comillas, de lo que tiene que ver con la producción plástica y audiovisual desde los medios de comunicación masiva”.

JC: “(...) la cabeza superior que, en este caso, sería el docente Ricardo Saavedra, que es el tutor principal y el director de Fincortex (...)”.

NC: “(...) el primero creo que es como la cabeza que es el profesor, en este caso el profe Ricardo, que, pues es el creador de todo el grupo y pues, también, quien está como más pendiente de todo (...)”.

RS: “(...) sí debe haber es una permanencia, sí, entonces hay estudiantes que son ya egresados, que han sido egresados de la Licenciatura y permanecen en el semillero porque tienen trabajo que mostrar y tienen proyectos que desarrollar; entonces, digamos, que eso también va variando en la medida que va pasando y esas mismas personas, que se han graduado en un momento, también tienen sus semilleros donde hay nuevos estudiantes (...)”.

En virtud de lo anterior se identifica, principalmente, un miembro esencial en la comunidad de Fincortex: el director, quien tiene el conocimiento de las prácticas que se han constituido; igualmente, se encarga de generar estrategias para garantizar la permanencia de estas prácticas en el tiempo. Este integrante esencial opta promover un tejido social con los roles marginales y periféricos, lo cual permite la posibilidad de generar más miembros esenciales en una participación permanente.

Otro aspecto, corresponde a las relaciones que se establecen de manera grupal y que permanecen en el tiempo a través del trato recurrente. La comunidad de Fincortex adquiere este aspecto desde la fraternidad y valores humanos que pueden deducirse de la narrativa de las entrevistas realizadas:

RS: “(...) un espacio tranquilo donde nos hemos integrado bien, donde nos hemos logrado impactar unos a otros, porque también el conocimiento como hablamos es holístico, yo aprendo de lo que tú me enseñas (...)”.

AC: “(...) nos volvimos fue una familia (...) más que amigos una fraternidad (...) Ricardo pues es como mi papá, yo le digo papá hace muchos años porque pues sí, porque él generó esa posibilidad de ir más allá de la técnica, del arte, de esto y lo llevo a la vida real (...)”.

LM: “(...) cómo cambiar de ambiente (...) colaboraron mucho (...) las relaciones sociales fueron muy buenas, incluso como que hubo un tejido social muy bonito porque uno sabía que tenía un respaldo (...)”.

JC: “(...) ninguno es esquivo, envidioso, en ningún momento sentí eso. Tenía una duda, el compañero o el mismo director le colaboraba; tenía alguien una sugerencia, todos la escuchaban; entonces se da como ese escuchar y, a la vez, esa comunicación interna (...)”.

CR: “(...) Fincortex es una familia (...) estamos llenándonos de valores de aprendizaje de cómo ser persona (...) crearon grupos de amigos (...)”.

Según lo anterior, los grupos, en el interior de Fincortex, se caracterizan por mantener unas relaciones familiares, fraternales, en donde la atención y el apoyo entre los integrantes facilitan las prácticas dentro del margen de la cooperación, permiten un acercamiento personal y un aprendizaje colectivo. En ese sentido, se cuidan las relaciones a partir del respeto mutuo, para generar lazos de amistad que mejoran los procesos de aprendizaje.

Por otra parte, existe en el festival, un establecimiento de normas, metas y acuerdos, al igual que negociación con la planeación de las acciones y responsabilidades de cada integrante de la comunidad de práctica.

De acuerdo con los relatos de las entrevistas se puede identificar que, en el Festival, se fortalece el emprendimiento conjunto; la responsabilidad que comparten los integrantes para sacar adelante un proyecto y también, los momentos de negociación frente a dificultades, circunstancias o percances en el camino. De esta manera, se evidencian las normas, metas y acuerdos en la autogestión, el pensamiento crítico y la productividad en los integrantes, tal como se puede leer en los siguientes fragmentos:

MH: “(...) el hecho de no esperar a que te hagan el trabajo (...) es el hecho independiente; creo que es de lo que más valoro (...)”.

LM: “(...) que tener una entrega periódicamente, una entrega semestral, tenía que tener un proceso (...) aprender también a manejar equipos (...) que entender de luz, hay que entender de tomas, de planimetría (...) también unas entregas, unas fechas puntuales (...) había una revisión de proceso”.

CR: “(...) pero la investigación también necesita ser expuesta, ser mostrada (...) ser muy pulido (...) evidenciar esa investigación y ese proceso (...) escrituralmente, no solo de palabra sino de propuesta plástica (...)”.

AC: “(...) querer dar (...) el querer aportarle al otro (...) comunicar, expresar (...) es hecho de todos y para todos; cierto, es un conocimiento colectivo compartido (...)”.

Por otra parte, la negociación de responsabilidades que implica desarrollar la conjuntamente los procesos en la comunidad del Festival se manifiesta en los fragmentos de las entrevistas a través de conceptos, como la búsqueda de conocimientos, perseverancia y compromisos:

CR: “(...) estar leyendo, escribiendo, analizando, sino también era el estar produciendo, también se investiga produciendo, se investiga pintando, fotografiando, tomando videos (...)”.

NC: “(...) y es pues que no vayamos a decir que vamos a trabajar y luego no lo terminemos haciendo (...)”.

DE: “(...) con ganarse las cosas en tanto que uno tiene que ser responsable con sus proyectos y debe estar continuamente haciendo (...)”.

MC: “(...) la principal era la responsabilidad y el compromiso con el semillero y el llevar a cabo siempre las exposiciones, siempre desarrollar los proyectos o ideas que teníamos”.

Esta manera de emprender conjuntamente ideas o proyectos en el Festival, se manifiesta en un proceso que incluye metas, negociaciones y relaciones complejas; en los roles que debe asumir cada integrante, así como las normas que se acuerdan, a saber: la disciplina y responsabilidad que los integrantes deben adquirir en esta asociación intelectual, que se conforma en el tiempo y en las distintas negociaciones que se realizan.

DOMINIO DE LA COMUNIDAD DE PRÁCTICA DE FINCORTEx

El dominio es la segunda característica de una comunidad de práctica, evidenciada en los integrantes del Festival desde la perspectiva que muestra a la persona como dueña de su proceso de aprendizaje; la prioridad está dirigida hacia las formas en que se exponen, circulan y difunden los nuevos conocimientos que desarrollan los integrantes, así como ese repertorio de significados que comparten, consolidan y van transformando según la experiencia y generación.

Inicialmente, se muestra en las narrativas de los integrantes dominios de interés relacionados con la pedagogía, las técnicas artísticas y la producción audiovisual. La pedagogía se evidencia en las entrevistas, tal como lo muestran los siguientes fragmentos:

MH: “(...) él estuvo asesorándome toda la parte pedagógica y con él también realizamos dos exposiciones en colectivo con mi semestre (...)”.

NC: “(...) como tal, yo considero que la práctica artística y en el campo de la investigación (...) somos estudiantes que también necesitan estar en constante producción e investigación (...)”.

Las técnicas artísticas, como segundo dominio, se refieren a la pintura, fotografía e ilustración en el ámbito de las representaciones bidimensionales, así como la escultura desde lo tridimensional, donde se incluyen expectativas y experiencias prácticas:

MC: “(...) me brindó espacios de producción en pintura, ilustración, fotografía, video, básicamente prácticas básicas del arte y contemporáneas (...)”.

RS: “Fincortex es un espacio para la expresión, comunicación, socialización, interacción, a través de diferentes propuestas de carácter artístico (...)”.

NC: “(...) hace poco tuvimos un taller de plastilina, hace menos de un año; también se hacen exposiciones al menos semestralmente (...)”.

En el mismo sentido, un tercer interés que surge es la producción audiovisual, en la cual se evidencia un acercamiento al audiovisual, desde las técnicas artísticas, y la exploración de la imagen en movimiento y el sonido, tal como se muestra a continuación:

RS: “(...) desde ahí comenzó, digamos, como el encanto por comenzar a trabajar desde esa parte de la imagen en movimiento y la parte de sonido (...) que todas las técnicas artísticas son un complemento a lo que llamamos séptimo arte (...)”.

NC: “(...) el grupo tiene como un enfoque muy cultural, no, y de aceptar como la diversidad, entonces pienso que fue como ir tomando esos detalles que de pronto a ojos del arte no estaban muy vistos, digámoslo así y, por ejemplo, irse metiendo con la producción audiovisual que creo que es el inicio de Fincortex (...)”.

Además, se evidencia actividades conjuntas, intercambio de información, así como el desarrollo de experiencias y generación de conocimientos. Por otra parte, se identifican otros ejes que, aunque no son recurrentes en todas las entrevistas, se presentan de manera aislada, tales como el proceso de creación, otras artes y mediaciones didácticas.

Un primer aspecto de ese interés por difundir y compartir la producción que los integrantes generaban se enfocaba en la propagación de innovación, a través de herramientas específicas del proceso creativo, así como la pertinencia en la evaluación de las acciones y productos que se movilizaban a través de este. La comunidad del festival evidencia este aspecto desde la circulación del conocimiento por medio de exposiciones, así como el proceso de creación, producción y apropiación del conocimiento en escenarios tanto académicos como culturales, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

MC: “(...) tener estrategias de difusión como la televisión, el canal de la ciudad, siempre tuvimos como muchas posibilidades de hacer visible al semillero y a las exposiciones, la emisora de la universidad (...)”.

BM: “(...) asuntos académicos, en presentación de ponencias (...) una beca por parte de Colciencias, una beca por investigación”.

CR: “(...) las redes sociales, sí, Facebook (...) estaba la voz a voz (...) se ponía la información en la universidad para que la gente supiera”.

MH: “(...) documentábamos el proceso, llevábamos nuestro diario de campo, llevábamos nuestros apuntes; había una primera entrega de borrador, donde ya habíamos elaborado un proyecto (...) primera etapa de observación; a partir de la observación cada quién tomaba su línea de trabajo unos desde fotografía, unos desde video, otros desde la escritura (...)”.

RS: “(...) se hace evidente en diferentes exposiciones y en espacios académicos, ya sea a manera de ponencias, a manera de conversatorios o a manera de participación en diferentes eventos académicos o artísticos (...) nuestra bitácora de viaje es un proyecto de investigación con las herramientas básicas que debe tener y la generación de una metodología individual (...)”.

En tal virtud, se evidencian los medios para circular el conocimiento generado en el interior de la comunidad, tales como medios virtuales, físicos y dialógicos; por otra parte, para dinamizar la fluidez en el intercambio de información, los integrantes generan estrategias y herramientas del arte y de la investigación para comunicar a otras comunidades la productividad que se desarrolla. Así mismo, amplían la comunicación a escenarios formales de educación para acceder a convocatorias de investigación y cultura, con lo que se favorece la construcción de redes de información y participación, que se transforman constantemente.

El segundo aspecto para resaltar es el repertorio de significados que comparte la comunidad. En ese sentido, consiste en terminologías especializadas, imágenes, gestos, comidas, formas de llegar a decisiones; un conjunto de fuentes que le permite desarrollar identidad a la comunidad que se va configurando.

Teniendo en cuenta lo anterior, la comunidad de integrantes genera fuentes, saberes, conocimientos y discurso compartido, a partir de los conocimientos teórico-prácticos, investigación, creación literaria, plástica o audiovisual, contextos sociales y pensamiento crítico, como se muestra en las entrevistas:

RS: “(...) para uno saber producir tiene que manejar las técnicas, entonces, inicialmente, uno va desde lo básico, que es el dibujo, hasta ya un alto grado de trabajo que es ya, digamos, lo tridimensional; entender la luz, la sombra, cómo se produce el alto, el ancho y el fondo de un espacio, qué es lo que nos da la posibilidad de ver el producto en audiovisual (...)”.

MC: “(...) prácticas artísticas, en conocimientos especializados, tuvimos mucho lo que fue la creación narrativa, tuvimos talleres de sonido, porque también estábamos manejando mucho los audiovisuales y bueno todas las artes digitales (...)”.

JC: “(...) La investigación, pues, es nuestro punto de partida, qué tema es de nuestro interés... creación en cuanto a esa investigación... escrito investigativo (...) propuesta final, ya sea con diferentes medios artísticos (...)”.

JC: “(...) generar unos diálogos tanto internos, del grupo, y en cooperación a la sociedad que habitamos (...) formación de públicos (...) elemento plástico (...) socialización (...)”.

AC: “(...) exploración, de la investigación, de la experimentación directa con las comunidades de ir e interactuar y mirar qué es lo que buscan, qué es lo que quieren, cierto, a través de los mismos talleres audiovisuales (...)”.

AC: “(...) observando el contexto, no quedándose un poquito quieto y mirando más allá de lo obvio (...)”.

En la comunidad de Fincortex, se redimensiona la práctica artística a través de los conocimientos que se van generando en la investigación y procesos de creación que buscan la experimentación en formas alternativas de expresión.

PRÁCTICAS EN EL INTERIOR DE FINCORTEx

La tercera característica fundamental de la comunidad de práctica son las prácticas, las cuales incluyen tres aspectos que se evidencian en el interior del festival: la identidad que se construye y mantiene a lo largo del tiempo, el aprendizaje e identidad en la práctica y la manera en que se va reconfigurando socialmente la comunidad.

Inicialmente, el aspecto de identidad se ha construido y consolidado a partir de la imagen y se encuentra desde conceptos como la semiótica visual, la crítica constructiva y el ámbito creativo, tal como se expone en los siguientes fragmentos:

RS: “(...) El logo de Fincortex, pues ha sido el mismo, ha cambiado de pronto en la forma, en el color, pero el concepto es el mismo que es el ojo, sí, el ojo que, entre comillas, todo lo ve, pero que también es nuestra base de conocimiento (...) agudiza los otros sentidos en ausencia de este, para comenzar a reproducir nuevas cosas desde otros lados (...)”.

MC: “(...) nuestra mirada como artistas empíricos hacia el mundo (...)”.

MH: “(...) la ilusión del ojo, entonces, este ojo se abre a todos los ojos, verdad, al ojo que esta tras la cámara en la fotografía (...)”.

RS: “(...) llevar a reflexionar al personaje a través del audiovisual, sin perder el sentido que tiene, pues, la vida (...) es como ese espejo también que está ahí donde yo me reflejo, donde yo también me veo, o sea tiene muchas connotaciones (...) la más importante para mí, es que es el espacio o es el dispositivo humano que tenemos para poder desarrollar ideas, sí, entonces a través del ojo podemos hacer una lectura literaria, podemos hacer una lectura del contexto, del entorno, hacer una lectura semiótica, una lectura estética (...) se vuelven unos especialistas también en la observación (...) que contribuyen en una mejor lectura de su cotidianidad (...)”.

LM: “(...) aprender a ver, aprender a mirar, para otros puede ser la vista subjetiva de cada uno porque hay diferentes modos

de interpretar una imagen, no, la mía no es la del otro, no es la del público, entonces pues el ojo es como si... es simplemente la palabra, la mirada (...)"

Teniendo en cuenta lo anterior, la identidad que se configura en la práctica se representa en el logo de Fincortex: una imagen que genera una misión, donde el proceso de observación, sensibilidad frente a lo cotidiano, conocimientos y saberes en situaciones ordinarias, permiten desarrollar la imaginación e interpretación del mundo y los objetos, así como las acciones humanas y naturales. De igual manera, la comunicación que implica el lenguaje visual se ve potenciada por conceptos relacionados con la visión, el ámbito holístico y emotivo, que intervienen en el proceso de identificación del contexto en donde el integrante está inmerso.

Por otra parte, el aspecto de aprendizaje e identidad en la práctica permite la transformación personal y la experiencia de identidad, al participar y contribuir con las prácticas de aprendizaje; de igual manera, posibilita que estas prácticas se perfeccionen y se transmitan a nuevas generaciones y miembros de la comunidad.

De esta manera, se puede evidenciar el desarrollo de la identidad en conceptos, como la transformación en escenarios de aprendizaje, conciencia personal y práctica profesional, evidenciados en los siguientes fragmentos:

AC: "(...) el hecho de interactuar con la gente, cierto, Fincortex es un ente que vive y trabaja para la gente y de la gente, cierto; entonces, esa comunicación directa con el público hace que yo pueda no solo expresar a través del medio, sino poder comunicar el aprendizaje, cierto, poder dejar un legado (...)"

MC: "Fincortex me ayudó a entender al otro y también a cómo expresarme o expresar mis ideas ante los demás (...) he construido, nuevamente, mi espíritu artístico, artístico autodidacta, prácticamente (...)"

DE: "Uno tiene distintos pensamientos y distintas maneras de sentir (...) alimentar y hacer más fuertes sus conocimientos (...) aprender a conocerse bastante, a entender sus lógicas (...)"

NC: “(...) uno, sobre todo, se construye en un grupo de estos, pues, como persona, yo creo, porque esto es mostrar un poquito la realidad (...) cómo es la vida profesional de un artista (...)”.

AC: “(...) si hay alguien que viva como artista es Ricardo, no, que vive y transpira arte y eso es lo que nos profesa todos los días y nos da, no solo la posibilidad, sino que nos abre el espectro que de verdad veamos que de esto sí se puede vivir (...) mi primer como momento donde yo puedo, no solo expresarme como artista audiovisual, sino como pedagogo y como profesional en las artes, es mi primera experiencia laboral (...)”.

Se encuentra que la transformación personal surge como un proceso que está relacionado con el aprendizaje y la autonomía. Para Wenger (2001), el aprendizaje transforma al ser desde una experiencia de identidad en el hacer, no solo es la recopilación de información que es memorizada, sino que implica el convertirse en una persona determinada; en tal virtud, los integrantes se preparan para poner en práctica los conocimientos desarrollados, así como las experiencias que nutren la identidad, según las necesidades y expectativas de cada uno.

Por otra parte, la experiencia de identidad se desarrolla en la comunidad del Festival, a partir de conceptos como estrategias metodológicas, contextos pedagógicos y aprendizaje en roles, los cuales se evidencian en algunos fragmentos de las entrevistas realizadas:

MC: “(...) buscando ejercicios, buscando experimentación a través de diferentes materiales, talleres, diálogos, charlas, y eso creo que me ha llevado a un crecimiento (...)”.

JC: “(...) poder comunicarnos, poder generar esas inquietudes, expresar nuestros temores en cuanto a la investigación (...)”.

AC: “(...) yo tengo que enfocarme hacia el ser humano, tengo que enfocarme hacia mi comunidad, hacia lo que está alrededor mío, más allá de pretender la individualidad del artista solamente (...) como todos aprendemos desde chiquitos a ver, cierto, y Fincortex a través de su ojo nos enseñó a mirar”.

RS: “(...) generamos, digamos, como un núcleo académico (...) yo permeé estos individuos, ellos están permeando también en su espacio donde se desarrollen, están permeando nuevas personas (...)”.

JC: “(...) construir al individuo para cooperar dentro de la sociedad (...)”.

Teniendo en cuenta lo anterior, los tres conceptos: estrategias metodológicas, contextos pedagógicos y aprendizaje de roles permiten identificar que, en el Festival, la experimentación y búsqueda de conocimiento promueven la posibilidad de expresar inquietudes y buscar alternativas para actuar ante una problemática; de tal manera, la investigación y la pedagogía están inmersas en la construcción de identidad, que comparten los integrantes con respecto al rol, como agentes sociales, culturales y educativos, al proporcionar diversas experiencias.

En este sentido, se evidenció que el Festival genera encuentros de acercamiento con comunidades para transmitir y compartir los aprendizajes en torno a las prácticas de producción audiovisual; de igual manera, se enfoca en la identificación de problemáticas para evidenciar crisis que se presentan, tanto en el ámbito personal del integrante, como en las comunidades con las que interactúa, con el fin de analizarlas, comprenderlas y fomentar acercamiento a la solución de las problemáticas, al hacerlas visibles por medio la expresión artística como producto intelectual.

Un tercer aspecto de la característica de prácticas es la manera en que se va reconfigurando socialmente la comunidad a través de la negociación de roles al interior del grupo, pero también de manera externa, cuando la comunidad del festival logra un reconocimiento y, en cierta medida, relevancia en el ámbito social, académico y cultural. A propósito de lo anterior, Wenger (2001) aclara que se pueden identificar aquellos roles de los principiantes de una comunidad, tanto como los veteranos, pues pueden comprometerse en las mismas actividades; sin embargo, su aptitud y legitimidad para la determinación, por parte de los principiantes, del peso y adecuación de sus acciones y producciones, aun no les pertenecen. Para ello, deben

alcanzar nuevas posiciones dentro de la comunidad y, así, convertirse en miembros de pleno derecho.

Estas posiciones son negociadas, internamente en la comunidad, e implican significados que constituyen a la persona y a los miembros. Entonces, se presentan posiciones cambiantes, como sistemas de relaciones que se van transformando en la práctica y que conllevan una interdependencia estructural de los integrantes.

Con respecto al cambio interno de estructura, en el Festival, se identifica la negociabilidad a partir de conceptos, como la formación, proceso de creación y comunidad, los cuales se evidencian en los siguientes fragmentos:

ASC: “(...) se ven reflejados en la producción y en la hoja de vida (...) Fincortex también nos ha brindado, yo creo, que una hoja de vida sustancial”.

BM: “(...) estoy haciendo mi posgrado, sí me ayudó, como a tener como una meta y un interés (...) que me ayudó a crecer, como mi territorio académico”.

DE: “(...) conocer más a profundidad la realidad del hacer artístico y del hacer docente (...) me ha permitido, en la parte profesional y como artista, tener un espacio de creación colectiva (...)”.

RS: “(...) cambia en la medida en que las necesidades que tienen son diferentes, los sueños que tienen también son diferentes, o sea, en la época que comenzamos muy pocos querían digamos hacer proyectos en el extranjero o desarrollar proyectos en el extranjero, todos eran muy del espacio cotidiano, íntimo de Tunja y de Boyacá. Sí, en este momento lo que uno puede diferenciar es que todo el mundo quiere irse del país (...)”.

AC: “(...) este mundo, o sea, el cine, la televisión, la radio, la fotografía no están hechos solo para ciertas personas o ciertas élites que tienen billete o que están en las productoras, no; está hecho para todo el mundo, desde lo técnico nos enseña que, desde el celular hasta la cámara, cierto, podemos generar, no, lo que genera uno es la idea (...)”.

LM: “(...) es una forma de mostrar tu trabajo; también, de conocer personas y ampliar de pronto tu colectivo (...)”.

Los cambios internos no están desvinculados de los cambios personales que cada integrante realice, ya que, al efectuar esas transformaciones, en lo personal, pueden abarcarse nuevos compromisos y prácticas que les permitirán acceder a otras posiciones dentro del grupo. Por tanto, estas identidades que se transforman dan pie a cambios estructurales del colectivo al cual los integrantes pertenecen, a través de la interacción constante que se realiza en las prácticas.

En otro sentido, el cambio o reconfiguración de manera externa de la comunidad se presenta cuando esos cambios internos, sobrepasan el límite del grupo y se expanden a significados más amplios que se dan en otras comunidades, agrupaciones o espacios fuera del festival.

De esta manera, la comunidad presenta esta reconfiguración social en lo interno y externo, en la interacción comunitaria, proceso holístico de creación y cambio, que se puede ver en los fragmentos de las entrevistas realizadas:

RS: “(...) los chicos de ahora quieren salir más, conocer más, ver más, pero también traerlo para hacer una retroalimentación, y pues a nosotros nos sirve bastante porque necesitamos, también, conocer eso; entonces nos da la posibilidad de generar más conocimiento, en la medida en que ellos vayan y conozcan nuevos espacios, desarrollen sus actividades allá, promuevan sus proyectos”.

BM: “(...) como herramientas metodológicas que quedan para trabajar con los chicos, que me ayudan bastante para desarrollar talleres (...)”.

DE: “(...) con Fincortex fueron mis primeras exposiciones, han sido las primeras exposiciones que he tenido en realidad (...) como profesional, experiencia enriquecedora, teniendo en cuenta las diferentes etapas de la investigación-creación; es decir, conocer a profundidad desde la práctica misma (...) el semillero, el grupo, ha formado, lo ha formado a uno bastante, como tal, con el hecho de que no se le corten a uno las ideas y de que uno pueda seguir trabajando en lo que le interesa (...)”.

AC: “(...) utilizar las herramientas audiovisuales, como un facilitador, ha sido el legado más grande que me ha dejado Fincortex frente a mi labor docente (...) desarrollé mi propio hijo que fue el Festival de Cine de Sopó y con él, ahora, estamos construyendo pues lo mismo, estamos haciendo Fincortex 2, el legado se agranda (...)”.

NC: “(...) el artista es como todo envidioso y que como mis cosas son mis cosas y ya, y pues obviamente uno en estos grupos aprende que no, no siempre es así, y que no siempre un artista debe guiarse como por ese ego gigante que se suele tener en el campo (...)”.

Las reconfiguraciones que se han evidenciado en el interior del Festival implican la interacción comunitaria hacia escenarios nuevos para los integrantes, así como retos de carácter social, educativo y cultural. Por otra parte, la internacionalización de las prácticas a través de la movilidad académica y de las redes de circulación de los productos en diversos medios, favorece la realimentación de las prácticas, así como evaluación y proyección de estas. Finalmente, el proceso holístico de creación tiene en cuenta las herramientas y técnicas artísticas, para la transformación del proceso investigativo y en la creación.

PROCESOS DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA EN LA COMUNIDAD DE PRÁCTICA DE FINCORTEx

En el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, se ha consolidado unas formas muy particulares de aprender y desarrollar conocimiento por generaciones. La investigación nos ha mostrado que, la mediación pedagógica, ha favorecido el intercambio y, sobre todo, permitido varios escenarios pedagógicos y didácticos, dinámicas y caracterización de los agentes que participan en el momento educativo. En el trascurso de este apartado, veremos cómo se evidencian los distintos momentos de mediación, hacia la formación.

El análisis de los documentos, y análisis narrativo de la entrevista semiestructurada, ampliaron los saberes sobre la mediación pedagógica de Fincortex, cuyos contenidos y formas de expresión se orientan hacia un acto educativo, buscando un horizonte creativo, expresivo y relacional.

Con el fin de profundizar la definición anterior, la mediación pedagógica del Festival se descompone en tres partes: el horizonte de educación, desarrollo del acto educativo y perspectivas, los cuales se abordarán a partir de los resultados obtenidos.

HORIZONTE EDUCATIVO DE FINCORTEX

Inicialmente, se puede evidenciar una apropiación histórica y cultural, es decir, un camino en el cual se hace historia y cultura en el presente por medio del encuentro educativo, no como una preparación hacia el futuro, sino como un rol protagónico en la construcción de conocimientos e intercambio de experiencias en la creación de nuevas formas de trabajar en la memoria.

De esta manera, el horizonte del Festival, relacionado con esta apropiación se realiza, principalmente, a partir de la identidad cultural, tal como se evidencia en los fragmentos de la entrevista al creador y director, así como documentos del archivo interno del mismo:

T10: “(...) entonces, inicialmente, el proyecto de formación, de autoformación que se creó, digamos logró unos objetivos, sí, pero a medida que también se va transformando tanto la parte cultural, social, artística, audiovisual, también nos vamos adaptando a esos momentos (...)”.

T00: “El Festival Internacional de Cortometrajes, Fincortex, creado hace 8 años, ha pretendido darle una mirada a parte de esa producción, clasificándola y mostrándola, además de acompañarla con charla y conferencias que permitan un mejor entendimiento de esos productos culturales que, en algún sentido, recogen el devenir social y creativo que genera una situación particular”.

T10: “(...) entonces, la transformación es tanto mía, si en ese sentido, como también la transformación de cada uno de los participantes, y los grupos que son afectados por ellos, ya sea como objeto de investigación o como parte de una investigación”

La identidad surge de esa formación autodidacta y permite reconocer las manifestaciones que cada integrante tiene, las cuales se dan en el

interior de las prácticas cotidianas, generando relaciones culturales. Por otra parte, las necesidades particulares de interés muestran que los proyectos de investigación no son impuestos desde un eje temático, por parte del asesor, sino que provienen del mismo investigador, motivado por su experiencia e historia personal. De esta manera las propuestas investigativas son un fractal social en el que cada sujeto está inmerso.

El propósito de creatividad en el Festival se dinamiza desde la incertidumbre y la significación. Una educación orientada en la incertidumbre implica generar miradas que puedan cuestionar, desfragmentar y analizar, de manera crítica, las situaciones para aprender a resolver los problemas de forma creativa.

En ese sentido, la incertidumbre se dinamiza en el Festival a partir de conceptos, como la exploración personal, las acciones reflexivas y dificultades, tal como se evidencia en los siguientes acápites:

T10: “(...) cada individuo elige su tema, generalmente, pues nosotros no colocamos ningún tipo de temática ni camisa de fuerza para que cada uno lo desarrolle; digamos que una fortaleza del proyecto y del grupo de desarrollo creativo tiene que ver con eso, en que no hay una forma de cohibir a cada individuo en relación con lo que está pensando y en lo que quiere profundizar (...).”

T10: “(...) si una persona, en cierto momento, quiere trabajar sobre la población, discapacitada, pues obviamente se va a dedicar a profundizar, digamos desde lo teórico, que es lo que está sucediendo con eso y comenzar a buscar poblaciones que tengan estas características, y comenzará a interactuar con ellos para ver si realmente la teoría compagina con la realidad, que muchas veces hay un desfase y en otras veces si se logra, digamos como la empatía, pero pues tiene que ver con eso (...).”

T10: “(...) las metodologías que se crean son pensadas en eso y digamos que, cuando se hace una exposición, se piensa qué obra va primero, cuál va de últimas y cómo el discurso estético en relación a una muestra tiene que ver también con eso, o sea para que la gente la entienda y no se sienta agredida con eso

(...) todo lo imprevisto, todo lo que no habíamos calculado es lo que realmente nos nutre (...) lo que buscamos también es dar solución a las problemáticas que aparecen dependiendo del momento (...).

La exploración personal, las acciones reflexivas y las dificultades promueven la búsqueda e introspección de los temas de interés e investigación para que los proyectos emprendidos en el interior del Festival sean coherentes con la experiencia de vida de cada integrante. Respecto de una participación desde la significación, se puede entender como una educación con sentido, en la que realmente cada actividad, conceptos y contenidos signifiquen algo para la vida de los integrantes. Cuando la significación empieza desde el interior de la persona, surge el punto de partida para la apropiación del mundo y los demás.

En ese sentido, la significación sugiere comprender el protagonismo que rodea a un sujeto, permitiéndole relacionar sus prácticas con el sentido de la vida, el cual Fincortex promueve a través del libre pensamiento, como se muestra en los siguientes fragmentos:

T10: "(...) tiene que ver con ese desarrollo del pensamiento, en la medida en que si yo logro comunicar algo que necesito que la comunidad sepa y la interrelaciono, pues obviamente va a haber una transformación (...).

T06: "Si tanto artista como espectador son conscientes de su mutua existencia y, por supuesto, de que los dos son creadores, deja de tener importancia aquello de quién es el firmante de la obra (...).

El libre pensamiento permite la apertura a otras formas de concebir los acontecimientos que suceden en la cotidianidad de la vida, promueve el diálogo y la interlocución como posibilidad de crecimiento, pues es reflexión y transformación de paradigmas por desdibujar, que reflejan las motivaciones e intereses de cada sujeto en la interacción.

El propósito de expresividad, como horizonte educativo se compone, en el Festival, a partir dos segmentos: la expresión y el gozar de la vida.

Una educación que permita la expresión tiene una particularidad, y es que genera resistencia frente a las formas o pensamientos dominantes sobre el sujeto, de ahí que, si no hay expresión, se suprime el pensamiento, emocionalidad y percepción del mundo particular, normalizando los modos de vida y cegando posibilidades creativas. En consecuencia, la capacidad expresiva significa que la persona debe tener un manejo coherente del significado y del significante que manifiesta; claridad, seguridad y belleza en el manejo del lenguaje y sus formas. Por tanto, esta capacidad es una conquista que logra la persona, no se la regala ni la sociedad ni la escuela.

La expresión genera espacios para el desenvolvimiento de los sujetos en la interacción con otros; el manejo de las formas comunicacionales que permitan la apertura hacia el pensamiento y el desarrollo de la capacidad de presentar ideas con dominio de conocimiento en el discurso. De acuerdo con lo anterior, al analizar los documentos del archivo del Festival se encuentra el concepto de creatividad, como se evidencia en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) en ese sentido de que cada individuo que participa tiene y crea su propia metodología a partir de sus vivencias (...) lectura que yo haga de mi cotidianidad (...) la estética se transforma día a día también; tiene que ver con eso, o sea, no somos individuos concluyentes, siempre estamos en transformación (...)”.

T00: “Las prácticas de producción simbólica, de reconfiguración de sentido, de reconocimiento de particularidades, hacen parte de una identidad que debe ser fortalecida”.

T06: “(...) la disolución de las fronteras entre el artista y el espectador. Esto quiere decir que el espectador debe encontrar, en el trabajo, algunas pistas que le permitan acercarse al problema que inquietó al artista y que dio como resultado aquello que tiene al frente, y esto posiblemente genere en él otra posible solución o problema, es decir, un acto creativo (...)”.

La creatividad no solo se entiende como un proceso individual de consecución a la luz de solucionar un problema; genera momentos

de expresión que, en las prácticas artísticas, permiten la apertura del pensamiento y la sensibilidad estética; de igual manera, está predeterminada por el manejo de las formas comunicacionales y expresivas propias del campo disciplinar. Así, en la plástica y la producción audiovisual este propósito de expresión se nutre con la participación de las audiencias que transforman la significación del objeto cultural, con la creación y recreación de nuevas posibilidades de apreciación y aprehensión del conocimiento.

Por otra parte, la expresión relacionada con el gozar de la vida, para Gutiérrez y Prieto (1999), consiste en el desarrollo de los sentidos, la imaginación y la creación colectiva en un ambiente de participación, el cual se da a partir de acciones que permitan sentir y hacer sentir diferentes situaciones y experiencias propias de las relaciones humanas. En el análisis de los textos del Festival, se identificó que este concepto se dinamiza en la experiencia estética y el interés personal, tal como se muestra a continuación:

T10: “(...) el discurso estético también se va transformando en la medida en que el pensamiento también se va redireccionando (...)”.

T10: “(...) el trabajo que se viene desarrollando en Fincortex, en su parte pedagógica, metodológica, de transformación de conocimiento, tiene que ver con eso: en buscar solución a las problemáticas que se presentan tanto día a día, como en el momento (...)”.

T00: “(...) artistas que se encuentran trabajando directamente con las poblaciones para, entre todos, construir no ya “Obras de Arte”, sino experiencias estéticas que los enriquecen y les hace comprender el mundo de diversas maneras”.

La experiencia estética y el interés personal dinamizan el flujo de pensamientos, así como sensaciones relacionadas con el goce de encontrar sentido a la vida. Así mismo, promueven, desde herramientas y metodologías rigurosas, el análisis y transformación de conocimiento, en donde los aspectos intelectuales y emotivos influyen en las prácticas dirigidas a desarrollar lo holístico de cada persona.

El propósito de relacionalidad dentro del horizonte educativo de una mediación pedagógica, se enfoca en el convivir; implica educar para la cooperación y participación colectiva; es decir, para el interaprendizaje.

De esta manera, es necesario fomentar espacios y momentos para producir conocimientos a partir de discusiones y acuerdos que conllevan la realización de acciones y reflexiones en la cooperación y trabajo colectivo. En el Festival, la interacción sociocultural y la interacción comunitaria surgen del análisis realizado, como se evidencia en las líneas siguientes:

T10: “(...) hay gente que trabajó con neopunks, trabajó con, cuando existieron los Emos, también trabajaron con eso, los Metaleros, bueno etcétera, o sea siempre la gente que estuvo tiene que ver con diferentes formas de pensar, diferentes formas de actuar (...)”.

T10: “(...) una comunidad con la cual tenga la necesidad de interactuar, entonces para nosotros es importante eso, extraer el trabajo comunitario, la parte social, pero también cómo puedo transformar eso para representar a través de una propuesta artística, plástica, audiovisual, escritural, práctica artística, bueno, etcétera, sí, o sea cualquier medio de expresión que nos convalide el discurso que estamos desarrollando (...)”.

T06: “El artista es un ser comprometido con su tiempo y lugar; es un traductor del espíritu de la época; ve cosas que otros no ven; siente cosas que otros no sienten, no como algo mágico, sino por una sensibilidad diferente. Esto no quiere decir que es un ser aislado, sino que como artista está comprometido con la sociedad (...)”.

La interacción sociocultural evidencia que prácticas en el interior de la comunidad del Festival promueven la participación de la cultura en los proyectos de investigación y creación. Con ello se evidencia la responsabilidad que tiene el artista con su tiempo y lugar, así como la integración comunitaria donde el compromiso social, desde la experiencia y las vivencias, genera una construcción dialógica con las comunidades a las que se pertenece y estudia.

Finalmente, el propósito de una educación que promueva el sentido de lo alternativo se preocupa por el futuro, pues busca generar un quiebre del presente y del pasado; debe tener en cuenta las necesidades que se han dejado de lado en procesos educativos, para poder utilizarlas como potencialidades y, así, fomentar una educación no convencional. En ese sentido, durante el análisis realizado sobre los textos del Festival, se encuentran los conceptos que desarrollan este propósito como la transformación, visibilidad e investigación, tal como se evidencia en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) una transformación primero de ellos, sí, al reconocer sus espacios, al reconocer sus comunidades, pero también la comunidad, comienza a transformarse a partir de esa interacción (...)”.

T10: “(...) nosotros tenemos, pues, bastante visibilidad en redes sociales y en espacios virtuales, y pues siempre hemos tenido comentarios favorables”.

T06: “Los trabajos que hemos presentado en Fincortex, y atendiendo a su filosofía, han llegado de los más diversos lugares: Ecuador, Perú, Colombia, México, España, Argentina... se distribuyen en tres categorías: experimental, ficción y animación. Esto, con el fin de darle un ordenamiento a la exhibición, y para su selección se tienen en cuenta la creatividad, el manejo de las ideas y la calidad de la producción”.

T10: “(...) es capaz de producir algo que ella lo hace desde su individualidad, y lo que hacemos también es de potenciar cada metodología de investigación o de trabajo (...)”.

T09: “Al paso de los meses, se fueron desarrollando distintos procesos y metodologías en el campo artístico y audiovisual (...) nos dio como resultado una muestra semestral en donde se hace exposición de todos estos productos, como finalización de una etapa investigativa y exploratoria en ese periodo de tiempo, y que anualmente coincide, en el segundo semestre de cada año, con la muestra oficial en las salas de proyección local, de los cortometrajes Ganadores y Menciones Especiales del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, Fincortex (...)”.

Por otra parte, se evidencia, en los textos analizados, los conceptos de experimentación y exploración, construcción de conocimiento y valores:

T10: “(...) que somos el resultado, también, de ese desarrollo tecnológico, conceptual, teórico, etcétera, y nos vamos adaptando al mismo, pero realmente lo que se plantea desde el inicio es que, básicamente, cada individuo tiene un pensamiento específico, el cual tratamos de potenciar, y hacerlo particular es lo que hace que una propuesta sea de carácter artístico, escritural o cultural (...)”.

T10: “(...) el respeto por el otro, el respeto por el pensamiento individual y la construcción del conocimiento”.

Según lo anterior, los conceptos de transformación, visibilidad e investigación son conocimientos con la propuesta del Festival, para generar un espacio alternativo de educación, ya que este tiene en cuenta las necesidades particulares que los integrantes van expresando con respecto a la profundización de conocimientos, y permite que esos procesos, no solo se queden en un repertorio o repositorio local, sino que abarquen otros espacios y lugares desde la interacción internacional, y desde la investigación en propuestas plásticas y audiovisuales.

De igual manera, los conceptos de experimentación y exploración, construcción de conocimiento y valores, evidencian las transformaciones que van sucediendo en el contexto de los integrantes, los llevan a encontrar alternativas frente a la producción técnica y conceptual, para generar nuevos conocimientos que permitan avances en los procesos de aprendizaje al fundamentar las interacciones en una escala de valores que se dinamizan en acciones cotidianas.

DIVERSOS TRATAMIENTOS DE LA MEDIACIÓN PEDAGÓGICA EN LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA Y AUDIOVISUAL DE FINCORTEX

Esta segunda parte que conforma la mediación pedagógica abarca el tratamiento del contenido, el tratamiento del tema, tratamiento de las formas de expresión, la producción y producto; también, la distribución y uso desde los medios, audiencias y mediaciones.

Para evidenciar, en primer lugar, la consideración de las necesidades e intereses de los integrantes de Fincortex, surge lo conceptual, como se muestra en los siguientes fragmentos:

T10: "(...) como hablaba antes, eso teórico, cómo entro a afectarlo desde la realidad y comenzar a mirar y a hacer un paralelo en lo que pasa realmente aquí, en nuestro contexto y entorno cotidiano, tiene que ver con la teoría que se ha formado a través de eso (...) esas inquietudes se van solucionando a partir de esa interacción y esa argumentación de carácter teórico, y también desde el desarrollo de lo práctico, dependiendo de la investigación que quiera yo desarrollar".

T00: "En este sentido se da una proyección sobre la técnica, conociendo y proponiendo unos saberes que permitan la producción sea la más adecuada respecto a lo que se quiere expresar (...) programación de un seminario abierto a la comunidad, para dar a conocer los alcances que podría tener este tipo de experiencias, afirmando las posibilidades de participación e inclusión, con invitados que tengan experiencia tanto de prácticas como de pensamientos que contribuyan al enriquecimiento, ampliación y ajuste de las intenciones planteadas, estableciendo diálogos entre académicos, artistas-estudiantes y comunidad".

Lo conceptual, en las prácticas de producción en el Festival, va dirigido a la generación de productos plásticos, audiovisuales y literarios, de tal forma que interviene el diseño y argumentación teórica para acompañar la producción de este tipo de piezas, con la finalidad de crear a partir de cada campo del conocimiento, en la procura de generar contenidos adecuados a las audiencias que hacen parte de la interlocución.

Respecto del tratamiento del tema de una mediación pedagógica se establece, principalmente, la ubicación temática, que se centra en mostrar al estudiante el sistema o estructura principal de los contenidos para permitirle navegar por los subtemas en un sistema lógico. En tal sentido, se evidencia, tras el análisis realizado a los documentos del archivo del Festival, el concepto de conocimientos previos:

T10: “(...) básicamente, lo que hacemos es tratar de profundizar a partir de esas inquietudes, si partimos de un conocimiento previo que tengo con ese espacio, o esa relación con la problemática que planteo y, finalmente, lo que hago es profundizar desde lo teórico (...)”

Los conocimientos previos permiten ubicar el repertorio y sistemas que el integrante de la comunidad del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales ha logrado componer desde su experiencia educativa, de tal manera que el asesor que propone los temas pueda diseñar una ruta y estructura, no solo de contenidos, sino de estrategias y acompañamientos para promover el aprendizaje e interés de la comunidad.

De esta manera, se hace necesario identificar los significados para la interlocución que se dan en la experiencia anterior al nuevo aprendizaje; en ese sentido, tras el análisis realizado a los documentos del Festival, se encuentra el concepto de formación teórico-práctica, conocimientos para la creación y procesos cognitivos, como se evidencia en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) esa interacción y esa argumentación de carácter teórico, y también desde el desarrollo de lo práctico”.

T01: “En la siguiente fase, presentaremos dentro de Fincortex, en su versión número siete, la culminación de estos procesos desde la imagen audiovisual, cortometrajes dentro de las líneas de la ficción, animación y experimentación”.

T02: “Los participantes de este grupo de exploración y creación, se cuestionan desde una óptica personal, que tienen un primer acercamiento para elaborar un tejido conceptual de una idea y su profundización en la temática seleccionada, generando así, de esta manera, un espacio que se traduce en objetos de carácter artístico, plástico, audiovisual y también en trabajos de integración comunitaria, donde se transcribe el querer y pensar del integrante del semillero de investigación, en procesos de creación y cómo estos momentos importantes de producción, se pueden también compartir con otras personas”.

Según lo anterior, la formación teórico-práctica genera un encuentro donde los conceptos y significados se desplazan entre la red de pensamiento del grupo, a partir de la interacción formal e informal. De esta manera, los conceptos se comparten, en la práctica, como conocimientos para la creación de propuestas audiovisuales, en torno a los géneros específicos del Festival. Por otra parte, se desarrollan procesos cognitivos que promueven la exploración y creación, como generadores de tejidos conceptuales.

El tratamiento de la forma comprende la manera como se presentan los contenidos y textos a los interlocutores. Para Gutiérrez y Prieto (1999) implica reflexionar sobre cómo las cuestiones perceptuales y estéticas están ligadas al valor de la forma, en tanto ejercen un atractivo y generan vinculación con el destinatario. Es en la presentación de las obras, exposiciones o prácticas artísticas, donde la forma se evidencia y la manera en que cada integrante genera la relación con sus espectadores. En tal virtud, se evidencian los siguientes conceptos: proceso de creación, formatos y técnicas artísticas, así como formato audiovisual que conforman este tratamiento en los diversos textos del Festival:

T10: “(...) digamos que es como un árbol, como una raíz, etcétera, o sea comienza a transformarse y a buscar nuevas formas también de lo que está pasando alrededor de ese tema que estoy investigando, entonces, por eso me parece chévere, hacer la analogía en que la investigación, también para nosotros, aparte de ser rizomática también se convierte en holística (...)”.

T06: “diferentes formas de experimentación artística, además de las tradicionales pintura, escultura y grabado. En expresión corporal, en ambientes espaciales multimediales, en fotografía, en el sonido, en instalaciones, en video, y nos dábamos cuenta de que en cierto sentido todo esto confluía en el video”.

T05: “(...) el uso del video permite directamente moldear esta representación mediante técnicas muy precisas, cuya utilización está limitada solo por la imaginación. Así, el video se constituye en la herramienta atractiva para comunicar el conocimiento”.

El proceso de creación integra, de manera holística, las acciones humanas de la conciencia expresiva, el todo en la acción, lo cual permite el desarrollo de procesos investigativos que abarcan la complejidad del pensamiento humano; de allí que al crear una imagen fija o en movimiento, desde las disciplinas artísticas, se genera productos que puedan ser apropiados inicialmente por medio de la percepción sensorial.

Con respecto a las estrategias del lenguaje, en Fincortex se ha tenido muy presente el lenguaje pedagógico y artístico, donde el encuentro dialógico entre los integrantes, como en la interacción con el público, deja entrever las intenciones claras que se pretenden expresar y comunicar. En ese sentido, es importante tener la capacidad de hacer atractivo un discurso por medio del estilo coloquial, la relación dialógica, la personalización, la presencia del narrador, la claridad, sencillez y belleza de la expresión. A partir del análisis realizado a los textos de Fincortex, se evidencia el concepto de herramientas didácticas que interviene en este tipo de estrategia:

T10: “(...) la escritura es muy importante o sea siempre semanalmente hay o sea digamos cada uno de los participantes cuenta con un diario de campo, una bitácora (...)”.

T10: “(...) ellos tienen que hacer o consolidar su discurso a partir de los escritural porque es que cuando escribimos, consolidamos las ideas también y nos da la posibilidad de comenzar a vislumbrar hacia dónde puedo dirigir la investigación (...)”.

Las herramientas didácticas de Fincortex abarca los discursos pedagógicos, pues incluyen la escritura reflexiva, así mismo intervienen en la creación de los objetos plásticos y audiovisuales a través de la acción creativa, teniendo en cuenta que a toda la producción que genera esta comunidad, le subyace un proceso investigativo, no solo difundido y socializado en exposiciones artísticas, sino en eventos de orden científico y académico.

De otro lado, respecto de la producción y el producto, se encuentran las posibilidades de participación en las metas proyectadas por el grupo.

Según Gutiérrez y Prieto (1999), la producción debe permitir una participación de forma colectiva, como una organización alternativa para producir, en tanto es la oposición al productor aislado. La co-responsabilidad entra en juego y se evidencia, entonces, en el análisis de los documentos, los conceptos relacionados con el contexto comunitario, entornos educativos, contexto cotidiano, proceso de seguimiento, socialización y creación artística:

T10: “(...) ellos son parte esencial de estos elementos que aparecen (...)”.

T10: “(...) siempre estamos dispuestos a escuchar, a escucharnos y a dialogar de lo que venimos desarrollando; entonces digamos que, pues, la crítica que se hace siempre es desde lo formativo y siempre va en procura de mejorar (...)”.

T10: “(...) primero exponer los trabajos en el espacio donde se desarrolló la obra (...)”.

T10: “(...) se hace tangible, a través de los trabajos de grado; ahí precisamente y de los proyectos individuales que se desarrollan, cómo se logra esto, pues a través del seguimiento del desarrollo, del proyecto, y a partir de esas conclusiones (...)”.

T10: “(...) si tratamos de socializar digamos estos productos, con esas comunidades o con los elementos, formas, personas, entidades, etcétera, donde se desarrolla el proyecto, culturas, subculturas (...)”.

T10: “(...) se ve un cambio por lo menos, que la parte de la expresión da la posibilidad de que la gente pueda contar cosas y al contarlas, al decirlas, ya hay una transformación (...)”.

La participación en Fincortex, desde la producción presenta la importancia de la planeación de proyectos de investigación y creación, acorde con los contextos cercanos, las problemáticas que afectan al integrante y a la comunidad que participa en dichos proyectos. De igual manera, el acompañamiento a la creación de productos permite identificar las transformaciones manifiestas en el ámbito cultural.

Teniendo en cuenta lo anterior, estas líneas implican, que la configuración o composición de los productos, sean pensados según las posibilidades de comunicación que puedan abarcar.

En Fincortex, los productos se realizan a partir del proceso de creación, la producción plástica, producción audiovisual y comunidades, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) generar nuevos espacios, de generar conocimiento donde las personas puedan expresarse, pero donde también puedan adquirir y puedan darnos conocimiento previo (...)”.

T08: “(...) diálogos de creación plástica plantea dar a conocer aquellos aspectos que la formalidad no suple, teniendo en cuenta el flujo que contiene el arte y la cultura en nuestro contexto y cotidianidad, “aguarde y verá” las posibilidades de observar y sentir otras sensaciones y muchas más producciones realizadas en nuestro territorio boyacense, bienvenidos a esta primera muestra: diálogos de creación plástica”.

T10: “(...) los productos plásticos, los productos audiovisuales, la escritura, los proyectos pedagógicos, las nuevas metodologías también de formación tienen que ver con eso, van dirigidas a público, va dirigida a la comunidad (...)”.

T10: “(...) el proyecto permite es que cada quién se desarrolle desde su particularidad y así como él tiene una particularidad, él tiene la oportunidad de trabajar también con un tipo de comunidad específica (...)”.

Estos conceptos muestran una conciencia en la configuración de productos plásticos y audiovisuales que corresponden a un proceso investigativo o creativo, que tiene en cuenta las comunidades de las cuales emerge o hacia donde se dirige; con ello se fomenta la realimentación en el momento de la exposición o presentación.

La distribución, circulación y uso de los productos del Festival se da a través de los medios, las audiencias y las mediaciones. De esta forma, la circulación y objetos comunicativos son conceptos que intervienen en la producción, tal como se evidencia en los siguientes fragmentos:

T05: “La muestra audiovisual, para este año, se exhibió en las salas de la Universidad UPTC, Sede Casa cultural Gustavo Rojas Pinilla, Sala de proyecciones Edificio Central, Auditorio Clímaco Hernández y se hizo una muestra al aire libre en las inmediaciones de la sede principal, con una totalidad de 30 cortometrajes para la muestra nacional e internacional (...)”.

T05: “Contamos dentro del portal de Amigos del Festival con 850 y 1400 miembros de todo el mundo. En mi página, como director de Fincortex (...) En el portal de *You Tube* de Fincortex observamos 100 visitas en cada uno de los videos comerciales del Festival y 1850 de todos los videos colgados en la página”.

T10: “(...) el objeto en torno a la comunidad (...)”.

T09: “Así, el video se constituye en la herramienta atractiva para comunicar conocimiento y adentrarnos en la exploración y experimentación con los nuevos medios de expresión desde el audiovisual”.

La distribución, a partir de la circulación y los objetos comunicativos en el Festival, indica que las plataformas virtuales han permitido la apertura a la interlocución. Por otra parte, las proyecciones que se realizan en espacios culturales y académicos favorecen un acercamiento de la audiencia hacia un espacio de participación, como los conversatorios que se dinamizan en torno a las piezas audiovisuales y plásticas presentadas.

Por otra parte, durante el análisis realizado a los documentos de Fincortex surge el proyecto de carácter artístico, interdisciplinar, tal como se comprueba en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) cada estudiante o cada tallerista, o cada participante del proyecto comienza a hacer una redacción escritural a partir de lo que ha evidenciado (...)”.

T09: “(...) los participantes del mismo amplían sus conceptos teóricos, herramientas técnicas y contribuyen en la circulación de nuevas propuestas audiovisuales, no solo en los géneros tradicionales, sino en el que es pertinente desde nuestra área específica de conocimiento, como lo es el arte y sus diferentes manifestaciones (...)”.

T09: “(...) se genera un espacio de carácter interdisciplinar (...)”.

T10: “(...) hacer un tipo de evaluación, sí, de cómo ha sido la proyección, qué características tuvo, qué transformación tuvo; si se lograron algún tipo de objetivos, planteados y cuál sería la prospectiva del mismo; esto nos lleva a sacar más conclusiones, y estas conclusiones, digamos, que son la base para seguir desarrollando varios proyectos (...)”.

La producción escrita de proyectos permite la indagación y profundización conceptual para establecer claridades frente al uso de materiales en la producción artística. De igual manera, los espacios interdisciplinarios, en el Festival, permiten a los integrantes dialogar con otras áreas del saber y campos del conocimiento para emprender los proyectos de carácter artístico desde el acompañamiento permanente.

Según lo planteado anteriormente, la distribución y uso de los productos sucede a través de los medios, las audiencias y las mediaciones que genera el Festival.

Los medios, aparte de su esencial característica para la difusión, son intermediarios entre las mediaciones y las audiencias, pues implican diversos escenarios y lenguajes que permiten viabilizar la comunicación y expresión entre grupos humanos. En virtud de lo anterior surge, en el análisis sobre los textos de Fincortex, conceptos, como medios virtuales, acciones pedagógicas, interrelación, tal como se lee en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) la tutoría virtual, donde ellos pues escriben a través de redes sociales, *Messenger*, *WhatsApp*, etcétera (...)”.

T10: “(...) socializar digamos las necesidades y la proyección de lo que se va a revisar, a desarrollar, el proyecto hacia dónde iría enfocado (...)”.

T10: “(...) que la tutoría, seguimiento o acompañamiento tiene como diferentes espacios (...)”.

T09: “(...) colectivo llamado Arte en Proceso, nombrado así, tras la conciencia de que, en los procesos artísticos, confluyen distintas esferas de la vida humana que, en cambio de permanecer estáticas, están en constante transformación gracias a la experiencia y el pensamiento de quienes están inmersos en este proceso creativo, como persona y sociedad”.

Los medios virtuales, acciones pedagógicas e interrelación, se dirigen hacia la pedagogía desde diversos ámbitos, que promueve Fincortex, en torno a la producción plástica y audiovisual.

Con respecto a las audiencias, Orozco (1997) las concibe como aquellos sujetos que son capaces de tomar distancia de los medios y también de sus mensajes. A su vez, no se alejan de la búsqueda de lo espectacular, lo novedoso o insólito. El análisis realizado a los textos de Fincortex muestra conceptos relacionados con la conformación de audiencias, como agentes culturales, así como el discurso semiótico y audiovisual, evidenciados en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) unos ocho trabajos de grado en los cuales, pues, digamos, se destaca la parte audiovisual, pero también la parte de plástica, pero también la parte de trabajo con comunidad (...)”.

T10: “(...) se han generado diferentes discursos tanto estéticos, semióticos como de participación activa con comunidades (...)”.

T09: “El Semillero Fincortex, se especializó, desde su concepción e inicio, en torno a la imagen en movimiento, su primer acercamiento desde la imagen fija como fundamento del cine, en donde el dibujo, la pintura y la fotografía en distintos medios análogos y digitales, reflexionaron sobre las características de composición, técnica, contexto y concepto, reconociendo y dotando, así, a la imagen de una carga emotiva y estética como lenguaje universal”.

Las audiencias generadas en el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales han desarrollado un proceso de formación en torno a la producción audiovisual y plástica, donde se evidencia la inclinación de los trabajos desarrollados para optar por un trabajo de grado de los

integrantes, en sus programas académicos universitarios. Estos dos tipos de producción mencionados, junto con el trabajo en comunidad, sugieren que hay una conciencia por parte de los agentes culturales, acerca de ampliar y compartir los conocimientos con nuevos grupos humanos para poder entender y crear este tipo de contenidos.

Por otra parte, el concepto de discurso semiótico y el audiovisual muestran que los grupos conformados se especializan en identificar los discursos que subyacen en los mensajes de los textos visuales y audiovisuales, mediante la utilización de herramientas y técnicas de semiótica visual, con la posibilidad de crear, también, contenidos para ser dirigidos a comunidades específicas que compartan los intereses.

En otro sentido, en las mediaciones generadas por Fincortex, se encuentran cuatro conceptos que intervienen: proceso de creación, socialización, contexto regional y pedagogía, tal como se evidencia a continuación:

T10: “(...) Gertrudis Gallego de Puerto Boyacá, quien comenzó a hacer su proyecto a partir del audiovisual, generó un club de cine, y este pues permanece hasta el momento y eso ya hace más o menos unos 15 años (...)”.

T09: “(...) se acompaña de una socialización de los procesos desde su argumentación teórica (conversatorios) y sus metodologías generadas en la producción de las obras; pues la idea final de este tipo de espacios es lograr el dialogo permanente con los espectadores, forjando conocimiento a través de la interacción”.

T10: “(...) Jhonny Pérez también, trabajó sobre el patrimonio cundiboyacense visto desde la teogonía muisca (...)”.

T07: “(...) para nosotros, dentro del laboratorio artístico regional, planteamos un estudio de la estructura que utilizan niños entre 5 y 15 años frente a los procesos de creación, propios de su contexto y entorno cotidiano; este exploratorio plantea que, para reconocer una comunidad y entenderla, debemos partir de unos agentes primordiales dentro del núcleo familiar, como son los niños y su rol dentro de la sociedad, en la que permanecen procesos de creación,

a partir de la transversalidad y desde una exploración de las nuevas propuestas curriculares al interior de la enseñanza formal e informal”.

T10: “(...) Andrés Caicedo, que hizo un trabajo sobre el audiovisual y la incidencia que tiene en las comunidades y como este se convierte en una herramienta fundamental de la pedagogía (...)”.

T09: “A partir de una visión educativa, el video o imagen audiovisual desde el cortometraje es un instrumento, entre muchos otros, para ser usado como parte de una estrategia formativa que facilite el aprendizaje (...)”.

Los conceptos anteriormente mencionados indican que los espacios generados como cineclubs y proyectos de investigación-creación con comunidades particulares, permiten dinamizar acompañamientos para facilitar a las audiencias el entendimiento de las piezas audiovisuales, al interactuar e interpretar fenómenos en búsqueda de otras maneras de significar activamente los contenidos.

ACCIONES Y PERSPECTIVAS EDUCATIVAS

Esta tercera parte que conforma la mediación pedagógica se enfoca en el acto educativo, a partir de dos secciones principales: el grupo fundador, donde interviene el asesor pedagógico, y el tratamiento de aprendizaje, que abarca tres momentos: el autoaprendizaje, el interlocutor presente y el proceso de interaprendizaje.

Inicialmente, para Gutiérrez y Prieto (1999), los grupos fundadores se organizan a partir de un conjunto de seres que inician un proceso de renovación, esencialmente, desde el impulso fundador o entusiasmo que motiva al grupo a construir los procesos y superar las dificultades. De esta manera, ese impulso se comunica a los nuevos participantes en espacios dirigidos hacia la reflexión, el aprendizaje e intercambios de experiencias, respecto a esa capacidad de apropiarse de los proyectos a partir de una decisión personal que no es transferible.

Teniendo en cuenta lo anterior, durante el análisis realizado sobre los textos de Fincortex, se evidencia que existe un grupo fundador, el cual

es caracterizado a partir de los siguientes conceptos: desarrollo de proyectos artísticos, trabajo con comunidad, sujetos de conocimiento y contexto, tal como se apunta a continuación:

T10: “(...) ocho personas, se hizo a través de una socialización de que es lo que se iba a desarrollar a través del proyecto (...) el equipo que se formó, inicialmente, fue por construir o generar en la parte logística y ya pues en la parte de talleres y demás (...)”.

T10: “(...) generar nuevo conocimiento y también influenciar, digamos, a su sociedad, sí, a través de que, a través de propuestas artísticas, plásticas o propuestas pedagógicas (...)”.

T10: “(...) la selección fue la gente que quiso trabajar, la gente que le gustaba las herramientas audiovisuales y también la creación artística, la gente que le gustaba trabajar con la comunidad (...)”.

T10: “(...) necesidad también de expresar lo que tenían y lo que sentían”.

Estos cuatro conceptos corresponden al proceso de fundación del Festival. Se mencionan ocho personas, cuyo interés se dirigía, en ese momento, a la conformación de un grupo de logística, que ofreciera talleres a la comunidad en torno a la producción audiovisual, propuestas artísticas y pedagógicas y, de esta manera, responder a las necesidades del contexto.

Por otra parte, el impulso fundador se relaciona con el gusto por expresar y ampliar el campo de participación comunitaria en procesos de creación plástica y audiovisual, lo cual ha sido una constante en los integrantes que se van adhiriendo al grupo en cada generación mostrando, también, cómo el asesor pedagógico realiza un acompañamiento de los procesos de aprendizaje, rol que implica complementar, actualizar y facilitar la mediación. En ese sentido, un asesor pedagógico solo acompaña un proceso para enriquecerlo con sus conocimientos y experiencia, siempre y cuando exista una comunicación empática con el estudiante, la cual es la base de todo aprendizaje.

Tras el análisis realizado a los textos del Festival, se evidencia que el rol de asesor pedagógico lo adquiere el director, en primera instancia, pero es aprendido por los integrantes con mayor experiencia, para acompañar a los nuevos integrantes. Al respecto, se encuentran conceptos, como: herramientas didácticas, orientaciones de pensamiento estético y compromiso pedagógico que da lugar al rol mencionado, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

T05: “Desde una visión educativa, el video desde el cortometraje es un instrumento, entre muchos otros, para ser usado como parte de una estrategia educativa que facilite el aprendizaje”.

T10: “(...) yo no puedo hablar de estética, sin semiótica, para mí la lectura de lo cotidiano tiene que ver con eso, tiene que ver con lo que yo he vivido, y como puedo generar un discurso a partir de esa interacción con lo que estoy observando o lo que estoy percibiendo (...)”.

T09: “(...) desde Fincortex queremos apoyar la tarea de docentes y capacitadores de diferentes áreas del conocimiento, y personas interesadas en la educación alentándolos en el uso de este recurso audiovisual (...)”.

T04: “Estos diálogos conocidos por el producto audiovisual, artista, espectador que, es el que nos interesa en este momento, son los que les permiten saber las formas en que están siendo recepcionados sus trabajos, y así podría modificar sus formas de expresión, para ser más preciso en la ejecución de sus ideas, no para ser “esclavo” de un público, sino para que pueda ser entendido, pensado, de una manera más precisa”.

T06: “Conseguimos el apoyo de las salas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, en particular de la casa cultural “Gustavo Rojas Pinilla” adscrita también a la Universidad; así, logramos que las producciones llegaran a la población para la cual fueron creadas.”

Como herramientas didácticas, el video y la producción de cortometrajes coadyuvaban la elaboración de conceptos que facilitan el aprendizaje. Para ello, se exponen las orientaciones de pensamiento

estético que el asesor pedagógico brinda a los integrantes en relación con la lectura de imágenes, situaciones, textos y contextos cotidianos, con el compromiso pedagógico de generar los espacios y recursos para que las mediaciones pedagógicas puedan desarrollarse.

La segunda parte del acto educativo está dirigida hacia la manera en que se da el aprendizaje, el cual se compone por el autoaprendizaje, el interlocutor presente y el interaprendizaje. Para Gutiérrez y Prieto (1999), el autoaprendizaje en el acto educativo, a partir de la mediación pedagógica, se da en la responsabilidad de aprender, la cual no recae tan solo en el estudiante, sino en todos los sujetos involucrados; aún más en las características del material que se está manipulando.

En este proceso se da la apropiación del texto a partir de ejercicios de significación, expresión, resignificación y recreación; también, se da la relación texto-contexto, por medio de actividades de producción, actividades de reflexión y actividades de invención. Según el análisis realizado a los textos, se hallaron conceptos, como la transformación del conocimiento, proceso de creación, interés personal, tal como se nota en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) si puede crear nuevas formas de expresión y hacer que las personas también transformen su conocimiento a partir de esa interacción con los proyectos que se desarrollan al interior (...)”.

T10: “(...) necesitamos diferentes herramientas, instrumentos que nos posibiliten saber de dónde partimos, en dónde estamos y hacia dónde queremos dirigir lo que estamos realizando”.

T10: “(...) se va alimentando de todo lo que está pasando alrededor de ello, no solo en lo personal, sino también en lo intelectual, en lo creativo, en lo discursivo (...)”.

El autoaprendizaje en Fincortex se desarrolla desde el interés personal de los integrantes, de tal manera que los textos, herramientas y técnicas del campo disciplinar aportan a la búsqueda de conocimientos y nuevas formas de expresión para transformar las prácticas artísticas.

La interlocución en el acto educativo es una corresponsabilidad entre la organización y los participantes, un encuentro que se orienta a la construcción de conocimientos y la significación de la realidad. Los conceptos que se encontraron tras el análisis evidencian que en el Festival intervienen las acciones dialógicas, los sujetos de conocimiento y la virtualidad, tal como se muestra a continuación:

T10: “(...) como lo más relevante es eso que el espacio que se crea es de interrelación donde se genera conocimientos a partir de un trabajo digamos de carácter social y la comunidad, pues obviamente tiene una gran cantidad de conocimiento que nos transmite (...)”.

T10: “(...) la sociedad es importante para nosotros porque es parte de lo que investigamos y es hacia quien va dirigido lo que hacemos”

T00: “Uno de los espacios que más ofrece posibilidades de interacción y diálogo es Internet, pues permite superar con creces la escasa interacción que se deriva del encuentro entre el artista y el público en los pocos encuentros dialógicos que se configuran en las exposiciones y salones. Están los chats y los foros, que no han sido aprovechados eficientemente en el sentido que permiten la concreción, profundización y puntualización de las conversaciones”.

Las acciones dialógicas, en las prácticas de interlocución, van dirigidas hacia la búsqueda de conocimientos y saberes que pueden ser transmitidos a las comunidades. Ellas, entendidas como sujetos de conocimiento, no actúan como audiencias pasivas, sino que activamente participan en la reflexión de las propuestas expuestas en espacios físicos y virtuales. De allí que la virtualidad sea uno de los conceptos que más ha facilitado esta interlocución, pues a través de medios sociales, el Festival puede circular los productos artísticos y académicos que resultan de los procesos de investigación y creación, con lo que permite ampliar el campo de acción del ambiente local en el ámbito internacional.

Por último, según el análisis, se encontraron seis conceptos en las prácticas de interaprendizaje de Fincortex, donde se presenta

procesos entre la acción y reflexión de las practicas: las orientaciones, situaciones de aprendizaje, realimentación, creación, estrategia didáctica y desarrollo del pensamiento, tal como se evidencian en los siguientes fragmentos:

T10: “(...) pero cuando los chicos las presentan y hablan con el público, el público entiende, sí, digamos que no es una obra que agrede, sino es una obra que quiere llevar un mensaje y quiere transformar también el pensamiento (...)”.

T10: “(...) por eso dejamos que las exposiciones no estén solas y que sean objetos de colgar, sino que sea un objeto donde el espectador tenga la posibilidad de hablar con el creador para que el discurso realmente sea consolidado y también se transforme el pensamiento (...)”.

T10: “(...) se socialice e interactúe con nuevos individuos, para nosotros también retroalimentarnos a partir de esa interacción (...)”.

T03: “El audiovisual, en cualquiera de sus manifestaciones, se constituye en un poderoso medio para generar conocimiento en torno a la discusión y sociabilización de propuestas que parten de cada individuo o de un colectivo que solo tiene como límite su imaginación”.

T05: “El video, como recurso para el aprendizaje, está siendo cada vez más utilizado. Hoy en día las instituciones educativas más importantes cuentan con equipamiento y material audiovisual, como apoyo didáctico en el proceso educativo”.

T06: “El uso del video permite moldear la representación mediante técnicas precisas, cuya utilización está limitada sólo por la imaginación. Así, el video se constituye en una herramienta atractiva para apropiar y generar conocimiento”.

T05: “Diferentes espacios académicos, tanto formales como no formales; otro objetivo trazado por el Festival es la conformación de equipos de producción audiovisual, con herramientas básicas para la elaboración de piezas audiovisuales, tanto en la parte técnica como conceptual y sin dejar de lado la labor del docente de acompañamiento, que se debe tener frente a un producto audiovisual (...) El presente

evento, como su nombre lo indica, se constituyó en una alternativa para la construcción de nuevos espacios, para la convivencia, formación de públicos y la construcción de conocimiento, partiendo de la discusión en torno a la imagen audiovisual vista desde el cine de 35 milímetros y la producción de cortometrajes en video digital”.

Las orientaciones que surgen de las prácticas en el Festival, sugieren que la acción dialógica, frente a los contenidos y conceptos que presentan dificultad para su comprensión, resuelve, en gran medida, el problema de las obras o productos polémicos para las audiencias, por tratar temáticas tabúes, según la cultura en la cual el producto sea circulado.

El interaprendizaje surge de práctica educativa de los integrantes a través de exposiciones artísticas, pues se consideran como situaciones de aprendizaje, donde el acompañamiento a los contenidos plásticos y audiovisuales facilita al público, en general, la comprensión de los mismos. De esta manera, lograr fomentar la significación personal en la audiencia sobre el discurso visual.

En virtud de lo anterior, la creación genera objetos o textos con características estéticas que buscan generar nuevos conocimientos, para ello se tienen en cuenta estrategias didácticas que se apoyan en materiales audiovisuales, plásticos, así como medios virtuales para facilitar el aprendizaje, lo cual finaliza en una realimentación de los nuevos conceptos que emergen en el proceso.

En el proceso de interaprendizaje de la mediación pedagógica que busca transformar al sujeto, en Fincortex, las orientaciones pedagógicas, así como las herramientas pedagógicas y didácticas, surgen para llevar a cabo este propósito, tal como se infiere de los siguientes fragmentos:

Texto 09 “(...) ofrecemos orientaciones sobre conceptos básicos del formato de cine y video, producción y aplicación en el campo de la educación y el arte. Esta necesidad de tener un espacio alternativo para la educación, formación y construcción de conocimiento entorno a la imagen y su exhibición, nace desde lo local y de la investigación (...)”.

T10: “(...) encontrar los modelos o metodologías de trabajo para cada estudiante (...) generar unos instrumentos, nuevas herramientas y metodologías para cada uno de ellos (...)”.

Según lo anterior, estas percepciones surgen de las necesidades particulares de los integrantes. En este contexto, se realiza la definición de conceptos, métodos y modelos para ofrecer a cada persona en el desarrollo de capacidades y habilidades, por medio de la selección de contenidos y conocimientos que puedan potenciar su aprendizaje.

APORTES DE FINCORTEX, A LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN EN ARTES PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES, COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

Teniendo en cuenta que el Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales: Fincortex, es el primer festival creado en Colombia, específicamente en el género experimental, cuyo escenario se desenvuelve en la ciudad de Tunja, principalmente, con estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas de la UPTC, hallamos que sus aportes a la formación de más de diez generaciones de estudiantes en sus 15 años, trasciende el conocimiento teórico, técnico, práctico y pedagógico en las artes plásticas y audiovisuales, como se ha presentado en capítulos anteriores. Por ello, presentamos a continuación, las principales contribuciones que ha generado desde la experiencia estética, hacia la formación humana de sus integrantes.

Para empezar, los procesos de producción plástica y audiovisual desarrollan aspectos de la experiencia estética, los cuales se expondrán a lo largo de este apartado que se divide en dos partes: la primera centrada en la perspectiva de humano como ser social, y la segunda relacionada con experiencia ordinaria-cotidiana y la percepción.

CUALIDAD HUMANA PROPIA DE LA FORMACIÓN SOCIAL

Inicialmente, un proceso de producción plástica y audiovisual enmarcado en la experiencia estética implica desarrollar el pensamiento por medio del aprendizaje artístico, como una forma cualitativa de indagar y apreciar el universo, la cual estimula la imaginación, sensibilidad y pensamiento.

Los procesos de producción plástica y audiovisual en Fincortex, desde el análisis visual y multimodal, evidencia tres conceptos recurrentes: producto cultural, subjetividad y participación social, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

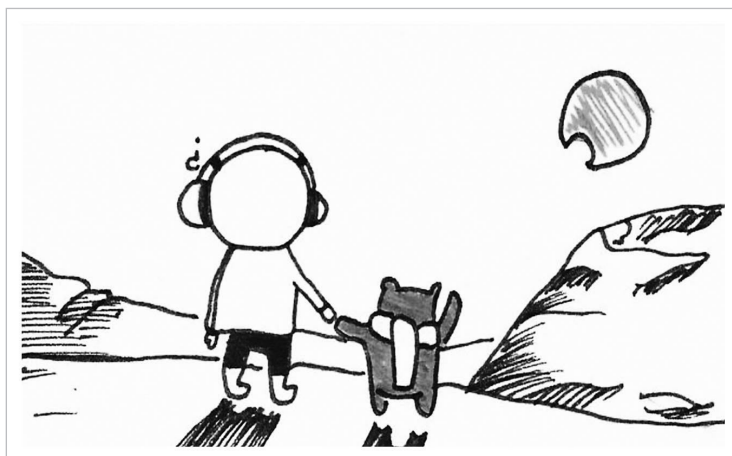


Figura 14. Audv. 4: Trozo de luna. Autor: Melissa Cárdenas.. Corpus de imágenes Fincortex

Audv 4: “Mostrar cómo la fantasía y la imaginación del niño se vuelve realidad a través de un oso de felpa que cae de la luna”.

Img 9: “La fotografía es circulada con fines culturales y expresivos”.

Audv 2: “Realizar la promoción del Festival Fincortex y la invitación al público para que asistan”.

En ese sentido, los tres conceptos citados intervienen en el desarrollo del pensamiento, entendiendo que las obras de arte se plantean como productos culturales desde la subjetividad, permitiendo el desarrollo de la imaginación; a su vez, buscan la participación social de la audiencia a la cual se dirigen.

Respecto de la percepción de los objetos presentes en el desarrollo del pensamiento dentro de la experiencia estética, los sentidos reciben diversos estímulos del ambiente; no solo favorecen la variedad de sensaciones, sino de constructos mentales frente a los objetos con

los que el cuerpo interactúa. En ese sentir en el Festival surgen tres conceptos relacionados con las formas, la evocación y el movimiento, como se puede observar en las matrices de análisis, desde los siguientes fragmentos:

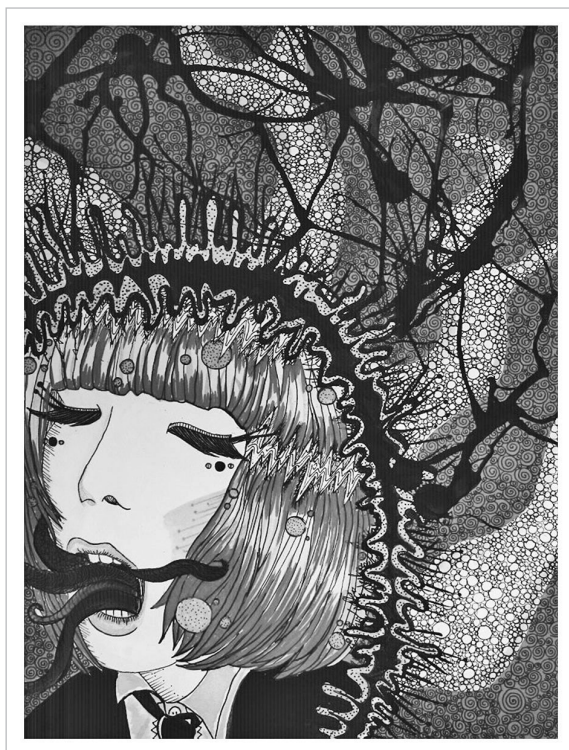


Figura 15. Img. 8: Autor: Karen Pinto. Corpus de imágenes Fincortex.

Img 8: “En el fondo aparecen diversas formas geométricas en patrones que se repiten y varían de tamaño, específicamente círculos ubicados en cuatro franjas radiales”.

Audv 2: “Percusión de redoblante, fragmento del efecto de sonido de 20th Century Fox con reverberación”.

Audv 1: “(...) en un movimiento rápido y fuerte la mano se abre y deja caer de ella un caparazón de crustáceo”.

Así, los conceptos anteriormente mencionados están presentes en la presentación de los productos plásticos y audiovisuales, para lograr que la audiencia pueda percibir los objetos culturales que se crean.

La participación del ser humano desde su naturaleza social, le permite significar las experiencias estéticas que se configuran en la cultura a la que pertenece. Según Dewey (2008), justamente, el material de la experiencia estética es el ser humano, cuando tiene una conexión con la naturaleza de la que es parte; es decir, como ser social. Es así como los individuos son lo que son, gracias a esta experiencia, la cual producen y gozan a causa de la cultura en la que participan.

En virtud de lo anterior, se encontró en el Festival conceptos, como la influencia de género, lo emotivo, expresión y cuerpo, tal como se evidencia en los siguientes fragmentos de las matrices de análisis:



Figura 16. Img. 9: Autor: Daissy Castro. Corpus de imágenes Fincortex.

Img 9: “(...) sugiere que está permeado por una sensación fría, puede representar la muerte, la imposibilidad de actuar, la rigidez, también nostalgia, tristeza, o sentimientos de decaimiento”.

Img 9: “(...) de frente mirando la cámara, hace el gesto con los brazos de la interpretación musical del violín”.

Audv 3: “(...) el ser humano hace el rol del toro y el toro del torero, el público de las gradas son toros, y vive el ser humano el dolor del animal”.

Audv 2: “Voz masculina: “Sean bienvenidos a la séptima función del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales Fincortex [...] Voz femenina: “Señoras y Señores están a punto de presenciar un evento sin precedentes en la historia del audiovisual boyacense que, sin lugar a duda, los conducirá por una experiencia experimental memorable”.

Este aspecto de la producción en Fincortex, como la influencia de género en relación con el carácter social de lo humano en la experiencia estética, representa tanto lo femenino y lo masculino, aunque según la disposición de tiempo de cada voz en el audiovisual, la entonación y el diálogo, caracterizan la función social que pretende abarcar. Por otra parte, el concepto emotivo se relaciona con la empatía, uno de los componentes primordiales en la interacción social en el Festival. Finalmente, la expresión del cuerpo surge como comunicación no verbal, reconociendo la interacción social en un vínculo con lo natural.

EXPERIENCIAS DE LA VIDA COTIDIANA COMO FUENTE DE CREACIÓN

La experiencia ordinaria se caracteriza por vincular un objeto con la integración cotidiana que el sujeto pueda desarrollar. A lo largo de este apartado, se expondrá la significación de la experiencia ordinaria y las fuentes de la experiencia estética.

En la experiencia que se vive de manera ordinaria se puede descubrir cómo la obra de arte logra desarrollar y acentuar las características de lo que es valioso en las cosas que gozan los seres humanos diariamente.

Por ello, la significación de este tipo de experiencia parte del goce del acontecimiento y la experiencia del hacer. La autenticidad de este tipo de experiencias se acerca a la naturaleza propia de la experiencia estética, ya que facilita la significación de eventos, sucesos y objetos en un mismo tiempo y espacio. Durante los análisis realizados, se encontró que, en la producción del Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, intervienen cinco conceptos, a saber: el misterio a develar, escenarios de poder, carácter imaginativo, percepción y la representación, tal como se apunta en los siguientes fragmentos:

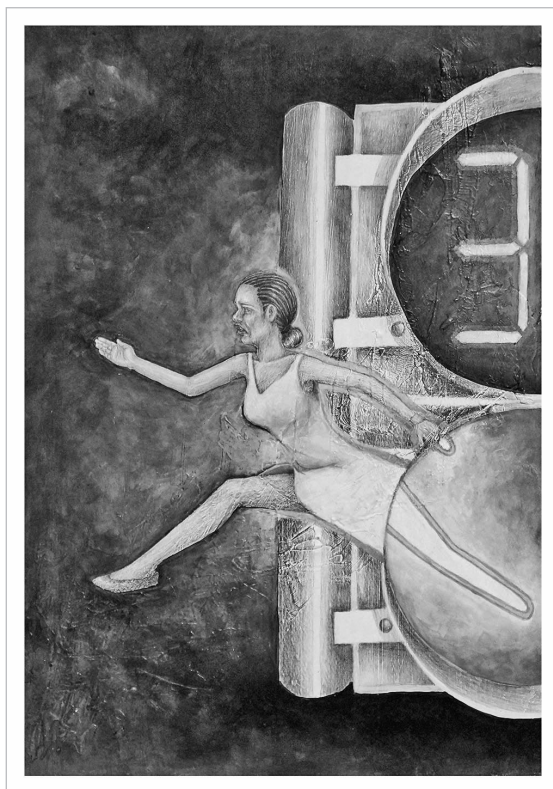


Figura 17. Img. 10: Autor: Nathalia Hernández. Corpus de imágenes Fincortex.



Figura 18. Audv. 6: Filetín. Autor: Daissy Castro y Nathalia Hernández. Corpus de imágenes Fincortex

Img 10: “La imagen representa la relación entre el semáforo, objeto urbano que se encuentra en los semáforos, las personas afrodescendientes que muchas veces en el contexto colombiano son desplazadas de su territorio por cuestiones de conflicto armado o por extrema pobreza”.

Audv 6: “El filete animado en plastilina, está personificado como un ser humano, en este caso asume el rol de un cocinero”.

Audv 1: “(...) la mano está cerrada en forma de puño, pero no se muestra agresiva, solo parece que guarda algo”.

Audv 3: “(...) fragmentos de imágenes consecutivas de situaciones en las que el torero mata al toro en la plaza”.

Img 8: “tiene una relación explícita con la percepción táctil oral (...)”.

El proceso de significación de la experiencia ordinaria en Fincortex se presenta en las prácticas de producción plástica y audiovisual desde el misterio a develar; es decir, se expone en el producto el misterio, como un punto de atracción narrativo que se asemeja con aquellas circunstancias diarias que demandan del sujeto el espíritu indagador. Por otra parte, se reconocen los escenarios de poder, donde un grupo social lleva a cabo acciones decisorias. Así, son utilizados como punto de referencia para diversas propuestas artísticas.

El carácter imaginativo, en cambio se relaciona con la posibilidad de crear escenarios e historias alternas a la realidad, donde la ficción permite generar diversas propuestas narrativas y retóricas. La percepción es relevante en la experiencia ordinaria, ya que ubica al espectador en la pieza artística desde el uso de sus sentidos: de esta manera, se asemeja a una situación cotidiana más que a una dinámica predeterminada. La representación genera otras formas de presentar los acontecimientos de la vida, puede modificarse la imagen y el mensaje que lleva, según el propósito del interés previo; así, los recursos de esta experiencia se transfiguran desde diversas técnicas.

El goce del acontecimiento, como parte de la significación de la experiencia ordinaria, significa disfrutar visual y sonoramente los sucesos y fenómenos que generan o despiertan interés en el sujeto,

la contemplación y admiración de las formas, movimientos, sonidos y melodías de las escenas. Con lo anterior, se evidencia en Fincortex tres conceptos que se desarrollan: lo cultural, patrones visuales y expresiones festivas, así:



Figura 19. Audv. 3: La oreja Roja. Autor: Arnold Álvarez. Corpus de imágenes Fincortex.

Audv 3: “Carcajadas de risa. Olé del público”.

Img 11: “La imagen sugiere un contraste entre lo natural y lo artificial, de ahí que la composición lo resalte con diversos elementos de organización de la imagen”.

Audv 2: “(...) líneas bajo un efecto de luz intermitente, es decir las líneas aparecen iluminadas con diversos colores (...)”.

En los procesos de producción en artes plásticas y audiovisuales, las experiencias cotidianas son objeto de indagación e investigación, de la misma manera que los aspectos culturales, como las expresiones festivas, pues abarcan mayor cantidad de audiencia al presentarse como códigos comunicativos compartidos en una población determinada.

En relación con la capacidad de hacer, Dewey (2008) reconoce que la experiencia estética desde un sentido limitado se conecta inherentemente con la experiencia de hacer. Cuando se intervienen los materiales, con el fin de desarrollar una producción artística, se está realizando un producto intelectual; los procesos cognitivos y las manifestaciones expresivas se ponen en juego para crear

significaciones por medios objetuales. En ese sentido, la experiencia del hacer diferencia los objetos que son producto de la naturaleza de los objetos producidos por humanos.

En aras de exponer los resultados del análisis visual y multimodal hacia la producción en el Festival, se encontraron conceptos, como animación, experimental, textura y composición que evidencia la experiencia de hacer, tal como se muestra en los siguientes fragmentos:

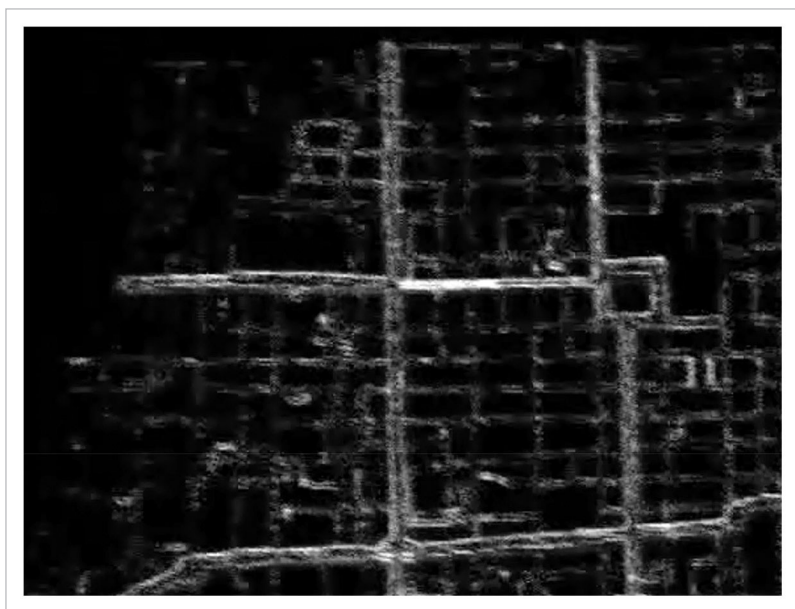


Figura 20. Audv. 2: FINCORTEX 2011. Autor: Seudónimo Artífice del arte. Corpus de imágenes Fincortex.

Audv 2: “(...) una cuadrícula que se va conformando por adición de líneas, un diseño que simula la organización de zona central de la ciudad de Tunja vista desde una toma cenital”.

Img 9: “El plano es medio, tipo de toma en picada, la luz es natural en picada, comprende una textura simulada”.

Audv 3: “(...) animado en plastilina entra el torero toro a la plaza y es recibido con mugidos”.

Img 11: “(...) se basa en una composición dinámica, no utiliza figuras retóricas”.

Es importante resaltar que, en las prácticas de producción plástica y audiovisual en Fincortex, la experiencia del hacer está relacionada con el goce estético. Los conceptos que se encuentran son recurrentes en la dinámica de creación, de tal manera que la animación, más que una técnica audiovisual, presenta la posibilidad de dotar de movimiento y vida a un objeto inanimado, lo que permite recrear situaciones de forma diferente a la realidad, así como cambiar sucesos y personajes desde la ficción que se asemeja a lo experimental, con la diferencia de que no busca representar de manera ficticia una historia, sino que el concepto se presenta a sí mismo de manera innovadora debido al tipo de manejo de imágenes.

Por otra parte, la textura genera un referente tanto perceptual como contextual de los diversos escenarios y figuras que se utilizan en la composición, como estrategia para ubicar los elementos en el plano y la relación que tienen entre sí, desde diferentes organizaciones como dinámicas o reposadas.

Finalmente, las condiciones objetivas, según Dewey (2008) de la forma estética, le pertenecen al mundo de los materiales y energías físicas, obsesiones que han tenido los artistas continuamente para explorar en sus prácticas. En ese sentido se encontró que, en Fincortex, surgen tres conceptos para promover experiencias estéticas con los productos artísticos; así el paisaje, formato y gama de colores se evidencia en los siguientes fragmentos de las matrices de análisis visual y multimodal:

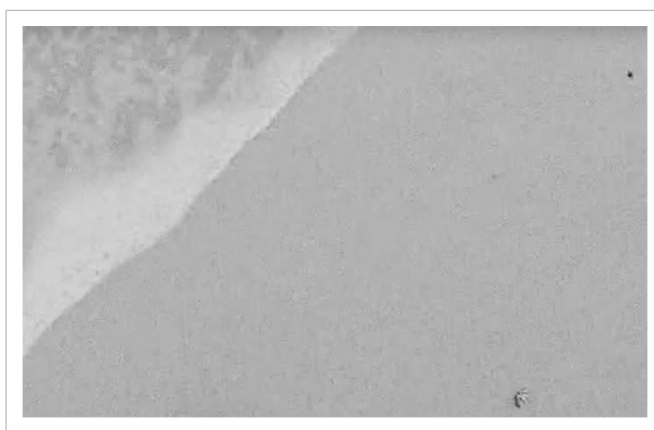


Figura 21. Audv. 1: Efímero. Autor: Andrés Caicedo. Corpus de imágenes Fincortex.

Audv 1: “(...) El movimiento de una ola marina que acaba de llegar a la playa”.

Img 9: “El formato de la fotografía es vertical, predominan las formas orgánicas del bosque al fondo (...)”.

Img 8: “(...) ilustración con uso de la gama de colores luz de los fríos, desde el azul y rojo violeta, negro, con alta saturación (...)”.

Las imágenes fijas y en movimiento muestran que una experiencia del hacer se relaciona con conceptos que permiten, en la producción, exponer elementos que refieran a condiciones objetivas, tal como el paisaje y su recurrencia como elemento compositivo, pues genera la ubicación del territorio y las percepciones sensoriales que evoca.

El formato de presentación de las imágenes, de otro lado, permite observar los distintos planos seleccionados, con el fin de representar importancia de la figura y el fondo en el encuadre. Finalmente, la gama de colores abarca los tonos cálidos y fríos, que, en la composición, se vinculan con la temperatura del ambiente que se busca representar; este ambiente puede ser interno o partir de un aspecto psicológico vinculado a lo emotivo o externo asociado al entorno.

En la experiencia ordinaria se tienen en cuenta las fuentes de la experiencia estética: las fuentes del arte en la experiencia humana y la experimentación. Estas fuentes proporcionan una estabilidad por medio del ritmo y desarrollo; la experiencia muestra la trayectoria de la vida, es el acontecimiento que supone una disposición de la persona para conocer su entorno y a sí mismo; por este motivo, una experiencia estética se manifiesta en el intercambio de las sensaciones, pensamientos y sentimientos propios que permitan la interrelación del ser con el mundo de los objetos.

Desde la experiencia ordinaria, las fuentes de la experiencia estética se evidencian en el Festival a través de cinco conceptos: el color, las figuras, efectos de sonido, expresión corporal y la textura visual, como se muestra en los siguientes fragmentos de las matrices de análisis:



Figura 22. Audv. 5: Efectos de un origen. Autores: Diana Durán, Isabel Lara y Esteban Ortiz. Corpus de imágenes Fincortex.

Audv 5: “Hay una silueta de un hombre al parecer de espaldas sobre una silla. Su postura es erguida (...)”.

Img 11: “en ella formas orgánicas, predomina un contraste de color complementario, entre el azul y el naranja, de igual manera el fondo es negro, los colores tienen alta saturación, hay un contraste entre colores cálidos y fríos”.

Img 8: “(...) la boca abierta, de ella salen figuras sinuosas como tentáculos que reemplazan la lengua”.

Audv 1: “El sonido constante del agua, de las olas marinas llegando a la playa...”.

Audv 7: “(...) los objetos cambian, pero es el mismo escenario, la textura de las plantas”.

El color se presenta como parte de la fuente de una experiencia estética en los procesos de producción audiovisual y plástica que dinamiza Fincortex, ya que en el contexto de percepción visual es un elemento fundamental para conocer el mundo y sus particularidades, distinguir los elementos y adquirir información junto con la experiencia de los elementos naturales que benefician o perjudican el cuerpo. De otro lado, el color es entendido como aspecto psicológico y elaboración

cultural altamente cargada de significado. De igual manera, las figuras que determinan el contorno de los objetos, conceptualmente, dependen del repertorio cultural para entenderlas, así como las texturas que se perciben por el aparato visual en los productos específicamente audiovisuales. En el mismo sentido, los efectos de sonido y la expresión corporal orientan lugares, actividades, acciones y manifestaciones que suceden en la experiencia ordinaria.

Con respecto a las fuentes del arte en la experiencia humana, Dewey (2008) menciona que son conocidas en situaciones cotidianas de las personas cuando se logran momentos de contemplación. Según el análisis visual y multimodal, estas fuentes que surgen en el Festival, se evidencian a través de cuatro conceptos: el imaginario cultural, figura retórica visual, música y relación natural, como se muestra en los fragmentos de las matrices:

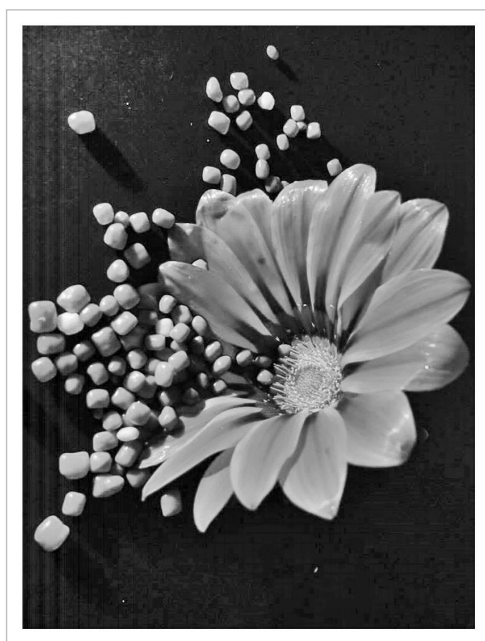


Figura 23. Img. 11: Autor: Daniela Espitia. Corpus de imágenes Fincortex.

Img 11: “(...) los dulces Nerds, producto vendido por Nestle bajo la filial de The Willy Wonka Candy Compañy, son unos dulces cuya imagen empresarial se relaciona con la adaptación cinematográfica de Charlie y la Fábrica de Chocolates (...)”.

Img 8: “Aplica figura retórica de metonimia, al reemplazar la lengua por tentáculos”.

Img 9: “La música gótica, por otra parte, suele partir del género del rock, alternando instrumentos musicales eléctricos y electrónicos, así como instrumentos clásicos, en este caso el violín presente en la fotografía”.

Audv 1: “(...) la corta duración de un evento o acción en el tiempo y el espacio se relaciona con el fluir de la naturaleza”.

Estos conceptos se encuentran, con mayor recurrencia, en los productos artísticos de Fincortex, con el ánimo de dinamizar una experiencia ordinaria desde las fuentes de la experiencia humana, mostrando la tendencia a involucrar el imaginario cultural, las figuras retóricas visuales, así como la música y la relación con entornos naturales en las piezas artísticas.

Finalmente, la experimentación cumple un papel importante en la búsqueda de fuentes de la experiencia estética. Dewey (2008) argumenta que solo porque el artista es un aventurero, experimenta con los límites de las cosas y los significados.

Teniendo en cuenta lo anterior, en la producción plástica y audiovisual de Fincortex, la experimentación es una característica propia de los procesos creativos, pues permite encontrar nuevas formas de producir conocimientos con el rompimiento de los límites y la exploración de posibilidades que sugieran una proyección innovadora en las prácticas y técnicas de los integrantes.

De esta manera, en el análisis surgen tres conceptos relacionados con la experimentación en los procesos de producción plástica y audiovisual, a saber: el contraste, intermitencia de objetos, filtros y ritmos, como se evidencia en los siguientes fragmentos:

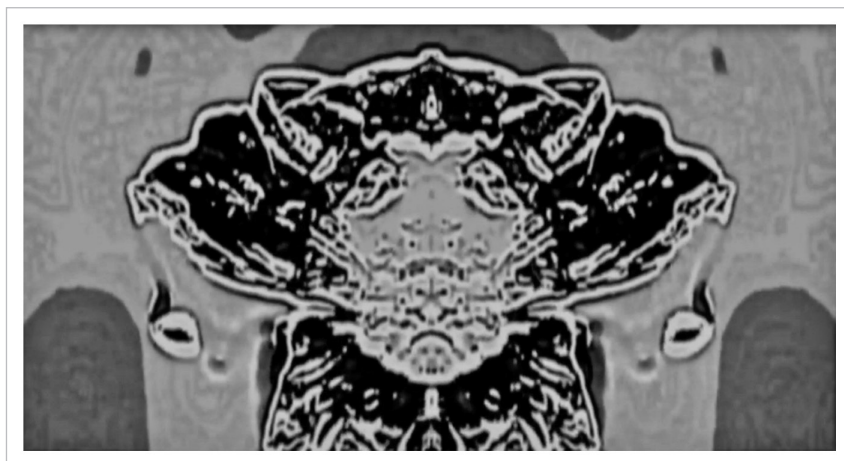


Figura 24. Audv. 7: Al natural. Autor: José Marcos Carvajal. Corpus de imágenes Fincortex.

Audv 7: “(...) se aumenta el contraste y los filtros saturados de las imágenes dejándolas monocromáticas (...) Es cíclico y repetitivo, una mezcla de sonidos electrónicos”.

Img 8: “Hay un contraste entre formas orgánicas y artificiales, donde predominan las orgánicas”.

Audv 2: “No permanecen estáticas. En el plano, las figuras aparecen y desaparecen (...)”.

La posibilidad de experimentar el contraste permite que las propuestas de producción artística, plástica y audiovisual generen otras formas de explorar la composición. Por otra parte, la presencia intermitente de objetos indica la recurrencia de trabajar con conceptos de movilidad y transformación, lo que permite el uso de efectos a partir de diversas técnicas, filtros y ritmos. De igual manera, la sensación térmica facilita la transmisión de percepciones por medio de elementos relacionados con lo experiencial.

Por lo anterior mencionado en este capítulo, se puede observar que un estudio de este tipo frente a la producción de carácter plástico y audiovisual recrea y proyecta el estudio semiótico junto con la experiencia estética, como fuente fundamental de creación y circulación de los conceptos emitidos por sus creadores.

CONCLUSIONES

El Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, nace como un espacio de diálogo y encuentro para consolidar y explorar nuevas metodologías, herramientas y técnicas en torno al pensamiento crítico; hacia la proyección de ideas, a través de las artes plásticas y audiovisuales, sin dejar de lado, el desarrollo literario como base fundamental y soporte de esos procesos y reflexiones.

Proyectar, poner en circulación los resultados de los procesos creativos, permite tener una realimentación y a partir de ello, iniciar otro proceso, lo que conlleva a ampliar el conocimiento de manera rizomática; entonces, cada miembro de la comunidad en Fincortex, se forma para desarrollar los conocimientos adquiridos y luego tener la opción de decidir hacia donde enfocarse y dedicarse, de acuerdo con los temas que les motiven.

La profundización técnica, teórica y pedagógica, se adapta a los intereses particulares de las metodologías y didácticas, así cada participante nuevo, llega con otros saberes diversos, lo que nos permite ir ampliando esos conocimientos y compartirlos con la comunidad, promoviendo la construcción de seres integrales en la transversalidad de los procesos.

El respeto, compañerismo y fraternidad, son compromisos que se consolidan en el grupo y facilitan el aprendizaje al desarrollar habilidades y destrezas para el manejo de público y expresar con libertad y confianza, ideales y perspectivas; por ello, las mediaciones pedagógicas se construyen a partir del mejoramiento para cada sujeto en relación con los otros, pues la autonomía que cada integrante asume dentro de su proceso de formación le va a permitir, posteriormente, inventar sus propias metodologías, desarrollar el libre pensamiento y, sobre todo, mantener la disciplina en sus objetivos, así mismo, compartir nuevos descubrimientos con el grupo o colectivo, para entre todos, analizarlos, cuestionarlos y aportar, según los proyectos, una visión complementaria.

La comunidad de práctica de Fincortex, mantiene encuentros frecuentes entre los participantes, lo que demuestra el profundo interés por compartir los avances, aciertos o dificultades que se van presentando. El encuentro, se convierte en diálogo, en gesto y, sobre todo, discusión, pues allí, en las preguntas es donde se desarrolla el pensamiento.

Los nuevos participantes que van llegando y se van apropiando de los temas y metodologías, se acercan como aprendices, en tanto conocen a los demás y las dinámicas que se han desarrollado; mientras que un miembro esencial, como lo es el director, permanece constante y activo, lo que le permite acompañar a los demás integrantes teniendo como referencia los procesos que antecedieron la formación de otros participantes.

Surgen en esos encuentros, nuevas herramientas metodológicas y productos artísticos o audiovisuales, por medio de una relación en doble vía, donde se establece una horizontalidad entre docente y estudiante, y se genera un intercambio permanente, que propende por la generación de conocimiento, en relación con el medio y con las necesidades actuales.

Existe un interés hacia la pedagogía, las técnicas artísticas y la producción audiovisual; así, los integrantes han diseñado mediaciones para facilitar la difusión de sus trabajos por medio de exposiciones, eventos y talleres, que facilitan ambientes de intercambio de esos procesos de creación, producción y apropiación.

La consolidación de un repertorio de saberes y conocimientos que todos los integrantes tienen en común, se complementan con sus líneas de interés individual, los conocimientos teórico-prácticos, así como los contextos sociales y el desarrollo del pensamiento crítico; por ello, las prácticas son eje en el Festival, pues se evidencia la construcción de una identidad centrada en el estudio de la semiótica visual, la crítica constructiva y el ámbito creativo.

La práctica artística permite la significación del contexto en las propuestas como resultado de la creatividad, por eso, desde lo

particular, la historia de las familias, comunidades y ciudadanías, han sido temáticas constantes en la producción cultural del Festival, la posibilidad de observar lo local, de leer el entorno próximo, desde el estudio semiótico, coadyuba a comprender y manifestar en la cultura, el goce de la vida y la expresividad.

De ahí la importancia que tiene la producción de Fincortex, compuesta por un carácter conceptual en los proyectos, pero también esos acercamientos a los saberes no académicos, conocimientos previos de los integrantes, arraigados culturalmente, que, a través de la investigación, y como tal, la creación, trasiega el interés inicial por la imagen y su distribución.

De otro lado, la mediación pedagógica de Fincortex se emprende con proyectos artísticos en contexto, por medio del trabajo con colectivos; sujetos de conocimiento que, desde la motivación y libertad de explorar y aprender autónomamente, van apropiando y mejorando sus prácticas y saberes sin necesidad de un plan estático y lineal trazado como contenidos temáticos. En ese sentido, las características y rol de los asesores pedagógicos son fundamentales, porque guían y acompañan, sugieren y realimentan los procesos, respetando la autenticidad de cada integrante. Principalmente, este rol basado en conocimientos pedagógicos y didácticos logra poner en marcha, el aprendizaje autónomo y colaborativo; lo dinamiza el director de Fincortex y a medida que los integrantes van adquiriendo roles cada más esenciales dentro del grupo, también se responsabilizan del acompañamiento a nuevos integrantes que acceden a la comunidad.

El Festival aporta experiencias estéticas en el ámbito de la producción plástica y audiovisual cuando promueve al humano como ser social. Los procesos creativos y prácticas surgen de experiencias ordinarias, es decir de la vida diaria de sus integrantes, donde la cotidianidad presenta un sinfín de fenómenos para conocer e interpretar, de esta manera, fortalece la significación que el arte tiene para la vida de sus integrantes.

En ese sentido, la subjetividad es permeada por el goce de esos acontecimientos entre rutinarios o inesperados, el cual es predominante

en la construcción de proyectos o propuestas de creación, donde lo emotivo evoca diversas fuentes de la experiencia que permean la cultura y la sociedad.

Por eso, la significación de esas experiencias en los sucesos cotidianos, se transforman en la investigación y experimentación de la práctica; allí se generan como resultado de esos procesos, piezas artísticas con condiciones objetivas o características perceptuales desde elementos como colores, tamaños, volúmenes, texturas, contrastes, sonidos y movimiento, como plataforma para avanzar hacia una lectura más compleja e interdisciplinar de la producción plástica, el diseño de piezas sonoras y las propuestas audiovisuales.

Es importante profundizar en otras investigaciones, los procesos de creación como escenarios pedagógicos. De igual manera, se sugiere continuar con la investigación acerca del aprendizaje social por medio de comunidades de práctica, específicamente en el campo de las artes, pues la caracterización realizada y presentada a lo largo del libro, sugiere que son escenarios productivos para la generación de conocimiento desde espacios y prácticas pedagógicas alternativas e informales, con actividades propias de la investigación formativa, al trascender los límites del acceso a contenidos reservados de la academia y ofrecerlos para la experiencia cotidiana en redes de circulación.

Con todo lo anterior, se busca que las entidades y espacios académicos de educación no formal, formal e informal, sean facilitadores para el encuentro de conocimientos a través de colectivos, tanto artísticos como educativos que propendan por la proyección de las particularidades de los individuos, en unos ambientes propios para el intercambio de saberes a través de la interacción, ya sea en escenarios reales como virtuales, proporcionando de esta manera, la exploración del ser humano como un ser ávido de conocimiento.

Durante el desarrollo de este proceso de formación, se establece como una de las más grandes fortalezas, la pluralidad, tanto de la formación profesional o autodidacta de los participantes en sus diferentes áreas del conocimiento o en la especialidad que han profundizado, lo que

puede contribuir desde estos ambientes de creación, a una proyección y claridad en el manejo de conceptos y soportes teóricos, frente a la construcción de propuestas de carácter artístico, cultural o audiovisual.

Por último, se busca tejer redes de interacción para expandir las particularidades del colectivo, confrontarlas y validarlas con otros tipos de comunidades que se desarrollen, dentro de las características que ha mantenido y preservado, este espacio educativo frente a las comunidades y prácticas artísticas.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Acaso, María, El lenguaje visual. Barcelona: Paidós, 2006.
- Barthes, Roland, Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Bracelona: Paidos, 1986.
- Castillo, José María, Elementos del lenguaje audiovisual en televisión. España: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1997.
- Didi-Huberman, George, Arde la imagen. Oaxaca: Ediciones Ve SA. De C.V., 2012.
- Metz, Christian, Lenguaje y Cine. Barcelona: Editorial Planeta S. A, 1973.
- Mitchell, W.J.T., ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Dewey, John, El arte como experiencia estética. Barcelona: Paidós Estética 45, 2008.
- Eisner, Elliot, El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia. Barcelona: Paidós, 2004.
- Fernández, Federico, and José Martínez, Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual. Barcelona: Paidós, 1999.
- Gutiérrez, Fernando, and Daniel Prieto, Mediación Pedagógica. México: Siglo XXI, 2003.
- Lave, Jean, and Etienne Wenger, Situated Learning, Legitimate Peripheral Participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Vasilachis, Irene, Estrategias de Investigación Cualitativa, ed. Barcelona: Gedisa S. A, 2006.

Mejía, Marco Raúl, Sistematización. Una forma de investigar las prácticas y de producción de saberes y conocimientos. La paz: Viceministerio de Educación Alternativa y Especial, 2012.

Sánchez, Jordi, Narrativa Audiovisual. Barcelona: UOC, 2006.

Vilches, Lorenzo, La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión. Barcelona: Paidós, 1990.

Wenger, Etienne Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad. Barcelona: Paidós, 2001.

Zunzunegui, Santos, Pensar la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra Grupo Anaya, S. A, 2010.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

Aguilera, Antonio, Marlen Mendoza, Sandra Racionero, and Marta Soler. “El papel de la universidad en Comunidades de Aprendizaje”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 24, no. 1 (2010): 45-56. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27419180004>

Barbera, Nataliya, and Alicia Inciarte. “Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas”. *Multiciencias* 12, no. 2 (2012): 199-205. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90424216010>

Barragán Gómez, Rafael, and Wilson Gómez Moreno. “El lenguaje de la imagen y el desarrollo de la actitud crítica en el aula: propuesta didáctica para la lectura de signos visuales”. *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 17, no. 1 (2012): 79-92. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255024135006>

Barros, Carlos, and Rusvel Barros. “Los medios audiovisuales y su influencia en la educación desde alternativas de análisis” *Universidad y Sociedad*, 7, no. 3, 2015, <http://scielo.sld.cu/pdf/rus/v7n3/rus04315.pdf> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)

Contreras, Ileana. “De la enseñanza a la mediación pedagógica. ¿Cambio de paradigma o cambio de nombre?”, *Revista Educación*, 19, no. 2, 1995, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/8452/7979> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)

- Díez Palomar, Javier, and Ramon Flecha García. "Comunidades de Aprendizaje: un proyecto de transformación social y educativa". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 24, no. 1, 2010, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27419180002> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)
- Cheme Arriaga, Romina. "Elboj Saso, C., Puigdemívol Aguadé, I., Soler Gallart, y Valls Carol, R. Comunidades de aprendizaje. Transformar la educación Noveduc - Graó. 2016." *Praxis Educativa*, 20, no. 3, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1531/153149743007> (Consultado: 6 de septiembre de 2020)
- García, Hasly. "La mirada engendra nuevas formas de pensar". *Praxis y Saber*, 3, no.6, 2012: 191-212.
- Goyes, Julio César. "El análisis del texto audiovisual", *Investigium IRE: Ciencias Sociales y Humanas*, 5, no. 1, 2014, <https://investigiumire.unicesmag.edu.co/index.php/ire/article/view/86/64> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)
- Hernández, Ana Maria, and Luz Emilia Flores. "Mediación pedagógica para la autonomía en la formación", *Educare*, 16, no. 3, 2012, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4112483> (Consultado el 6 de septiembre de 2020)
- Holmes, Janet, and Miriam Meyerhoff. "The Community of Practice: Theories and methodologies in language and gender research" *Language in Society*, 28, no. 2, 1999, https://www.researchgate.net/publication/231747869_The_Community_of_Practice_Theories_and_methodologies_in_language_and_gender_research (Consultado el 6 de septiembre de 2020)
- Infante, María. "Experiencias creativas en el uso del medio audiovisual y las trayectorias del sujeto." *Literatura y Lingüística*, no. 35, 2017, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112017000100235 (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Juárez Pacheco, Manuel. "Reseña de "Una revisión de las comunidades de práctica y sus recursos informáticos en internet" de Etienne Wenger", *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 9, no. 20, 2004, <https://www.redalyc.org/pdf/140/14002015.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

- López, Fernando. “El análisis de contenido como método de investigación”, *Revista de Educación*, no. 4, 2002, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309707> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Méndez, Jorge. “Dimensiones asociadas con el papel de la imagen en material didáctico”, *Perfiles educativos*, no. 75, 1997, <https://www.redalyc.org/pdf/132/13207506.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Orozco, Guillermo. “Medios, audiencias y mediaciones”, *Comunicar*, no. 8, 1997, <https://www.redalyc.org/pdf/158/15800806.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Orru, Silvia Ester, “Reuven Feuerstein y la teoría de la modificabilidad cognitiva estructural”, *Revista de Educación*, no. 332, 2003, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=776714> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Roncallo, Sergio, and Enrique Uribe. “El medio es el mito: entre Mcluhan y Barthes” *Universitas Philosophica*, 30, no. 61, 2013, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10642> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Saavedra, Ricardo A., and Jairo Moreno. “El audiovisual como medio de expresión y herramienta pedagógica”. *Revista de estudios culturales*, no. 3, 2012, <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/5472/6548> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)
- Vigo, Alejandro G. “Hans-Georg Gadamer y la filosofía hermenéutica: La comprensión como ideal y tarea”, *Estudios Públicos*, no. 87, 2002, <https://www.uma.es/gadamer/resources/Vigo.pdf> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

CONSULTAS DE INTERNET

- Doc Player. “INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICO-NARATTIVA PARTE 2. Iris Campos Mª José Biot Ana Armenia Sonia Centellas Fabiana Antelo.” Guía de Trabajo. Universidad Autónoma de Madrid, <https://docplayer.es/26575358-Investigacion-biografico-narattiva-parte-2-iris-campos-ma-jose-biot-ana-armenia-sonia-centellas-fabiana-antelo.html> (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

Issuu. “FINCORTEx 2018-PREMIADOS Y SELECCIÓN OFICIAL” Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales. https://issuu.com/artificedelarte/docs/14__festival_internacional_de_corto (Consultado el 7 de septiembre de 2020)

TESIS EN BASE DE DATOS

López, Marcela, and Zulay Ariza. “La función expresiva del lenguaje audiovisual”. Tesis de postgrado, Universidad Francisco José de Caldas, 2004.

Neira, Luis Alejandro. “El cine como herramienta de aprendizaje significativo”. Tesis de Maestría, Universidad Santo Tomás, 2015.

Jösch, Andrea G. “La función crítica de la fotografía”. Tesis de Maestría, Universidad de Chile, 2014.



Este libro se terminó de imprimir en junio de
2021 en los talleres de Editorial Jotamar S.A.S.
Tunja, Boyacá Colombia.