

# ANTECEDENTES DEL VÍDEO PARTICIPATIVO COMO ALTERNATIVA A LA TELEVISIÓN COMERCIAL: NUEVAS PROPUESTAS ON-LINE

Pedro Ortuño\*

**Resumo:** O artigo analisa os processos participativos na criação de documentários a partir de uma reflexão sobre as experiências realizadas desde os anos 70 até às práticas da atualidade. Procede-se a uma revisão da produção audiovisual e mudanças na conceção, elaboração e distribuição de documentários, desde as câmaras de pequeno formato dos anos 90 até à Internet.

Palavras-chave: Vídeo participativo, “Guerrilla television”, arte multimédia, práticas colaborativas.

**Resumen:** El artículo se propone analizar y reflexionar sobre los procesos participativos en la creación del vídeo documental, mediante la revisión de experiencias realizadas en los años 70 hasta las prácticas emergentes en la actualidad. Se realiza una revisión de la producción audiovisual y de los cambios en la concepción, elaboración y distribución de documentales, desde las de cámaras de pequeño formatos en los 90, hasta Internet.

Palabras clave: Vídeo participativo, “Guerrilla televisión”, arte multimedia, prácticas colaborativas.

**Abstract:** I analyze the participatory processes of documentary video, by reviewing experiences from the 70s until today’s emerging practices. I review the audiovisual production and changes in the design, development and distribution of documentaries, since the use of small format cameras in the 90s, until the use of the Internet.

Keywords: Participatory video, “Guerrilla Television”, media art, collaborative practices.

**Résumé:** Il est proposé d’analyser et de réfléchir sur les processus participatifs de la vidéo documentaire, en examinant les expériences réalisées dans les années 70 jusqu’aux pratiques émergentes dans le présent. Avec l’émergence de caméscopes de petit format, on a assisté à l’augmentation de la production de documentaires. Cette réalité, reliée à l’Internet, a provoqué un changement dans la conception et le développement de documentaires audiovisuels.

---

\* Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Bellas Artes, 30100, Murcia, España. E-mail: pedrortu@gmail.com

Sumisión del artículo: 2 de agosto de 2013. Notificación de aceptación: 16 de agosto de 2013

Mots-clés: Vidéo participative, “Guerrilla télévision”, art multimédia, pratiques collaboratives.

*El ordenador, el sintetizador y las tecnologías nuevas en su conjunto no han significado el fin de la imagen y del arte más de lo que la fotografía o el cine lo hicieron en su momento.*

Rancière, 2008.

El momento de la aparición de los equipos portátiles de vídeo a finales de la década de los 60, corresponde también a los orígenes de un determinado movimiento de carácter independiente y no comercial, que surge de manera espontánea y en el que coinciden diferentes grupos interesados en la perspectiva abierta de un nuevo medio que estaba por definir. Los conflictos sociales y reivindicativos de esos años en Estados Unidos, favorecieron la intervención cultural y artística en una sociedad con creciente interés por el arte. Varios grupos y colectivos sociopolíticos de entonces, se plantearon el papel que debía desempeñar el arte y el rol que los artistas ejercerían en la sociedad de consumo. Los nuevos movimientos de contracultura expandieron rápidamente su radio de acción con estrategias dirigidas a todo tipo de luchas sociales, la intención de algunos colectivos y artistas, siguiendo las teorías de McLuhan, era muy clara: el espectador también puede ser parte activa de los acontecimientos de su época. (Baigorri, 2004:35)

Según el artista Antoni Muntadas, entre las primeras experiencias realizadas en vídeo en la década de los 70, se advierte la presencia de dos núcleos bastante diferenciados, el primero de ellos estaría constituido por los grupos comunitarios que trabajan de una manera participativa en general, se trata de grupos minoritarios que intentan autoabastecerse, ofreciendo otra información diferente a la mostrada por los *mass media*. El segundo núcleo, sería la comunidad artística, cuyas preocupaciones difieren respecto a los anteriores, ya que estarán centrados en la búsqueda de nuevos lenguajes y nuevos canales de comunicación entre el espectador/receptor. Muntadas en su ensayo *Una subjetividad crítica*<sup>1</sup>, afirma que las prácticas artísticas individuales a diferencia de las prácticas participativas, conducen a una subjetividad crítica, mientras que las otras buscan una objetividad o una intención alternativa. (Muntadas, 1980: 243) Los nuevos grupos o colectivos que utilizarán el vídeo participativamente en esos años, expandieron su radio de acción y sus estrategias a todo tipo de luchas sociales, con el objetivo de promover procesos de transformación social.

En el transcurso del tiempo y conforme avanza la tecnología vídeo con Internet, las redes sociales y la telefonía móvil, la intención de estas experiencias participativas que apuntaba Muntadas en 1980 ha ido evolucionando. Hoy en día observamos que existen propuestas participativas coordinadas por artistas o colectivos pertenecientes a una comunidad, que desarrollan trabajos audiovisuales con un marcado carácter documental, con una clara intención de crítica y reflexión sobre la sociedad del bienestar y no tanto, a diferencia de los realizados en los primeros años, centrado en promover proyectos audiovisuales alternativos. La imagen vídeo producida con una intención crítica y reflexiva se convierte

---

1) Antoni Muntadas, *Una subjetividad crítica*, En Eugeni Bonet En torno al vídeo, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

así, aludiendo al libro *El espectador emancipado*<sup>2</sup> de Jacques Rancière, en una imagen pensativa. Rancière nos habla acerca del concepto de la pensatividad de la imagen, para referirse a aquello que no puede asignarse a la intención del que la ha producido y que surte efecto sobre el que la ve, sin relacionarla con un objeto determinado. Sería un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo, una zona de indeterminación entre lo pensado y lo no pensado y también entre arte y no-arte (Rancière, 2008:110).

Voy a tratar de exponer algunas experiencias participativas con el vídeo realizadas en la década de los años 70, que considero pueden ser antecedentes de prácticas participativas actuales, realizadas en el contexto de los avances de la tecnología digital e Internet. En los últimos años la pensatividad de la imagen aludida por Rancière, se ha adaptado a nuevas formas, contextos y posibilidades que ofrecen las tecnologías audiovisuales del momento.

## **1. Antecedentes**

### **1.1 Mass Observation (1937)**

Uno de los primeros colectivos, creado en Reino Unido en 1937, que reflexionaron sobre la incidencia de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea de la época fue *Mass Observation*. Los integrantes del colectivo tuvieron la idea de crear un archivo centrado en la observación de la vida cotidiana de la clase trabajadora, con el fin de producir representaciones alternativas de los imaginarios mediáticos de la época. Ellos lo definieron como una especie de “An anthropology

---

2) Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Ed. La Fabrique éditions, 2008.

of ourselves”, se trataría de un archivo antropológico de la sociedad de consumo actual. A medida que el colectivo iba creciendo, eran cada vez más las personas que a través de una dedicación voluntaria se emplearon en estudiar, observar, fotografiar, grabar y escribir sobre el comportamiento de las clases trabajadoras. Este trabajo original se prolongó hasta la década de 1950. Se calcula que más de 4000 personas participaron en el proyecto y en la actualidad los archivos están depositados en la University of Sussex de Brighton<sup>3</sup>. El archivo se abrió al público en 1970 y contiene todo el material generado por los *Mass Observation* entre 1937 y 1949, con algunas adiciones posteriores de los años 1950 y 1960.



*Worktown collection, tomada en Bolton.*

Esta filosofía de observar el comportamiento mediático en los individuos sirvió de base y fuente de inspiración para otros grupos y colectivos. En este sentido en 1968 surge en Nueva York el grupo *Conmediation*, cuya vida fue muy breve, pero que representó el punto de partida para la creación de nuevos grupos. Entre sus miembros

---

3) [http://www.massobs.org.uk/visiting\\_the\\_archive.htm](http://www.massobs.org.uk/visiting_the_archive.htm)

encontramos a David Cort, Frank Gillette, Ken Marsh y Howie Gutsadt que luego formarán parte respectivamente de *Videofreex*, *People's Video Theatre* y *Raindance Corporation*. El festival de Woodstock, en 1969, representa un importante catalizador y comienzan a proliferar los grupos de lo que Michael Shamberg llamó *Guerrilla Television*. (Bonet, 1980:77).

### **1.2 Videofreex (1969)**

*Videofreex* (1969-1978) fue un grupo pionero en trabajar con cámaras sony *portapacks* de forma participativa. Se sintieron muy unidos hasta tal punto que sus integrantes formaron una comuna. Todos trabajaban colaborativamente tanto en la producción como en la posproducción de imágenes documentales y tras un periodo de intensa actividad en Nueva York, se convierten en nómadas, viajan por todas partes en camionetas y empiezan a ser conocidos también con el nombre de *Media Bus*. Finalmente después de haber introducido el modelo de *Video Bus* en la práctica de lo que luego se denominaría “video comunitario”, el grupo se establece definitivamente en Lanesville, allí crearon una estación local de televisión, la *Lanesville Television*, que constituye un ejemplo insólito y curioso de televisión al servicio de la comunidad. Actualmente el archivo de *Videofreex*, con más de 1500 piezas, se encuentra depositado en *Video Data Bank*, que es una distribuidora de vídeo independiente situada en *The School of the Art Institute of Chicago*. Esto puede dar una idea de la importancia de este colectivo y de la gran producción de videos documentales realizados durante una década.

### **1.3 People's Video Theatre (1970)**

*People's Video Theatre* fue un grupo creado por Elliot Glass, Howie Gutstadt y Ken Marsh en Nueva York en 1970. Planteó desde un principio su actividad en relación a comunidades muy determinadas: minorías étnicas y grupos radicales ligados a aquellas (indios, chicanos que es como se llama a los mexicanos que viven en Estados Unidos, *Black Panthers*, *Young Lords* etc.). *People's Video Theatre* escribieron “the people are the information, media processes can reach out their needs” en clara alusión a que los medios de comunicación de masas deben de servir a las necesidades e intereses de las personas y no al de las multinacionales, ya que las personas son el origen de la información propia del medio en sí. El grupo grabó con cámaras de video *portapacks* en las calles de Nueva York, con la idea de documentar y crear discusión posteriormente con el público en general, sobre los contenidos de los diferentes documentos o documentales filmados. Se caracterizó por grabar en 1970 una de las primeras manifestaciones sobre la Liberación de la mujer en Nueva York, así como diversas protestas de un grupo de liberación puertorriqueño en Manhattan<sup>4</sup> con una intención muy clara de proponer modelos de documentos videográficos alternativos a los de las televisions oficiales del momento.

### **1.4 Raindance Corporation (1969)**

La Nueva Izquierda surgió a principios de los sesenta en Estados Unidos como un movimiento estudiantil que luchaba por la reforma de

---

4) <http://www.vdb.org/titles/peoples-video-theater-reel>. Video Data Bank es una distribuidora de video situada en The School of the Arts Institute of Chicado, USA.

las universidades, por los derechos civiles, por la organización a nivel de comunidades y contra la guerra del Vietnam y el dominio que las grandes compañías ejercían sobre la política de países extranjeros. En este contexto, en 1969 bajo la dirección de Michael Shamberg y Paul Ryan, varios estudiantes de arte de la Universidad de California se agruparon para formar el colectivo *Raindance Corporation*. Paul Ryan era entonces estudiante y asistente de investigación de Marshall McLuhan, que había acuñado el término de “Cybernetic guerrilla warfare”, para describir cómo el movimiento de contracultura de finales los años 60 y principios de los 70, debe utilizar tecnología de comunicación para transmitir sus mensajes al público en general. Su importancia radica en la creación de contextos teóricos y documentos videográficos en los que publicitan sus ideas en un intento de ofrecer una alternativa al pensamiento mediático imperante. En este sentido se priorizan más sus funciones a nivel de coordinación e interconexión sectorial que su producción como grupo. Se trataba más de una reunión de individualidades, no de un grupo homogéneo. Alguno de sus miembros posteriormente se proyectarían hacia la escena del videoarte (Juan Downey, Frank Guillette, Ira Schneider...), otros darán origen a la creación colectivos que generarán documentales como por ejemplo el grupo TVTV (Michael Shamberg, Megan Williams, Dudley Evenson, etc.)

Dos años más tarde, en 1971, el mismo Michael Shamberg, con la idea de constituir una alternativa a la televisión comercial acuñó el término de *Guerrilla Television*. Debido a las limitaciones de las personas que participaban en el proyecto y el constante cambio de la tecnología vídeo junto con otras fuerzas mayores que operaban dentro de la sociedad norteamericana, este proyecto se vio mermado y no pudo competir con la televisión americana y el aumento de emisiones públicas de la época. Aunque *Guerrilla Television* fue en parte responsable de que se produjesen

notables cambios en el sistema competitivo de televisión, su papel fue el de un peón más.

### **1.5 *Guerrilla Television*: concepto e ideas**

El término *Guerrilla Television* es un concepto utilizado por Shambert para referirse al papel alienador que tiene en la sociedad norteamericana los *Media* (Televisión, radio y prensa) y sus derivados domésticos de la época, como la fotografía instamatic y el súper 8 que eran utilizados en esos años. La tesis general es que las cámaras de vídeo portátiles comercializadas por Sony, la televisión por cable y las cintas de vídeo, constituían una alternativa a los medios de comunicación de masas norteamericanos a los que Shambert llamaba “Media America”. Todos ellos eran una alternativa, tanto a nivel de producción ya que al no existir estructuras rígidas y jerárquicas todos los miembros podían participar en las decisiones. Como a nivel de expresión, porque para realizar sus vídeos no estaban bajo la influencia de la temporalidad televisiva al servicio de los spots publicitarios. A los grupos de *Guerrilla Television* les fascinaban las cualidades del nuevo medio vídeo y por tanto había también una voluntad de servicio, de estar a disposición de los demás, de estar en todas partes que queda reflejada en el slogan “make your own television”.

La *Guerrilla Television* murió con la contracultura y sus profetas se equivocaron en el sentido de que el vídeo, en sí, no proveyó la alternativa a los medios de comunicación norteamericanos.

### **1.6 *Video Trans Américas* (1973-1979)**

El artista chileno Juan Downey<sup>5</sup>, que había colaborado en 1971 con *Raindance Corporation*, lleva a cabo entre 1973 y 1979 su proyecto *Video Trans Américas* con la idea de documentar en vídeo e interactuar con culturas indígenas de América del Sur, considerando que vivían al margen de la sociedad de consumo. Su proyecto consistió en un viaje por el continente americano, en busca de denominadores comunes de identidad y comunicación entre los distintos pueblos. Para ello, el artista grabó diversos vídeos en colaboración con los integrantes de diferentes comunidades indígenas, consiguiendo que las imágenes del viaje se convirtieran en metáfora de tránsito y creando así una cartografía virtual y activa de las Américas. El año de comienzo fue 1973, con una serie de viajes por Norte y Centro América, para luego recorrer parte de Sur América. Una segunda etapa tuvo lugar en la Selva Amazónica en el río Orinoco y en la frontera entre Venezuela y Brasil, sumada a otros viajes al sur de Chile. La tercera etapa tuvo lugar entre los años 1976 y 1977, culminando con un viaje al Amazonas, durante el cual Downey convivió con varias comunidades indígenas, como las de Guahibos, Piaroas, Maquiritari, destacando las experiencias durante nueve meses con la comunidad Yanomami, la tribu primitiva más grande, que aún se encuentra en la edad de piedra y que en aquel momento, era un símbolo de las tribus de la amazonía no contactadas.

---

5) AA.VV. *Juan Downey*. Ed. IVAM. (Instituto Valenciano de Arte Moderno) Generalitat Valenciana, 1998.

*Antecedentes del video participativo como alternativa a la televisión comercial...*

---



*Imágenes de Video Trans America de Juan Downey*

Para Downey la idea participativa consistió en desarrollar una perspectiva integral de las diversas poblaciones que actualmente habitan los continentes americanos, tal y como escribe en sus relatos descriptivos del proyecto “la información cultural será intercambiada principalmente mediante los vídeos rodados por el camino, y proyectados en los pueblos para que la gente se vea a sí misma y a otra gente. El papel del artista se concibe aquí como el de un comunicador cultural, una especie de antropólogo activador con un medio de expresión visual: vídeo”.

### **1.7 *Video-Nou* (1977)**

En la misma línea de colectivos de vídeo comunitario participativo iniciada por Michael Shamberg en Estados Unidos en 1969, cabe destacar en el contexto español, el colectivo *Video-Nou*, que sin duda fue uno de los pioneros. Fue un colectivo que se gestó a raíz de unas jornadas de vídeo llevadas a cabo en la Fundación Joan Miró de Barcelona en 1977 y en las que Antoni Muntadas y otros artistas catalanes participaron. En las citadas jornadas, se exploró los diversos campos de aplicación del vídeo: social, artístico, documental, educativo y profesional. La actividad de *Video-Nou* se fue centrando en la práctica de la comunicación horizontal, bidireccional y participativa, en el ámbito de lo que entonces se conocía como “animación sociocultural”, produciendo videos elaborados con la participación directa de los propios interesados y que se difunden inmediatamente en su contexto específico, generalmente en locales de los diversos barrios de Barcelona donde realizaban las grabaciones.

Dos años más tarde de su creación, el colectivo *Video-Nou* se constituyó como equipo gestor del *Servei de Vídeo Comunitari* (SVC) (Servicio de vídeo comunitario). El objetivo central del *SVC* fue difundir y promover la utilización del vídeo como medio de comunicación y de dinamización social, cultural, educativa e informativa de la vida comunitaria. Durante seis años (1977-1983) el grupo participó en la grabación de documentales de los acontecimientos históricos que se produjeron en Cataluña y España: “la transición” política, los movimientos y las luchas sociales urbanas y los cambios culturales y tecnológicos. También realizaron diversos talleres sobre vídeo comunitario en diversas ciudades de España. Actualmente sus archivos están depositados en el Museo de Arte contemporáneo de Barcelona (Macba) y se pueden

visionar algunas de sus filmaciones a través de la distribuidora de vídeo independiente Hamaca.<sup>6</sup>

## **2. Nuevas formas de entender el documental en la web**

Es a principios de los 90, con la aparición y comercialización de videocámaras de pequeño formato, cuando se incrementará la producción audiovisual independiente. Esta realidad unida a la aparición, a mediados de esa década, de Internet y los avances en la tecnología de telefonía móvil, supondrá un cambio en el paradigma mediático en la concepción, elaboración y distribución de documentos audiovisuales. A partir de esos años, con el constante abaratamiento de la tecnología audiovisual, aumentará de forma espectacular el número de propuestas de nuevos realizadores. De esta forma, el usuario en general, comenzará a utilizar los avances de las tecnologías con diferentes fines y con la idea de difundir a un mundo globalizado sus experiencias. No hay más que entrar en Internet y visionar a través de cualquier servidor la infinidad de las experiencias participativas que existen hoy en día.

En esta segunda parte, me voy a centrar en cinco proyectos en vídeo, realizados a partir de la década de los 90, que considero son acordes a la línea de investigación trazada en este artículo y que utilizan la web como forma innovadora de difundir los contenidos de sus creaciones.

---

6) [www.hamacaonline.net](http://www.hamacaonline.net)

## 2.1 *Vídeo nas aldeias* (1987)

En el contexto latinoamericano de habla portuguesa, cabe destacar *Vídeo nas aldeias*,<sup>7</sup> que es un proyecto colaborativo de producción audiovisual creado en 1987 por Vicent Carelli. Trata de apoyar los diversos movimientos indígenas de Brasil y ayudar a la preservación de sus culturas e identidades.

En un principio *Vídeo nas aldeias* colaboraba con asociaciones y ONGs vinculadas a comunidades Indígenas. Su primera experiencia audiovisual fue con los indígenas *Nambiquara*, y según comenta el propio autor, nunca se imaginó el impacto que supuso en dicha comunidad mostrar el material filmado a sus gentes. A partir de ahí decidió repetir la hazaña en otras comunidades indígenas.

*Vídeo nas aldeias* sigue tres líneas de actuación: formación, producción y difusión. La primera línea tendría como objetivo proporcionar una educación de calidad a los indígenas, a través de talleres de capacitación, siempre en sus aldeas. Allí aprenden a hacer *scripts*, capturar imágenes, realizar análisis crítico del material capturado y ser conscientes de la edición. Los talleres son interactivos y abiertos, para que toda la comunidad participe y supervise el proceso.

Vicent Carelli piensa que hoy en día los medios de comunicación transmiten una imagen deformada de las personas y de la cultura indígena en general. Los talleres, desempeñan una función social importante donde la práctica del audiovisual tiene consecuencias internas interesantes, que van más allá de esta producción, es una manera de valorar la tradición, el patrimonio cultural y una forma de promover un intercambio interno

---

7) <http://www.videonasaldeias.org.br>

en la comunidad entre jóvenes y ancianos. Además de promover un conocimiento por parte de la sociedad brasileña acerca de los indígenas.

La segunda línea es la producción, que consiste en la distribución de cámaras entre los indígenas para que estos filmaran documentos de la comunidad, dentro de un consumo estrictamente interno. Con todo este material acumulado comenzaron a editar diversos documentales donde recogían sus experiencias al filmar.

La tercera y última línea de acción es la distribución. *Video nas aldeias* ha creado una red de socios a través de Internet y gracias a la difusión de todo el material que se produce, hay una comunicación continua entre sus miembros. Utiliza la web como forma de distribución de sus producciones documentales y se pueden ver algunas de ellas. El grupo se autofinancia con las ventas de sus productos a las cadenas de televisión de Brasil.



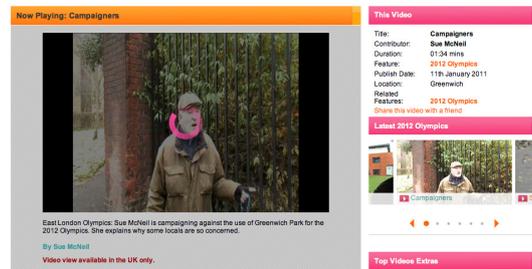
<http://www.videonasaldeias.org.br>

## 2.2 *Video Nation* (1993)

Al igual que en el caso de *Video nas aldeias*, en Reino Unido en 1993, Chris Mohr y Mandy Rose del Sindicato de Programas Comunitarios, iniciaron el proyecto *Video Nation*<sup>8</sup>. Para ello utilizaron una serie de videocámaras que se distribuyeron por todo el país. A quienes deseaban participar se les ofreció una cámara Hi-8 durante un año, durante el cual filmaban su vida cotidiana. La respuesta fue inmediata: más de 10.000 vídeos fueron registrados y enviados a la BBC, de los cuales 1.300 fueron editados y emitidos por televisión. *Video Nation* se inicia en los noventa influido por el espíritu del colectivo *Mass Observation*, citado anteriormente. La particularidad de *Video Nation*, lejos del formato reality televisivo, radica en proporcionar cámaras y soporte técnico a quienes, a modo de diario personal, quieren participar en la esfera pública como sujetos políticos por derecho.



8) <http://www.bbc.co.uk/videonation/videos/>



<http://www.bbc.co.uk/videonation/videos/>

*Video Nation* se formaliza actualmente en un archivo digital ubicado en Internet desde el cual es posible consultar gratuitamente todas las grabaciones emitidas por el programa desde los años 90 hasta hoy. La página web es un archivo de videos donde el espectador puede descargarse de manera sencilla las diferentes realizaciones. El sistema es muy similar al de las webs de cadenas televisivas.

### **2.3 canal\*GITANO (2005)**

*canal\*GITANO*<sup>9</sup> es una iniciativa del artista Antoni Abad, coordinada por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac). El proyecto consistió en la creación de una plataforma online donde 16 gitanos miembros de una comunidad gitana de León, recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Recopilan e intercambian experiencias y opiniones constituyéndose en cronistas de su propia realidad. Un proyecto de comunicación audiovisual móvil, para colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes. Han

---

9) [http://www.megafone.net/LEON/leon/intro.php?qt=7.7&can\\_actual=](http://www.megafone.net/LEON/leon/intro.php?qt=7.7&can_actual=)





<http://www.megafone.net/LEON>

## **2.4 Cine sin autor**

El colectivo *Cine sin autor*<sup>10</sup> creado por Gerardo Tudurí en el año 2000 es un grupo que realiza documentos audiovisuales en vídeo con personas y colectivos de la sociedad, que no suelen aparecer ni están relacionados con la producción audiovisual en general. La clave de este modo de hacer vídeo es la práctica de la “sin autoría”. Consiste en que el equipo de realización de un proceso no establece una relación de propiedad sobre el capital filmico creado para beneficio propio, sino que colectiviza progresivamente todo el proceso de producción y distribución cinematográfico.

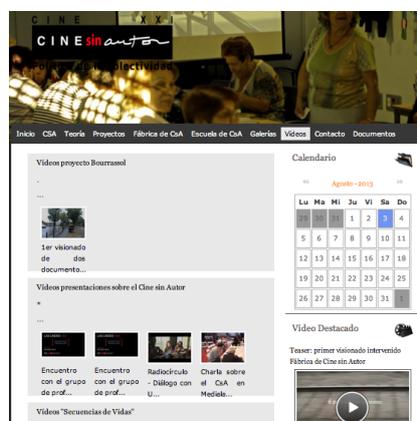
En 2008 publicaron el *Manifiesto del cine sin autor*, donde se establecen las bases del cine sin autoría, en contraposición al cine autoral que se ha venido realizando durante todo el siglo XX. Para Gerardo Tudurí el *Cine sin Autor* es un proceso socio-cinematográfico donde se busca que la Representación se vea modificada por la persona o el colectivo humano que genera un film y la persona o el colectivo humano se vea modificado

---

10) <http://cinesinautor.es>

por la construcción de la representación fílmica que éste o estos eligen producir (Tuduri, 2008). Ellos seleccionan conscientemente a personas, grupos y colectivos ajenos a la producción de imágenes mediáticas y cinematográficas, porque entienden por “dispositivo-autor” a la persona o grupo propietario del *capital fílmico*, entendiendo como *capital fílmico* el conjunto de ideas que cada persona aporta a la película. Es por esta razón que el grupo propietario tiene el control de las decisiones sobre todo el proceso.

El colectivo ha creado un blog donde suben las grabaciones que se van haciendo semanalmente, con la intención de que sus miembros a través de sus aportaciones, críticas y propuestas nuevas, vayan matizando y perfilando un guión que está en continuo proceso de revisión y escritura.



<http://cinesinautor.es>



<http://hacemosunapeli.wordpress.com/>

Actualmente el colectivo *Cine sin Autor* desarrolla su labor cinematográfica en la *Fábrica de Cine sin autor* en el Matadero de Madrid.

## **2.5 Arqueología do presente: Lanifícios (2013)**

*Arqueología do presente: Lanifícios*<sup>11</sup>, es un proyecto que he coordinado en el marco de una investigación llevada a cabo en el Laboratorio de Comunicación Online LabCom,<sup>12</sup> de la Universidade da Beira Interior en Portugal.

Trata acerca de la desaparición y la memoria de la industria de lanifícios llevada a cabo en la región de Sierra de Estrada. La actividad de las fábricas se desarrolló desde finales del XVII a inicios del siglo XX llegando a ser una de las más fructíferas de Europa. Con las sucesivas crisis económicas y la aparición de los movimientos sindicalistas en Portugal a mediados de los 70, se fueron cerrando un gran número de

---

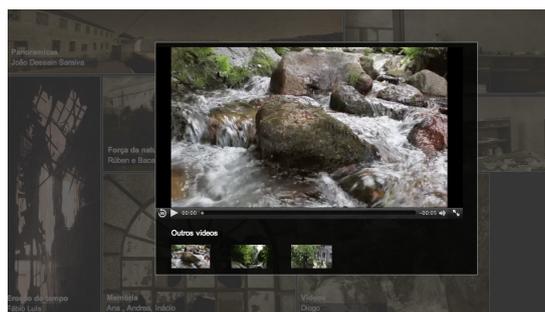
11) <http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt>

12) <http://www.labcom.ubi.pt>

fábricas textiles dedicadas a la producción y manufacturación de tejidos de lana. Como consecuencia, hubo un gran número de fábricas abandonadas que perviven hasta hoy en un proceso de deterioro imparable, y que son reflejo y metáfora del esplendor y riqueza natural que vivió la región. El proyecto rescata la memoria de la antigua industria textil de los lanificios y desarrolla una investigación sobre su historia empresarial e industrial.



[www.arqueologiasdopresente.ubi.pt](http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt)



[www.arqueologiasdopresente.ubi.pt](http://www.arqueologiasdopresente.ubi.pt)

Se trata de una experiencia participativa realizada en un contexto universitario, en la que han colaborado alumnos y docentes de la Universidad de Beira Interior, con la idea de acercar al espectador, en el actual contexto de crisis, la situación de lo que fue y es actualmente la industria textil en Portugal. En los inicios de este proyecto se constituyeron grupos de trabajo con estudiantes de diversos cursos. Unos se dedicaron a realizar entrevistas a antiguos trabajadores textiles, recogiendo testimonios sobre la historia y aspectos sociales de la época. Otros trataron el tema de la arqueología industrial, el cierre de las fábricas y la huella que ha dejado el tiempo en sus paredes. Simultáneamente hubo otros que interpretaron imágenes filmadas en 1929 sobre la citada industria, transformando las imágenes de archivo y reflexionando sobre aspectos de los cambios en la sociedad. El resultado de todo este trabajo de campo ha sido recogido en una serie de vídeos y proyectos multimedia que se han subido a la web en un formato interactivo. Es un proyecto abierto, ya que permite que los alumnos puedan seguir subiendo documentos online, en función de su implicación personal en el proyecto y los progresos en sus investigaciones.

### **A modo de conclusión**

Como hemos visto en la primera parte de antecedentes, la mayoría de los documentos audiovisuales producidos participativamente por grupos, como *Videofreex*, *People's Video Theater*, *Raindance Corporation* y *Video Nou* coinciden con lo apuntado por Muntadas, buscan una objetividad, mostrando documentos audiovisuales creados con una clara intención de ser alternativa a la televisión oficial. Todos ellos tratan de mostrar “otra” información, se acercan a las personas, dialogan con la gente en diversos actos reivindicativos, con la intención de grabar sus

protestas y denuncias por lo que consideran justo y se aproximan tanto a minorías étnicas como a grupos radicales. También han mostrado interés por las iniciativas relacionadas con revueltas en pro de la consecución de derechos sociales, como fue el caso en los años 70, de las manifestaciones por el logro de los derechos relacionados con la liberación de la mujer, o cuestiones políticas como la Guerra del Vietnam y/o la transición de la dictadura española a la democracia.

Sin embargo, observamos que en el caso de *Video Trans America*, coordinado por el artista Juan Downey, encontramos los dos núcleos que apuntaba Muntadas. Por un lado está la intención de objetividad y de crear documentos alternativos a los medios, ya que nunca antes un medio de comunicación se había acercado a una comunidad indígena y le había dado cámaras para que ellos grabasen su cotidianidad, y por otro, el artista combina las imágenes grabadas por los indígenas con lo subjetivo, haciéndolas reflexivas. Downey se muestra aquí como un comunicador cultural, una especie de antropólogo activador con un medio de expresión visual que es el vídeo. Podríamos afirmar que esta experiencia participativa será precursora de otras propuestas artísticas realizadas en años posteriores por artistas y antropólogos sociales como Vicent Carelli en Brasil, Chris Mohr y Mandy Rose en Reino Unido, Antoni Abad y Gerardo Tuduri en España y yo mismo en Portugal.

La pensatividad de la imagen apuntada por Rancière no sería el privilegio del silencio de una imagen, sino que el silencio mismo crea una cierta tensión en el espectador y es al mismo tiempo un juego de intercambio entre poderes de medios diferentes. Las técnicas y soportes nuevos de la imagen ofrecen al mundo contemporáneo posibilidades inéditas. La imagen participativa no dejará tan pronto de ser pensamiento, reflexión y alternativa a los medios de comunicación oficial.

## **Referencias bibliográficas**

- BAIGORRI, Laura (2004), *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60 y 70*, Ed. Brumaria.
- BONET, Eugeni (Org.) (1980), *En torno al vídeo*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- MARTÍ, Joel; VILLASANTE, Tomás R. (eds) (2006), “Monográfico: participación y teoría de redes” in *Revista Hispana para la participación en el Análisis de Redes Sociales*. Disponible en: <http://revista-redes.rediris.es/indicevol11.htm>
- ORTUÑO, Pedro (2011), *Entornos híbridos y medios audiovisuales*, Madrid: Ed. Visión Libros.
- PARCERISAS, Pilar (2007), *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*, Madrid: Ed. Akal.
- RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Ed. La Fabrique éditions.
- ROMANÍ, Montse; DEL POZO, Diego (2011), “Entrevista a Janna Graham” in *Revista Arte y Políticas de Identidad*, Número 4, pp. 225-230, Murcia: Editum.
- TUDURÍ, Gerardo (2008), *Manifiesto del cine sin autor – Realismo Social Extremo del siglo XXI*, Madrid: Ed. Centro de Documentación Crítico.
- VV.AA. (1988), *Juan Downey*, Ed. IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2008), *Máquinas y almas – Arte digital y nuevos medios*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ed. Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2009), *Banquete: nodos y redes*, Madrid: Ed. TURNER Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- VV.AA. (2008), *El discreto encanto de la tecnología*, Ed. Claudia Giannetti, Badajoz: MEIAC.

Pedro Ortuño

---

WILLIAMS, Raymond (1974), *Television: technology and cultural form*,  
Ed. University Press of New England.