

Experiencias de activismo audiovisual

POR DEMETRIO E. BRISSET

El ciberespacio difunde vanguardistas propuestas de obras audiovisuales digitales y favorece redes de organizaciones de videoactivistas sociales, que oscilan entre lo artístico y lo documental. Aquí se tratarán diversas experiencias relevantes, especialmente las herederas de los activistas cinematográficos de la *agit-prop*.

Nuevas experiencias comunicativas acompañan al fenómeno del activismo mediático, empleando obras audiovisuales para la transformación social. Concedores del poder expresivo de la imagen, parte de las vanguardias artísticas colaboran en la movilización política, alternando posiciones de renovación formal y de documentación realista para modelar plásticamente sus discursos.

Con los avances tecnológicos se suceden los soportes icónicos, sin por ello desaparecer. Fotografía directa, fotomontaje, cine, diaporamas, vídeo, animaciones *flash* y *powerpoint* coexisten en el actual universo digital o ciberespacio. Donde para Castells (2008a, p. 20) «la difusión de Internet, la comunicación móvil, los medios digitales y una variedad de herramientas de *software* social han impulsado el desarrollo de redes horizontales de comunicación interactiva que conectan local y globalmente» con imparable convergencia mediática.

Se establece una cibercultura, presentada por Pierre Lévy como «conjunto de técnicas (materiales e intelectuales), de prácticas, de actitudes, modos de pensamiento y valores que se desenvuelven conjuntamente con el crecimiento del ciberespacio» (Lévy, 1999, p. 17). Nos hallaríamos en una fase interconectada de civilización, creadora de nuevas formas de agregación social basadas en intereses comunes: las comunidades virtuales. Este modo de 'actuar en conjunto', de la interconexión en red, favorece también cooperaciones flexibles y transversales, intercambio de saberes, sinergia de competencias, recursos y proyectos como procesos de inteligencia colectiva. Para este mismo autor, gracias a la libre publicación de ideas en Internet, surgen nuevas modalidades de opinión pública, que actualizan la libertad de expresión, así como las posibilidades de enunciación colectiva de los movimientos. Así, esta

nueva información, deliberación y organización política descentralizada, «contribuiría para la invención de una ciberdemocracia» (Lévy, 2003, p. 368).

La Web 2.0 impulsa un nuevo paradigma creativo, además de favorecer movimientos sociales no institucionalizados que proponen cambios de valores o estructuras, generando ecosistemas, comunidades de creatividad e innovación (Domingo, González y Lloret, 2008). Además, «las conexiones que se van tejiendo pueden perfeccionar tácticas de denuncia, resistencia, presión e insurgencia contra el statu quo» (Moraes, 2003, p. 210).



Taller de Video-Activismo en Twin Cities (EEUU).

Volviendo a Castells, se constituyen redes autónomas de comunicación como formas de información, organización, debate y planificación de la acción para desafiar el poder de la industria globalizada de los medios de comunicación controlados por gobiernos y oligopolios. Sin olvidar que «hay una larga historia de activismo de la comunicación y los movimientos sociales no han esperado a la conexión con Internet para luchar por sus objetivos, sino que han utilizado todos los medios de comunicación disponibles» (Castells, 2008b).

Sigamos históricamente tales experiencias, antes de abordar su actualidad.



Logotipo de Workers Newsreel (EEUU).

El activismo fílmico

Se considera que el primer uso colectivo de la comunicación audiovisual para la transformación social corresponde a los artistas soviéticos. El poeta futurista Dziga Vertov organizó en 1917 un 'audiolaboratorio' para montajes sonoros y al triunfar la revolución entró en el Comité de Cine de Moscú, encargándose en junio 1918 de montar un noticiero semanal. Filmaciones en diversos frentes de combate se proyectaban en trenes y barcos dedicados a la *agit prop* (agitación y propaganda de 'la realidad socialista'), labor en la que participa el poeta Maiakovski.

En 1922 Lenin obliga a incluir noticieros en los cines y comienza el periódico visual mensual *Kino Pravda* con 'fragmentos de actualidad', enfatizando acciones espontáneas, sin permiso y cámara oculta, con libertad para los operadores. En 1924 Sergei Eisenstein filma *La huelga* sobre los auténticos escenarios, como 'noticia reconstruida' de la huelga de 1912 en una gran fábrica rusa, reprimida por la policía. Con similar planteamiento escénico y montaje dialéctico aplicando los hallazgos de Griffith y Koulechov, el siguiente año filmaría *El acorazado Potemkin*. Stalin mutiló esta vía al implantar la censura en el cine, mientras que en otros países artistas inconformistas desarrollaron el documentalismo social, cuyas bases teórico-prácticas fueron sentadas en 1929 por John Grierson y Jean Vigo.

Auspiciado por la Internacional Comunista, en Nueva York dos asociaciones fotográficas interesadas en 'captar imágenes de las luchas de clase, para usarlas en periódicos obreros', forman en 1930 la *Workers Film and Photo League in the United States* (WFPL) intentando «despertar a la clase obrera, apoyar sus actividades políticas y establecer una escuela de foto

y cine que consiga producir y exhibir fotos, noticieros y filmes políticamente comprometidos»¹.

Hasta 1937 produjeron reportajes de actualidad de tema social. Aunque alguna vez sus *Workers Newsreel* se proyectaban en salas comerciales, normalmente los miembros de la Liga los pasaban en reuniones de simpatizantes, complementando filmes soviéticos, en contextos políticos específicos y como instrumento de movilización. Su técnica de filmar cámara en mano, siguiendo de cerca las acciones, impactó.

En Europa eran varios los cineastas de vanguardia que experimentaban con las formas de no-ficción (Cavalcanti, Ruttman), destacando Joris Ivens con ensayos fílmicos sobre fenómenos locales. Su trabajo se hizo más social, al considerar deber del cineasta 'participar directamente en los asuntos más importantes del mundo'². Colaboró con Pudovkin en Moscú en 1932. Su inicio como cineasta comprometido fue reflejar una reciente huelga carbonífera belga. Con Storck como codirector, en 1933 realizaron el documental *Miseria en el Borinage*, denunciando las presiones contra los mineros.

En la España republicana, muchos cineastas vanguardistas se volcaron en el activismo social. *Las Misiones Pedagógicas* contaron con Val del Omar, G. Menéndez Pidal y Carlos Velo³ (1932-33), mientras un equipo surrealista y anarco-comunista dirigido por Buñuel filmaba en Las Hurdes. Cuando estalla la Guerra Civil, se colectivizó la industria del cine, encargándose el Sindicato de la Industria del Espectáculo de la CNT de la producción de reportajes y cine de ficción realista, destacando Mateo Santos y Les.

En EEUU, varios miembros de la WFPL disidentes con la línea documental, entre 1935-37 realizaron obras que reconstruían sucesos, con fotografía y montaje creativos, en pos de cortometrajes de propaganda dramático-realistas, tanto satíricos como 'exponentes de las brutalidades de la sociedad capitalista'⁴. En 1936 llegaría Ivens a Nueva York y su modo de trascender el reportaje se haría sentir en el grupo, abocando a la formación de los *Films de la Frontera* al siguiente año. Este colectivo de cineastas de izquierda realizó documentales sociales antes de desaparecer en 1941 y con ellos un compromiso artístico con la transformación social, al margen de la industria del cine.



Piquete de mujeres de huelguistas en Sal de la tierra (1954).

Excepcional es el ‘filme maldito’ *La sal de la tierra*, filmado colectivamente en 1953 por cineastas comunistas expulsados de Hollywood por el Comité McCarthy. Herbert J. Biberman director, Michael Wilson guionista y Paul Jarrico productor, recrearon la huelga de más de un año emprendida por mineros del zinc, con su énfasis en la participación de mujeres y la colaboración interétnica. Las continuas trabas al rodaje fueron seguidas por presiones a los exhibidores, consiguiendo que fuera prácticamente prohibido en EEUU durante dos décadas, aunque demostró la posibilidad de un cine activista de calidad artística y profesional⁵.



Herbert Biberman dirigiendo el rodaje de Sal de la tierra (1954).

El nuevo cine militante

A mediados de la década de 1950 surge la voluntad de unir producción fílmica y luchas de autodeterminación en el Tercer Mundo, como propone el movimiento Nuevo Cine Latinoamericano en su manifiesto *Tercer Cine*, impulsado por el argentino Fernando Birri y los colectivos Cine Liberación y Cine de la Base. En 1961 nace el 'nuevo cine brasileño', con el filme de Glauber Rocha, *Barravento*, sobre conflictos en una comunidad de pescadores descendientes de esclavos.

En Cuba, Santiago Álvarez, al frente del *Noticiero Latinoamericano* del ICAIC une sátira, música y material de archivo en brillantes cortos de denuncia sobre la segregación racial en EEUU (*Now*, 1965) y la guerra de Vietnam (L. B. J., 1968). También en 1968, el argentino Pino Solanas aborda el neocolonialismo y la violencia en América en *La hora de los hornos*, trilogía documental considerada magistral ensayo cinematográfico y político.

En 1971, *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés, reconstruye una masacre de mineros del estaño en Bolivia. Los personajes relatan sus vivencias, relacionadas con esa tragedia ordenada por el general Barrientos, bajo el pretexto de sofocar un movimiento sindical vinculado a la guerrilla del *Che Guevara*.

En 1972, en Francia y sobre sucesos del momento, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin en *Todo va bien* dan su visión intelectual sobre las vicisitudes de una huelga salvaje en una fábrica de salchichas, respaldando la autogestión obrera. En 1974, *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera, reconoce la deuda del movimiento obrero argentino con el anarcosindicalismo:

«crónica precisa del brutal asesinato, por parte de los militares, de 1.500 huelguistas y dirigentes anarquistas durante la huelga patagónica de 1921 [mostrando] la división en sus filas entre partidarios de la huelga social y activistas con objetivos más políticos» (Porton, 2001, p. 140).

Caso singular es *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, monumental fresco histórico audiovisual cuya segunda parte, *El Golpe de Estado*, es un reportaje multifacético de la destrucción del gobierno de Unidad Popular en Chile (1973), mostrando los acontecimientos que prepararon el golpe de estado, según la estrategia diseñada por la CIA.



Camioneros huelguistas en 1973 (La batalla de Chile, de Patricio Guzmán).

En la España del franquismo terminal, a partir de la Central del Corto (creada en 1974 para la distribución en cine-clubs), se funda la Cooperativa de Cine Alternativo, para realizar filmes de denuncia en 8 y 16 mm, con autores como Soler, Portabella y Antolín, que participan en la *I Muestra Nacional de Cine Independiente* (Almería, agosto 1975). En 1976, al Festival de Bilbao acude el Colectivo de Cine de Clase (Lumbreras, Lisa y también Soler).

Ese mismo año, en EEUU se estrena *Harlan County, USA*, dirigido y producido en 16 mm. por una mujer, Barbara Kopple, heredero de *La sal de la tierra*, aunque ahora rodado como reportaje de los acontecimientos. Es la crónica de la lucha de 180 familias de mineros del carbón por un convenio sindical. La joven realizadora neoyorkina durante varios años convivió temporadas con sus personajes, mostrando las penosas vidas de los mineros, así como su entusiasmo y decaimiento ante el esfuerzo exigido por su huelga.

Que los tiempos en Hollywood habían cambiado lo confirma su obtención del Oscar al mejor

documental del año⁶.



Rodaje de Harlan County, USA, dirigido por Barbara Kopple (1976).

Las innovaciones de 1965

En 1965 se abre un nuevo ciclo en la expresión audiovisual. Por un lado, el cineasta independiente Jonas Mekas y su *Filmmakers Cooperative* distribuyeron cámaras de cine de 8 y 16 mm entre jóvenes negros para que se expresaran. Al año siguiente son los antropólogos Sol Worth y John Adair quienes en el *Navaho Film Project* enseñan el manejo y prestan cámaras de cine a indios navajos, para que se mostrasen a sí mismos, resultando siete relatos fílmicos. Así, se apropiaban las minorías étnicas del poder de la imagen.

Por otro lado, nace el reportaje en vídeo, cuando el artista coreano Nam June Paik grabó desde un taxi con un experimental equipo de Sony la llegada del Papa Juan Pablo II a Nueva York, proyectándolo enseguida en un local bohemio. Paik vislumbró que la cámara de vídeo portátil revolucionaría el arte y la información, al poder ser manejada por cualquiera, con un material inmediatamente accesible.

Desde entonces, la película cinematográfica se fue cambiando por la cinta magnética, como soporte más económico, ligero, de visionado instantáneo y fácil uso unipersonal para captar audiovisualmente la realidad.

Experiencias canadienses

El *National Film Board* de Canadá (NFB) inició en 1971 una nueva vía en la producción con su proyecto *Vidéographe*, oficina en Montreal abierta permanentemente para prestar equipos de vídeo a artistas, asociaciones y sindicatos, facilitando la experimentación artística con la nueva tecnología para usarla como instrumento de comunicación e intervención social. Se organizaron grupos de trabajo para el aprendizaje, realización y distribución, lo que abocaría en la fundación del *Collectif de vidéastes engagés Les Lucioles* (2002).

Ese año merece destacarse el reconocimiento oficial por la *Canadian Radio-Television and Telecommunications Commission* (CRTC) del modelo de televisión comunitaria en Québec, al facilitar un mínimo del 30 por ciento de su difusión por cable para programas producidos por emisoras autónomas.

Otros interesantes proyectos fueron *Télé sans frontières*, que en 2001 se dedicó a entrenar a jóvenes marginados para realizar sus vídeos, que luego se emitían en *Télé-Québec*, emisora pública de televisión⁷. Similar planteamiento tuvo *Wapmobile* (2004) al llevar una bien equipada unidad móvil de televisión al territorio de los indígenas Atikamekw y Algonquin para que sus jóvenes realizaran vídeos.

El proyecto *Citizen Shift*⁸ elaboró en 2004 una de las primeras *Social Media Websites*, plataforma web multimedia dedicada al cambio social, abierta a realizadores y ciudadanos para su entretenimiento, así como para intercambiar informaciones y debates.

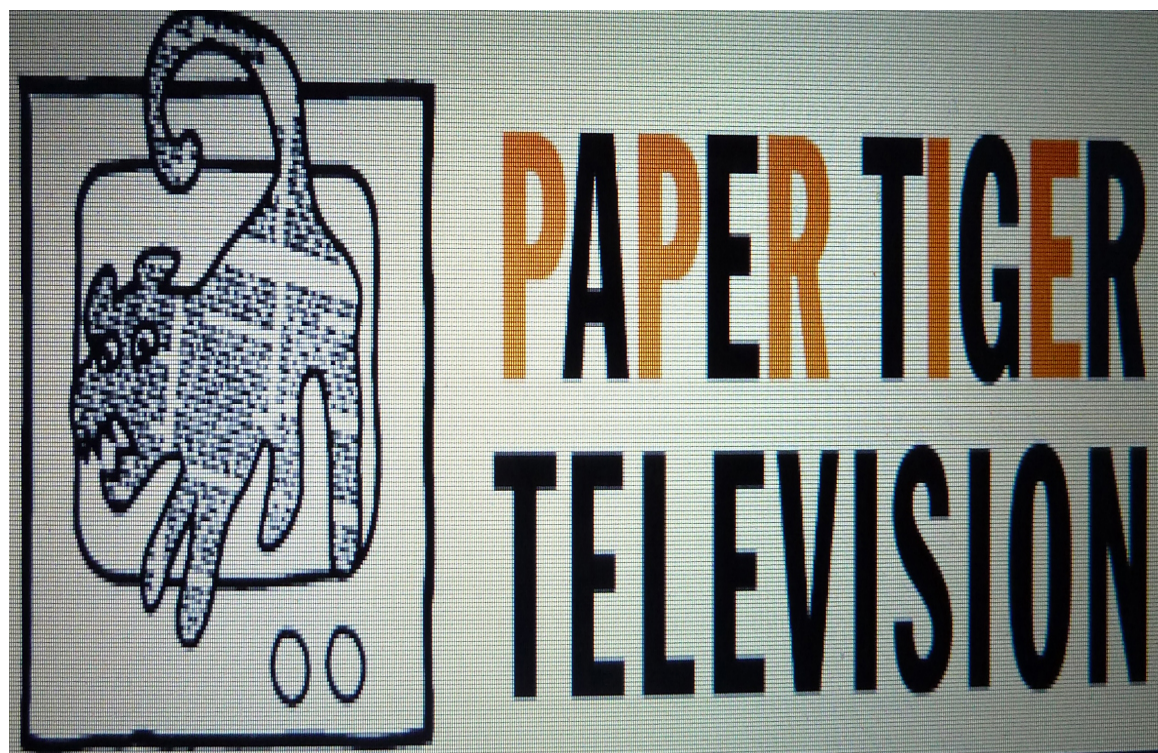
La guerrilla televisiva

La posibilidad de difundir obras videográficas desde emisoras independientes de televisión fue desarrollada en EEUU por el colectivo *Guerrilla television* y dada a conocer por Michael Shamberg en 1971, con su libro del mismo título. Otro famoso colectivo de vídeo fue *Top Value Television* (T VTV), formado para cubrir las elecciones presidenciales de EEUU en 1972. T VTV produjo documentales exhibidos en estaciones de televisión vía cable de diferentes ciudades y también transmitidos por el servicio público norteamericano (PBS)⁹.

Relacionado con el videoarte experimental, en la década de 1970 destacan las aportaciones rupturistas de autoras feministas, seguidas por las de orientación gay y lésbica en los años ochenta, ligadas a campañas contra el sida.

Un destacado papel en el experimentalismo mediático, combinando videoarte, *performances*, enseñanza y política alternativa en programas de televisión pública corresponde al colectivo de artistas, activistas e investigadores, que en Nueva York configuraron en 1981 la *Paper Tiger Television*, basada en la idea de que la libertad de expresión mediática es esencial en una sociedad democrática, para desvelar la agenda oculta de los medios hegemónicos y cuestionar los poderes que los dominan. La *PTTV* consiguió ser accesible en la televisión pública a escala nacional, emitiendo más de 400 innovadores programas además de proyectarlos en asociaciones, museos y galerías de muchos países, buscando elevar la conciencia crítica, entrenar en el uso del vídeo y archivar una importantísima colección de obras alternativas a la

cultura de masas¹⁰.



Logotipo de Paper Tiger Television (EEUU 1981).

En 1986, *Paper Tiger* decidió contratar un espacio en satélite y así nació *Deep Dish TV*, emitiendo producciones provenientes de todos los EEUU. El programa más famoso fue *Gulf War Crisis TV Project* (1990-91), que los fundadores recuerdan hoy como un precursor de *Indymedia*. Por entonces también difundían sus grabaciones de marchas y manifestaciones los grupos de afinidad *ACT-UP* y *DIVA-TV* (*Damned Interfering Video Activist Television* - Interferencia Maldita de Televisión Videoactivista) fundado en 1989.

Se atribuye a George Holliday introducir mediáticamente el videoactivismo, al grabar el 5 de marzo de 1991 desde su apartamento en South Central de Los Ángeles y difundir enseguida cómo varios policías apaleaban al negro Rodney King. «Sus 81 segundos de cinta consiguieron transformar la videocámara desde un archivo de la nostalgia en una efectiva y útil herramienta para la reclamación de justicia social y derechos humanos. La prueba visual es muy influyente, ya que los espectadores se convierten en convencidos testigos de la injusticia, y quizás dispuestos a responder» (Widginton, 2005, p. 107).

A partir de las televisiones pública y por cable de Denver, en 1995 surge allí la *Free Speech TV* (*FSTV*), canal de televisión no comercial dedicado a combatir los abusos del poder, ofreciendo programas semanales en cintas de vídeo a una red de 50 emisoras de cable comunitarias. En 2000 consiguió difusión a nivel nacional, al obtener a tiempo completo un canal de televisión vía satélite dentro de la cadena de emisoras DISH (*Freespeech TV*).

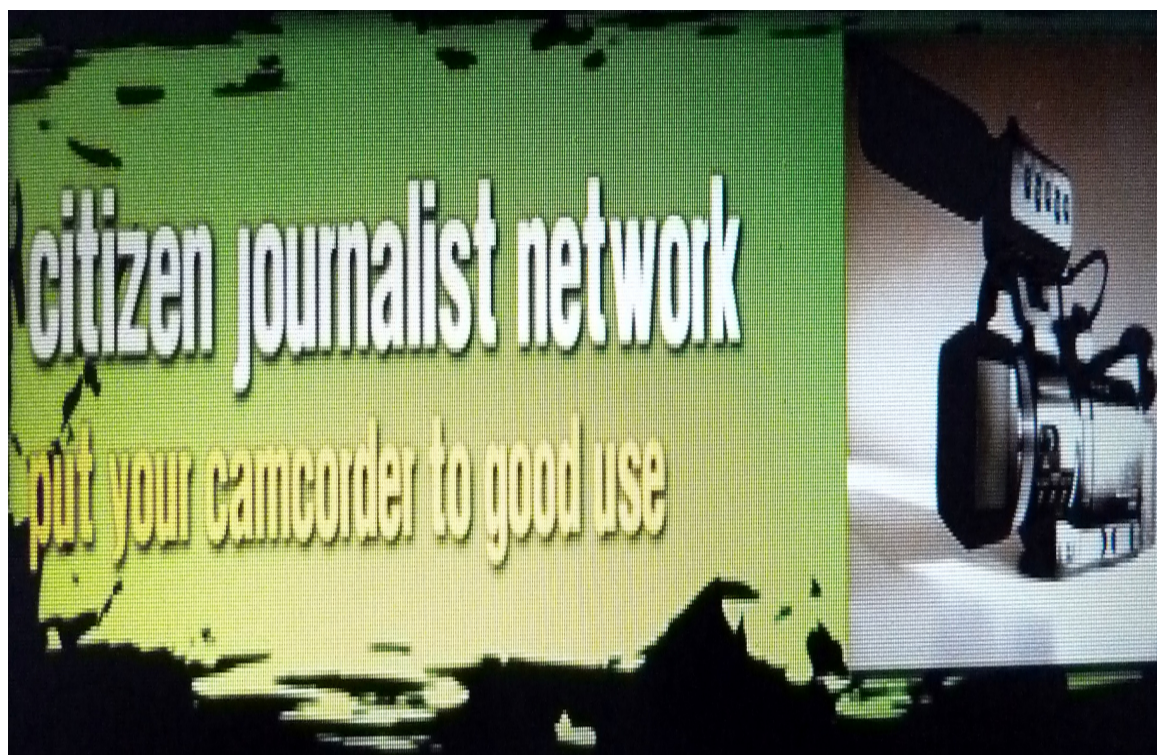
En Roma nace *Candida TV* «a partir del encuentro de diversas realidades de los 90: cine *underground*, anarquía visual, fiestas *rave*, teatro callejero, radios libres, telemática subversiva, revistas de contracultura pop y editores independientes», convirtiéndose en televisión comunitaria en el año 2000. En 2001 colabora con *Indymedia* en las protestas contra el G8 en Génova y luego desarrolla el proyecto *La Televisión de Barrio*¹¹. Relacionadas están las *telestreet* o emisoras libres de televisión local que desafían el dominio de las ondas por Berlusconi. A partir de *Tele Orfeo* en Bolonia (2002), se constituyen más de 200 canales comunitarios (incluyendo uno gestionado por discapacitados, *Disco Volante*, clausurado en 2003). Otras emisoras comunitarias que tuvieron que cerrar fueron *Zalea TV*, en París (activa hasta 2007) y *TV Piquetera*, en Buenos Aires.

En esta lucha de colectivos autónomos por la democratización de las ondas hertzianas, sus mayores enemigos eran la ilegalidad de las emisoras de radio y televisión del Tercer Sector de la comunicación, susceptibles de clausura por considerarlas ‘piratas’; los elevados costes de mantenimiento y el voluntarismo exigido.

Seattle e Internet potencian el videoactivismo

A finales de la década de 1990, Internet impone su potencialidad mediática sobre el modelo de comunicación hegemónico (basado en conglomerados oligopólicos, unidireccionales y centralizados), posibilitando una red democrática, que según Hardt y Negri (2001) sigue un modelo rizomático, horizontal y descentralizado, como dispositivo de comunicación ‘de todos para todos’. Esta nueva red desterritorializada abre un abanico de posibilidades para la difusión alternativa y articulación de movimientos con sentido antineoliberal (Fleischman, 2004).

Y adquiere relevancia la figura del videoactivista, que el colectivo inglés *Undercurrents* considera una nueva especie de ‘organizador social’, por los efectos de cambio que puede provocar en la sociedad con sus instrumentos mediáticos: «En las manos de un videoactivista, una telecámara puede funcionar como disuasor contra la violencia de la policía, un sistema de monitoreo por vídeo puede influenciar la agenda política, un proyector de vídeo puede generar conciencia colectiva»¹².



Logotipo de Undercurrents (G.B., 1994).

El *Toronto Video Activist Collective*, en 1998, invitó a construir colectivos de vídeos descentralizados, preparados para interconectarse en las luchas del movimiento global. Y de hecho, el videoactivismo se convertiría en la forma más popular y practicada de activismo mediático en la 'infoesfera', dentro y fuera de los movimientos de agitación y propaganda audiovisual, obteniendo su definitiva popularidad después de la batalla de Seattle.

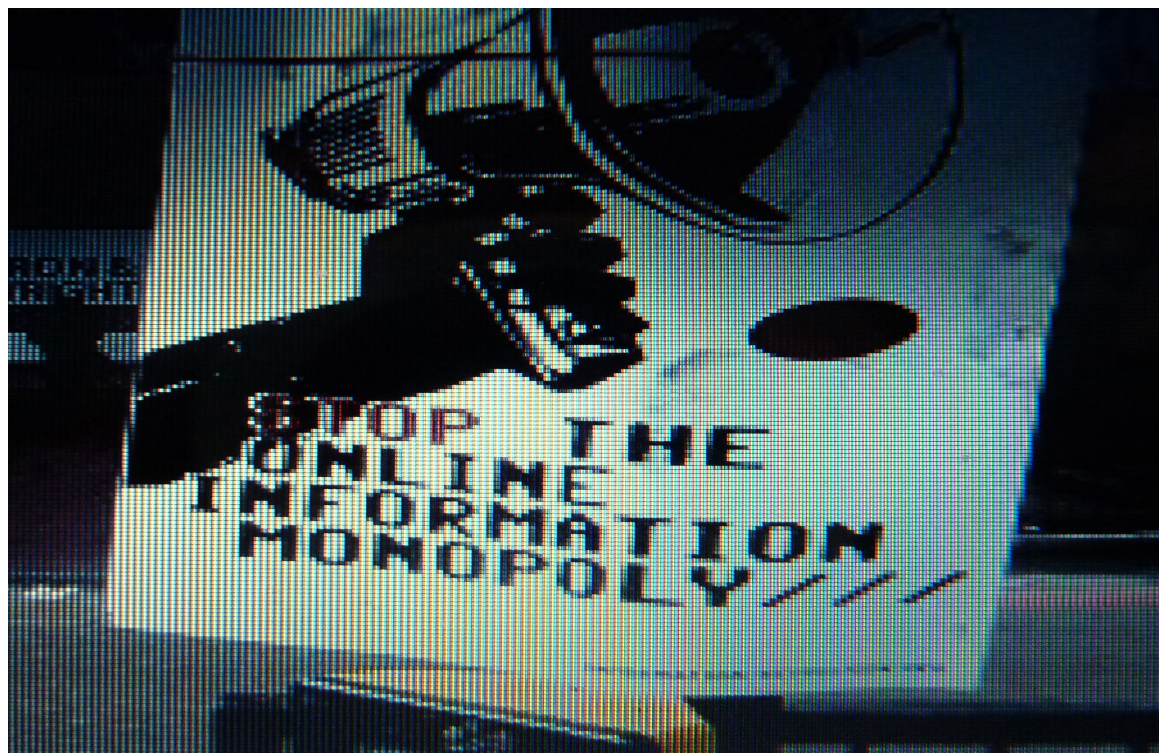
Dentro del fenómeno del activismo mediático digital, es crucial la red de Centros de Medios Independientes o *Indymedia*¹³. Esta experiencia surgió con las movilizaciones contra la reunión de la Organización Mundial del Comercio en Seattle a fines de 1999, cuando diferentes grupos de activistas organizaron, junto a periodistas de medios alternativos, una publicación impresa y una página web para realizar una cobertura independiente. El objetivo era brindar a un público global información detallada y en tiempo real sobre las protestas y sus consecuencias y discutir internacionalmente sobre estos temas. En este sentido, emerge como original y dinámica combinación político-contestataria y mediática (Downing, 2002).

Este nuevo modelo de comunicación participativa integra diferentes soportes con tecnología digital, permitiendo la producción abierta y la circulación de información a escala global. A partir de la idea de que «esta vez, las voces de los que gritan en las calles no deben, no pueden, no serán silenciadas por la *CNN* ni por la *ABC news*», dispuso en su web un tipo de interfaz gráfica que permitía con un clic del ratón la publicación directa de informaciones a través de textos, fotografías, vídeo y audio. La intención era poder transmitir en tiempo real la mayor cantidad de informaciones sobre las protestas, sin depender de filtros editoriales. Luego, los materiales serían editados colectivamente, con el objetivo de romper el 'cerco informativo' de

los medios tradicionales y sus criterios de noticiabilidad¹⁴. La página web recibió un millón y medio de visitas durante las manifestaciones, lo que creó condiciones inéditas para establecer dentro del vasto universo de Internet la visibilidad del 'otro punto de vista informativo'.

A partir de esta experiencia, y acompañando la explosión mediática del movimiento de resistencia global, surgieron nuevas sedes internacionales de CMI, para garantizar coberturas alternativas en los lugares donde se organizaban las acciones colectivas¹⁵. La red continuó expandiéndose como un movimiento de medios mundial, siendo más de 119 los nodos de CMIs existentes¹⁶. Cada colectivo que se organiza toma 'vida propia' y puede continuar funcionando como medio de información local, permitiendo establecer conexiones globales. Con base en el lema *Don't hate the media, Be the media!*, se alienta a producir sus propias noticias en diferentes formatos, como corresponsales de la Red. Desde entonces hay una cámara digital en el bolso de cada activista que acude a un acto de protesta.

En septiembre de 2000, preparando la movilización contra el *World Social Forum* de Melbourne, un grupo de operadores independientes redactó e hizo circular en foros el *Camcorder Kamikaze Manifesto*, un texto que definitivamente estableció la figura del videoactivista como *folk hero hi-tech* (héroe tradicional de alta tecnología¹⁷) del movimiento global, propugnando «el uso de la tecnología como unidades móviles de comunicación para garantizar el derecho a una video-comunicación ética y democrática». Enuncian luego los recursos que permiten a los videoactivistas dar la mayor cobertura a las formas de acción directa: «la posibilidad de brindar imágenes a los grandes medios de comunicación es una forma eficaz para garantizar visibilidad a su campaña política. Los medios suelen interesarse en imágenes de acción y suelen pagar por ellas. Los videoactivistas, además, pueden colaborar con televisiones y radios comunitarias. Las colecciones de imágenes en forma de videoclip o la proyección de películas en fiestas y *raves* son otros sistemas eficaces y no convencionales para alcanzar a un mayor número de personas. Internet facilita difundir vídeos, si bien es preferible utilizar breves videoclips o imágenes fijas, para garantizar un acceso más rápido a la documentación. Los videoactivistas también pueden formar a otros activistas y enseñarles formas de acción»¹⁸.

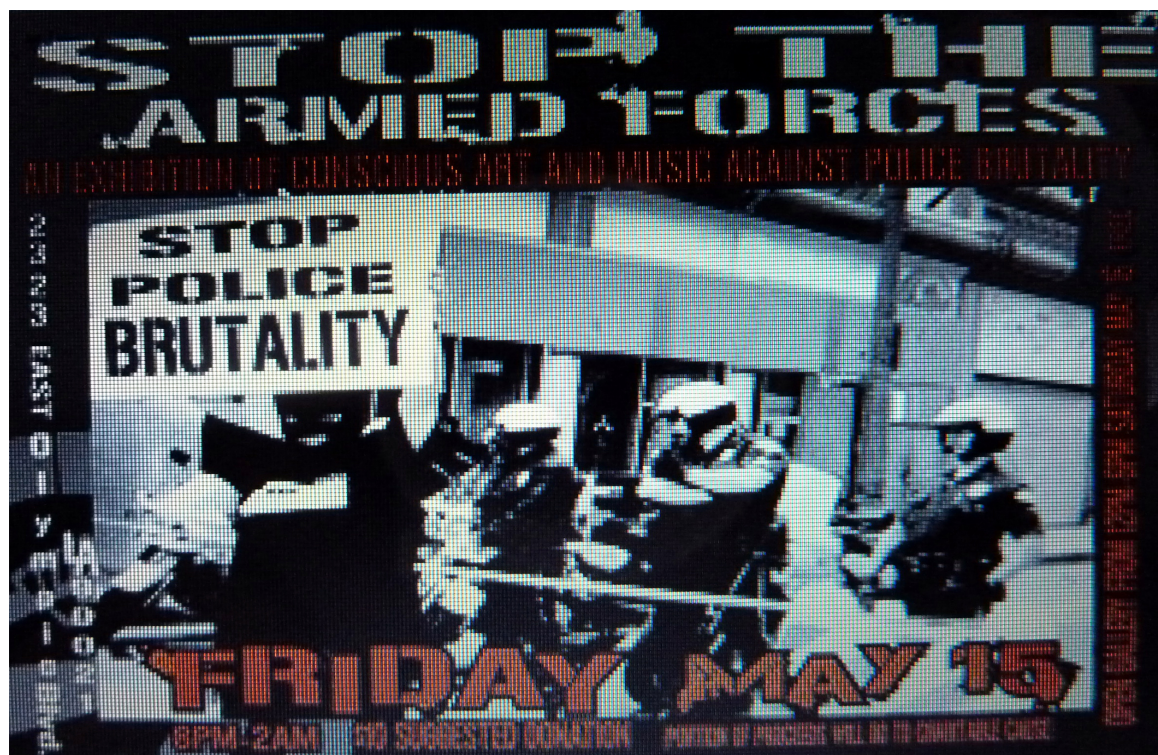


Cartel de una campaña publicitaria del buscador Ask.com en Londres (2007), retomando ideas contraculturales.

El nuevo documentalismo

Simultáneamente se renovaba el cine documental, especialmente el de carácter político, en parte a raíz del éxito de *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore, que recaudó más de 120 millones de dólares en EEUU y 200 millones de dólares en el resto del mundo, y el Oscar obtenido por *Una verdad incómoda* (Davis Guggenheim, 2006).

A nivel organizativo, destaca la iniciativa del cineasta y militante Robert Greenwald, quien desde 2002 produjo y/o dirigió documentales de actualidad socialmente comprometidos, rodados con calidad a bajo coste y difundidos en un vasto marco militante. Para conseguirlo fundó *Brave New Films* y *Brave New Theaters*, bajo los siguientes postulados: a) Es posible financiar, en parte, cortometrajes documentales, gracias a contribuciones de ciudadanos comunes a través de Internet; b) Se pueden producir con rapidez documentales de gran calidad con poco presupuesto; c) Internet puede servir para distribuir y vender directamente los DVD con los documentales; d) Internet también permite coordinar su proyección a gran escala, y e) Estas proyecciones pueden acompañarse de conferencias y debates. En su web, convertida en el mayor escaparate y distribuidor para este género fílmico, ofrecen alojar filmes o DVD producidos por cualquiera, con enlaces directos y la posibilidad de organizar proyecciones públicas y anunciarlas, lo que en 2007 habían hecho más de 3.200 grupos. La filosofía de base es que «la película no es un fin en sí mismo, sino el punto de partida de un debate y una acción política»¹⁹. En agosto de 2009 su catálogo superaba los 400 títulos, convertido en alternativa a las grandes empresas de distribución y programación cinematográficas.



Cartel de dos días de actividades artísticas y musicales para concienciar sobre el abuso de poder por la policía de Los Ángeles (mayo 2009).

Una tendencia implantada por los antropólogos visuales es la de considerar el cine etnológico como 'coautoría', resultado del compromiso entre el realizador y los sujetos filmados. Esta desaparición del dispositivo-autor se extiende a diversas prácticas de realización colectiva, entendidas como 'sin autorales'. En el *Manifiesto del cine sin autor* (2008), Tudorí insiste en la responsabilidad sobre las imágenes que se graban y se hacen circular, que lleva a la ruptura con la idea de filme como resultado central a la que sustituye por la de 'filmografía progresiva', ya que produce sucesivos 'documentos fílmicos' que se le devuelven al sujeto social periódicamente, para su análisis y modificación, ejerciendo así como coautor. También plantea tres tiempos para analizar una película: el tiempo social de producción, el tiempo que dura la película final ante el espectador y el tiempo de la deriva social que la película tiene, o sea, su camino y destino social.

En Argentina, a fines de la década de 1980 surgen grupos de intervención política audiovisual que documentan la lucha de los sectores marginados, retomando la experiencia de cine político militante de los años sesenta. Para Bustos (2006), los grupos más representativos del videoactivismo se forman en Buenos Aires alrededor de la revuelta popular de diciembre de 2001. Con sus cámaras militantes, focalizaron sucesos políticos, dando visibilidad a los movimientos de desocupados, piquetes, cacerolazos, marchas, encuentros asamblearios, recuperaciones de fábricas y revueltas populares.



De izquierda a derecha: Cartel del movimiento de televisiones comunitarias argentinas, 2002. A continuación, la TV Piquetera fue fundada en Buenos Aires en 2003. Por último, en el 2000 se crea en París la asociación Zalea TV (TéléViZone d'Action pour la Liberté d'Expression Audiovisuelle), ONG de defensa de la libertad de expresión audiovisual y vitrina nacional de programas del Tercer Sector Audiovisual francés.

Los networks

La facilidad que ofrece Internet para el conocimiento mutuo permite relacionar las diversas luchas. Se han desarrollado redes de media-activistas como núcleos de distribución tanto gratuita (*on line* o por descarga²⁰) como vendiendo DVD para costear las producciones, siendo el más popular a nivel mundial *The Video Activist Network* (VAN), asociación informal de activistas y artistas comprometidos radicada en San Francisco (EEUU), que utilizan el vídeo para sostener campañas sociales y ecológicas, aportando enlaces y manuales operativos²¹.

Problemas del videoactivismo son necesitar el voluntarismo de colaboradores, que raras veces son remunerados, y abusar del reportaje sobre manifestaciones. Y a nivel económico, los costes de funcionamiento tanto de emisoras televisión como webs con servidor propio, con archivos que ocupan mucha memoria. Soluciones pueden ser potenciar la experimentación formal²², abrir circuitos alternativos de proyección (relacionados con asociaciones sociales, educativas y ONG) y acudir a los 'sitios contenedores' o portales que alojan los vídeos enlazados (YouTube, VideoGoogle, MySpace, Veoh,... ¡Hasta Wikileaks cumplió esta

función!²³).

El videoactivismo en España

Es practicado por numerosos grupos, cuyos precursores fueron los colectivos *VideoNou* de Barcelona (1977) y *La Mirada Electrónica* de Vallecas (1978). Esa misma intención de captar la realidad e incidir en su transformación la llevan: en Madrid, *TeleK*, televisión de Vallecas (emitiendo desde 1995) y *SinAntena* (2005); en Barcelona: *Horitzó TV* y *Neokinok TV* (*Okupem les ones*, fundada en 2003, hoy inactiva); en Valencia, *Pluralia TV* (2005); en Galicia es *Gzvideos* quien convierte la televisión en acción política (*Diagonal*, 29 de abril de 2009).

Otro activo grupo es el pamplonés *Eguzki Bideoak*, colectivo de producción y distribución de materiales audiovisuales desde 1994. Según Jara Calvo (2008), «sus integrantes pasaron de los proyectos locales a la participación en la creación de *Indymedia Euskalherria*. De la realización de los primeros vídeos sobre los sucesos de Iruñea en 1978 al impulso de colectivos encargados de la información del derribo de los pueblos de Itoitz y Artozki. De las radios libres al *Gaztetxe Telestreet*. Siempre con una constante: la creación, discusión y producción de forma colectiva [También] ha participado e impulsado la creación de *Zine Pobre*, red de espacios donde se proyecta material audiovisual que relata las 'otras historias' y se generan debates sobre los conflictos que narran y, en ocasiones, se conoce a realizadores o protagonistas».

A estos colectivos, a nivel estatal hay que agregar webs de contrainformación (que publican enlaces a vídeos realizados por colaboradores y albergados en portales de libre acceso), como son *NODO50*, *Diagonal Periódico*, *Kaos en la red*, *La haine* y *A las barricadas*; así como la presencia en redes de distribución como *Indymedia Video* y la italiana *New Global Vision*, sin olvidar los numerosos autores autónomos que cuelgan sus imágenes en 'vblogs'(o videoblogs) en Internet²⁴.

Balance final

Pronto se cumplirá un siglo del uso de los medios audiovisuales para la crítica y el cambio social, con experiencias que han modificado los discursos audiovisuales, la producción cinematográfica, la emisión televisiva y la estética videográfica. La alianza técnica de minúsculas cámaras, junto con la gratuita difusión mundial por Internet posibilitan la emergencia en la Web2.0 de nuevos colectivos, herederos del activismo con imágenes.



De izquierda a derecha, el semanario de acción directa SchNEWS, fundado en Brighton (GB) en 1994, produce y distribuye obras de vídeo activistas, como esta recopilación de acciones ocurridas en Gran Bretaña en 2006. A continuación, cartel de propaganda militar manipulado por Micah Wright (2007), dentro de su «The Propaganda Remix Project». Por último, AdBusters.org, red global radicada en Vancouver (Canadá) de culture jammers (movimiento de resistencia a la hegemonía cultural), convocó para el 27 de noviembre 2009 una jornada mundial de no-consumo.

Bibliografía

Baigorri, L. (2003). Del artivismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red. *Telos*, 56.

Barsam, R. M. (1973). *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.

Brisset, D. (2007). Sociedad digital. Nuevas pantallas y obras audiovisuales. *Telos*, 71.

– (2009). Las huelgas en el cine. En A. Castro (Ed.), *Listas negras en Hollywood. Radiografía de una persecución*. Madrid: Universidad Complutense.

Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía-CCEBA.

Calvo, J. (2008). El videoactivismo como opción política y creativa de producción audiovisual. *TK, Revista de la Asociación Navarra de Bibliotecarios*, No. 20.

Campbell, R. (1978). *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in The United States 1930 1942*, Michigan: UMI Research Press.

– (1984). Radical Documentary in the United States. En Waugh (Ed.), *Show Us Life*. New Jersey: Scarecrow.

Castells, M. (2008a). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad en red (I). *Telos*, 74.

– (2008b). Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad en red (II). *Telos*, 75.

Domingo, C., González, J. y Lloret, O. (2008). La Web 2.0. Una revolución social y creativa. *Telos*, 74.

Downing, J. D. H. (2002). *Mídia Radical*. Sao Paulo: Senac.

Espiritusanto, O. (2010). Periodismo ciudadano. El fenómeno MoJo. *Telos*, 83.

Fleischman, L. (2004). *Internet y movimientos sociales: comunicación en los movimientos de resistencia*. Ediciones Simbióticas.

García, D. y Lovink, G. (1997). *The ABC of Tactical Media*[en línea]. Disponible en: <http://project.waag.org/tmn/frabc.html>

Hardt, M. y Negri, A. (2001). *Império*. Río de Janeiro: Record.

Juris, J. (2004). Indymedia. De la contrainformación a la utopía informacional. En V. M. Marí (Coord.), *La Red es de todos. Cuando los movimientos sociales se apropian de la Red*. Madrid: Editorial Popular.

Kidd, D. (2003). Indymedia.org: A New Communications Commons. En McCaughey y Ayers (Eds.), *Cyberactivism: online activism in theory and practice*. New York: Routledge.

Lessig, L. (2009). *El código 2.0*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Lévy, P. (1998). *A inteligência coletiva. Por uma antropologia do ciberespaço*. Sao Paulo: Loyola.

– (2003). Pela Ciberdemocracia. En D. Moraes (2003), *Por uma outra comunicação. Mídia, mundialização cultural e poder*. Río de Janeiro: Record.

– (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital*. Barcelona: Anthropos.

Moraes, D. (Ed.) (2003). *Por uma outra comunicação. Mídia, mundialização cultural e poder*. Río de Janeiro: Record.

O'Connor, P. (2001). *Video Activism, Undercurrents*[en línea]. Disponible en: <http://www.videoactivism.org/vidunderarticle.html>

Pasquinelli, M. (2002). *Mediactivismo (Activismo en los medios). Estrategias y prácticas de la comunicación independiente*[en línea]. Disponible en: <http://matteopasquinelli.com/docs/media-activism-cas.pdf>

Pavis, T. (2002). *Modern day muckrakers: the rise of the Independent Media Center Movement (IMC)* [en línea]. Disponible en: <http://www.ojr.org/ojr/business/1017866594.php>

Porton, R. (2001). *Cine y anarquismo*. Barcelona: Gedisa.

Schoots, H. (2000). *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

VV.AA. (1999). *Video Activist's Journal* [en línea]. Disponible en: <http://www.videoactivism.org/wtojournal.html>.

Widginton, D. (2005). *Screening the revolution. FAQs about video activism. Autonomous media: activating resistance and dissent* [en línea]. Disponible en: <http://parolecitoyenne.org/extraits/media/7.screeningrevolution.pdf>

Worth, S. & Adair, J. (1972). *Through Navaho eyes*. Bloomington: Indiana University Press.

Redes de vídeo activismo

Access News: Video revista semanal australiana.

Activistas por los derechos de los animales: <http://www.animalethics.org.uk/>

Breaking Free video magazine: Alternativa mediática para la acción directa: <http://www.efn.org>

Candida Video: Video colectivo italiano: <http://candida.kyuzz.org>

Chiapas Media Project: Taller de producción videográfica y difusión web en Chiapas. <Http://www.chiapasmediaproject.org/>

ChitraKarkhana: Vídeo experimental y documental en Mumbai (India): <http://www.chitrakarkhana.net/>

Conscious Cinema: Cooperativa artística y mediática en Londres:
<http://www.consciouscinema.co.uk/>

Culture jammer: sitio dedicado a la *jamming culture*, *tactical media*, democracia-web, nuevas artes y activismo en el mundo digital: <http://www.culturejammer.org/>

Deepdish TV: Cadena por satélite difundida por más de 300 emisoras de cable en los EEUU:
<http://deepdish.igc.org/>

DdvRepublic: Web-de la *Black Filmmaker's Foundation* (BFF), facilita equipos y distribución a realizadores multiculturales: <http://dvrepublic.com/>

The Empowerment Project: Dedicado al militarismo y control mediático en los EEUU:
<http://www.empowermentproject.org/>

Engage media: Vídeos sobre justicia social y medio ambiente en el Pacífico asiático (Australia):
<http://www.engagemedia.org/>

Ever Wicked: Revista de vídeo para divulgar software libre: <http://www.everwicked.com/>

Global Village CAT: Catálogo actualizado sobre más de 500 emisoras comunitarias de televisión en el mundo: <http://www.communitymedia.se/cat/>

Guerrilla News Network: Dedicado a facilitar la creación de colectivos mediáticos:
<http://www.guerrillanews.com/>

I-Contact: Para la enseñanza y distribución del video activismo europeo:
<http://www.videonetwork.org/frame.html>

KanalB.de: Vídeo revista alemana. [Http://kanalb.org/](http://kanalb.org/)

National Coalition Against Censorship (NCAC): Constituida por 50 organizaciones no lucrativas en EEUU: <http://www.ncac.org/>

The Nova: Videoteca en Bruselas: <http://www.nova-cinema.org/?lang=fr>

Organic Chaos Network: Radicado en los Países Bajos, produce la Trojan TV:
<http://www.organicchaos.org/>

People's Video Network: Grupo de mediactivistas con 50 programas de acceso público en EEUU: <http://www.peoplesvideo.org/>

SchNEWS: revista semanal de acción directa publicada en Brighton desde 1994:
<http://www.schnews.org.uk/index.php>

Spectacle: Distribuidora de vídeo independiente radicada en Gran Bretaña:
<http://www.spectacle.co.uk/>

Third World Newsreel: Fundada en 1967, una de las más antiguas organizaciones de medios artísticos alternativos. Centrada en las luchas de minorías étnicas y países subdesarrollados:
<http://www.twn.org/>

TV STOP: Productora de contenidos experimentales para radio y televisión en Dinamarca:
<http://www.tv-stop.dk>

Undercurrents: Revista-vídeo semestral sobre activismo social y ecológico radicada en Swansea (Gran Bretaña): <http://www.undercurrents.org/>

Videazimut : ONG promotora de comunicación audiovisual para el desarrollo y la democracia:
<http://www.taoka/videazimut>

Vrije Keyser TV: Emisora alternativa holandesa:
http://www.xs4all.nl/consument/404.php?notfound_url=%2F~vktv%2F

Whispered Media: Vídeo colectivo radicado en San Francisco: <http://www.whisperedmedia.org/>

Witness: Organización internacional de derechos humanos, fundada en 1992. Entrena y facilita equipos de vídeo a defensores de derechos humanos: <http://www.witness.org/>

Women Make Movies: Organización no lucrativa dedicada a producir y exhibir cine y vídeo hecho por y sobre mujeres, contando con el mayor catálogo mundial: <http://www.wmm.com/>

Notas

1 Richard M. Barsam (1973) y Russell Campbell (1984).

2 Citado por Barsam (1973, p. 142). Hay una biografía de Ivens por Hans Schoots (2000).

3 Cuando el gobierno conservador suprimió el presupuesto, Velo y Fernando G. Mantilla en equipo realizaron documentales didácticos, inspirándose en Eisenstein. Durante la guerra, el marxista Mantilla fundó la Cooperativa Obrera Cinematográfica.

4 Ralph Steiner, citado por Campbell (1978, p. 118).

5 Sobre la vertiente del cine político que se centra en las huelgas, véase: Brisset (2009).

6 La realizadora obtuvo en 1990 otro Oscar por su documental *American Dream*, huelga a mediados de los años 80 en una planta empaquetadora de carne, mostrando las divergentes posturas sindicales.

7 En línea parecida, *Street Level Youth Media* ofrece en Chicago a jóvenes de barrio producir trimestralmente un programa de televisión de 30 minutos, difundido por cable, lo que anualmente permite a un millar de jóvenes introducirse en el vídeo.

8 Véase: <http://citizenshift.org/>

9 Una de las personas que trabajaron en TVTV fue DeeDee Halleck, cofundadora de *Paper Tiger TV* y *Deep Dish TV*, actualmente en la Universidad de San Diego y sostenedora de *Indymedia*.

10 Véase: <http://papertiger.org/>

11 Véase: <http://www.candidatv.tv/>

12 Véase: <http://www.undercurrents.org>

13 Véase: <http://www.indymedia.org>

14 Este dispositivo de publicación abierta, similar a la interfaz Wiki, conlleva conflictos porque es vulnerable a los ataques, lo que obliga a filtrar 'mensajes no deseados', evidenciando criterios editoriales, por más que no todos los colectivos los tengan definidos.

15 Así, el colectivo de Indymedia Argentina fue creado para cubrir las movilizaciones en Buenos Aires contra la ALCA (Asociación para el Libre Comercio de las Américas) en abril 2001.

16 La mayor concentración está en países centrales (46 ciudades de Estados Unidos, 11 de Canadá y 32 europeas), en relación con 14 de América Latina, 3 de África, 6 de Asia y 7 de Oceanía.

17 Muerte heroica fue la del activista neoyorkino de Indymedia Brad Will, cuando grababa protestas en Oaxaca (2006) y, tras caer abatido por balas paramilitares, su cámara siguió grabando mientras pasaba de mano en mano. Hay un documental sobre su vida accesible en Internet.

18 Véase: <http://matteopasquinelli.com/docs/media-activism-cas.pdf>

19 Christian Christensen. *Le Monde Diplomatique* (ed. española), octubre de 2007.

20 Indymedia EEUU produce un programa televisivo mensual llamado *Newsreal*, que se emite vía satélite en el canal *Free Speech TV* y se puede descargar de <http://satellite.indymedia.org/>

21 Véase: <http://www.videoactivism.org/>

22 La unión de arte y activismo ha originado el 'artista'. A nivel informativo profesional irrumpe el *MoJo (Mobile Journalism)*, periodistas con videocámara y ordenador con conexión inalámbrica. Con el *iPhone* y los *Androids*, el móvil se convierte en veloz plataforma multimedia de captación y envío de informaciones (Espiritusanto, 2010). Y la red social Twitter es un eficaz amplificador de noticias aportadas por los usuarios.

23 En el verano 2010 tuvo resonancia mundial el vídeo grabado desde un helicóptero que muestra el asesinato de varios periodistas en Bagdad, y que puede acarrearle cadena perpetua al que lo filtró.

24 En comunicación al *II Congreso de la AE-IC* (Málaga, febrero 2010), Luciana Fleischman presentó una tipología del videoactivismo en 2009, del que solo conozco el *Abstract*.