

Prácticas de activismo audiovisual con objetivo de integración social: el caso del colectivo Cine sin Autor (CsA)

Audiovisual activism practices with an aim of social integration: the case of the group Cinema without Author (CsA)

Exemplos de ativismo audiovisual com objetivo de integração social: o coletivo Filmes sem Autor (CsA)

Ana María SEDEÑO VALDELLÓS

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 129, agosto - noviembre 2015 (Sección Monográfico, pp. 181-192)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 10-07-2015 / Aprobado: 04-11-2015

Resumen

En los últimos años viene produciéndose una cierta tendencia hacia el empleo de la tecnología audiovisual por parte de colectivos activistas: con un objetivo transformador de realidades, las prácticas de activismo audiovisual se han enfocado a propiciar el empoderamiento de colectivos sociales como generadores de universos simbólicos propios. El texto reflexiona sobre el audiovisual como integración social desde un enfoque generalista y atendiendo a sus precedentes. En primer lugar, se comienza una exploración teórica sobre el concepto de activismo audiovisual y sus posibilidades educativas, activistas y para la integración social; en segundo lugar, se aborda un análisis en torno al trabajo del colectivo Cine sin Autor (CsA) que, con una metodología participativa, construye “procesos audiovisuales abiertos” con comunidades y colectivos desfavorecidos.

Palabras clave: activismo audiovisual; integración social; Cine sin Autor; empoderamiento social.

Abstract

In recent years a tendency towards the use of audiovisual technology is increasing by social and community groups: with an objective for a transformation of social realities, these practices have focused on promoting the empowerment process as a generator of meaning and symbolic universes. The text reflects on the audiovisual and social integration from a generalist approach, according to its precedents. Firstly, we compose a theoretical exploration to define the concept of audiovisual activism and its possibilities for education, activism and social integration; secondly, an analysis is discussed about the work of the group called Cinema without author (CsA). Its “open audiovisual works” are developing processes of social integration with communities and disadvantaged groups.

Keywords: audiovisual activism; social integration; Cinema without Author; social empowerment.

Resumo

Nos últimos anos, tem produzido uma tendência para o uso da tecnologia audiovisual por grupos sociais e comunitários: um objetivo transformador da realidade social, estes têm-se centrado na promoção do processo de empoderamento como um gerador de significado e próprios universos simbólicos. O texto reflete sobre a integração audiovisual e social a partir de uma abordagem generalista e de acordo com seus precedentes. Em primeiro lugar, o texto começa com uma exploração teórica do conceito de ativismo audiovisual e possibilidades educacionais, ativistas e integração social; em segundo lugar, uma análise se discute sobre o trabalho do coletivo Filmes sem Autor (CsA) que, com uma abordagem participativa, executa “processos audiovisuais abertas” com as comunidades e os grupos desfavorecidos.

Palavras-chave: ativismo audiovisual; Filmes sem Autor; integração social; empoderamento.

1. Activismo audiovisual: bases teóricas y algunos precedentes

El audiovisual contiene el potencial de permitir, por un lado, la reflexión sobre la realidad y sobre su producción de sentido social y, por otro, la visibilización de las problemáticas sociales contemporáneas. El texto pretende describir una serie de prácticas de intervención social que emplean el audiovisual para empoderar individuos y colectivos desfavorecidos socialmente. Se aprovechan muchas de las posibilidades del audiovisual, lenguaje universal e inclusivo, para generar procesos creativo-sociales alrededor de comunidades o grupos.

El activismo audiovisual es un ámbito de investigación de creciente interés. Como demuestran las reflexiones de Sádaba & Roig (2004), Galán Zarzuelo (2012) o Mateos & Lanchares (2014), es una perspectiva crítica plenamente consolidada que, con herencia en el cine político y después con el videoactivismo, se ha afianzado con su adaptación a las diferentes tecnologías de producción y distribución de contenidos para abordar objetivos de muy diferente calado. Linares (1976, pp. 12-13) recoge tres rasgos como consecuencia de esta herencia pluridisciplinar: fusión entre arte y vida; lucha contra la explotación y la opresión y valor medido por su eficacia revulsiva y concienciadora; práctica de una comunicación abierta y rechazo del concepto de autoría individual ligada a un rol más activo del espectador. Se tendrá ocasión de comprobar alguna de ellas a lo largo de este texto.

Para describir este territorio, es necesario apuntar a una serie de precedentes teóricos de la potencialidad crítica del audiovisual. Algunos autores han denunciado el carácter político de toda producción audiovisual: como crítica a la propia representación audiovisual (Deleuze -1995- y su pedagogía de la percepción), destacando las imágenes como espacios de lucha simbólica para los pueblos (Didi-Huberman, 2010) o como experiencia estética (Rancière, 2005), el lenguaje audiovisual capacita para generar disenso, incluso desde un punto de vista exclusivamente metodológico. Directores como Roberto Rossellini, Peter Watkins o Jean-Luc Godard han puesto en práctica algunas de estas ideas, las cuales han sido descritas en otros textos (Sedeño, 2013).

La tradición latinoamericana de comunicación alternativa resulta otro componente importante para entender los nuevos modelos de activismo audiovisual. Según Mario Kaplún (en Hernández Galárraga, 2002, pp. 4-5) -prestigioso especialista en comunicación popular latinoamericana- un material audiovisual es válido “si moviliza interiormente a quienes lo reciben; si problematiza; si genera diálogo y participación, si alimenta un proceso de creciente toma de conciencia”.

De igual manera, el concepto de pedagogía masiva audiovisual nació tras una serie de experiencias pedagógicas en Chile y Perú entre los años 1976 y 1978, proponiendo una forma alternativa de comunicación pedagógica que está basada en la fórmula I-M-I (Interlocutor-Medio-Interlocutor). En este modelo se trata de integrar dos tipos o categorías de conocimiento: “el saber popular y el conoci-

miento académico, mediante un proceso de recuperación, producción, conservación y reproducción del saber popular integrado al saber académico” (Calvelo, 1980). El denominado Paquete Pedagógico Audiovisual es una fórmula para garantizar la Capacitación Masiva Audiovisual, que combina procedimientos como las clases en vídeo, la relación interpersonal, la cartilla del participante y los trabajos prácticos de los alumnos (Korstanje, Herscher, Schowald, Marcos & Villanueva, 1995, p. 8).

Desde entonces han sido múltiples las experiencias de creación audiovisual de carácter democrático y participativo con potencialidad educativa. Las experiencias activistas de Video Ns Aldeias, TV Serrana, InsightShare, por ejemplo, han seguido este modelo pedagógico. Podría hablarse incluso de activismo educativo, donde “las ideas y acciones que se desarrollan en un entorno particular de una persona o personas responden a la ética y circunstancias políticas que experimentan, a medida y a la vez que construyen y viven juntos en comunidad” (Nibblet, 2014, p. 14), o de pedagogías visuales colectivas (Colectivo Subtramas, 2003)¹. Ambos suponen una activación de la recepción en la que confluyen numerosas iniciativas en forma de experiencias audiovisuales.

Otro interesante componente de estas prácticas fílmicas llega desde la problematización de las relaciones de producción, su fundamento, como fuerza transformadora de esquemas estéticos clásicos, provenientes de los paradigmas de la creación colaborativa o colectiva. Siguiendo a Paolo Virno (2003), han surgido nuevas “gramáticas de la multitud”, donde la lógica laboral absorbe los rasgos de la acción política. Lo activista, lo educativo y lo investigador se intrincan en propuestas cercanas a la llamada estética de la emergencia (Laddaga, 2006), un conjunto de formas presentes de activismo político, investigación y producción económica y social, en torno al trabajo colaborativo. Las metodologías participativas, llegadas de ámbitos sociales y comunitarios, han calado profundamente en el campo creativo. La investigación-acción participativa (PAR, Participatory Action Research) y otras metodologías llegadas del ámbito artístico, como la performativa, se encuentran en permanente revisión. Como en el vídeo participativo (Ortuño, 2013; Johannson, 1999), donde los sujetos participan de todos los momentos del proceso de rodaje, guionización o selección del contenido, muchos colectivos artísticos, audiovisuales y sociales ensayan la elaboración de guiones y películas de manera colectiva, con la asunción de que cualquier elemento puede ser problematizado con el objetivo de mejorar las decisiones prácticas del grupo. Con este procedimiento se desarrolla una reflexión en torno a la identidad y la autorrepresentación audiovisual de los sujetos. Algunas son las ventajas de esta técnica:

1 Propuestas sobre “cómo romper con las estructuras de juicio y productividad del aprendizaje heredado, cómo producir conocimiento de las experiencias de cooperación, cómo potenciar y articular estos saberes para generar otras formas de coexistencia social, cómo sustraer nuestras capacidades cognitivas de las condiciones de gobernanza y agenciarlas con la acción colectiva”.

Componente lúdico y generación de un ambiente positivo mediante la participación de los sujetos.

- Empoderamiento de grupos socialmente excluidos o marginados.
- Generación de una metodología inclusiva que, por sus características, facilita la implicación de los sujetos en un proyecto común.
- La generación de audiovisuales no se convierte en fin, sino en una herramienta para la inclusión social.

En este contexto es necesario citar, al menos, que estos procesos de mediación e intervención social se desarrollan también en ámbitos como el de la terapia de salud mental (Parr, 2007), el ciudadano (Brisset, 2011), y en múltiples contextos de desarrollo comunitario y de población indígena (Burin & Heras, 2009). En definitiva, han sido muchos los modelos y prácticas experimentadas en torno a cómo la realización audiovisual y fílmica dispone y emplea su potencial transformador, donde la cámara se convierte en la herramienta elegida para el cambio social (Widginton, 2005, p. 104). David Montero (2014) resume los rasgos que debe tener un proyecto audiovisual con características activistas:

- Los proyectos deben promover procesos de alfabetización audiovisual entre los participantes.
- Las constricciones de tiempo y equipo humano deben adaptarse a la vida cotidiana de las personas que participan en los proyectos.
- Los proyectos deben llamar al espectador activo, que participa en la producción y en el contexto social que determina el discurso cinematográfico.
- Los participantes pueden decidir si se involucran en el proceso de edición o para expresar sus puntos de vista editoriales en relación con las propuestas hechas por los profesionales.
- Las reacciones sociales provocadas por el Cine sin Autor son parte del proceso continuo de creación de una película.
- Las películas deben responder a los patrones del realismo como imágenes (de ficción o no) y deben estar profundamente enraizadas en la realidad de los participantes.
- Actuando como un concepto debe ser sustituida por la idea de la experiencia cinematográfica.
- Una cámara debe filmar otra cámara para que el proceso de hacer una película esté correctamente documentado.
- Se basa en una dicotomía entre material encontrado (*footage* de diversa procedencia) y los estándares industriales de calidad. Hay una necesidad por construir una estética híbrida entre ambas.
- Una experiencia cinematográfica exitosa crea colectividades estables de producción.

2. CsA: un proceso de integración social de activismo audiovisual

En este contexto, el colectivo Cine sin Autor (CsA) retoma esta rica y heterogénea tradición de intervención social, activismo y alfabetización audiovisual para una nueva recepción.

CsA se formó en Madrid a raíz de un encuentro en el Patio Maravillas de Madrid (Centro de colaboración ciudadana de la capital española) entre los miembros del colectivo y la comunidad de este centro. Se trataba de concienciarla de la necesidad, como sujeto colectivo, de organizar su propia representación y reflexionar sobre prácticas audiovisuales colectivas. En busca de una democratización de los procesos de decisión, se pretendía modificar el proceso de realización audiovisual a través de la asunción del principio teórico de la colaboración, para realizar un cine al margen de las reglas del modelo de producción normativo.

El colectivo desarrolla estas ideas de forma teórica a partir de dos manifiestos. En el año 2008 se publica el primer *Manifiesto del Cine sin Autor, realismo social extremo en el siglo XXI (versión 1.0)* en textos de pensamiento radical de la Colección Contratiempos del Centro de Documentación Crítica. En marzo de 2013 se publica el primer borrador del *Manifiesto 2.0 de Cine sin Autor. Cine XXI. La política de la colectividad*. Ambos textos reflejan un trabajo de reflexión de unos diez años (entrevista en profundidad con Eva Fernández, 15 de diciembre 2014).

En ellos se describen una serie de conceptos teóricos importantes para entender esta propuesta de creación alternativa. Así, la autoría en el CsA es entendida como un poder colectivo para “decidir sobre la producción de las propias creaciones filmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios” (Tudurí, 2008, p. 6). Por el contrario, la sin-autoría se define como (Tudurí, 2008, p. 12):

- Circulación y colectivización del capital filmico.
- Devolución del poder de generar representación al sujeto colectivo a representar.
- Desarrollo de la conciencia crítica grupal por medios cinematográficos.
- Desobjetivización de lo individual por inmersión en lo colectivo para dejar aflorar su discurso.
- Colectivización de los beneficios del proceso del Sistema Filmico.

En otras palabras, una apuesta por alejar de la creación filmica todo componente individual y de autoridad en relación al sujeto, según su concepción moderna: ahora son problematizados con el vaciado de valores propios del romanticismo como la creación única e irrepetible y la legitimidad y el poder social asociadas a ella. En su lugar, se coloca la capacidad colectiva de adueñarse del imaginario filmico en la figura del no-autor o sin autor.

Las prácticas filmicas de CsA se construyen con la división del grupo en dos tipos de participantes. En primer lugar, los testigos filmicos, cineastas y realizadores que conforman el núcleo del dispositivo-autor y miembros del colectivo base. Ellos actúan como facilitadores (White, 2003), con funciones como las de fomentar el diálogo y la capacidad para la escucha reflexiva y participativa, o la de facilitar acuerdos y manejar los conflictos.

En segundo lugar, las personas del film, individuos del grupo o colectivo intervenido (comunidad, grupo de trabajo, alumnos, etc.) que no están relacionadas con la producción pero se vuelven corresponsables por su participación (actores intencionales u ocasionales). De ellos se espera una activación de sus capacidades como sujetos, para que trasciendan su clásico papel pasivo de espectador y se conviertan en completos agentes decisivos en todas las fases de producción de los audiovisuales.

En las sesiones asamblearias de escritura de guión y decisiones de edición, estos roles se vuelven claros para cualquier observador, e imprescindibles en sus funciones complementarias.

Habitualmente, el proceso comienza con un colectivo promotor que realiza, en una primera fase, una observación de las necesidades. Más tarde se plantea un diagnóstico de actuación que combina el activismo y la asunción de que las soluciones deben encontrarse en común y de manera horizontal.

En cada proyecto concreto la forma de trabajo se define en las denominadas asambleas; una o dos sesiones semanales de participación de todos los miembros. Estas asambleas se desarrollan bajo la metodología de investigación-acción participativa: una forma de trabajo grupal que combina intervención social y autoorganización comunitaria y que da respuesta a una demanda o necesidad de actuación en un colectivo problemático. La metodología del CsA es una metodología inclusiva, una política de lo colectivo-audiovisual o colectivización de lo audiovisual basada en la acción participativa donde todos los implicados tienen voz y participan de todos los procesos. La acción participativa deja el peso de la enseñanza del lado de lo práctico, de lo performativo, y lo aleja de lo teórico en el sentido del adiestramiento tradicional, basada en la lección magistral. El colectivo establece residencias en colegios, centros sociales, barrios y crea comunidades de práctica, que se encargan de reflexionar y diseñar las operaciones creativas y de gestión para generar textos audiovisuales colectivos. Según sus propias palabras:

La sinautoría, en este sentido, vendría a defender en última instancia la capacidad y el derecho de desarrollar imaginario social. Lo que supone que la enseñanza de lo artístico o lo creativo, se convertiría, no en una especialidad profesional casi siempre universitaria, sino en una "disciplina" integrada en la educación y vida del individuo desde los inicios. Si relacionamos creación con imaginario social esto supone hacer una intervención con la que renovar el compromiso pedagógico respecto a un mundo por venir. (Tudurí, 2014)

A continuación se analizan algunas consecuencias de esta metodología en las tres fases de la producción de un texto audiovisual, tal como resultan de una reflexión tras la observación que realizó la autora durante una estancia de investigación con el colectivo.

En la preproducción ha de destacarse la simplificación de la fase de ideación (guionización y *storyboards*) en la escritura colectiva de una serie de ideas guía, que supone esencialmente un listado de escenas o escaleta. Este documento resulta de gran ayuda en las sesiones de montaje, donde se decide el orden de las secuencias diferenciadas en rodaje pero unidas por la lógica narrativa, que se construye en esta fase.

En la producción puede hablarse de una grabación basada en la improvisación sobre el esquema de guion planteado durante las sesiones y asambleas. Esta suele desarrollarse en localizaciones cercanas y de plena disponibilidad: las propias de la comunidad de referencia (centro social, comunidad de vecinos) o de propiedad privada individual de algún sujeto implicado.

La posproducción, como última y definitiva fase de la obra audiovisual, también tiene una serie de reglas asamblearias. En este sentido, como apuntan David Montero & José Manuel Moreno el montaje en prácticas como CsA se define con dos vertientes:

Es un montaje intervenido: es un montaje que realizan los profesionales en privado para luego ofrecerlo al común. Aunque tome el carácter de una obra de calidad autoral, se ofrece al colectivo para ser deconstruido y debatido. La obra autoral es un material estético de uso social y transitorio, sometido a la decisión colectiva y para que posibilite una nueva creación. Montaje abierto: sucede cuando los profesionales hacen el montaje en público, proyectando en una pantalla su actividad y abriendo a la opinión y al debate colectivo su trabajo en el mismo proceso de la escritura cinematográfica. (2014, pp. 123-124)

Los proyectos de CsA son definidos como “procesos audiovisuales abiertos” para describir el carácter horizontal y de construcción colectiva de las películas, cuya relevancia se mantiene en la comunidad en la que surgen y a la que sirven. Se pretende instituir un proceso continuo de creación que ha dado sus frutos en varias localizaciones y comprobar la posibilidad de proyectos cinematográficos siempre abiertos, donde son los propios creadores los que definen qué es hacer una película. En definitiva, es un proceso creativo abierto e indefinido temporalmente.

La primera película fue en un Instituto de Educación Secundaria en Humanes: *Sinfonía Humanes* demostró que hay mejores historias en la gente excluida que las historias hegemónicas. Tras ello llegaron +101 y *Sinfonía Tetuán*, realizadas con grupos del Centro de Educación de Personas Adultas (CEPA) y

vecinos de La Ventilla y el barrio madrileño de Tetuán. El proyecto *De qué?*², que intenta describir una fórmula con la que pretenden hacer pensar a la gente acerca de qué tipo de película harían si dependiera de ellos.

Negrablanca (“Una película colectiva sobre la realidad y la ficción de un pueblo al que le gustan las historias”, como reza su slogan), surgió del proyecto ¿Hacemos una peli?³ que Helena de Llanos pone en marcha en el pueblo Blanca (Valle de Ricote, Murcia), tras numerosas experiencias de videoactivismo en grupos como Films Made on Earth, productora independiente con proyectos internacionales.

*Mátame si puedes*⁴ es el último de los casos. Descrita como una comedia “armamentística”, se trata de una ficción delirante que se traduce en todo un proceso de creación basado en la improvisación y la democratización en la toma de decisiones de producción y posproducción. Realizado por un grupo de personas muy excluidas socialmente que disfrutan con la realización de su propio imaginario, un colectivo con necesidades especiales del distrito centro de Madrid. En un hipotético futuro, un grupo de personajes que guardan una relación no siempre explícita entre ellos (Elisabeth, Mr. Pack, Mac Guire, Maria, Susan, El coronel, Paula, Bishop, el Obispo, el Guardaespaldas y Fran), desarrollan una trama delirante y nada convencional. Todos estos personajes son interpretados por los miembros del grupo social que se interviene. Con el objetivo de no desvelar algunos de los secretos de la trama de la serie y ante la incapacidad para describir su argumento enrevesado y salvajemente libre, se describen algunos rasgos de su lenguaje:

1) En guion y narrativa podría hablarse de una narrativa disruptiva. Lejana a la causa-efecto de la narrativa del cine clásico, se despliega una trama fragmentaria y episódica donde todas las escenas quedan en suspenso. Se trata de una permanente narración en montaje paralelo, donde las historias se desarrollan lentamente y tienen sentido a largo plazo pero sin resolución. Esto es consecuencia del método colaborativo de montaje que, a su vez, es necesario para sostener los hilos narrativos basados en la improvisación de los actores y el listado de escenas descrito en la preproducción.

2) Estamos también ante un formato que se inspira en el *teaser* y el trailer, como formas de organización de la narración basado en la brevedad y la multiplicidad de tramas ficcionales, con el objetivo de aumentar el interés del espectador hacia el resto de la historia. Algunos de los rasgos narrativos y estéticos de los capítulos son:

- Fondo musical con composición musical en modo menor, con instrumentación basada en sintetizador y formas musicales sostenidas, sin resolu-

2 <https://vimeo.com/67074205>.

3 <https://hacemosunapeli.wordpress.com>.

4 <http://www.matamesipuedes.com>.

ción (es decir, sin un desarrollo melódico claro, más basados en la música contemporánea, en las células compositivas del cine de terror o misterio).

- Acciones y escenas no acabadas.
- Importancia de la improvisación de los actores y del diálogo en permanente construcción, que permite construir estos personajes de comportamiento azaroso y libre.
- Planificación: la realización está basada en el plano medio y americano. Las escenas de diálogo son laterales de plano contraplano o frontales en plano secuencia con los dos actores en campo, es decir, planos conjuntos.
- El montaje tiende a la edición en paralelo de historias, sin solución de continuidad dentro de los capítulos e incluso intercapítulos.

3) El proceso de filmación ha sido al menos tan importante como el producto del proceso colaborativo, donde la forma audiovisual adoptada es consecuencia de las decisiones del colectivo y de su dinámica de trabajo. El colectivo se aleja de una concepción estética del audiovisual para ponerlo al servicio del empoderamiento individual y colectivo, con la creación de imaginario. Como apunta Eva Fernández, miembro del colectivo CsA “No somos artistas de la sin autoría” (Entrevista personal. Noviembre de 2014).

3. Conclusiones

El colectivo CsA trata de generar procesos colectivos de aprendizaje de tipo participativo y horizontal, donde se produce el intercambio igualitario de saberes y conocimientos entre participantes. Para ello propone una metodología dialógica e inclusiva y con raíces en la Investigación-Acción Participativa (PAR) basada en la implicación de los sujetos (ya sean alumnos de una institución educativa, vecinos o cualquier otro grupo social), para que trasciendan su rol tradicional de espectadores y se conviertan en autores de sus propias representaciones e imaginarios filmicos. Como ejemplo de colectivo social de activismo audiovisual, sus elecciones audiovisuales alternativas se encuentran en consonancia con otras anteriormente desarrolladas en variados ejemplos de uso crítico del audiovisual: desde el vídeo participativo al videoactivismo, se compone una estética híbrida, de contra narrativa y problematización de los esquemas clásicos audiovisuales, pero basada en una estética de realidad y de temáticas afines a los grupos implicados, que pretende dar sentido y forma a los mensajes audiovisuales.

Se propone así un modelo social de realización audiovisual de integración, que contiene componentes de alfabetización social y audiovisual. Los miembros del colectivo mediador hablan de una capacidad de construcción de vida con las personas implicadas en este proceso social: se establece un entorno de producción de imaginario, mediado a través de mensajes filmicos, que obliga a los

miembros del grupo con el que trabajan a ponerse en escena. En definitiva un proceso de mediación a través del audiovisual.

Referencias bibliográficas

- Brisset, D. E. (2011). Los medios digitales de comunicación: Experiencias de activismo audiovisual, 88. Recuperado de http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2011072908520001&activo=6.do#.
- Burin, D. & Heras, A. I. (2009). Contextos de producción y de uso del video en Ciencias Sociales. Actas de la Reunión Científica “Memorias Visuales, entre las representaciones colectivas y las propuestas académicas”. Buenos Aires: Fundación Walter Benjamin.
- Calvelo, M. (1980). *Una hipótesis de trabajo sobre la educación*. Lima: Proyecto FAO-PNUD PER 073.
- Colectivo Subtramas (2003). Presentación proyecto. Recuperado de <http://www.workingimages.org/contenido/investigacion-subtramas>.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones*. Madrid: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2010). Las imágenes son un espacio de lucha, Entrevista con Amador Fernández-Savater. Recuperado de <http://drogoliticas.blogspot.com>.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). El fotograma disidente: del cine militante al videoactivismo. *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Madrid: Universidad Carlos III.
- Hernández Galárraga, E. (2002). El vídeo como medio de educación popular. Recuperado de <http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/125.pdf>.
- Johansson, L. (1999). Participatory Video and PRA: Acknowledging the politics of Empowerment. *Forests, Trees and People*, 40/41, 21-23.
- Korstanje, F.; Herscher, C.; Schowald, J.; Marcos, S. & Villanueva, J. (1995). La pedagogía masiva audiovisual. Una propuesta de integración del saber popular y el saber académico. Una experiencia de capacitación en Tucumán. Fuder. Fundación para el desarrollo Regional. 1º Congreso de investigación en Ciencias Sociales. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: Sobre la reorientación actual de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Linares, A. (1976). *Cine militante*. Madrid: Castellote.
- Mateos, C. & Lanchares, L. (2014). Languages of Video-Activism. VideoActivism Workshop *Bristol Radical Film Festival*, 3-9 marzo.
- Montero, D. & Moreno, J. M. (2014). *El cambio social a través de las imágenes*. Madrid: Catarata.
- Montero, D. (2014). Occupy Filmmaking: the cinema of collectivities in the work of Cine sin Autor (CsA). Comunicación presentada en Global Conference on

- communication for Development Voice and Matter. 17-24 septiembre 2014). Roskilde, Malmö, Orencoom. Recuperado de <http://voiceandmatter.net>.
- Nibblet, B. (2014). *Narrating activist education: teacher 's stories of affecting social and political change*. Thunder Bay, ON: University of Lakehead.
- Ortuño, P. (2013). Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas online. *Doc online*, 14. Recuperado de http://www.doc.ubi.pt/14/dossier_pedro_ortuno.pdf.
- Parr, H. (2007). Collaborative film-making as process, method and text in mental health research. *Cultural Geographies*, 14, 114-138.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Macba y Servei de Publicacions de la Universidad de Barcelona.
- Sádaba Rodríguez, Í. & Roig Domínguez, G. (2004). El movimiento de okupación ante las nuevas tecnologías okupas en las redes. En R. Adell & M. Martínez, *¿Dónde están las llaves? El movimiento okupa: prácticas y contextos sociales* (pp. 267-291). Madrid: Libros de la catarata.
- Sedeño Valdellós, A. (2013). Cine sin Autor como pedagogía crítica audiovisual. Bases teóricas, antecedentes y postura crítica. *Communication Papers*, 2, 91-97.
- Tudurí, G. (2008). *Manifiesto del Cine sin Autor 1.0. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Cienpuzuelos: Centro de Documentación Crítica. Recuperado de <http://www.cinesinautor.es/images/uploads/documents/371a86bba8d99bbeb290afc3dfdb266ac2840140.pdf>.
- Tudurí, G. (2011). *Movimiento 15M. Contrapoder: la cámara anónima contra la cámara capitalista. El cine asambleario como horizonte*. Recuperado de <http://cinesinautor.blogspot.com/2011/06/movimiento-15-m-contrapoder-la-camara.html>.
- Tudurí, G. (2012). Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado de <http://www.cinesinautor.es/images/uploads/documents/a3c6c9d9a9e43779f07b2185b06e3357fc201054.pdf>.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- White, S. (ed.) (2003). *Participatory Video. Images that transform and empower*. Thousand Oak: Sage.
- Widginton, D. (2005). Screening revolution. FAQs about video activism. En A. Langlois, & F. Dubois (2005), *Autonomous Media. Activating Resistance & Dissent* (pp. 103-121). Montreal: Cumulus Press.