

Estudios visuales, comunicación y narrativas de género: visualidad colaborativa, prácticas feministas *queer* postcoloniales y experiencias del activismo digital¹

Virginia Villaplana

71

RESUMEN

Este ensayo comprende una reflexión sobre la relación entre los estudios visuales, la comunicación y las narrativas de género documentales, trazando la creación de un imaginario feminista *queer* desde la producción colaborativa (*collaborative film-making as process*) de imágenes y el uso de estrategias participativas históricamente vinculadas a la noción del cine militante feminista, documental contestatario y experimentalidad; y que con la evolución de los medios digitales de comunicación, inciden en la repolitización de las representaciones desde la investigación militante de los estudios visuales y estudios *queer* en la cultura colaborativa. La repolitización de las representaciones remite a la utilización de estrategias narrativas críticas que implican la experimentación y la ruptura del relato. Del mismo modo, este proceso de repolitización implica estrategias discursivas que operan sobre las nociones de autobiografía, cultura material, memoria, performatividad y procesos culturales de representación con la finalidad de decolonizar los imaginarios hegemónicos y las narrativas únicas en la cultura-red. Este ensayo analiza un conjunto de experiencias históricas del cine colaborativo entre el periodo de la década de los años 70 hasta la actualidad. El artículo desarrolla tres ejes organizados: la producción audiovisual colaborativa como experiencia para configurar imaginarios sociales críticos, las formas de transmisión y recepción de las imágenes vinculadas a procesos de pensamiento colectivo y el coaprendizaje

¹ *Funding*: La escritura de este artículo de investigación ha sido financiada por el Plan I+D+i MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad). Proyecto Periferias de lo Queer II FFI2014-54391-P. Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Gobierno de España.

como estrategia política participativa. Este ensayo se compone de la recopilación de casos de estudio que argumentan la emergencia de prácticas experimentales, la producción colaborativa y el uso de estrategias participativas históricamente vinculadas a la noción del cine y experimentalidad; y que con la evolución de los medios digitales de comunicación, inciden en la repolitización de las representaciones desde la investigación de los estudios visuales y estudios *queer* en la cultura-red.

Palabras clave: discurso, medios digitales de comunicación, género, documental, estudios visuales, prácticas audiovisuales colaborativas.

ABSTRACT

This text involves a reflection on the relationship between visual studies, communication and narrative documentary genre plotting the creation of a queer feminist imagery from the collaborative production (collaborative film-making as process) imaging and the use of participatory strategies historically linked to the notion of militant feminist film, documentary and experimental nature protester, and that with the evolution of digital media affect the re-politicization of representations from militant research of visual studies and queer studies collaborative culture. The re-politicization of representations refers to the use of critical narrative strategies involving experimentation and breaking the story. Similarly, this process involves discursive strategies repoliticization operating on notions of autobiography, material culture, memory, performativity and cultural processes of representation in order to decolonizing the imaginary and the only hegemonic narratives in the network culture. This essay analyzes a set of historical experiences of collaborative film between the period of the early 70s to the present. The article develops three organized axes: the collaborative audiovisual production and experience to set up social imaginary critics; the modes of transmission and reception of images linked to processes of collective thinking; and co-learning as a participatory political strategy. This text consists of a collection of case studies that argue the emergence of experimental practices, collaborative production and use of participatory strategies historically linked to the notion of cinema and experimental nature, and that with the evolution of digital media communication, influence the re-politicization of representations from research of visual studies and queer studies online culture.

Keywords: discourses, digital media, gender, documentary, visual studies, collaborative audiovisual practices.

Fecha de recepción: 19 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2016

GENEALOGÍA DEL DISCURSO DOCUMENTAL CONTESTATARIO
FEMINISTA Y AUTOBIOGRAFÍA

Este texto entiende su lectura como una narración en la que se analizan una serie de reflexiones sobre la necesidad de repolitizar la producción de representaciones y las narrativas de género. La investigación en formato de artículo explora la relación entre experiencias discursivas históricas, estrategias participativas y la emergencia de plataformas y prácticas documentales post-internet. A modo de genealogía, se yuxtapone la recopilación del trabajo de la escritura política colaborativa del cine.

Una de las principales bases de argumentación de este artículo es la construcción de un mapa que vincule las teorías feministas, el campo de estudios de la cultura visual y las narrativas de género. En los últimos tiempos asistimos a un salto discursivo que interrumpe por inefectivas algunas de las viejas retóricas de la representación visual feminista. Enunciaciones como la diferencia sexual de las luchas por la justicia social que aportaron los movimientos emancipatorios feministas y *queer* se identifican con los discursos mediáticos cooptados y difundidos en el flujo de la cultura visual, al tomar la forma de identidades de consumo global.

El lema feminista “lo personal es político” ha dado paso a nuevos relatos cuya reflexión simbólica se inscribe en el tejido social y material de un marco definido por los medios, las tecnologías de proximidad y las transformaciones transculturales que estos han propiciado sobre el registro y observación de la realidad. En el ámbito que nos ocupa, el proceso histórico que da cuenta de este tránsito está inmerso en el desplazamiento del documental feminista contestatario a las formas narrativas que adopta el documental performativo, el video ensayo y la autobiografía (Lebow, 2012). Una de las primeras consideraciones de la reflexividad en el documental contestatario fue abordada en el ensayo *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film* (1978) de la teórica Julia Lesage. Las formas narrativas en la década de los 70, como

señala Lesage (1978, pp. 514–520), fracturaron la filosofía estética del documental directo y del *cinéma vérité*.

El documental feminista se distanció de la estética del *cinéma vérité* desde el momento en que la imagen documental dejaba de ser neutral, no mantenía una distancia y una objetividad con respecto a aquello que estaba representando. Sus estrategias estéticas se hallaban comprometidas con los enfoques sobre los temas y las vivencias de sus protagonistas, y marcaban sobre ellas un efecto intencionado de acuerdo con la política del movimiento feminista. La autobiografía y la subjetivación de las mujeres representadas mediante la clase, la raza, las prácticas sexuales y los efectos coloniales definen el documental como un espacio de articulación política contestataria.

74

El documental *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978) articula el precedente de la manipulación de las imágenes dando paso a los contextos sociales y políticos que el video ensayo empezará a mostrar a partir de la primera década del siglo XXI. La puesta en escena evidenciada en las conversaciones entre las dos hermanas en *Daughter Rite* supone que, a partir de la toma de conciencia de los elementos enunciativos ante la presencia de la cámara, la ficción y lo representado, nunca volverá a ser lo mismo. Como tampoco lo será la percepción de la infancia desde la edad adulta. La ralentización de las imágenes en super-8 en *Daughter Rite* implica una mirada hacia la infancia, a ese primer estadio de juego, acción y conciencia política, del cual el *footage* se desprende al tiempo que la voz en *off* se superpone.

CINE MILITANTE, NARRATIVAS DEL TRABAJO: CULTURA MATERIAL Y MEMORIA

La recuperación de un documental como *Daughter Rite* nos sirve de enlace transhistórico para revisar la relación entre el documental, las prácticas feministas *queer* y las nuevas narrativas que se hibridan con el documental performativo. El video ensayo, como forma de oposición

discursiva que integra una mirada crítica sobre la representación, es la primera respuesta por parte de una serie de directoras y teóricas que iniciaron sus trabajos en los años 90 y continúan hasta la actualidad. Y que toman como referente las políticas de la documentalidad que emergieron en los años 70 para distanciarse de las representaciones normativas que excluyen una visión sobre el discurso y la representación identitaria.

La función del documental feminista *queer* estriba en trascender la idea de que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas mismas: trabajo, patriarcado, sexualidad, heteronormatividad, capitalismo, racismo, imperialismo, clasismo y violencia. Estas categorías sociales plantean la existencia de una labor documental más meditada, que percibe los propios instrumentos narrativos como herramientas epistemológicas construidas en lo social y cultural (Steyerl, 2014). Este cambio articularía las propias formas visuales y epistemológicas del documental al contener funciones de lo político como mecanismos inaugurales de resistencias. Las transformaciones en torno a la idea del lugar social de la mujer y las políticas de género son una de las revoluciones más profundas de la sociedad occidental de los siglos XX y XXI. Más allá de las posiciones tomadas en el terreno de las relaciones intersexos, la conciencia feminista ha venido apoyada por la progresiva incorporación de la mujer al mundo laboral. La innovación no ha sido que la mujer trabaje, sino que pueda hacerlo en un creciente plano de igualdad en el presente. Sea desde el crecimiento de la conciencia feminista que ha repercutido también en un cada vez mayor acceso de la mujer a las responsabilidades de crear representaciones o desde la simple constatación de una realidad social a la que el cine, el video colaborativo feminista (Juhász, 2003) y el activismo, con el uso de las tecnologías digitales en internet, no pueden ser ajenas.

El trabajo de la mujer, en su vertiente doméstica, ha sido el telón de fondo en infinitas películas en la historia del cine, pero eso sí, sin alcanzar el menor relieve como lo que es, una tarea tan agotadora y neurotizante como cualquier otra, con la gran excepción de *Jeanne Dielman, 23 quai*

du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975), tal vez el único film de ficción que desde su radicalidad formal y narrativa intenta rendir cuentas de la auténtica dimensión alienante del trabajo doméstico, utilizando la capacidad documental del registro de las acciones en tiempo real. Esa voluntad largamente ocultada de recuperar el trabajo de las narrativas es aún más explícita en numerosos documentales como *Union Maids*, que recoge el testimonio de tres ancianas sindicalistas que llegan a reconocerse en algún noticiario de los años 30; *With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade* (Lorraine Gray, 1977), donde se recuerda una huelga de los años 30 a través de varias de las mujeres que la protagonizaron; o *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980), centrada en la historia de una remachadora, una de tantas mujeres que trabajaron en fábricas de material bélico durante la Segunda Guerra Mundial. Todos estos documentales demuestran, como lo hace *Harlan County USA* (Barbara Kopple, 1976), que el papel de la mujer como mano de obra no es pasivo o está delimitado exclusivamente al ámbito doméstico, sino que tiene una incidencia directa en la lucha obrera y el activismo sindical. Además de los documentales nombrados que representan la relación entre narrativas del trabajo, la cultura material y el género, otra de las manifestaciones de la conciencia feminista viene de la mano del interés de la representación de oficios supuestamente opuestos a la feminidad. En esa tendencia se sitúan algunos documentales sobre mujeres mineras como *Coalmining Women* (Elizabeth Barret, 1982) y *We Dig Coal: A Portrait of Three Woman* (Goodwin-McGhee- Wurzburg, 1982). La primera recoge los testimonios de diversas mineras del carbón de Kentucky y Colorado, remarca además la vieja tradición del trabajo minero femenino en la Gran Bretaña del siglo XIX, pero también en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial; por su parte, *We Dig Coal: A Portrait of Three Woman* versa sobre tres mujeres contratadas por la *Rushton Mining Company* de Pennsylvania en 1977. También las conductoras de grandes camiones han merecido la atención de un film de ficción, *Wildrose* (Janet Hanson, 1985), y del documental *Moving Mountains*, así como

las trabajadoras del acero del *U. S. Steel Homestead* de Pennsylvania en *Women of Steel* (Randy Strothman, 1985). Así mismo, esa conciencia decididamente feminista también se ha manifestado en algunos films militantes como *La Vie t'en as qu'une* (Abraham Segal, 1973), protagonizada por las obreras de una fábrica de pinceles; *Quand les femmes ont pris la colère* (Chappdelaine-Vautier, 1975), en la que las mujeres de los huelguistas de Trefimetaux, en Couéron (Loire-Atlántique), reciben cartas de la empresa pidiéndoles que influyan en el retorno al trabajo, van ellas a ocupar las oficinas y consiguen luego —gracias a la presencia de la cámara— ser absueltas de la retención del patrón durante dos horas; *Mais qu'est-ce qu'elles veulent?* (Coline Serreau, 1978), encuesta entre las trabajadoras del textil en el norte de Francia; *Sweet Sugar Rage* (Fordsmith-Walcott, 1984), sobre las condiciones de trabajo en una hacienda jamaicana a partir de la representación teatral de una cooperativa de mujeres; *Sulanca: A revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), que recoge la autonomización de las costureras de esta zona de Pernambuco; o *Bordando la frontera* (Ángeles Necochea, 1986), que describe la vida de las obreras maquiladoras del noroeste mexicano. El documental contestatario enuncia una crítica del sexismo, la afirmación de la tradición de los relatos de las mujeres en la lucha activista y el valor histórico y social de una memoria cultural.

77

NARRATIVAS NÓMADAS Y PERFORMATIVAS

El documental feminista *queer*, a partir de la década de los años 90, se fundó desde el cuestionamiento de las identidades sociales como construcciones nómadas, en términos de Rosi Braidotti (2000), y performativas, en términos de Judith Butler (1990), manifestando diferentes vías de pensamiento y representación. La reflexión sobre las distintas políticas de la representación, que han desarrollado los estudios de género y los estudios culturales, tiene su origen en las reflexiones previas que plantearon los estudios culturales, un discurso crítico que nos ayuda a

situar las condiciones sociopolíticas a las que se enfrentan las narraciones, los procesos de producción del conocimiento, los relatos y los testimonios de la globalización. El interés de los estudios norteamericanos sobre el documental performativo está íntimamente relacionado con su adscripción a los discursos postcoloniales, los llamados estudios de género y las aportaciones de la teoría *queer* (Villaplana, 2008 y Lebow, 2012). La enunciación del yo colectivo habla en primera persona de la pertenencia a identidades sexuales, raciales o culturales diversas.

78

Algunos de los títulos que construyen su discurso a partir de esta forma de conocimiento encarnado son: *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991); *Children of Srikandi* (Angelika Levi, 2012), la primera película colaborativa que documenta las vidas de las mujeres *queer* en Indonesia; *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002), *Le mariage d'Alex* (Jean-Marie Teno, 2002), *Loud and Clear* (Maria Arlamovsky, 2001), *The Peacekeepers and the Women* (Karin Jurschick, 2003), *El día que nunca olvidaré* (Kim Longinotto, 2002), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989); *Kya ka ra ba a*, también conocida como *En el silencio del mundo* (Naomi Kawase, 2001); o *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), la cual narra las búsquedas iniciadas por



Figura 1. Children of Srikandi Angelika Levi, 2012

hijos e hijas de militantes que sufrieron la represión política en Argentina y adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia de la cineasta; y el pensamiento postcolonial frente al etnográfico como *Reassemblage* y *Naked Spaces: Living is Round* (Trinh T. Minh-ha, 1982 y 1985).

ESTÉTICAS DIGITALES, ACTIVISMO Y VIDEO ENSAYO COLABORATIVO

Experiencias recientes exponen en la red la práctica de estéticas digitales vinculadas al *Feminist Collaborative Video* (Juhasz, 2003). Las prácticas digitales abren la producción documental de video y cine de las redes físicas a las digitales según explica Ledo-Andión (2015). Las redes físicas y virtuales interconectan espacios de la ciudadanía con colectivos y movimientos sociales, espacios educativos universitarios e instituciones

79



Figura 2. 20 retratos de activistas queer de la *Radical gai*, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa, Andrés Senra, 2014. Secuencia acción de la *Radical Gai* y LSD "El Ministerio de Sanidad tiene las manos manchadas de sangre". Madrid, 1 de diciembre de 1994.

culturales como museos. Esta interconexión de espacios físicos de relación y diálogo con espacios virtuales de producción de conocimiento suponen la emergencia de una forma de concepción de la imagen documental en las prácticas feministas *queer*. Los afectos y sus expresiones como la vergüenza, el miedo, el orgullo y la indignación son centrales en la historia del activismo feminista *queer* con la enunciación (Juhasz, 2006) del SIDA.

80

Las formas tradicionales de protesta de la *Gay Pride Parade* a los grupos feministas *queer* radicales como *ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)*, *Queer Nation*, *Lesbian Avengers*, o en España LSD (Lesbianas Sin Duda), Radical Gai y RQTR activistas sobre el SIDA han construido su visibilidad mediante el uso del video ensayo colaborativo. Films y videos representativos viralizados en YouTube son: *20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa* (Andrés Senra, 2014), accesible del archivo *queer* en los fondos de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; *Video Remains* (Alexandra Juhasz, 2005), o históricos como *Silverlake Life: A View from Here* (Peter Friedman y Tom Joslin, 1993) y *Fast Trip, Long Drop* (Gregg Bordowitz, 1993). Del mismo modo que la ciudadanía definió una relación con lo real a través de los dispositivos de uso personal a partir de las revueltas de Londres en 2011, la Primavera Árabe, el 15-M y el movimiento *Occupy*, la proliferación de films activistas de protesta en YouTube o plataformas como *Feministfrequency* participan de una condición contestataria. En oposición al efecto de realidad y verdad que a menudo utiliza el régimen documental como mecanismo de control biopolítico sobre las formas y prácticas sociales, las prácticas activistas feministas *queer* ponen de relieve las experiencias que han redefinido las fronteras entre la ficción, el ensayo y el documental.

En esta línea de reflexión sobre la producción digital de imágenes documentales y la intención de interconectar espacios reales de experiencia con comunidades virtuales se encuentran los proyectos multiplataformas *Feminist Online Activism: As Teaching/Community/Space Making*



Figura 3. *Long Story Short*, Natalie Bookchin, 2016.

(2013), de la profesora y activista de medios Alexandra Jushasz, los cuales iniciaron junto a sus estudiantes durante el Movimiento *Occupy*⁴. El archivo documental de video-diarios *Long Story Short* (2016), que conforma el largometraje de la artista Natalie Bookchin, propone un relato colectivo sobre la historia de la pobreza en Estados Unidos. El proceso de este film compila un archivo de video-diarios en los que la gente describe y reflexiona sobre los efectos de la pobreza en sus vidas, familias y comunidades, así como sobre las elecciones vitales y las oportunidades al deconstruir los estereotipos sobre quienes padecen la pobreza y por qué. Ello con la intención de contar la historia de la crisis actual americana ausente de los discursos de los medios tradicionales y de los debates en internet.

81

VIDEOGEOGRAFÍAS Y ESTÉTICAS GEOPOLÍTICAS

Utilizando las tecnologías de observación en las sociedades de control, Ursula Biemann desarrolla el proyecto documental sobre ecología, arte y tecnología *World of Matter* (2015) en formato multiplataforma en internet. En este proyecto documental colaboran investigadores sobre geografía, cultura espacial, urbanismo, antropología, historia del arte, teoría cultural, activismo, educación y fotoperiodismo; se centran en las formas de visualidad y crisis ecológica. Del mismo modo, en los proyectos documentales *Sahara Chronicle* (2006-2009), *Contained Mobility*

(2004) y *Europlex* (2003), la artista define su práctica como videogeografías migratorias. Este proyecto documental muestra un giro en la representación migratoria, al centrarse en la sexualización del trabajo transnacional material, tecnológico y las geografías virtuales (White, 2015: 222-224). En su obra, Ursula Biemann investiga las dinámicas que hacen visibles las relaciones económicas, geopolíticas y culturales en la frontera entre África y Europa. Traza las sendas y las razones de las mujeres que trabajan en la industria sexual a lo largo de todo el mundo. Este documental analiza a modo de ensayo las consecuencias de las bases americanas en el sureste de Asia, la frontera con Estados Unidos, así como también la política de migración europea del espacio Schengen en relación a las áreas migratorias de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. Este documental toma una perspectiva amplia, mostrando los circuitos transversales donde las mujeres han emergido como actrices de la economía sobre el cuerpo. Este documental de ensayo aporta la hipótesis de cómo se establecen relaciones entre las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres que se componen a un ritmo de báscula económica global. Revelan cómo las tecnologías de marginalización afectan a las mujeres en la construcción de su sexualidad. El proyecto documental de Ursula Biemann disloca y resignifica el feminismo de la diferencia dentro de la representación social, simbólica y cultural de la migración. Por otra parte, el film *Absent present* (Ausente Presente, Angelika Levi, 2010) narra la historia de Benjis, emigrante transgénero de origen namibiano; es el punto de inicio de un viaje que nos conduce de Alemania a Namibia, pasando por España, Canarias, hasta el Senegal, que da cuenta de la situación de las personas que deben renunciar a sus identidades nacionales para convertirse en apátridas sin derecho alguno. Aplicando un lenguaje que no delimita, juzga o evalúa, Angelika Levi expone un elaborado ensayo documental que nos sitúa en diferentes geografías y espacios (países, costas, bosques, fronteras y aeropuertos) cuyos cruces y conexiones entre la migración y el turismo, dos de las formas más frecuentes de movilidad, dan lugar a una reflexión en torno a las actuales estrategias biopolíticas



83

Figura 4. *Absent present*, Angelika Levi, 2010.

sustentadas en renovados procesos de explotación y regulación para poder transitar la fortaleza de Europa.

En este sentido, dentro de los etnopaisajes de la globalización experimentamos hoy la proliferación de figuraciones alternativas de la subjetividad que es necesario poner en contacto con las formas de violencia real y simbólica. El concepto de figuraciones alternativas de la subjetividad, aportado por la teórica feminista Rosi Braidotti (2000), aludiría a ficciones políticas que re-sitúan los conflictos entre género y trabajo. Estas figuraciones cinematográficas no son metafóricas, sino que están materialmente insertadas. Además de estos dos ejes hay un tercer aspecto, quizá el más evidente: aquel que reafirma el cine y el video como una herramienta tecnológica creativa de contrainformación (Juhasz, 2006; Villaplana, 2013). Una genealogía orientada a *otra subjetualidad* menos violenta: la de un *tiempo narrativo* que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de la(s) historia(s) una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento (Zafra, 2015), entre la memoria y cultura-red.

VISUALIDAD, ETNOGRAFÍA EXPERIMENTAL Y FORMAS
DE PRODUCCIÓN COLABORATIVA DE LA MEMORIA DIGITAL

84

Los planteamientos críticos de Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Edward Said, entre otros, han constituido instrumentos teóricos fundamentales en los trabajos sobre documentales feministas y estudios postcoloniales. A pesar de las críticas que se han sucedido sobre la propia definición de postcolonial, esta sigue ofreciendo un campo abonado, ya sea para revisar críticamente la modernidad y sus formas de explotación y violencia colonial, como para interpretar las nuevas modalidades de las prácticas colonialistas. Estos planteamientos críticos abordan, desde diferentes contextos y herencias culturales, las condiciones del colonialismo histórico y sus continuidades, que hoy se despliegan bajo el llamado capitalismo globalizado. En ellas, la mirada postcolonial se cruza con las teorías sobre la globalización, la transnacionalidad y el cosmopolitismo, tres fenómenos contemporáneos que cuestionan que la pertenencia identitaria, las definiciones de ciudadanía, las regulaciones de fronteras, el racismo y la diferencia hayan obtenido una enorme importancia en la esfera crítica cultural.

La cultura visual puede intervenir críticamente sobre las representaciones que adopta el neo-colonialismo en sus modos de estructuración y regulación social. En este sentido, el cine experimental de los ochenta consiguió desafiar, en la obra de la realizadora Trinh T. Minh-ha, las representaciones culturales inscritas en las relaciones entre el cine y los estudios antropológicos occidentales. Minh-ha habla desde la reflexividad en oposición al cine observacional, con el fin de desvelar las relaciones de poder y de autoridad que condicionan la traducción cultural de los sin voz. La dislocación, yuxtaposición y repetición en la narración marcan las estrategias más prominentes de un cine que se propone desestabilizar una comprensión estructurada y unívoca de la otredad. En la década de los noventa, la forma discursiva del testimonio como sujeto de enunciación o al cual se escucha, introdujo una nueva negociación entre las posiciones culturales dominantes y subalternas en el

documental concebido como etnografía experimental (Russell, 1990). El ensayo documental *Memories of a Forgotten War* (Sari Lluch Dalena y Camilla Griggers, 2001) reivindica un espacio histórico temporal entorno a la guerra colonial de Estados Unidos sobre Filipinas que tuvo lugar a finales del siglo XIX. A partir de un capítulo familiar, la profesora norteamericana Camilla Griggers compara el abandono, tras la guerra, de su abuela filipina por su abuelo americano con la traición que, en un sentido más amplio, sufrieron los ciudadanos de Filipinas cuando la nación fue vendida a los Estados Unidos por España. Desde una perspectiva postcolonial feminista, el film contrarresta la objetividad narrativa con que ha sido naturalizado este hecho, cuyo recuerdo apenas ha trascendido tanto en víctimas como en perpetradores a lo largo de la historia, para exponer las distintas constelaciones que han ido dando forma al imaginario imperialista norteamericano y sus formas de opresión. En *Silent Elections* (Sarah Vanagt, 2009), el pasado colonial resuena en el contexto de la transición política en el Congo independiente. A las puertas de un importante cambio político durante las primeras elecciones democráticas tras su independencia, la realizadora Sarah Vanagt opone los relatos mediáticos locales a la memoria y la imaginación de los jóvenes congoleños. Las filmaciones del día a día en las calles de Goma por un grupo de niños y el registro de conversaciones telefónicas con soldados tutsis suponen actos de escucha de quienes son doblemente invisibilizados por la autoridad simbólica colonial y por las fuerzas políticas del país, que aquí adquieren identidad propia como sujetos de la historia que acontece. El film colaborativo *À travers bencoche d'un voyage dans la bibliothèque coloniale Notes pittoresques* (Brigitta Kuster y Moïse Merlin Mabouna, 2009) recopila el proceso de archivo de información sobre los conflictos militares que tuvieron lugar en Balamba (Camerún) en 1892, cuando el pueblo fue colonizado por el cuerpo expedicionario alemán. Con el objetivo de abrir nuevas perspectivas sobre el impacto de este legado en la contemporaneidad, este film colaborativo cuestiona la tradición de las fuentes textuales en la transmisión de los valores que definen las identidades culturales no europeas, es decir,

su construcción ideológica de acuerdo a los patrones universalistas que emanan de la autoridad histórica del discurso colonial. El documental *Temporary loss of consciousness* (Monica Bhasin, 2005) se desarrolló bajo el influjo del espacio político que emergió con el proceso de descolonización de Pakistán e India del Reino Unido en 1947. Y cuyo legado ha dado lugar a posiciones postcoloniales para situar el pensamiento y la práctica feministas como espacios de resistencia y transformación. Con este primer film, la realizadora hindú Monica Bashin posiciona su discurso sobre la descolonización que sigue siendo un proyecto inacabado, contribuyendo así a la historia postcolonial de la India narrada desde la política de los subalternos. Analiza los frecuentes movimientos de población y sus efectos como resultado de la independencia y partición de la India en 1947 hasta la actualidad. Tratado a modo de ensayo poético experimental, el film yuxtapone imágenes sobre los primeros efectos de la partición de la antigua colonia británica y la formación del Pakistán, con abstracciones de espacios abandonados y relatos sobre la nostalgia y la pertenencia, el hogar y el honor, la pérdida y la traición, la frontera y la travesía, desde la experiencia del refugiado. Perteneciente a una familia que sufrió directamente sus consecuencias, la obra de Monica Bashin destaca por su atención al fenómeno global del desplazamiento de las fronteras y de las migraciones en el contexto de la crítica postcolonial. Los documentales que exploran los discursos postcoloniales y de género en sus formas de producción colaborativa plantean las siguientes cuestiones ante la mirada hacia lo real y la memoria: ¿cuál es su relato cultural?, ¿qué narrativas sustenta esta relación coincidente entre capitalismo y realidad?, y ¿cómo se transforman las traducciones culturales atendiendo a la producción de saberes locales, las subjetividades y las diferencias sociales, económicas, de clase, raza y género?

CONCLUSIONES

Esta investigación focaliza la presencia del cine y el video a través de diversas prácticas colaborativas y métodos de intervención en la cultura-red.

Si bien el análisis de los casos de estudio se ha centrado en la recuperación de estas prácticas interdisciplinarias en autoras y colectivos europeos, estadounidenses y latinoamericanos vinculados tanto al video como al cine, también es cierto que la labor teórica planteada en la investigación, en tanto que corresponde a estructuras de no-linealidad, ha exigido un acercamiento a la creación audiovisual de modo procesal, al mismo tiempo que establece el desarrollo de una reflexión teórica sobre las prácticas digitales feministas *queer*. Esta labor de análisis y recuperación e hibridación de prácticas arqueológicas y nuevas, conforma diversas estrategias culturales feministas que se circunscriben al ámbito de la producción, y enfatizan el despliegue de comunidades interconectadas, tanto en los espacios físicos como en los virtuales, en la producción de saberes y distribución de conocimiento.

87

Otro de los aspectos que a lo largo de esta investigación hemos dilucidado corresponde a la intersección entre comunicación, información, tecnología y cultura-red presente en el ámbito de la creación audiovisual, esto es, el uso de la posición de los propios *media* para evidenciar la construcción de la mirada y la noción de tiempo y espacio mediáticos. Del mismo modo, la noción de documental contestatario, característico de las prácticas feministas *queer*, apunta a la deconstrucción de la imagen entre la ficción y la imagen-documento como experiencias del activismo digital y la visualidad colaborativa. Son representativas de este momento las obras históricas recopiladas como casos de estudio que desde los años 70 hasta la actualidad fusionan teoría y representación, con el objeto de deconstruir los imaginarios de consenso y las narrativas mediáticas normativas que interpelan nuestra capacidad para discernir qué hay de ficción y qué de realidad. El documental feminista *queer* adquiere, entonces, conciencia de su función como herramienta de registro de luchas sociales activistas, como forma de interpelar la realidad. Por ello, se interroga sobre su propio proceso de articulación y producción: cómo se está haciendo, por qué y con qué objeto. La imagen y la autocrítica tienen lugar al mismo tiempo. La experiencia que nos da el conocer los códigos y mecanismos a partir de los que se va tejiendo toda la narración

en su reflexividad es otra de las características del documental contestatario, desvela los procesos invisibles que se esconden en la construcción de la mirada y en la traducción transcultural de las imágenes en concreto a las prácticas feministas *queer* postcoloniales. Finalmente, otro de los aspectos que se abordan a lo largo de esta investigación corresponde a la intersección entre comunicación, arte y tecnología como experiencias del activismo digital y visualidad colaborativa presentes en el ámbito de la creación audiovisual, esto es, el uso de la posición de los propios *media* para evidenciar la construcción de la mirada y la noción de tiempo histórico como espacios sociales en la cultura material.

88

BIBLIOGRAFÍA

- Biemann, U. (2015). *World of Matter*, recuperado de: <http://www.worldofmatter>.
- Bookchin, N. (2014). *Long Story Short*, recuperado de: <http://longstory.us>.
- Braidotti, R (2000). *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Juhasz, A. (2003). *No Woman Is an Object: Realizing the Feminist Collaborative Video*. *Camera Obscura* 18 (3): 70-97, recuperado de: <http://muse.jhu.edu/journals/co/summary/v018/18.3juhasz.html>.
- Juhasz, A (2006). "Video remains: Nostalgia, technology, and queer archive activism", en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 12, no. 2, 319-328, recuperado de: <http://muse.jhu.edu/journals/glq/summary/v012/12.2juhasz.html>.
- Juhasz, A. (2013). "Feminist Online Activism: As Teaching/Community/Space Making", en vv.AA *Militant Research Handbook*, pp. 20-22. NYU Press, recuperado de: http://www.visualculturenow.org/wp-content/uploads/2013/09/MRH_Web.pdf
- Lebow, A. (2012). *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press.

- Ledo-Andión, M. (2015). "Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad", en *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (100), pp. 81-83, recuperado de: http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2015031713410002&activo=6.do.
- Lesage, J. (1978). *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film*. *Quarterly Review of Film and Video*, 3(4), pp. 507-523, recuperada de: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509207809391421>.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham [N.C.]: Duke: University Press.
- Senra, A. (2014). *Veinte retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa*. YouTube. Documental producido en el marco de la investigación Archivo Queer, Museo Nacional Reina Sofía, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Villaplana, V. (2008). "Global representation, gender and forms of violence. The video essay in the digital age", en M. Gržinić & R. Reitsamer (ed), *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions* (pp. 359-369). Wien: Löcker Verlag.
- Villaplana, V. (2008). "Identidades feministas, cultura visual y narrativas", en *Asparkia*, 19, pp. 73-88, recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/470>.
- Villaplana, V. (2013). "Tecnologías Creativas, Comunicación social y Expresión de subjetividades en el contexto de la cárcel", en L. Platero (coord.), *Intersecciones. Cuerpos y Sexualidades en la Encrucijada*. (pp. 277-300). Barcelona: Bellaterra.
- White, P. (2015). "Documentary Practice and Transnational Feminist Theory", en A. Juhasz, A. Lebon (eds.), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, pp.217-232. Oxford: Wiley Blackwell.
- Zafra, Remedios. (2015). *Ojos y Capital*: Bilbao. Consoni.

