

ARTIVISMO, ACTIVISMO Y SINAUTORÍA AUDIOVISUAL: EL CASO DEL COLECTIVO CINE SIN AUTOR (CSA)

Artivism, activism and audiovisual authorship: the case of Cine sin Autor (CsA)

ANA SEDEÑO-VALDELLÓS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (ESPAÑA) valdellos@uma.es

Es profesora Contratada Doctor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (España). Es autora de los libros *Lenguaje del Videoclip* y *La música contemporánea en el cine*, editados por la Universidad de Málaga, así como de los dos volúmenes de *Comunicación y Música. Lenguaje y Medios. Vol. I.* y *Comunicación y Música. Tecnologías y medios. Vol II* editados por la UOC (Universitat Oberta de Catalunya).

RECIBIDO: 18 DE SEPTIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: 15 DE MAYO DE 2017

RESUMEN: El cine sin autor es un proceso de producción audiovisual que problematiza algunas de las ideas canónicas o fijas de la traslación de la autoridad desde un individuo hasta la gente común en temas de producción y realización audiovisual. En otros trabajos anteriores ya se han destacado algunas de sus características y analizado obras y prácticas de un colectivo (el de Cine sin Autor o CsA) que ha dado lugar a lo que llamábamos sinautoría audiovisual, con un objetivo pedagógico y de propuesta alternativa de lenguaje audiovisual. El texto presente trata de enmarcar este colectivo audiovisual en la tradición del artivismo y activismo audiovisual y analizar algunos últimos proyectos del colectivo, que respaldan una propuesta formal alternativa, y permiten hablar de una representación experimental alejada de una narración o representación clásica. *Il corpo qui sogna*, *Ciak* o *Mátame si puedes* son algunos de ellos.

PALABRAS CLAVE: Sinautoría audiovisual, artivismo, Cine sin Autor (CsA), videoactivismo, cine colectivo.

ABSTRACT: *Without authorship* is an audiovisual production process that problematize some of the canonical or fixed ideas of the transfer about authorship and authority from one individual to the common people on issues of audiovisual production. In previous works we have already highlighted some of its characteristics and analyzed some works and practices from a collective (Cine sin Autor or CsA) that we called as “audiovisual without authorship”, an alternative for an audiovisual language and with a pedagogical purpose.

This text tries to frame this audiovisual collective in the tradition of artivism and audiovisual activism and to analyze some recent projects of the group, which support a formal proposal for an alternative, and allow to speak about an alternative narrative and an experimental representation. *Il corpo qui sogna*, *Ciak* or *Mátame si puedes* are some of them.

KEYWORDS: Without authorship, Activism, Artivism, Cine sin Autor (CsA), Videoactivism, Collective Cinema.

Sedeño Valdellós, Ana.

“Artivismo, activismo y sinautoría audiovisual. El colectivo Cine sin Autor (CsA)”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 9 (Julio 2017): 431-442.

DOI: 10.7203/KAM.9.8932 ISSN: 2340-1869

1. SINAUTORÍA Y CONTEXTO CULTURAL Y AUDIOVISUAL

El audiovisual se está expandiendo en múltiples formas, que lindan con lo artístico, lo político y lo participativo y en las que se aglutinan maneras inusuales de enunciación de lo sensible, de lucha por el sentido y de presentación de la realidad. De todo ello deriva que se vuelvan cada vez más complejas las divisiones entre arte y política. Formas emergentes de representación nacen de la interconexión entre metodologías sociales de naturaleza participativa e interpretaciones experimentales del lenguaje audiovisual: en definitiva, el activismo artístico muda pero sigue significando “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea” (Expósito, Vindel y Vidal, 2012: 43).

Como ha expresado Paolo Virno (2004) con su gramática de la multitud, se ha producido la irrupción del pensamiento colectivo en el trabajo productivo y, en consecuencia, la actividad laboral absorbe los rasgos de la acción política. El énfasis en lo colectivo que facilita el ámbito tecnológico globalizado, supone un modo de gramáticas generativas:

Cuya movilidad proviene tanto de las mudanzas del capital y las transformaciones tecnológicas como del movimiento permanente de las intertextualidades e intermedialidades que alimentan los diferentes géneros y los diferentes medios, y que son hoy lugar de complejos entramados de residuos e innovaciones, de anacronías y modernidades, de asimetrías comunicativas que involucran, de la parte de los productores, sofisticadas estrategias de anticipación y de la parte de los espectadores, la activación de nuevas y viejas competencias de lectura (Martín-Barbero, 2008: 46).

Variados acercamientos han significado renovaciones en la representación a través de la imagen, que aúnan el activismo, las prácticas artísticas y la problematización de lo social. Hito Steyerl (2009) habla de *imagen pobre* como “imágenes populares -imágenes que se pueden hacer y ver por los muchos-. Expresan todas las contradicciones de la multitud contemporánea: su oportunismo, el narcisismo, el deseo de autonomía y la creación, su incapacidad para concentrarse o tomar una determinación, su permanente disposición para la transgresión y la presentación simultánea”¹.

Algunos términos intentan combinar un acento en lo formal con la idea de colectividad o grupo: se habla así de “remix colaborativo” (Hudson y Zimmermann, 2009) o “cine social interactivo”. Esta vertiente genera un creciente campo de investigación académica en los últimos años, con acercamientos como los de Mateos y Lanchares (2014), Montero y Moreno (2014), Sierra y Montero (2015), entre otros. Se desarrolla desde el video colaborativo, el videoactivismo y las pedagogías visuales colectivas hasta múltiples inmersiones en experimentos audiovisuales de naturaleza transformadora, que vuelven dificultosa una definición cerrada de prácticas. En primer lugar, el cine colaborativo o *collaborative cinema* (Pack, 2012), el “cine do-it-with-others” (Diwo), el “cine do-

¹ “Thus popular images —images that can be made and seen by the many. They express all the contradictions of the contemporary crowd: its opportunism, narcissism, desire for autonomy and creation, its inability to focus or make up its mind, its constant readiness for transgression and simultaneous submission”. (Steyerl, 2009)

it-together” (DIT) o “cine crowdsourced”, trata de enfatizar la línea de participación o colaboración que se construye alrededor de estas prácticas. El video colaborativo:

(...) es la manera en que quienes participan en él nos transformamos, todo el mundo renuncia a un poco de su dogmatismo cuando observa las cosas desde la perspectiva de otros, aprendemos algo sobre nuestras propias limitaciones y prejuicios, vemos refinarse nuestras ideas a través del diálogo, y en último término somos capaces de hacer un trabajo mejor que el que cada uno de nosotros y de nosotras podría haber hecho individualmente (Richardson, 2007).

Esta rama de la creación audiovisual ha devenido en propuestas de carácter democrático y participativo con potencialidad crítica y pedagógica. Nibblet (2014) define el activismo educativo como las ideas y acciones que se desarrollan en un entorno particular en que una persona o personas responden a la ética y circunstancias políticas que experimentan a medida a la vez que construyen y viven juntos en comunidad” (Nibblet, 2014: 14). Es el caso de las llamadas “pedagogías visuales colectivas”, un tipo de pedagogías críticas que llegan desde la tradición de activación de la pedagogía de las artes... Las pedagogías visuales colectivas pretenden analizar “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...” (Colectivo Subtramas, 2003).

Por otro lado, el videoactivismo va consolidando toda una vertiente de acercamiento a un tipo de narrativa que se encarga de poner en conflicto las operaciones lingüísticas del cine y el audiovisual convencional. Parece que los discursos audiovisuales no hegemónicos viajan hacia un anonimato generalizado, como tendencia de subversión, bien con objetivo principal como forma para alcanzar otros niveles de apropiación de las imágenes o bien como fin en sí mismo o aceptación de la falta de necesidad de estas figuras en los mensajes producidos. Independientemente de cuál sea la situación, en ambos casos se problematizan los conceptos de guión, guionista, realizador, productor y, en general, todos los relacionados con las personas individuales que ejercen una labor o función de privilegio o autoridad sobre las historias audiovisuales.

Como consecuencia directa, se producen modificaciones en la materia de la expresión de los mensajes. Mateos (2014) y Mateos y Lanchares (2014) han llamado a esto *raw narrative* o narrativa cruda, una forma prototípica del audiovisual con objetivo documental que pretende conservar su máxima objetividad con la grabación cruda de los acontecimientos, de manera que exista una mínima intervención tanto de la capacidad de postproducción de dispositivos técnicos como de la influencia de los agentes personales (personas) sobre el mensaje o contenido.

Todas estas propuestas parecen querer contestar dos elementos básicos de la capacidad ilusoria del cine clásico, sobre los que se construye su especificidad de aparato cinematográfico que reproduce los de la construcción del sujeto según la ideología burguesa:

a) El dispositivo cámara: que dio expresión en la imagen secuencial en movimiento a lo que era la operación de la perspectiva renacentista o *perspectiva artificialis*, que permite un espacio central

del sujeto trascendental, según una concepción renacentista. Este elemento es básico para la impresión de realidad y sus características de transparencia e invisibilidad, que construyen la ideología realista y clásica del audiovisual tradicional. Fargier afirma que “la pantalla se abre como una ventana, es transparente. Esta ilusión es la sustancia misma de la ideología específica ocultada por el cine” (Fargier en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 28). También Jean-Louis Comolli y Jean Narboni (1971) exponen esta capacidad de reproducción de la ideología burguesa de la cámara:

Lo que la cámara registra en realidad es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante (...) mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, estilos, formas, significados, tradicionales narrativas, todas subrayan el discurso ideológico general (Comolli y Narboni en Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 4-5).

b) Un tratamiento realista del relato: convenciones de parámetros del relato en su construcción de su ficción que implican causalidad espacio/temporal, coherencia de situaciones y realismo psicológico. Es lo que llamó Barthes *efectos de realidad* ficcionales y que define una noción de verdad que entronca al cine con la novela realista del siglo XIX. Burch (1969) llamó a este modo convencional de contar historias *Modo de Representación Institucional* (MRI) y Bordwell (1996) lo ha descrito bajo los siguientes parámetros, resumidos por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999: 217):

- 1) trata la técnica cinematográfica como un vehículo para la transmisión mediante el *syuzhet* de la información de la fábula;
- 2) estimula al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y constantes de la acción de la fábula.
- 3) consiste en un número limitado de mecanismos técnicos organizados en un paradigma estable y clasificado probabilísticamente de acuerdo con las exigencias del *syuzhet*.

En oposición, Peter Wollen habló de *contracine*, término con el que intentó describir algunos de los códigos subversivos del lenguaje audiovisual empleado por Godard en sus filmes más radicales (y desconocidos como *Viento del Este*) (Wollen, 1972: 6-17), prefigurados en siete características:

- Intransitividad narrativa
- Extrañamiento
- Puesta en primer plano frente a transparencia
- Diégesis múltiple
- Apertura
- Ausencia de placer
- Realidad en lugar de ficción

Una derivación radical de estas prácticas de experimentación y subversión audiovisual se ha consolidado en las denominadas prácticas sinautoriales, definidas en los últimos años por numerosos teóricos. Virginia Villaplana (2015) explica que debe darse una de estas condiciones o niveles.

- 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.

En este último y radical caso, se encuentra Cine sin Autor (CsA), un colectivo de intervención social, formado en Madrid, que emplea el audiovisual como estrategia política de transformación social.

La sinautoría (...) defiende 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 (Lazcano, 2012).

La sinautoría responde a la tendencia, ya predestinada por Foucault (1985), hacia un generalizado anonimato de los discursos. El autor habla, más que de autor, de la función de autor, ella es quien trasfiere a la obra ciertos rasgos: "la función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad". (Foucault, 1985: 61). Lo propio del autor es hacer posible obras posteriores, se trata por tanto más de una función de posibilidad, propia de un contexto cultural abierto. En otras publicaciones, compendiábamos de una serie de teorías fílmicas, los atributos de la función autor: reza la historia; orienta el sentido de la obra; crea la posibilidad de discurso; ostenta la voluntad estética; interviene en todo el proceso de construcción del relato o discurso; imprime la marca estética; ejerce o puede ejercer la propiedad. (Mateos y Sedeño, 2015: 308).

La sinautoría audiovisual se presenta aquí con una capacidad renovada de representación audiovisual desde lo experimental, como una propuesta de intervención y transformación sobre la realidad.

2. LA SINAUTORÍA DEL COLECTIVO CINE SIN AUTOR: ÚLTIMAS PROPUESTAS CREATIVAS

El colectivo Cine sin autor (CsA) propone una metodología inclusiva basada en la acción participativa, en la que se trabaja para empoderar a todos los implicados (miembros de un colectivo social), mediante procesos de producción audiovisual independientes de productoras o empresas audiovisuales de cualquier tipo. El colectivo establece residencias en colegios, centros sociales, barrios y comunidades, donde, por un lado, muestra los principios básicos de la realización y narrativa audiovisual y, por otro, actúan como facilitadores y organizadores de los preparativos y

preproducción de los trabajos a realizar.

Es necesario hablar de una serie de condiciones de producción, que circunscriben el trabajo del colectivo. En primer lugar, se produce una supresión de la figura de liderazgo del director/realizador, y se redirige la atención de la responsabilidad y capacidad de decisión al conjunto hacia la colectividad. Ello supone, por un lado un traspaso de la capacidad de decisión hacia la colectividad y, por otro, una eliminación de los privilegios de subrayado sobre las figuras de guionista, director o productor, en beneficio de una especie de colectivo o sociedad de producción: “Estado social de Producción cinematográfica es la relación social productiva que existe entre la población común, sus enclaves y los equipos de producción de lo audiovisual y de lo cinematográfico” (Tudurí, 2012: 97)

Por supuesto, la siguiente consecuencia consiste en una modificación de las funciones de estas fases o tareas, tal como se ha descrito en otros trabajos: la escritura de los guiones es colectiva y basada en la improvisación, este documento está permanentemente sujeto a cambios (Sedeño, 2015) y la postproducción se fundamenta en un montaje intervenido (Montero y Moreno, 2014: 123-124), se realiza de manera privada como borrador técnico pero se ofrece a la colectividad para su modificación. El trabajo del colectivo confirma que las funciones de un autor (director, productor, guionista...) pueden y deben ser redistribuidas o compartidas por la diversidad de personas implicadas en los proyectos y, en esta operación, se diluye cualquier mecanismo que deriva en una supuesta autoridad o privilegio. Sin embargo, la formación de un sentido y de la autoafirmación como creación de imaginario queda en pie, en su necesidad y su trascendencia y son base del empoderamiento del colectivo con el que se trabaja.

En segundo lugar, es necesario hablar de que CsA da similar importancia al material de las sesiones de discusión de guión, debates sobre grabación y todo el proceso de edición (fase de postproducción) que al material mismo que conforman las obras. Esta característica básica de autorreflexividad puede comprobarse especialmente en trabajos que rozan lo documental, donde las discusiones de grupo forman parte del master final, disponible para el público. De manera incontestable, las características básicas que relacionan cine sin autor con activismo artístico o artivismo:

*Producción situada: atenta a los rasgos del colectivo que toma las riendas de su representación como búsqueda de una voz audiovisual propia.

*Producción horizontal e igualitaria. Existe un grupo de personas que actúan de posibilitadores, coordinadores (miembros fundadores de CsA) y un grupo de miembros de un colectivo social que es intervenido. Dicho de otra manera, se encuentran, por un lado, los testigos fílmicos, cineastas y realizadores (que conforman el núcleo del dispositivo-autor), y las personas del film, que no están relacionadas con la producción pero se vuelven corresponsables por su participación (actores intencionales u ocasionales).

*Producción en proceso: en duración y no objetual o finalista. CsA combina una metodología inclusiva y una acción participativa, que dirige la importancia hacia lo práctico y lo performativo y lo aleja de lo teórico. El proceso se establece en duración. Es una producción que se encuadra

en la estética procesual o duracional contemporánea (Kester, 2005).

En definitiva, la producción audiovisual de CsA parte de una estrategia de representación participativa (Rosler 2001), que busca una creación y distribución propia de un imaginario, que se aleje de los modos de representación dominante o masivos, contruidos mundialmente por las *majors* de entretenimientos estadounidenses. A continuación presentaremos críticamente algunos de sus últimos trabajos.

Mátame si puedes, es una serie web descrita como una comedia “armamentística”, realizada por un grupo de personas con problemas médicos de la Comunidad de Madrid. La trama se desarrolla con un grupo de personajes de comportamiento nada convencional y delirante, todos interpretados por estos miembros del grupo social. Elisabeth, Mr. Pack, Mac Guire, Maria, Susan, El coronel, Paula, Bishop, el Obispo, el Guardaespaldas y Fran desarrollan una historia discontinua, desigual y poco convencional que tiene en los diálogos improvisados y la hibridación de formas narrativas la clave del éxito que hay detrás del más de un millón de visualizaciones de sus vídeos. Algunos rasgos de su realización, ya han sido analizados anteriormente (Sedeño, 2015):

- * Narrativa lejana a la lógica de causa-efecto clásica y trascurrir temporal de acciones basadas en la brevedad y la multiplicidad de tramas ficcionales.
- * Importancia de la improvisación de los actores y del diálogo, siempre abiertos a la representación de un comportamiento azaroso y libre.
- * Planificación con mayoría de planos medios y americanos y una edición que tiende al paralelismo de historias.
- * Con frecuencia, las escenas se encuentran planificadas de manera frontal, sin mediación del plano-contraplano clásico. Ello permite un desarrollo continuo, sin necesidad de un control temporal de las interpretaciones, que es propio del cine clásico. Por oposición, y como puede comprobarse en la Imagen 1 y la Imagen 2.



Mátame si puedes.

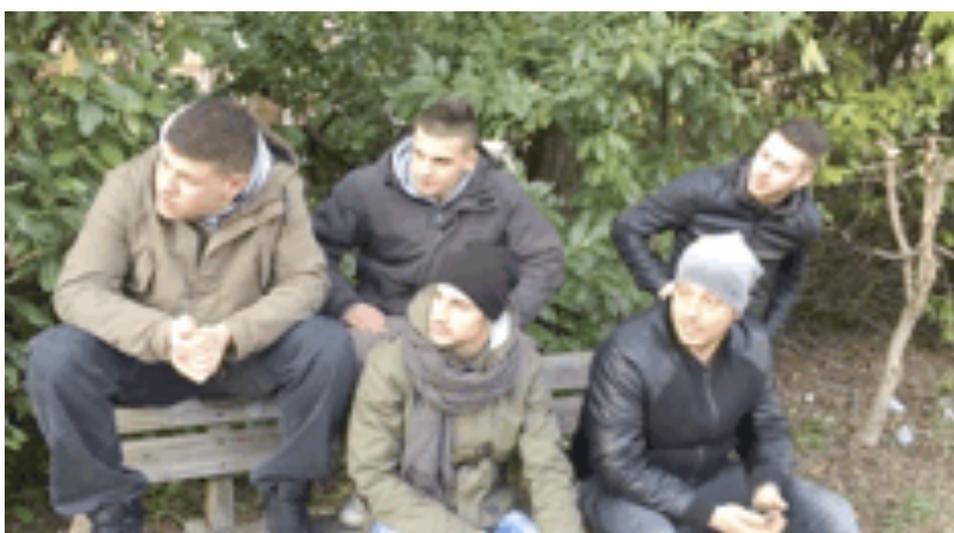
Imagen 1: Captura en 4'22" (Episodio 1, Temporada 2)

Imagen 2: Captura en 9'8"(Episodio 2, Temporada 2)

Ciak es una película de no ficción que surgió como resultado de un workshop cinematográfico realizado por los chicos de Asociación Sonrisa de Castel del Piano (Perugia, Italia), del 9 al 13 de marzo de 2016. Su nombre responde al sonido onomatopéyico, en muchos países, de la claqueta, y por tanto, se traduce por ella. Su duración es de unos 13 minutos y tras ellos asistimos a los debates de un grupo de unos diez jóvenes, sobre las decisiones de edición de la película, que se realizan en grupo. Algunos de los signos distintivos de este trabajo realizado por jóvenes son:

*Empleo del plano general como opción de realización generalizada. Esta opción de planificación de la cámara, permite la larga duración de las situaciones, que describen ciertos momentos de grupos humanos de estas características (Imagen 3 e Imagen 4).

*A ello se une la cámara de seguimiento de la acción: este tipo de movimiento de cámara permite continuar con la acción independientemente de la improvisación ocurrida en encuadre y un mantenimiento básico de la acción.



Ciak.

Imagen 3: Captura en 6'56". Imagen 4: Captura en 7'22".

Il corpo che sogna (El cuerpo que sueña) ha sido realizado gracias a la colaboración entre Cine sin Autor y el colectivo Femmine Difformi, que trata de desmontar estereotipos sociales en torno a la mujer y la feminidad, a través del lenguaje artístico.

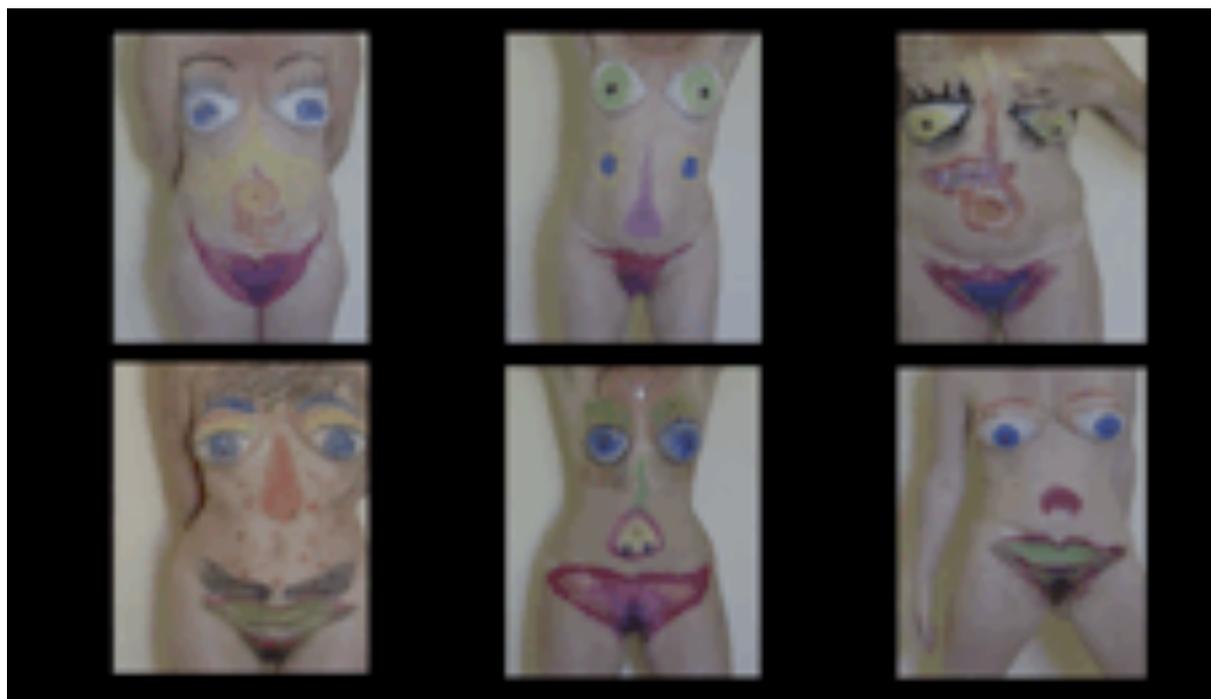
El rodaje de la película, grabada y editada en sólo cinco días, supuso el resultado de proceso de convivencia de un grupo de mujeres en la Isla de Elba en Italia, con el objetivo de romper o “salir de la forma” de roles y estereotipos de género.

El trabajo ocupa una forma videoartística, donde música, voz en off y códigos videoartísticos se encuentran intrincados para construir un texto donde la anarratividad y la confusión espaciotemporal se despliegan como una condición de la alinealidad propuesta. Algunos recursos adornan estas ideas:

- * Cámara lenta
- * Recursos de modificación de la distancia focal.
- * Juegos de capas y multiplicación de personajes (Imagen 5)
- * Superposiciones y pantallas múltiples (Imagen 6)
- * Recursos de distorsión del encuadre
- * Transdisciplinariedad y empleo de recursos procedentes de otras disciplinas, como el body painting (Imagen 6)



Il corpo che sogna.
Imagen 5. Captura de 5'04"



Il corpo che sogna.
Imagen 6. Captura de 13'37"

3. CONCLUSIONES

Desde el video participativo al videoactivismo, la estética de Cine sin Autor se compone de elecciones audiovisuales alternativas en una tradición de problematización de los esquemas clásicos audiovisuales. En consonancia con otras posibilidades de uso crítico del audiovisual y en el contexto de las prácticas performativas del artivismo, el videoactivismo, las pedagogías visuales y el video colaborativo, CsA ha forjado una propuesta temática de realidad que da respuesta a las necesidades de los sociales grupos implicados, que pretende dar sentido y forma a los mensajes audiovisuales. Su cuestionamiento del monopolio del lenguaje clásico o convencional, nombrado por Burch como Modo de Representación Institucional, permite establecer una alternativa lingüística coherente, acorde con los objetivos de problematización de las bases del audiovisual y aplicarlo a la realidad de colectivos sociales como herramienta de formación de su imaginario.

Experiencias como las de CsA, concreción de las tendencias de sinautoría audiovisual, problematizan el proceso de creación audiovisual desde el interior del lenguaje cinematográfico, realizando no sólo una afirmación de la inexistencia de necesidad de autor (como figura de autoridad en el proceso de producción audiovisual), sino planteando una fórmula alternativa de interrelación de las materias sonoras y visuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BURCH, Noël (1969). *Praxis du cinéma*. París: Gallimard.
- BORDWELL, David (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CANAU, Joel (2001). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Serie Antropológica.
- COLECTIVO SUBTRAMAS (2003). *Presentación proyecto*.
- COMOLLI, Jean-Louis y Narboni, Jean. "Cinema/ Ideology/ Criticism". *Screen*, 12 (1) (1971): 27–36.
- DELGADO, Manuel (2013). "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-e del Institut Català d'Antropologia*, 2(18), 68-80.
- EXPÓSITO, Manuel; VINDEL, Jaime y VIDAL, Ana (2012). "Activismo artístico". AAVV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 43-50.
- FOUCAULT, Michel (1999). "¿Qué es un autor?". *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- HUDSON, Dale, y ZIMMERMANN, Patricia R. "Cinephilia, technophilia and collaborative remix zones". *Screen*, 50(1) (2009): 135-146.
- KESTER, Grant. (2005). "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art". Kocur, Zoya y Leung, Simon (Ed.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell.
- LAZCANO, Eva. "*De los nodos a los ejes*". *Cinesinautor* (2012).
- MARTIN BARBERO, Jesús. "Comunicación y culturas en America Latina". *Revista Anthopos*, 219 (2009).
- MATEOS, Concepción y LANCHARES, Luisa (2014). "Languages of Video-Activism". Video Activism Workshop en Bristol Radical Film Festival 2014.
- MATEOS, Concepción y SEDEÑO, Ana (2015). "Videoactivismo y autoría colectiva". Sierra, Francisco y Montero, David (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa / CIESPAL: 298-331.
- MATEOS, Concepción y GAONA, Carmen (2015). "Constantes del videoactivismo, un rastreo histórico". Sierra, Francisco y Montero, David (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa / CIESPAL: 106-140.
- MATEOS, Concepción y GAONA, Carmen. "*Video Activism: a descriptive typology*". *Global Media Journal*, Especial Issue (2015). California.
- MONTERO, David y MORENO, Jose Manuel (2014). *El cambio social a través de las imágenes*. Madrid: Catarata.
- NIBBLET, Blair (2014). *Narrating activist education: teacher 's stories of affecting social and political change*. Thunder Bay, ON: University of Lakehead.
- PACK, Sam. "Collaborative Filmmaking in the Digital Age". *Anthropology NOW*, 4(1) (2012):

85-89.

- PARR, Hester. "Collaborative film-making as process, method and text in mental health research". *Cultural Geographies*, 14 (2007): 114-138.
- RICHARDSON, Joanne. "*Memorias de una vídeoactivista*". *Transversal. Prácticas de transmutación de signos* (2007).
- ROSLER, Marta (2001). "Si vivieras aquí". Blanco, Paloma, Carrillo, Jesus y Claramonte, Jordi (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca: 173-203.
- SEDEÑO, Ana. "*Prácticas de activismo audiovisual con objetivo de integración social: el caso del colectivo Cine sin Autor (CsA)*". *Chasqui*, 129, Sección monográfico (2015): 181-192.
- STAM, Robert, BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS, S. (1999). *Nuevas teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- STEYERL, Hito. "*In defense of the poor image*". *e-flux*, 10 (2009).
- TUDURÍ, Gerardo (2008). *Manifiesto del Cine sin Autor 1.0. Realismo social extremo en el siglo XXI*. Cienpuzuelos: Centro de Documentación Crítica.
- TUDURÍ, Gerardo (2012). *Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de Cine sin Autor 2.0*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- VILLAPLANA, Virginia. "*Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el espacio digital europeo*". *Fonseca Journal of Communication*, 11 (2015): 88-117.
- VIRNO, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WOLLEN, Peter. "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'est*", *Afterimage*, 4 (1972): 6-17.