



Revista Catarinense da Ciência Contábil

ISSN: 1808-3781

revista@crcsc.org.br

Conselho Regional de Contabilidade de
Santa Catarina
Brasil

Dagostim, Salézio

Modificação no ensino contábil

Revista Catarinense da Ciência Contábil, vol. 5, núm. 14, abril-julio, 2006, pp. 51-64

Conselho Regional de Contabilidade de Santa Catarina

Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477549004005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Jairo Moreno Ospina

Especialista en Informática
para la Docencia.

Docente Escuela de Artes
UPTC.

Grupo de Investigación
Creación y Pedagogía.

jairo.morenoospina@gmail.com

Artículo de Investigación Científica y
Tecnológica.

Recibido: 3 de junio de 2012

Aceptado: 7 de noviembre de 2012



Revista de Investigación y Pedagogía
Maestría en Educación. Uptc

FOROS VIRTUALES, FORMAS DIALÓGICAS ENTRE ARTISTAS Y ESPECTADORES —CASO FINCORTEx—

Resumen

Fincortex se constituye como un festival de cortometrajes interesado en el desarrollo de éstos, en el estímulo de su producción, y en la formación de públicos. Conscientes del actual desarrollo tecnológico que ha generado cambios en los roles de creadores y espectadores, en tanto tiene que ver con sus actitudes frente a los productos artísticos, se visualiza cómo han sido esas transformaciones en cuanto al arte audiovisual desde los inicios del cine hasta la actualidad, las actitudes y compromisos que ha adquirido el artista frente a los cambios socioculturales, asimismo los espectadores, al proponérseles nuevas actitudes frente a las propuestas que se les presentan. En este panorama, se propone la creación de foros virtuales que acompañen las propuestas audiovisuales para que sean discutidas desde diálogos horizontales y así consolidar una comunidad interesada por estos productos culturales.

Palabras clave: arte contemporáneo, cultura contemporánea, cortometraje, Fincortex, participación del público, praxis y saber.

VIRTUAL FORUMS: DIALOGICAL FORMS BETWEEN ARTISTS AND SPECTATORS - FINCORTEx CASE

Abstract

Fincortex is a shorts fest interested in the development of these films, the encouragement of their production, and the formation of audiences. Aware of the current technological development that has originated changes in the creators and spectators' roles –changes concerning their attitude towards art products–, in the paper it is visualized how these audiovisual arts transformations have been since the beginning of film production to present day, as well as the attitudes and commitment acquired by the artists towards sociocultural changes and by the spectators, when new attitudes for the exposed proposals are presented. Thus, it is suggested the creation of virtual forums after the projection of the shorts films so that discussion of the filmic products through horizontal dialogues is promoted, in order to consolidate a public strongly interested in these cultural products.

Key words: contemporary art, contemporary culture, short films, Fincortex, audience participation.

FORUMS VIRTUELS, FORMES DIALOGIQUES ENTRE ARTISTES ET SPECTATEURS —CAS FINCORTEx—

Résumé

Fincortex a été constitué comme un Festival de courts-métrages s'intéressant dans le développement de ceux-ci, la stimulation de leur production, et la formation du public. Conscients du développement technologique actuel qui a provoqué des changements dans les rôles des créateurs et des spectateurs, en ce qui concerne leurs attitudes face aux produits artistiques, l'on visualise comment ces transformations ont eu lieu dans l'art audiovisuel depuis les débuts du ciné jusqu'à présent, les attitudes et compromis acquis par l'artiste face aux changements socioculturels, de même les spectateurs, en leur proposant de nouvelles attitudes face aux propositions qui leurs sont présentées. Dans ce panorama, l'on propose la création de forums virtuels qui accompagnent les propositions audiovisuelles pour qu'elles soient discutées depuis des dialogues horizontaux et ainsi consolider une communauté intéressée par ces produits culturels.

Mots clés: art contemporain, culture contemporaine, court-métrage, Fincortex, participation du public.

FOROS VIRTUAIS, FORMAS DIALÓGICAS ENTRE ARTISTAS E ESPECTADORES. CASO FINCORTEx

Resumo

Fincortex se constitui como um festival de curtas metragens, interessado no desenvolvimento destes, no estímulo da sua produção, e na formação de espectadores. Cientes do atual desenvolvimento tecnológico que tem gerado mudanças nas funções de criadores e espectadores, visto que têm de enfrentar atitudes na frente dos produtos artísticos, se visualiza como têm sido essas transformações na arte visual desde os inícios do cinema até hoje, as atitudes e compromissos que têm ganhado o artista na frente às mudanças socioculturais, assim como os espectadores ao se lhes propuserem novas atitudes na frente daquelas propostas. Neste panorama se faz a proposta da criação de foros virtuais que acompanhem as miradas audiovisuais para serem discutidas desde diálogos horizontais e assim consolidar uma comunidade interessada nesses produtos culturais.

Palavras chave: arte contemporânea, cultura contemporânea, curta metragem, Fincortex, participação dos espectadores.

FOROS VIRTUALES, FORMAS DIALÓGICAS ENTRE ARTISTAS Y ESPECTADORES —CASO FINCORTEx—

El Festival Internacional de Cortometrajes Experimentales, Fincortex, se ha conformado como un proceso de investigación y extensión dentro del desempeño docente en el área audiovisual. El video se constituye en la herramienta atractiva para compartir el conocimiento. El festival, enmarcado en el grupo de investigación *Creación y Pedagogía* de la Licenciatura en Artes Plásticas, quiere apoyar la tarea de docentes y formadores de la Facultad de Educación y demás estamentos de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (Uptc), alentándolos en el uso de este recurso audiovisual dentro de diferentes contextos. Por otra parte, aprovechando que las instituciones educativas cuentan en su mayoría con equipamiento y material audiovisual como apoyo didáctico en el proceso educativo, Fincortex ofrece orientaciones sobre conceptos básicos del formato video, de su producción y aplicación en el campo creativo y educativo.

Key words: contemporary art, contemporary culture, short films, Fincortex, audience participation.

Desde una visión educativa, el video desde el cortometraje es un instrumento para ser usado como parte de una estrategia que facilite el aprendizaje e interacción entre el docente, el estudiante y su ambiente. Michel Cartier (1992) en su documento *Un nuevo modelo de acceso al conocimiento*, comenta que el 80% de las señales recibidas diariamente por una persona son percibidas en realidad por su sistema visual; un modelo de aprendizaje debe aprovechar este destacado índice de influencia. Actualmente, la mayor parte de la realización de cortometrajes se realiza en video, un sistema que baja los costos de producción y que permanentemente está ofreciendo mejoras en la calidad de la imagen y sonido capturados. El uso del video permite directamente moldear la representación mediante técnicas precisas, cuya utilización está limitada sólo por la imaginación.

Aunque la mayor y mejor producción videográfica y cinematográfica mundial se encuentra en los cortometrajes, su potencial como apoyo en los sistemas educativos se aprovecha poco, y no cuentan con espacios adecuados de exhibición en los circuitos comerciales tanto locales, nacionales o internacionales. A lo largo de su historia, el audiovisual en Colombia ha tenido momentos donde la producción de imágenes de corto formato ha sido abundante y significativa dentro de la videografía y cinematografía de Latinoamérica. Teniendo en cuenta la problemática mencionada y el interés que Colombia genera alrededor del mundo, la propuesta que aquí se hace a través del festival, es promover además de la divulgación audiovisual, la creación y proposición de nuevos espacios para exhibición y distribución, y propender por la formación de públicos desde un acompañamiento permanente a través de la realización del festival, video foros y conversatorios en torno a la imagen en movimiento en los diferentes espacios académicos.

Otro objetivo trazado por el festival es la conformación de equipos de investigación en torno a la producción audiovisual desde y para la educación artística en los medios digitales, construyendo herramientas para la elaboración de piezas audiovisuales y multimediales dentro de la escuela, apropiando el contexto y proponiendo otras formas de expresión. Al respecto Nuere dice: *“la creatividad tiene dos criterios, dos medidas, una de novedad y otra mental que sólo pueden evaluarse intuitivamente. La creatividad forma parte de nuestra cultura contemporánea, como un valor social y no solamente como una capacidad personal sino como una exigencia social al igual que la educación”* (2002, p. 93). La estimulación creativa es el norte de todo sistema educativo abierto al futuro, y así, desde el año 2005 se ofrecen las primeras muestras de cortometrajes a nivel local, donde se convocó a realizadores de estos productos de diferentes programas de las universidades y centros de educación técnica en el ámbito local para ver de esta manera su relación con el entorno y la exploración en torno a las imágenes.

Durante este festival se vienen realizando talleres de creación y construcción audiovisual en entidades públicas (Alcaldía de Tunja en su programa *Yo sí tomo mi vida en serio*) y privadas (Rayuela y Birinbao entre otros). La asistencia a estas muestras por parte del público fue la de mayor asistencia en los últimos festivales, 750 personas de todo tipo de nivel cultural y estrato social¹.

Actualmente Fincortex cuenta en su blog² con un creciente número de seguidores que están pendientes permanentemente de las actividades del festival. Se quiere aprovechar esta comunidad para ampliar y mejorar los procesos comunicativos, interactivos y dialógicos en torno a ese tema que ocupa los cortometrajes, ampliando las posibilidades desde una plataforma en línea que permita desarrollar, en un primer momento, la exhibición de los trabajos participantes y simultáneamente proponer los foros en torno a los productos audiovisuales que acoge el Festival.

El origen del cortometraje como se conoce hoy se va a asimilar al origen del cine. En 1895 gracias a los experimentos de los hermanos Lumière se muestran al público las primeras imágenes en movimiento, en 1896 Méliès inicia todo un proceso de investigación sobre las posibilidades creativas del cine, lo que más adelante encontraría eco en el montaje. Las primeras películas que se produjeron tenían una duración que hoy se podría reconocer como cortometraje propiamente dicho. Noël Burch (1987)³ ha mostrado con claridad cómo el cine nace de una confluencia

1 Fincortex – Informe presentado en 2011 al Centro de Investigaciones y Extensión de la Facultad de Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Ricardo Saavedra Vega, su creador y director, hace allí un recuento de las actividades programadas por el Festival en sus primeros cinco años de exhibición, relación de cortometrajes seleccionados y exhibidos, además de los ganadores de las categorías establecidas, conferencias e invitados especiales que hicieron su participación en este período.

2 Actualmente el festival es promocionado y reconocido por medio del blog <http://fincortex-tunja.blogspot.com/>. Ahora se encuentra en un proceso de mejora de sus actividades y contacto con los públicos, en donde contará con un sitio web que le permita una mayor versatilidad en el logro de sus objetivos.

3 Burch establece tres categorías que las discrimina así: a) toda una serie de tradiciones populares de las que eran buena muestra los modos de representación del tipo del melodrama, el vaudeville, la pantomima inglesa, el circo, la caricatura, los números de feria, etc. Tradiciones mantenidas vivas entre el proletariado y el pequeño artesano de las grandes urbes. b) La influencia de la ciencia, que se dirigía menos a sustituir o representar la vida que a descomponer el movimiento para su análisis posterior. Lumière no dejó de subrayar que el gran potencial del cine estaba en su capacidad de prestar un auxilio decisivo al desarrollo de las ciencias aplicadas. c) La integración proveniente de modos de representación típicamente burgueses como la novela, la pintura y el teatro (Burch, 1987).

de factores entre los que destaca las formas narrativas que empezaron a imperar en la novela, el avance de la ciencia, y en especial los estudios del movimiento y las formas de representación artística, época marcada por el romanticismo y el inicio de las vanguardias.

Siguiendo a Zunzunegui (1998, p. 181) a partir de 1908 se inicia un proceso de comercialización y expansión de la industria cinematográfica que quería atraer a las multitudes, provocando que las formas narrativas en el cine se fueran estabilizando bajo la propuesta de la novela inglesa, y las propuestas de experimentación empiezan a ser enmarcadas bajo las concepciones del arte:

Descubierta con rapidez la ingenuidad de la transposición lineal del teatro burgués a la pantalla, ingenuidad sancionada con el rápido fracaso del film d'art, el cine, de la mano de autores como D.W. Griffith, procedió a la constitución de un espacio pictórico habitable a través del manejo de los significantes visuales (iluminación, raccords, centramiento de los figurantes en el encuadre), el montaje y la incorporación de estrategias narrativas (la elipsis, la articulación de las ficciones en torno a núcleos y catarsis) debidamente engrasadas por la tradición de la novela decimonónica del modelo dickensiano.

En esta época de grandes movimientos artísticos y sociales emergen otras formas de relacionarse y entender el arte, pues el mismo hecho del disfrute del arte que se hacía en el museo o en las colecciones privadas y que parecía destinado únicamente a la burguesía, cambia. Al respecto Brea (2003, p. 6) dice *“me refiero principalmente al cine, pero es preciso tener en cuenta aquí también cómo en cuanto a la percepción de las tradicionales artes de la recepción individualizada, como la pintura, comienzan a explorarse los potenciales que vendrían a hacer posible la difusión y recepción colectiva”*, allí empieza a gestarse esta relación que ahora tiene la posibilidad de desarrollarse en donde creadores y espectadores tienen la posibilidad de reconocerse.

La tecnología cinematográfica fue avanzando, de unas exhibiciones que hoy se podrían catalogar de performativas, con música en vivo y explicas que acompañaban el cine mudo, se pasó al cine sonoro, y de allí a la entrada del color; fue la época de las grandes salas de exhibición, la época del celuloide. Llega la tecnología análoga y con ella se conoce el betamax y el vhs que permitieron llevar las producciones a los hogares, momento de crisis para los cinemas más no para las productoras de cine. En este

momento el video empieza a conformarse como una posibilidad de expresión y experimentación artística, al no necesitar el andamiaje que requieren las producciones cinematográficas, los artistas con cámara en mano investigan sus posibilidades, ya como apoyo documental a las expresiones del performance, del happening y demás formas de relación con el público que toman fuerza a partir de los años sesenta o como otras formas de experimentación con la imagen electrónica y en movimiento.

En los últimos años el avance vertiginoso de la tecnología digital permite que toda persona que posea un teléfono celular pueda producir y documentar sus propias experiencias y compartirlas inmediatamente desde la red, esto tiene muchos elementos buenos, pero también merece ser mirado con cuidado y ofrecer posibilidades que permitan dar coherencia, encuentro, cohesión, e identificación. Es en este sentido que se quieren aprovechar los foros que se ofrecerán en la plataforma de Fincortex. Toda persona puede ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales de todo tipo, desencadenando todo un imparable e intenso proceso de producciones aficionadas de las prácticas creativas que forman ya una parte muy importante de los contenidos disponibles en red, muy contrario a lo que venía sucediendo con la profesionalización y especialización de los saberes. En este contexto, aquella concepción del creador como poseedor exclusivo del “talento artístico” y la consecuente diferenciación de la comunidad, ha dejado de tener sentido alguno, formando parte de un pasado cada vez más superado.

Una práctica artística más comprometida tendría como una de sus prioridades orientarse a la reconfiguración de las formas en las que se dan las interacciones personales y sociales en la actual red Internet; estaría conformándose como uno de los campos de acción de los artistas. Muchos de los principios de lo que se vino a denominar como *estética relacional* en donde los artistas trabajan directamente con las comunidades, encuentran, de hecho, en el ámbito de las nuevas redes, uno de sus mejores campos posibles de desarrollo en el futuro.

Resulta inevitable reconocer que la producción creativa aficionada está plagada de repetición e imitación, que las muestras de singularidad en ella son siempre estadísticamente ínfimas en relación con el número de los participantes. Pero tras la repetición y lo carente de interés también cabe ver la vitalidad que subyace en esa explosión de creación libre y para compartir públicamente, pues no parece en nada estéril esa intensificación

del ejercicio creativo por parte de todo el mundo, de la independencia de las producciones en cualquier contexto profesional de receptores y de toda forma de interés retributivo que no sea el que corresponde a su puesta en circulación pública de forma gratuita.

Los artistas, sobre todo los que vienen trabajando desde los medios audiovisuales y en red, se han visto abocados a reconfigurar su práctica.

Alimentar las demandas de la ciudadanía en el ámbito de la vida psíquica: satisfacer nuestras expectativas de sentido y emoción de concepto y afecto. Es por ello que las dos dimensiones básicas del trabajo inmaterial son la intelectual y la intensiva, el trabajo conceptual y afectivo, la de producción de ideas y de la de efectos movilizadores de afección, de cargas dinámicas que acrezcan o hagan decrecer nuestra potencia de obrar, el tamaño de nuestra vida síquica, su densidad, fluidez y consistencia⁴ (Brea, 2003, p. 15).

Este nuevo campo de desempeño y de utilización democrática de medios y redes exige de ellos otras posibilidades. No se puede pensar en la idea del arte en las redes como elemento independiente a la vida sino, al contrario, como elemento que es capaz de internarse en ella, de afirmar la existencia y el poder de la diferencia, de la excepcionalidad de cada uno de los que conforman la infinidad de vidas conectadas, como aquello que evidencia lo común que subyace a todo ese mundo de singularidades: una necesidad de vivir más plenamente, de más expresión compartida y solidaria, de una vida conciliada con la de los otros no por la vía de la homogeneización sino por la del disfrute de las diferencias. Llegar a la evidencia de ese “común” precisamente a través de la celebración y consignación de las infinitas singularidades es, de alguna manera, avanzar en una forma de resistencia que anticipa lo que se enuncia en la consigna “Otro mundo es posible”.

Este panorama intensifica la pretensión de hacer un acercamiento y reflexión sobre las nuevas relaciones que se han establecido entre los artistas y los espectadores en un medio expositivo como Internet, es decir, las exhibiciones online, y cómo éstas contribuyeron enormemente a replantear esas formas comunicativas. Interesa conocer cómo se han transformado las maneras

4 En su análisis Brea propone tres estadios en los que se han visto imbuídas las prácticas artísticas después de la modernidad, a los que llama, capitalismo industrial, capitalismo de consumo y capitalismo cultural, y expone cómo los artistas han tenido que adaptarse a estas circunstancias que exigieron posiciones comprometidas en sus relaciones sociales y comunitarias.

tradicionales de enfrentarse a un trabajo artístico, en donde no se tenía ningún contacto con el creador, a una manera comunicativa, interactiva, ofrecida por la red, que permite establecer diálogos no solo con el creador, sino con otros espectadores interesados por el mismo artefacto. Esta situación que venía gestándose simultáneamente desde las teorías actuales de la ampliación del campo estético es la entrada en crisis de los discursos hegemónicos y, por tanto, los educativos se convierten en detonadores de otras formas que se deben asumir al poner la obra en público.

Entonces los artistas actuales deben estar dispuestos a ser interrogados, interpelados, no son seres aislados, no se puede pretender una posición romántica frente a ellos, el artista de boardilla ya no es posible, el artista responde a un contexto social e histórico, debe estar dispuesto a compartir sus ideas y aprovechar los medios de que disponga para lograrlo. Para José Luis Brea *“Resulta posible pensar el autor-artista al lado de un trabajador cualquiera, sin asignarle verticalidad orgánica o jerarquía funcional alguna: sin colocarle en el papel de guía orientador del proceso histórico ni en el papel paternal de productor de ideología que al trabajador material le correspondería, únicamente, consumir”* (2003, p. 4) por su parte para Nuere *“La virtualidad ofrece la posibilidad de crear entornos nuevos de relación, y como tales, deben ser tratados de forma distinta para extraer de ellos el máximo de su potencial”* (2002, p. 95). La riqueza de estos nuevos entornos, todavía en fase de exploración, es enorme, y su poder reside en la capacidad de saber usar al máximo sus posibilidades; cambiar de hábitos, ser creativos, para rendir en este nuevo medio, en la generalización del aprendizaje para el uso, y para el saber estar y saber participar en ese medio.

En este sentido se sabe que en la web 2.0, las redes de aprendizaje son de las formas en que la interacción se da de manera más fluida, puesto que en ella se desarrollan intereses comunes que permiten profundizar en las temáticas que se quieren desarrollar. Sherer-Warren afirma que *“La categoría «colectivo en red» se refiere a las conexiones —en una primera instancia comunicacional e instrumentalizadas a través de redes técnicas— de varios actores u organizaciones que quieren difundir informaciones, buscar apoyos solidarios o incluso establecer estrategias de acción conjunta”* (2011, p. 78). Además de estas características también se expanden las posiciones políticas y creativas, que son enriquecidas fuertemente por esta nueva forma de interacción entre las personas.

Juan Martín Prada dice:

El usuario y sus aportaciones son hoy el contenido principal distribuido en las redes. Se canaliza con ello, y como fuerza económica, el propio deseo de la multitud de usuarios de formar parte de redes sociales, de compartir y hacer públicos sus intereses, de dialogar, de comunicarse, de expresarse públicamente, de sentirse útil, de cooperar. Es decir, que la explotación (si es que podemos entender que algo así hoy sucede en el campo de las redes) lo sería de la propia capacidad de los usuarios de producir sociabilidad y de su deseo de hacerlo. Ahora el usuario mismo (y no tanto sus necesidades) es el verdadero origen y destino del nuevo desarrollo tecnológico (2007, p. 6).

Y en lo artístico podría suceder de esta misma forma, al ampliarse las formas dialógicas entre artistas y espectadores sin perder de vista que las fronteras entre los dos se hacen cada vez más difusas.

Ahora bien, como se ha expuesto, el arte y los artistas han asumido posiciones frente a estas transformaciones sociales y tecnológicas que vienen aconteciendo, los espectadores de la misma manera se han visto impelidos a modificar sus actitudes en ese compromiso que les corresponde como participantes activos dentro de las comunidades. Jacques Rancière en *El espectador emancipado* expone la forma como actúa cotidianamente.

En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. El espectador permanece inmóvil en su sitio, pasivo. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar (2010, p. 10).

Una situación que hace necesario ofrecer la posibilidad de que sea superada. Un espectador que pueda compartir, expresar, actuar ideológicamente frente a los actos creativos que se le ofrecen es lo que posibilita la red. Siguiendo a Rancière *"Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos"* (2010, p. 11). Es decir una actitud diferente que el cine contribuyó a gestar y que las neovanguardias ya intentaban consolidar con sus propuestas de acción en donde se hacía imprescindible la participación del público, los happening y performances y, actualmente, intervenir directamente en la obra, como se hace desde la propuesta del *net.art.*, o interactuando con los creadores como se ha mencionado.

Esta posibilidad de ampliar los lazos comunicantes entre los actores que están empeñados en construir experiencias enriquecedoras de la vida misma, emprenden acciones que les permiten volverlas significativas, así al espectador,

se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. O bien se le propondrá un dilema ejemplar, semejante a los que se plantean a los hombres involucrados en las decisiones de la acción. Se les obligará así a agudizar su propio sentido de evaluación de razones, de su discusión y de la elección que acaba zanjando (Rancière, 2010, p. 12).

Es salir del cascarón de la interioridad, para aprender a leer a otros, ver diferentes apreciaciones sobre las que ya se habían formado opiniones, compartirlas, discutir las.

Es otra forma de relación con el conocimiento, cuando todos participan al mismo nivel, en una relación horizontal de diálogo, de un creador consciente de su papel social y un espectador que interpela con sus razones.

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante (Rancière, 2010, p. 19).

Y cuando esto sucede, cuando el espectador genera su propia creación y la comparte, las propuestas que se le ofrecen adquieren significado.

Esta pérdida de frontera entre creadores y espectadores constituye, en cierta forma, una conquista del espectador, quien ya no es llamado a considerar las determinaciones disciplinares que se le imponen desde las formas artísticas con las cuales se relaciona, *“obligando en cambio a los estudios que se ocupan de ella a, contrariamente, tener en cuenta su respuesta como receptor, cualquiera que ésta sea, educada o no, ignorante o no, cómplice o no”* (Brea, 2003, p. 19). Ahora ver y darse a ver, mirar y ser visto, es un derecho recuperado que las ideologías hegemónicas habían arrebatado.

El foro que se está proponiendo girará en torno a los cortometrajes presentados en Fincortex, para entablar formas dialógicas y discursivas en torno a la imagen en movimiento en pequeño formato, para fortalecer, por una parte, las propuestas creativas en tanto tienen que ver con su recepción por parte del público y, por otra, para que los artistas empiecen a establecer contactos con sus espectadores y así ir formando una comunidad participativa, significativa y de conocimiento. José Luis Brea (2001) ayuda a conceptualizar lo que significan en la actualidad este tipo de propuestas, en lo que él llama “*online communities*”⁵. Al respecto dice:

Quando se habla de participación en cuestiones artísticas parece necesario extremar las cautelas. Es muy posible que el límite de participación posible en una obra como tal se sitúe ya en el propio acto de recepción, de lectura —toda lectura es un proceso alucinatorio, decía Benjamin. Quiero decir que, como dejara hace ya tiempo bien establecido Duchamp, ninguna obra efectúa otra cosa que un cierto coeficiente de artísticidad, y es siempre el espectador el encargado de cumplimentar el proceso (p. 1).

Se quiere evidenciar esta participación por parte del espectador, hacerlo consciente de eso que se ha desarrollado teóricamente.

Una de las condiciones para que el foro tome las perspectivas que se quieren, es que se establezcan verdaderos diálogos, donde los anuncios que hagan los participantes tengan respuesta. Preocupa esa tendencia de los foros a ser una acumulación de participaciones que quedan en enunciados sin desarrollar

Quiero decir: que no hay interacción verdadera —o es una interacción carente en sí misma de todo interés— cuando el diálogo que abre la obra culmina en la propia obra. No hay participación genuina cuando el interfaz articula una interacción sujeto-máquina, o, valga decir, sujeto-obra. Una auténtica participación solo comienza cuando el interfaz abre a una interacción sujeto-sujeto (digamos: sujeto-máquina-sujeto), cuando al otro lado de nuestra acción expresiva, signifiante, encontramos todavía a un sujeto capaz de interpretación (Brea, 2001, p. 2).

5 Online communitis: comunidades experimentales de comunicación. En este texto Brea desarrolla la parte conceptual que respalda las comunidades en red, o en línea como él las llama, aclarando los alcances y posibilidades e influencia que pueden llegar a tener este tipo de comunidades, tanto política como culturalmente.

Darle un sentido coherente a lo que significa la interactividad, superando la generalizada idea del clic que se le da a un vínculo para tener respuesta de un ordenador.

Así, la construcción del discurso toma formas rizomáticas, es elaborado entre todos los participantes, desde sus propias experiencias y reflexiones, y el autor deja de tener sentido, puesto que, siguiendo a Deleuze, solo hace de radar, de compilador de algo que se gesta en el ambiente; entonces el conocimiento no es propiedad de nadie, pertenece a todos.

Una comunidad online no es otra cosa que un territorio de presencia y participación, un dominio virtual (lo digo también en el sentido web: una dns específica, como quien dice) en el que se comparte la construcción del discurso a través del diálogo coparticipado, una tentativa de recuperación del sueño ilustrado de la esfera pública -como dominio de la interacción dialógica colegiada (Brea, 2001, p. 4).

Estas interacciones dialógicas que se quieren desarrollar en los foros alrededor de expresiones creativas tienen una incidencia fuerte en la cultura, que es un proceso de transformación permanente, que se adapta a las formas de existencia de las personas, según Brea son prácticas culturales (producir sujeción, efectos de reconocimiento, socialidad, diferenciación, etc.). Se sabe que la tecnología actual ha cambiado de manera importante las relaciones, es un momento en el que se deben permitir, apoyar e incentivar este tipo de relaciones y seguirlas con atención, con un ojo avizor que esté pendiente de qué tendencias se generan, qué otras posibilidades se están dando desde las creaciones y el eco que están teniendo, cuáles se están afirmando, modificando. *“Solo cuando en su aproximación el receptor consigue una asimilación crítica podemos con rigor hablar de conocimiento –y por extensión nombrar a las actuales como tales sociedades de conocimiento”* (Brea, 2003, p. 16). Es un espacio para compartir y provocar una reflexión amplia y argumentada que, incentivada desde las producciones audiovisuales, se hace consciente del lugar en el mundo que corresponde, afirmándolo y ampliando una visión desprejuiciada sobre quien se es y cómo se pertenece a un mundo en vertiginoso cambio.

La cultura en tanto que es producto de las relaciones de las personas entre sí y con su entorno, ha ampliado esas formas de intercambio de las que hemos hablado al ser facilitadas por el ambiente tecnológico, así se tienen más recursos que complementan el pensamiento de las comunidades.

Dice Javier Celaya *“Estos servicios Web 2.0 ayudan a democratizar el consumo de cultura, de tal forma que cualquier persona tiene acceso a miles de documentos que ilustran y profundizan sobre cualquier tema que pueda ser de su interés desde las vertientes más diversas. No cabe duda de que esta nueva vía de difusión de la cultura es realmente enriquecedora para toda la sociedad”* (2007, p. 150). A la información disponible ahora se puede acceder de una manera más rápida y los lazos comunicantes se multiplican, es decir, así no se participe directamente, sí se tiene la posibilidad de conocer lo que tienen que decir los demás.

Conceptos como fomentar la conversación, la hipertextualidad, el intercambio de opiniones y enlaces, la comunicación participativa, y la sindicación de contenidos, deberían ser claves en el desarrollo de las estrategias de comunicación cultural, atendiendo la filosofía de web 2.0 al compartir contenidos y reflexiones que son aprovechadas en el ámbito académico y cultural, en donde la hegemonía de la comercialización y la publicidad pierden su preponderancia. De esta forma, el éxito de una determinada propuesta artística en el contexto de esta red dependería, pues, de su *“capacidad para evocar en el interior de la singularidad de esa producción concreta que es la propuesta artística no sólo lo abstracto de la vida de un espacio global sino, sobre todo, las tensiones de renovación y transformación, de crítica, de goce, de más libertad y de más singularidad que son inherentes a la multitud conectada”* (Prada, 2007, p. 15).

Así se quieren lograr unos foros significativamente estructurados. Álvaro Galvis (2006) propone algunos elementos para que estas participaciones en la red y las discusiones sean sostenidas con coherencia, precisión e ilación de las ideas, y sean expuestas de una manera que sean sugerentes y provoquen la participación, que inciten a la discusión y argumentación de lo expresado. En este mismo sentido Martha Arango (2003) también ofrece otras estrategias: el foro requiere un moderador que contribuya a que la discusión fluya y no se salga de cause. En Fincortex se incentivará a los creadores para que colaboren en los procesos de conversación y compartición de ideas de su propuesta audiovisual con los espectadores. En esfera pública (esferapublica.org) portal donde se presenta el acontecer del arte colombiano, habita un espacio para la discusión y el debate sobre lo que se torna importante, allí se exponen argumentos por parte de los participantes que generan un intercambio de ideas que se va consolidando o no. Lo que interesa allí es que se expone el pensamiento

y, como se dijo en algún momento, los foros que plantea Fincortex no son necesariamente para llegar a acuerdos, pero sí para reconocerse como partícipes de un proceso que interesa.

Fincortex inicia así una nueva etapa, en su sitio www.fincortex.com continúa fortaleciendo su apoyo a productores y creadores, y en su permanente interés por la formación de públicos, propone ahora esta otra forma de interacción que estará disponible de manera permanente, para que el diálogo, la reflexión, la crítica, la sorpresa, fluyan continuamente hacia un torrente de conocimiento, reconocimiento, fortalecimiento y ampliación de la visión de la cultura, que se expresa y expone desde los cortometrajes, y así consolidar su posicionamiento en el desarrollo de los medios audiovisuales y cortometrajes.

Referencias

- Arango, M., M. L. (2003). *Foros Virtuales como estrategia de aprendizaje*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendac.
- Online communitis: comunidades experimentales de comunicación. Recuperado de <http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf>
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cartier, M. (1992). 'Un Nuevo Modelo de Acceso al Conocimiento'. Silvio, J. (comp.) *Calidad, Tecnología y Globalización en la Educación Superior Latinoamericana*. Caracas: Ediciones CRESALC-UNESCO.
- Celaya, J. (2007). 'La "web 2.0" Como nuevo contexto para las prácticas artísticas'. *Inclusiva-net nuevas dinámicas artísticas en modo web2*, (pp. 149-157). Madrid: medialab prado.
- Galvis, Á. (2006). *Criterios y rúbrica tigre para autocontrolar calidad de aportes en discusiones*. Recuperado de <http://aportetigre.blogspot.com/>
- Nuere, S. (2002). 'E-learning y educación artística: hacia la enseñanza virtual de las artes visuales'. *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 14.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Scherer-Warren, I. (1996). 'Redes sociales y de movimientos en la sociedad de la información'. *Nueva sociedad*.

Zunzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.