

**Tendencias discursivas:
cine colaborativo, comunicación social y
prácticas de participación en internet**
*Discursive Trends: forms of collaborative film
production, communication and
participatory practices on internet*

Virginia Villaplana-Ruiz
Universidad de Murcia

Referencia de este artículo

Villaplana-Ruiz, Virginia (2016). Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº12. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica y Universitat Jaume I, 109-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2016.12.7>

Palabras clave

Cine colaborativo; Internet; Comunicación; Prácticas Participativas; Estudios de Cultura Visual; Pedagogías Visuales Colectivas.

Keywords

Collaborative Cinema; Internet; Communication; Participatory Practices; Visual Culture Studies; Collective Visual Pedagogies.

Resumen

El presente artículo analiza las tendencias discursivas relacionadas con las formas de producción colaborativas en red y la imagen colectiva. El artículo desarrolla dos líneas organizadas: Antecedentes, prácticas de producción cinematográficas colaborativas (Collaborative film-making as process) y la producción audiovisual colaborativa como experiencia para configurar imaginarios sociales críticos. El artículo se compone de la recopilación de casos de estudio que argumenta la emergencia de experiencias y prácticas de producción colaborativa imbricadas con comunidades físicas y virtuales como: *Cine sin Autor*, *Remapping Europe* and *Long Short Story*. Estas prácticas colaborativas inciden en la creación de discursos contrahegemónico sobre el agenciamiento y la construcción de representaciones como parte de procesos de participación democrática y justicia social. Del mismo modo, el artículo propone la exploración de nuevas estrategias discursivas colaborativas relacionadas con los formatos participativos en el marco de la acción comunicativa y el arte colaborativo.

Abstract

This article analyses the trends related to discursive forms of collaborative networked production and collective image. The article develops two lines organized as follows. Background, practices of collaborative film production (Collaborative production as film-making process) collaborative audiovisual production and experience, in order to set a critical social imaginary. The article collects draws on a serie of case studies that argues the emergence of experiences and practices of collaborative production imbricated with physical and virtual communities such as Cinema Non-Authorship, Remapping Europe and Long Short Story. These collaborative practices may lead to the creation of counter-hegemonic discourses on agency and the construction of representations as part of processes of democratic participation and social justice. Similarly, the article proposes the exploration of new collaborative discursive strategies related to participatory formats in the context of communicative action and collaborative media art.

Autora

Profesora de Comunicación Audiovisual y Periodismo en la Universidad de Murcia. Autora de los libros *Softfiction. Visuality affects and experimental film*, *Cine Infinito*, *El instante de la memoria* y *Relatos culturales sobre la violencia de género*. Miembro del Consejo editorial Revista *Arte y Políticas de Identidad*. Codirige la investigación *Subtramas. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*, Ministerio de Educación y Cultura Museo Nacional Reina Sofía.

1. Introducción¹

Este artículo propone analizar la tendencia de los discursos interculturales en plataformas de internet vinculados al cine colaborativo y experiencias prácticas de comunicación participativa. La participación parece estar en todas partes como un concepto, un ideal, una retórica de legitimación y como nuevas prácticas culturales dentro y fuera de las instituciones. Una cultura participativa, que se manifiesta tanto en el ámbito público y privado como co-creación y la participación ciudadana, desde posiciones de prosumidores de medios de comunicación (Löwgren, J., & Reimer, B. 2013), la creatividad colectiva, los presupuestos participativos y las economías colaborativas (Kelty et al. 2014, Delwiche & Henderson 2013, Literat 2012, Bruns 2008). En las instituciones artísticas y la política cultural nos encontramos con múltiples situaciones experimentales en las que ciudadanía articula formas de participación interculturales definiendo las oportunidades y los límites de la cultura de la participación contemporánea. A través del análisis de una serie de casos concretos este artículo examina nuevas formas de experiencias de participación comunicativa y creativa. Por otra parte, el artículo se propone investigar teóricamente cómo la cultura participativa como un ideal y la práctica desafían nuestra comprensión del ámbito del arte y la política. En el contexto de la «era post-digital» (Berry, 2014) se sitúan las prácticas del cine colaborativo y del vídeo participativo como modalidad e interface (Montero y Moreno, 2015) de la teoría y la práctica en la producción cultural del siglo XXI. Este modo de producción cinematográfica ha sido enunciado y nombrado de muchas formas distintas atendiendo a los contextos de producción social. Además de la expresión cine colaborativo (Parr, 2007), más frecuente y que adoptamos aquí «collaborative cinema» (Pack, 2012) con la intención de repolitizar este concepto, otras han sido utilizadas, como «cine participativo», «remix colaborativo» (Hudson, & Zimmermann, 2009), «cine social interactivo», «videoactivismo o vídeo participativo» (Lievrouw, 2011), «cinema do-it-with-others» (Diwo), «cine do-it-together» (DIT) o «cine crowdsourced» aportando diversos modelos teóricos para una crítica de las producciones visuales digitales que alcanzan hasta al cell cinema, las prácticas narrativas como argumenta Farman (2013) en su hibridación con las tecnologías locativas y Bacharach (2016) con el arte colaborativo del siglo XXI.

2. Objetivos y metodología colaborativa

El objetivo principal de este artículo es elaborar un marco conceptual sobre las prácticas colaborativas New Media, y así abrir esta disciplina a nuevas formas de producción cinematográfica horizontales que se propician en la esfera de la participación ciudadana. Este artículo presenta el cine colaborativo o cine

¹ La redacción de este artículo ha sido financiada como investigadora de la Red Europa América Latina de Comunicación y Desarrollo (Real_Code) sustentada por los Fondos FEDER de la UE y la Xunta de Galicia en el marco del Proyecto de investigación CIDECE (Ciudadanía y Educomunicación).

construido en red en primer lugar como forma de producción transcultural en internet atendiendo al film colaborativo como proceso. Para este artículo la metodología utilizada ha consistido en la recopilación de gran número de artículos, casos de estudio prácticos Stake (1998), y exploración sobre modos de interactividad según Nash (2012) para la simulación de la participación activa y espacios colaborativos de expresión social. Esta metodología atiende por tanto a la necesidad de desarrollar sobre la investigación en Comunicación y Ciencias Sociales la práctica de la etnografía visual digital en internet (Pink, 2013:123). Por tanto, se recopilan investigaciones sobre cine colaborativo y el seguimiento teórico práctico de la investigación *Subtramas. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas*. En este sentido, el colectivo Subtramas denomina Pedagogías visuales colectivas a las metodologías que se cuestionan 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. Las Pedagogías visuales colectivas son un fenómeno que recoge todos estos propósitos, conceptos e intereses para llevar la creación de lo visual y el cine hasta grupos sociales diversos donde el trabajo en comunidad, en red, colaborativo se convierta en forma de relación y producción de representación audiovisual. De este modo, las Pedagogías visuales colectiva se sustentan en la confluencia de la producción audiovisual con las pedagogías críticas, las prácticas colaborativas y el activismo social. Esta triple esfera enunciada anteriormente permite a partir de la creación de narrativas audiovisuales digitales potenciar un conocimiento ligado a las experiencias de colaboración para generar formas de participación interculturales más democráticas de coexistencia común. La recopilación en archivos, mediatecas de museos y festivales de distintos países de Europa y visionado de gran cantidad de obras colaborativas multiplataforma on line han sido uno de los puntos centrales de esta investigación con el fin de acceder de forma teórica y práctica para la elaboración de la propuesta del artículo.

3. Antecedentes, prácticas de producción cinematográficas colaborativas (Collaborative film-making as process) y procesos interculturales de participación

En relación a la experiencia de investigación con las metodologías de las prácticas culturales cooperativas y colaborativas en Ciencias Sociales y Comunicación es necesario argumentar que en algunas ocasiones estas nociones puede confundirse con los términos «colectivo» y «participativo». El cine colaborativo o cine construido en red plantea que lo «colaborativo» introduce matices más micropolíticos e implica una actitud más activa que la que proporciona participar en algo ya organizado o establecido. El cine colaborativo recupera la noción de cultura como un conjunto de prácticas, lo que conlleva tener presente los objetos, los

procesos y también los afectos o las emociones (Ahmed, 2015; Hall, 1997; Hills, 2005). El cine colaborativo está en contacto con procesos de aprendizaje vinculados al *medialiteracy*, al activismo digital y el valor afectivo y es pertinente volver a plantear los fundamentos de las prácticas educativas en el contexto de las tareas políticas de auto-organización (Giroux, 2013) de pequeñas comunidades.

El cine colaborativo hace referencia a la acción de colaborar con un grupo de personas, no a la de hacer algo simplemente con un otro u otros. No se trata de la suma de trabajos o fuerzas de diversos agentes, sino de un proceso de co-producción en el que idealmente se incorporan y comparten permanentemente los cuestionamientos o desacuerdos sobre los procesos, metodologías e ideas de trabajo, con la intención de integrar y generar agenciamiento con las diferentes sensibilidades que se suman a los proyectos. Los procesos colaborativos, por tanto, tratan de generar otras formas de hacer que cambian las lógicas de poder verticales del sistema de producción, pero no implican una idea ingenua de horizontalidad, pues no es tan simple como sustituir la verticalidad por la horizontalidad.

En relación a las prácticas audiovisuales entendemos que son colaborativas cuando desarrollan alguno de estos niveles de producción (Villaplana, 2015: 1) 1) Un creador o grupo de creadores participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero las estrategias estéticas no se negocian con ellos. El equipo creativo se divide por roles (dirección, cámara, montaje, etc.) 2) Un grupo de creadores en cuyo seno no hay división de roles: todo se decide entre los miembros del equipo, y las estrategias estéticas pueden o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados. 3) Modelo no autoral. Cine sin autoría: todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados), lo deciden todo entre todos en un proceso en constante negociación.

Los retos que plantean todas aquellas prácticas que establecen algún tipo de colaboración (Pozo, 2015 y Carpentier, 2011) con personas, grupos o comunidades con ánimo de generar otro marco ético de relación son en primer lugar, una gestión negociada del poder epistémico de la representación. En segundo lugar, evitar la instrumentalización de la comunidad, de grupos o personas implicadas en una producción artística. En tercer lugar, establecer una gestión del capital simbólico y material. Y finalmente, propiciar la creación de nuevos imaginarios críticos, de una activación política, e incluso de una transformación social, no es suficiente trabajar los aspectos estéticos sino que además es necesario involucrarse creativamente en los procesos de distribución y mediación.

La genealogía de las prácticas audiovisuales colaborativas² se centra en los colectivos de los años 60 y 70 del cine británicos: Cinema Action, Berwick Street

2 Ver diagrama de Genealogías en la web de Subtramas: <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/diagrama-genealogias>> Web. Consultado el 22 de febrero de 2016.

Film Colletive, London Women´s Film Group, Sheffield Film Co-op, Amber Film, Black Audio Film Collective y Sankofa Film and Video; también colectivos de cine franceses: Groupes Medvedkine, Chris Marker y Groupe Dziga Vertov, Jean Luc Godard y Jean Pierre Gorin. Así como los colectivos de cine y vídeo españoles Videonou, Colectivo de Cine de Madrid con Tino Calabuig y Colectivo de Cine de Clase de Helena Lumbreras y Mariano Lisa. También se hace referencia los casos de cine comunitario latinoamericano: el Grupo Ukamau con Jorge Sanjinés.

Figura 1. Fotograma del film colaborativo Nightcleaners (Berwick Street Film Collective, UK 1972, 16mm transferido a Beta SP, B&N, sonido) Archivo LUX, Londres



En el contexto europeo el cine colaborativo tiene su genealogía en las prácticas del cine colectivo. En este sentido, son interesantes las referencias sobre algunas producciones audiovisuales de influencia europea que surgen al final de la década de los 70 en el contexto norteamericano, como por ejemplo la película Berlin/1971 (1980) de Yvonne Rainer.

Peter Watkins director de *La Comuna de París 1871* (2000) argumenta mediante el concepto de monoforma la homogeneidad narrativa frente a las propuestas narrativas del cine colaborativo. En este sentido, la monoforma narrativa que

los media utilizan se caracterizaría por un montaje rápido, y la ausencia de tiempo para la reflexión para propiciar una lectura sobre la realidad representada:

«El problema reside en que la Monoforma ha desplazado de manera arbitraria la totalidad del resto de formas narrativas audiovisuales y que se ha impuesto de manera completamente unilateral para dirigir los más potentes utensilios de comunicación actuales. La Monoforma no tiene nada que ver con el enorme potencial narrativo de la televisión o del cine documental. Las razones de la dominación de los Media por la Monoforma son de orden económico y político. Hoy en día la Monoforma estructura más o menos el 95% de la producción televisiva y del cine comercial e incide de manera significativa en los programas radiofónicos.» (Watkins, 2004:11)

Discursos y procesos interculturales de participación podemos encontrarlos en experiencias fílmicas como *Nightcleaners*³ de Berwick Street Film Collective o *La Comuna de París 1871* (2000). *Nightcleaners* es un film colectivo cuya acción se sitúa durante la campaña de sindicalización de las empleadas nocturnas de limpieza, víctimas de la precarización salarial. En concreto llaman la atención las relaciones de colaboración y negociación del triángulo de producción implicado en la película, las propias limpiadoras, el colectivo de mujeres feministas que decide apoyarlas (Bauer, 2013) y ponerlas en contacto con el Berwick Street Film Collective y los propios artistas. Desde el Berwick Street Collective interesados desde el principio en hacer un film de apoyo a la campaña, decidieron recurrir a nuevas formas para representar políticamente la naturaleza de la propia protesta y las fuerzas que actuaban entre las trabajadoras. *La Comuna* de Peter Watkins (2000) narra los acontecimientos de la primavera de 1871 que en París representaron la idea del compromiso, justicia social y la necesidad emancipatoria de la utopía colectiva. Rodada en 13 días en una fábrica abandonada a las afueras de París por un reparto de actores no-profesionales vecinos del barrio, este docudrama de casi 6 horas de duración, intenta reflejar los sucesos de la sublevación de los comuneros, una de las rebeliones de la clase trabajadora más significativas y a la vez más desconocidas de la historia europea.

4. La imagen colectiva. Cine sin autor

El Cine sin Autor es un modo de realización socio-cinematográfico que crea documentos fílmicos y películas 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 realización es la práctica de la sin autoría y supone que el equipo de realización de un proceso de un producto audiovisual no establece una relación de propiedad sobre el capital fílmico para beneficio propio sino que colectiviza progresivamente todo el proceso de producción y distribución cinematográfico. Esta metodología cinematográfica crea una ruptura con la au-

3 Ver también Rowbotham, *Sheila. Sacudiendo la memoria: recordemos Nightcleaners* en Plan Rosebud, sobre imaxes, lugares e políticas de memoria. María Ruido (ed.). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, 2008, Pp. 203-207. Ver Johnston, Claire. -The Nightcleaners (part one). Rethinking political cinema- Jump Cut 12-13, (1976) 55-56. Reimpreso en Spare Rib 40, (Oct. 1975). Ver en <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/nightcleaners.html>> (texto). Web. Consultado el 22 de febrero de 2016.

toridad profesionalizada y la autoría al servicio de la propiedad interactuarse de forma no-lineal. El uso de un arte como el del cine, ya de por sí colectivo, pero de estructura vertical y propietaria, fue el desafío que Cine sin Autor inició hace diez años, desde una lectura crítica de la historia del cine industrial y de autor. Ocupar el cine, colectivizarlo y hacerlo horizontal, es su desafío.

«Espectadores éramos. Espectadores de las operaciones financieras, de la gestión política. Espectadores de televisión. Espectadores de un concierto, de una performance, de un museo. Espectadores de un mundo diseñado y protagonizado por otros pocos. Muchas veces, espectadores de nuestra propia vida» (Tudurí, 2013:79)

La propuesta de esta forma producción cinematográfica colaborativa es hacer cine desde dentro, desde las propias experiencias e inquietudes de las personas, la gente común y corriente que puede nutrir de grandes historias e importantes mensajes las historias y narración de una película. No es en la mayoría de los casos cuando dejamos la cámara a merced de un sujeto que ni siquiera sabe cómo encenderla, sin embargo si lo hiciéramos más a menudo su mirada a través de ella podría resultar mucho más importante o interesante que la de un profesional audiovisual. Además esta iniciativa de hacer partícipe al propio receptor se une a la iniciativa de trabajar de manera colectiva y cooperativa entre todos. Es decir, sin jerarquía alguna como en el modelo tradicional, sino a partir de un modelo democrático en el que todos hagamos un todo.

En definitiva, lo que se pretende es crear un espacio como define Cine sin Autor «asambleario» en el que con las herramientas adecuadas permitamos la participación de los demás para llegar a crear un espacio de colaboración abierta, creativa y comunitaria. En el segundo manifiesto de CsA se expresa:

«Quisiéramos edificar una nueva Política del cine, que ampare el estado social y tecnológico actual, que tienda a la democratización total de los procesos de representación artística y, en particular, de los cinematográficos. No queremos ser más ovejas, ni borregos de miradas, deseos y fantasías ajenas. En todo caso, hemos decidido construir nosotros y nosotras mismas nuestras miradas, deseos y nuestras propias fantasías. 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 por la construcción de la representación fílmica que este elige producir» (Tudurí, 2013: 80)

El colectivo de Cine sin Autor señala como Reglas para el Dispositivo-Autor para realizar en un trabajo en todas sus fases colectivo. Se suprimen los nombres habituales de productor, director, guionista, iluminador, y demás. Los y las integrantes del Dispositivo-Autor figuran como testigos cinematográficos en su oficio específico. Los créditos se presentan en orden alfabético sin jerarquía ni diferenciación alguna en la tipografía. La película comienza sin guion. A este se llega colectivamente a partir del debate sobre los sucesivos. Documentos fílmicos que el Dispositivo-Autor irá devolviendo como Montajes parciales y progresivos. El Guion puede escribirse al final como transcripción de la película acabada y solo si se lo cree necesario como otro ejercicio de escritura. La película comienza sin guion. A este se llega colectivamente a partir del debate sobre los sucesivos. Documentos fílmicos que el Dispositivo-Autor irá devolviendo como Montajes parciales y progresivos. El Guion puede escribirse al final como transcripción de la

película acabada y solo si se lo cree necesario como otro ejercicio de escritura. Todo el proceso, desde el momento mismo en que se decide comenzar con una película de CsA, se graba en digital con los medios que estén al alcance de las Personas del Film o el que aporte el Dispositivo-Autor. Un film de CsA incluye su Making OFF. Cualquier material sonoro o visual generado o recogido en el proceso de realización es potencialmente material incluíble en la película. El mensaje es su construcción. Un film es todo lo que se hace para realizarlo. La estética cinematográfica de una película de CsA es un hallazgo posterior surgida del esfuerzo reflexivo de combinar distintos materiales visuales y sonoros provenientes de diferentes dispositivos de captura y producción, diferentes momentos con diferente luz, condiciones de espacio, diferentes cámaras. No hay exigencia ni restricción de presupuesto. Un film de CsA se hace sin dinero o con gran presupuesto. No hay restricción de tiempo. Un film de Cine sin Autor va ligado al tiempo social de las personas del film que lo produce, a sus tiempos, acontecimientos, posibilidades y ritmos vitales. Siempre se tiende a largos procesos temporales. En el CsA no hay Personajes sino Personas cinematográficas, es decir, personas que ofrecen o crean vivencias para ser filmadas cuyas consecuencias vitales tendrán efecto en su realidad cotidiana. El CsA no utiliza técnicas teatrales ni actores profesionales salvo en un solo caso: cuando tiene que representar a personas reales que son ajenas al proceso socio-cinematográfico, que por diversas razones se nieguen a participar en él o cuya presencia es imposible de incluir por relaciones naturales.

Figura 2. Cine sin Autor. Experiencias de cine colaborativo y cultura participativa



DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2016.12.7>

Una posición social y política define a Cine Sin Autor al situar el saber y el hacer cinematográfico -operativamente colectivo- al servicio del beneficio social de todas las personas que aceptan y quieren producir su propia representación, y lo hacen organizándose colectivamente. El año 2011 se crea la Fábrica de Cine sin Autor, actualmente instalada en el centro de producción artística Intermediae (Matadero, Madrid). Desde 2010 hasta la actualidad Cine sin Autor junto a los colectivos Las Lindes grupo de investigación y acción acerca de Educación, arte y prácticas culturales (Centro de Arte dos de Mayo, Madrid) y Subtramas⁴ desarrollan juntos el diseño de un prototipo cinematográfico aplicable en la educación formal y la educación no-formal mediante la realización de asambleas, encuentros abiertos con colectivos sociales, centros de enseñanza y departamentos educativos de museos para la realización de producción cinematográfica y transmedia como la webserie on line *Mátame si puedes*⁵.

La sin autoría es una mecánica de cuestionamiento y responsabilidad constante que combina práctica democrática asamblearia con búsqueda de eficacia por delegación de responsabilidad. El cine adquiere una presencia operativa en la que el valor emocional y el valor afectivo se transforma en potencialidad comunitaria, política y creativa. Los lugares físicos e híbridos de la ficción en los que se han desarrollado algunos proyectos de cine y educación son: el distrito de Tetuán, en Humanes (Madrid) en el barrio Bourrassol de Toulouse, (Francia) y en el pueblo de Blanca (Murcia). Esta potencialidad del valor afectivo nos lleva a recuperar la propuesta de Sara Ahmed (2004) sobre las economías afectivas al considerar que las emociones circulan y se encuentran distribuidas en los campos sociales y psíquicos, por lo que implican una relación entre sujetos y objetos en tanto que los afectos se adhieren a objetos materiales e inmateriales y a signos que, conforme circulan social y discursivamente, acumulan valor afectivo.

5. Remix y relatos interculturales. Multiplataforma digital *Remapping Europe*

El proyecto colaborativo *Remapping Europe* es un multiplataforma digital que nació de la colaboración entre la Association «e», MODE Istanbul, British Film Institute, y con el apoyo y la financiación de European Cultural Foundation.

El proyecto colaborativo *Remapping Europe* consintió en crear historias por las propias personas inmigrantes y construir con ellas una representación audiovisual.

4 *Subtramas. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas.* (Colectivo formado por Virginia Villaplana, Diego del Pozo y Montse Román). Financiado por Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Proyecto de investigación en proceso enmarcado en el campo de estudio de la cultura visual digital, que impulsa la investigación y la producción colaborativa en torno a la imagen en movimiento. Para ello, *Subtramas* pone en valor aquellos trabajos que, desde el cine colectivo y las artes visuales, han cuestionado las relaciones entre el conocimiento y el poder, fomentando un territorio de cruce entre el arte, la democracia participativa, la educación y la vida cotidiana. Disponible en: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es>

5 «Mátame si puedes» arrancó en 2012 como uno de los procesos de la Fábrica de Cine sin Autor instalada en Intermediae Matadero Madrid. En 2015 hasta la actualidad recibe el apoyo de la Obra Social de la Caixa para la producción de la webserie on line. Disponible en: <http://www.matamesipuedes.com/>

sual individual o colectiva. Durante 2013-2014 se produjo cuatro talleres simultáneos en Varsovia, Estambul, Londres y Sevilla para la producción de películas en vídeo colaborativas.

Los participantes eran personas que habían vivido el proceso de la migración o personas cercanas al tema. Una vez finalizado el proyecto se entrevistó a los participantes para contrastar sus percepciones. Las entrevistas pasaron a formar parte de un nuevo recorrido, la publicación «Remixing Europe. Migrants, Media, Representation, Imagery» por parte del colectivo Zemos98 de Sevilla.

El proyecto colaborativo *Remapping Europe* se posicionó ante una serie de necesidades a partir de las cuales se pretendía generar una reflexión sobre la migración, en la que fuéramos capaces de entender las dificultades que significa ser catalogado como inmigrante, los prejuicios y situaciones a las que en muchos casos resulta imposible eludir. En este sentido:

La riqueza y diversidad de los lenguajes cinematográficos, técnicas y tecnologías del cine son vistas como instrumentos de gran importancia, desde las primitivas películas de Lumière y Méliès hasta las inserciones virtuales más sofisticadas en YouTube. Su papel como vehículo de la narratología artística y documental, y como factor de una alfabetización fílmica, adquiere una importancia absolutamente incuestionable en cualquier sociedad que se llame a sí misma sociedad del conocimiento y de la información como contribución constructiva (Vítor Reia-Baptista, 2012:86) a nuestra memoria colectiva y cultural.

Figura 3. Multiplataforma digital Remapping Europe. Proyecto colaborativo y cultura participativa. Catálogo de films on line.



La necesidad de desnudar la ficción mediática a través de la construcción historias personales y colectivas durante el desarrollo del proyecto colaborativo Remapping Europe plantea:

- a. La necesidad de poner en valor las memorias en tránsito que desplazan el inmovilismo de los imaginarios construidos mediáticamente.
- b. La necesidad de valorar y promover las prácticas ciudadanas emancipadoras que dibujan nuevas representaciones y que configuran un concepto de ciudadanía inclusivo, capaces de devolver voz a quienes están desprovistos de poder ser escuchados.
- c. La necesidad de romper con la integración controlada.
- d. La necesidad de reclamar para los migrantes su derecho a permanecer y a pertenecer.
- e. La necesidad de activar la escucha y vivir los recuerdos de otros, de compartir el derecho a decidir.

Remapping Europe se presenta como un proyecto de prácticas audiovisuales colaborativas con redes físicas de personas en diversos países que en la red virtual generan desde la necesidad estrategias narrativas con el uso de la remezcla como herramienta, para deconstruir el imaginario dominante y así dejar al descubierto el racismo mediático, institucional y social en Europa. La necesidad de desnudar la ficción mediática a través de historias personales y colectivas. La necesidad de poner en valor las memorias en tránsito que desplazan el inmovilismo de los imaginarios construidos mediáticamente. La necesidad de reconstruir lo que significa Europa partiendo del reconocimiento de nuestra vulnerabilidad compartida y la interdependencia inherente como seres humanos y sujetos comprometidos. La necesidad de valorar y promover las prácticas ciudadanas democráticas emancipatorias que dibujan nuevas representaciones y que configuran un concepto de ciudadanía inclusivo, capaces de devolver voz a quienes están desprovistos de poder ser escuchados. La necesidad de narrar identidades como fragmentarias y que, por tanto, sólo pueden ser completadas en la otredad. La necesidad de denunciar cualquiera de las medidas discriminatorias que sufren los migrantes en su intento por integrarse en nuestras sociedades. La necesidad de incidir en la diferencia. La necesidad de re-escribir Europa. De remezclar Europa. De Remapear Europa.

6. Videodiaris en red, interculturalidad y justicia social

Long Story Short expone un discurso sobre la experiencia de la pobreza en los EE.UU. La narración coral se extrae y se vincula a un archivo de 100 diarios en vídeo realizados con residentes de ingresos muy bajos de Los Ángeles y el área de la bahía de San Francisco en California. *Long Story Short*⁶ se conforma como un documental monocanal en el que se entretajan más de cien entrevistas de vídeo realizadas con los ordenadores portátiles y cámaras web en los ban-

6 Estreno de *Long Story Short* World Premiere, Museum of Modern Art, New York. Feb 22. Grand Prix *Cinéma du réel*. March 22-24, Paris. Formato largometraje monocanal. Disponible en: <http://longstory.us/> Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016.

cos de alimentos, refugios, programas de alfabetización de adultos y centros de capacitación para el trabajo en California. Los participantes discuten sobre cuestiones centrales a la precariedad social: por qué son pobres, cómo se siente, cómo hacer frente, y lo que cree que debe hacerse. Las narraciones corales se desarrollan en la pantalla mediante frases superpuestas, ideas y experiencias, revelando las perspectivas individuales, así como el poder de la voz colectiva. *Long Story Short* explora la pobreza en los EE.UU. desde la perspectiva de la narración de la precariedad. La voz de la gente pobre, aquellos que a menudo quedan fuera del discurso mediático. Los participantes discuten sobre la utilidad del dinero, el capitalismo, la clase, los barrios, la idea de comunidad, el bienestar, la violencia, el desempleo y cómo se sienten en una sociedad en la que el éxito se equipara con la riqueza.

Long Story Short en su versión multicanal en red adopta la forma de una instalación de vídeo de definición estándar de 9 canales multipantalla realizado por la artista norteamericana Natalie Bookchin. Los 9 canales están sincronizados en audio y vídeo, y dependiendo de las condiciones del espacio y los recursos disponibles serán proyecciones o 46 monitores.

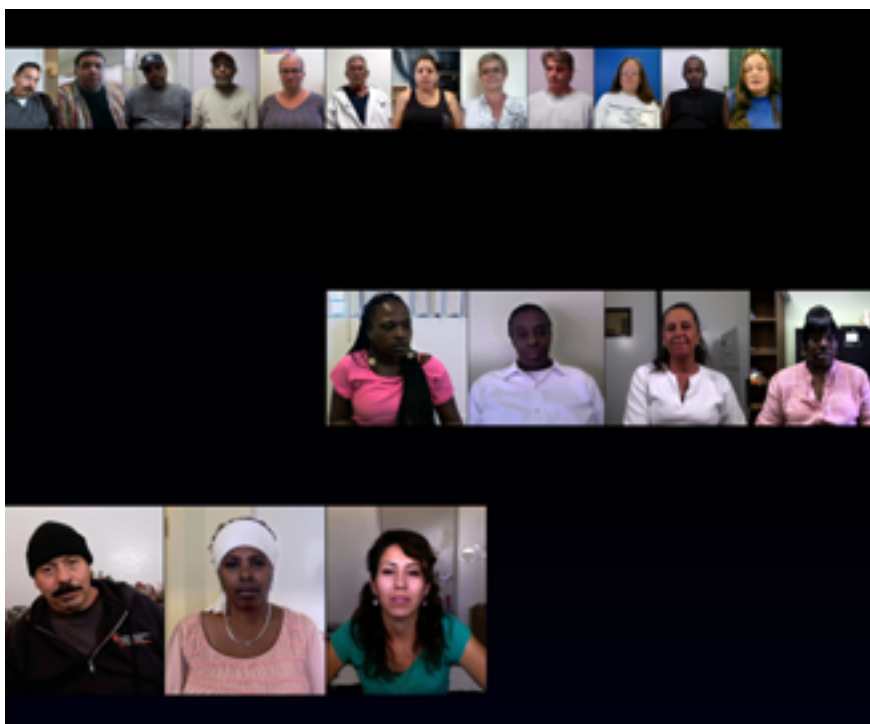
«La instalación se inspira en uno de los aspectos más prometedores de la cultura red y las redes sociales: por un lado el abandono del enfoque de las voces individuales por la de muchas voces, y por otro la activación y reivindicación de la importancia de hablar en público seas quién seas frente a lo que se considera voz y conocimiento expertos. Pero Bookchin también es consciente de que la participación depende del acceso a determinados medios, y la visibilidad depende de la afirmación pública y popular de las redes sociales como Facebook o Twitter. A través del uso de sus dispositivos y botones como –me gusta/like y del número de veces que las determinadas informaciones, imágenes o vídeos se compartan, o incluso de los remixes e interpretaciones que a su vez se pueden hacer de los mismos y redistribuirlos y compartirlos de nuevo en una cadena infinita. Como resultado de ello y una vez más, los medios de comunicación de las redes sociales han producido una clase de personas excesivamente visible y una clase invisible» (Pozo, 2015: 105)

Bookchin busca explicitar críticamente las nuevas formas de poder que operan en la esfera del social media, cuestionando en qué consiste la participación y por qué la web social se nutre de un capitalismo afectivo que controla la producción y gestión de la afectividad como una fuerza productiva emergente. La obra de Bookchin afirma que la práctica artística más comprometida ha de tener, como una de sus prioridades, el orientarse a la exploración de las formas en las que se dan las interacciones personales y sociales (Martin Prada, 2015) en el actual sistema-red.

Long Story Short presenta una narrativa de la exclusión social que nace del deseo de generar un diálogo público colectivo, en la conectividad entre personas, frente a la realidad de aislamiento social que constataban los monólogos individuales o blogs realizados solitariamente con una cámara web del ordenador en espacios privados. *Long Story Short* toma su estética de las herramientas digitales que las redes sociales producen. Aquí estas mismas herramientas amplifican las voces de una población desplazada y poco representadas por la sociedad red contemporánea, presentando un archivo que está ausente y un

retrato de un grupo de personas por lo general quedan fuera de las conversaciones sobre la desigualdad y la pobreza (Bookchin, 2015). *Long Story Short* plantea un proceso narrativo que a su vez se transita como una experiencia de comunicación participativa con la realización de una serie de programas de medialiteracy en albergues y casa para personas sin hogar en la costa Oeste de EE.UU, explorando la continuidad y la socialización de los debates sobre pobreza, democracia participativa y justicia social.

Foto 4. Long Story Short. Proyecto colaborativo Archivo Videodiarios. Un film de Natalie Bookchin, 2014-2016 con Dominic Yanez, Demetrius Dandridge, Michael Russell, Gregory Johnson, Laureen Hernandez, Michael Leininger, Veronica Long, Tammy Goolsbery, David Cody, Antionette Goodwin, Jennifer Williams, Julie Kenner, Lolita Brinson, Bonnie Stillwater, Marc Hicks, Christina Morales, Billy Counts, Tito McMillan, and Lorine y (Angel) Johnson, Gregory Johnson and Nebra Flewellen and Shannon Bowerman.



7. Conclusiones

Este artículo sirve de fundamentación teórica de los discursos y prácticas del Cine colaborativo o construido en redes físicas y virtuales que implican procesos de comunicación participativa. Las prácticas y estrategias visuales que conforman su discurso han permitido diferenciar entre las experiencias y prácticas de producción colaborativa (Collaborative film-making as process) y los formatos emergentes para plataformas on line según Nash (2014) y apuntan Bacharach (2016), Manovich (2014) y Farman (2013) en relación a las prácticas de producción de conocimiento colaborativas.

Las prácticas comunicativas de participación en internet devienen de una construcción en redes físicas y de su hibridación en las virtuales. Como primera conclusión puede avanzarse que las prácticas comunicativas participativas se desplazan hacia interacciones multiplataforma en las que el cine colaborativo integra nuevas categorías de software que incluyen: redes sociales (como Facebook); servicios de micro-contenidos (como Twitter); sitios de intercambio en línea (como YouTube, Vimeo, Flickr, etc.); software de organización y edición rápida de medios para consumidores (como iPhoto); editores de blog (como Blogger, WordPress); y, siguen en su desarrollo paralelo a la creación discursos participativos trazando un nueva ecología comunicativa colaborativa.

Como segunda conclusión, la educación mediática es una forma de capacitar a los ciudadanos en la comunicación participativa y es un proceso social de fortalecimiento de los procesos democráticos colectivos que preceden al desarrollo de mensajes y prevalecen en ocasiones sobre las actividades de producción y difusión. En consecuencia, especial atención debe hacerse a los procesos interculturales de transalfabetización ciudadana ya que las prácticas comunicativas de participación en internet, las *apps* y sitios web en la era de los medios locativos no tienen una función de aislamiento. Esta ecología debe ser tomada en cuenta en cualquier estudio sobre la producción de imágenes colaborativas, las redes sociales y su software atendiendo a los procesos colectivos mediante redes físicas que pueda reformarse en las redes virtuales. Finalmente, las prácticas comunicativas de participación en internet entre las redes físicas y virtuales suponen la emergencia de Pedagogías visuales colectivas que pueden definirse mediante nociones de agenciamiento, autonomía, co-aprendizaje en la construcción de nuevos imaginarios sociales.

Referencias

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ahmed, Sara (2004). «Affective Economies», *Social Text*, 79, vol. 22, núm. 2, summer, pp. 117-139.

- Bacharach, Sondra (2016). *Collaborative Art in the Twenty-first Century*. Routledge.
- Balsom, Erika (2014). *Exhibiting cinema in contemporary art*. Amsterdam: University Press.
- Bauer, Petra (2013). *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s*. London: Focal Point Gallery.
- Berry, David (2014). *Critical Theory and the Digital*. New York: Bloomsbury Academic.
- Bruns, Axel (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and beyond: From production to produsage* (Vol. 45). Peter Lang.
- Bookchin, Natalie. Long Story Short. En: *Journal of Curriculum and Pedagogy*, Volume 12, Issue 2, 2015 Routledge. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/15505170.2015.1055407>[Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].
- Carpentier, Nico (2011). *Media and Participation. A site of ideological-democratic struggle*. Bristol: Intellect.
- Cascone, Kim (2000). The aesthetics of failure:«Post-digital» tendencies in contemporary computer music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Delwiche, Aaron & Henderson, Jennifer Jacobs (eds.) (2013). *The participatory cultures handbook*. New York: Routledge.
- Farman, Jason (2013). *The Mobile Story: Narrative Practices with Locative Technologies*. New York: Routledge.
- Giroux, Henry (2013). «La pedagogía crítica en tiempos oscuros». En *Praxis educativa*, Año XVII, Núm. 17, pp. 13-26. Disponible en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/praxis/v17n2a02giroux.pdf> [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].
- Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage/ The Open University.
- Hills, Matt (2005). *How to Do Things with Cultural Theory*. London: Hodder Education.
- Hudson, Dale & Zimmermann, Patricia (2009). Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones. *Screen*, 50(1), 135-146.
- Lievrouw, Leah (2011). *Alternative and activist new media*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Literat, Ioana (2012). *The Work of Art in the Age of Mediated Participation: Crowdsourced Art and Collective Creativity*. *International Journal of Communication*, (6), 2962-2984.

Löwgren, Jonas y Reimer, Bo (2013). *Collaborative media: production, consumption, and design interventions*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Ledo-Andión, Margarita (2015). Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad. En: *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, (100), 81-83. Disponible: http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2015031713410002&activo=6.do [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].

Manovich, Lev (2014). *El software toma el mando*. Barcelona: UOC.

Montero, David y Moreno Domínguez, J. Manuel (2015). «Rethinking the definition of participatory video at the interface of theory and practice». En *Glocal Times the communication for development*, número 22/23, Malmö. Disponible en: <http://130.241.16.45/ojs/index.php/gt/article/view/3269> [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].

Nash, Kate; Hight, Craig y Summerhayes, Catherine (2014). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London: Palgrave Macmillan.

Nash, Kate (2012). Modes of interactivity: analysing the webdoc. En: *Media, Culture & Society* 34 (2), 195-210.

Parr, Hester (2007). «Collaborative film-making as process, method and text in mental health research». En: *Cultural Geographies*, 14(1), 114-138.

Pack, Sam (2012). Collaborative Filmmaking in the Digital Age. En: *Anthropology NOW*, 4(1), 85-89.

Pink, Sarah (2013). *Doing visual ethnography : images, media and representation in research*. London: Sage.

Pozo Barriuso, Diego del (2015). *Dispositivos artísticos de afectación: las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/30669/> [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].

Prada, Juan Martín (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

Reia-Baptista, Vítor (2012). La alfabetización fílmica: apropiaciones mediáticas con ejemplos de cine europeo. En: *Comunicar*, vol. XX n^o 38, 81-90.

Tudurí, G. (2013). Cine XXI. La Política de la Colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0. Arte y políticas de identidad, 8, 227-284. [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].

Villaplana Ruiz, Virginia (2015). Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el Espacio Digital Europeo. En: *Fonseca, Journal of Communication*,

Salamanca, n. 11, p. 88-117, dic. 2015. ISSN 2172-9077. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13436>. [Fecha de consulta: 22 de febrero de 2016].

Watkins, Peter (2004). *Historia de una resistencia*. En: A. Quintana (ed.). Festival Internacional de Cine de Gijón.