

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Por una comunicación contextual. La experiencia de Video-nou / Servei de video comunitari

Autor/es:

Ameller, Carles

Citar como:

Ameller, C. (1999). Por una comunicación contextual. La experiencia de Video-nou / Servei de video comunitari. Banda aparte. (16):45-48.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42375>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

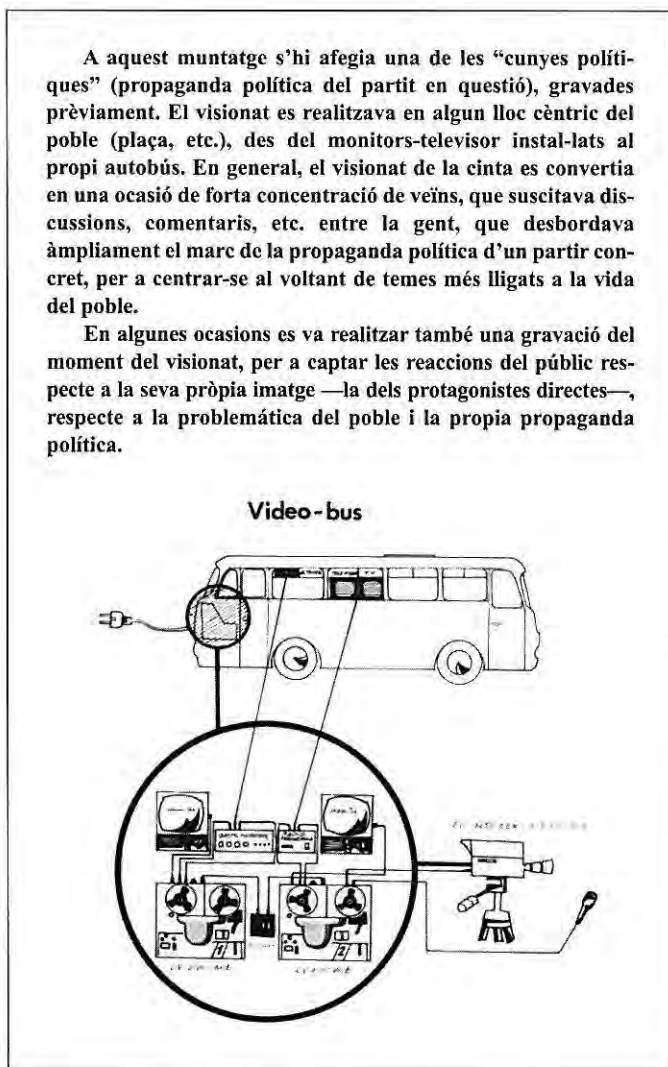


# POR UNA COMUNICACIÓN CONTEXTUAL. LA EXPERIENCIA DE VIDEO-NOU / SERVEI DE VIDEO COMUNITARI

Carles Ameller

A aquest muntatge s'hi afegia una de les "cunyes polítiques" (propaganda política del partit en qüestió), gravades prèviament. El visionat es realitzava en algun lloc cèntric del poble (plaça, etc.), des dels monitors-televisor instal·lats al propi autobús. En general, el visionat de la cinta es convertia en una ocasió de forta concentració de veïns, que suscitava discussions, comentaris, etc. entre la gent, que desbordava àmpliament el marc de la propaganda política d'un partit concret, per a centrar-se al voltant de temes més lligats a la vida del poble.

En algunes ocasions es va realitzar també una gravació del moment del visionat, per a captar les reaccions del públic respecte a la seva pròpia imatge —la dels protagonistes directes—, respecte a la problemàtica del poble i la pròpia propaganda política.



En este siglo XX, que llega a su final, se han desarrollado gran cantidad de tecnologías de información y de comunicación. De hecho, los precedentes más importantes se crean en el siglo pasado con la industrialización de la prensa y con la fotografía. Pero aquí no se trata de narrar una historia de estas tecnologías. Sabiendo que los medios de comunicación se forman en confluencia con la disponibilidad de determinadas tecnologías, y se organizan y adoptan determinados usos hegemónicos según se dan en la sociedad estructuras de poder político y económico, trataré de mostrar que tenemos a nuestra disposición una serie de ideas y experiencias de comunicación que se han manifestado críticamente a lo largo de este siglo con respecto a las organizaciones y los usos hegemónicos, y que, a diferencia de éstos, producen una comunicación contextual que

quiere reducir e incluso eliminar la separación-distinción entre emisor y receptor.

Justo es decir que en un artículo no se puede hacer un análisis completo de la cuestión anunciada. Por ello, me propongo sólo presentar algunos de los precedentes y de las actualizaciones que considero muy relevantes, y narrar la experiencia concreta de Video-Nou/Servei de Video Comunitari (SVC), ya que, además de ser poco conocida, es la experiencia a cuya existencia contribuí; por tanto, aclara (al menos en parte) el lugar desde el que hablo.

## BREVE GENEALOGÍA DE LA COMUNICACIÓN CONTEXTUAL

Es precisamente durante la primera época de la URSS (1922-1932) cuando se organiza *KinoPravda* impulsado por Dziga Vertov. Su labor no estaba basada en un progreso individual ni en la creación de obras de autor, sino en la organización colectiva de la producción cinematográfica para conseguir representar "desde dentro" la revolución social comunista. El modo de producción tenía muy en cuenta dos vectores: el de lugar y el de velocidad. La noción de "lugar específico" ya parece estar presente entonces, en el sentido de producir el hecho fílmico con las gentes y los paisajes propios de cada lugar. Eso mismo llevó a la utilización de camiones y trenes equipados como un laboratorio de cine completo, y así poder "acelerar la distancia" entre producción y exhibición. Por otra parte, la cámara fue considerada como un instrumento transformador de la realidad y no como una forma de dar testimonio de los hechos. Estas cuestiones están desarrolladas en los manifiestos y escritos de Dziga Vertov reunidos bajo el lema Cine-Ojo, y por supuesto en las películas que nos han llegado (por desgracia bien pocas), [Dziga Vertov, *El cine-ojo*, Madrid, Fundamentos, 1973].

Bertolt Brecht, en su "Teoría de la radio" (1927), reflexiona sobre cómo se está constituyendo lo que será la forma de radio hegemónica. Con gran agudeza, se manifiesta en contra de lo que él denomina "los medios de distribución". Lo que hace es denunciar (es el primero en hacerlo) que, al eliminar la facultad de todas las radios para convertirse también en emisores, se está convirtiendo al público en "audiencia", por tanto, pasiva. Reclama pues: una socialización de la radio, que no sería tanto un problema tecnológico sino político [Brecht, "Teoría de la radio", en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973].

Roberto Rossellini, como se sabe, fue el cineasta más destacado del cine neorrealista. Menos conocido es su trabajo para la televisión y la concepción que de ella tenía como medio de transformación social [Rossellini, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].

Guy Debord -con los situacionistas- desarrolla una contundente crítica de "la sociedad del espectáculo" (1967) [Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995; con ediciones actualizadas de Pre-textos, Valencia y Asociación Félix Likiniano, Bilbao].

El Grupo Dziga Vertov, liderado por el cineasta Jean-Luc Godard, practica durante un tiempo la producción de intervenciones videográficas en Francia y en África [Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: *un nuevo cine político*, edición e introducción a cargo de Ramón Font, Barcelona, Anagrama, 1976].

Los grupos de "guerrilla televisión" y de "vídeo comunitario" inician en 1971 su intensa actividad en Estados Unidos, Canadá y en diversos países de Europa. Más concretamente: *Radical Software*, revista impulsada en los EUA por Michael Shamburg y el colectivo *Raindance*, que también editaron un manual: *Spaguetti City Manual* [Eugeni Bonet, Joaquim Dols, Antoni Mercader, Antoni Muntadas, *En torno al vídeo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980].

Y la experiencia más cercana de dos acciones de comunicación de Antoni Muntadas en España: *Cadaqués, canal local* (1974) y *Barcelona Districte I* (con Benet Rossell, 1976).

## LA EXPERIENCIA DE VIDEO-NOU/SERVEI DE VIDEO COMUNITARI (SVC)

Desde la perspectiva actual, se puede definir Video-Nou como el primer colectivo de vídeo independiente del Estado español que trabaja en el campo de la intervención social potenciando el uso contextual de los medios de comunicación electrónicos.

Video-Nou inicia sus actividades en 1977, coincidiendo con la campaña política de las primeras elecciones democráticas (después del franquismo). Funcionamos como colectivo informal durante dos años, y luego nos constituimos como una sociedad civil que denominamos Servei de Video Comunitari. El SVC funcionó desde 1980 hasta 1983.

Los miembros del colectivo teníamos en común la voluntad de participar en el medio social y político del momento, valorando la oportunidad que teníamos los ciudadanos de apropiarnos de los medios de producción de información, en nuestro caso de información audiovisual, para lo cual el vídeo era el medio más idóneo, trabajando en la gestión y creación de situaciones de comunicación que impliquen a los participantes en la circularidad del proceso comunicativo. Intervenir en la comunicación social venía a significar la posibilidad de construir auténticamente un nuevo espacio público que desarrollara una profundización o intensificación de la democracia, en esos tiempos recién reabierta su conquista.

Constituirnos como una "comunidad de productores de medios" (Brecht/Enzensberger) fue nuestro objetivo (Hans Magnus Enzensberger, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1972). Para ello es necesario desarrollar un conjunto de prácticas mediales y políticas capaces de dar autonomía a la esfera pública. Se trata, por tanto, de crear dispositivos de interacción social que induzcan a las personas a practicar modos de comunicación más directa que la producida por la mediación de los instrumentos del Estado o de las industrias de la conciencia -hoy lo identificaríamos con las ideas y prácticas *postmedia*.

Digamos ya ahora que este proyecto supera, en dimensión y en la profundidad de los cambios que implica, las volun-



Video-Bus. Video-Nou, 1977

tades y capacidades de un grupo de personas como las reunidas en torno al SVC. Es de suponer que si se hubieran constituido en el territorio de las Españas otros grupos de trabajo similares, podría haberse profundizado más en esta experiencia. Pero estos futuribles no aclaran gran cosa, más bien suelen ser síntomas de frustración. Lo cierto es que sólo un grupo en Madrid denominado *La Mirada Electrónica* estuvo trabajando durante el año 1978 en el barrio de Vallecas.

Lo que creo puede ser interesante para el/la lector/a es conocer las condiciones y métodos que empleamos en ese tiempo. Y si así lo pienso es porque actualmente hay una renovada sensibilidad y preocupación por estos asuntos. Si son de algún interés, desde luego no es porque ahora se relaten, sino sobre todo porque hay quien los comprende, es decir, los convierte en presente.

No creo que esté de más conocer las diferencias de origen de las personas que formamos Video-Nou y el SVC. Cabe desglosarlas en diferencias de clase social y en diferencias de formación cultural, aunque entre ambas hay vínculos más o menos sutiles. Con la distancia del tiempo, mi interpretación de las condiciones diferenciales de los componentes del colectivo es positiva. Hay que tener en cuenta que en esa época, entre los "progres", las diferencias de clase no se tomaban como principio discriminatorio -estaba muy mal visto lo contrario-. La diferente formación era un factor no sólo de enriquecimiento cultural, sino sobre todo de capacidad de resolución de las distintas propuestas. Había entre nosotros: una socióloga (Marga Latorre), un economista (Pau Maragall), un arquitecto y fotógrafo (Xefo Guasch), una licenciada en derecho (Lluïsa Ortíz), un licenciado en Bellas Artes y grafista (Carles Ameller), una maestra (Lluïsa Roca), uno con estudios de Medicina y de Periodismo (Albert Estival) y otro con estudios de Ingeniería (Joan Úbeda), uno con formación en (anti)psiquiatría (Esteban Escobar), y también una urbanista (Maite Martínez); ya en los últimos tiempos del SVC se adherieron Núria Font, Josep M<sup>a</sup>Roca y Francesc Albiol, sobre todo. La verdad es que formábamos un equipo que había reunido un conjunto de circunstancias muy difíciles de determinar racionalmente, pero que si alguien se lo hubiera propuesto, seguramente no habría encontrado mejor composición-intersección de conocimientos para llevar a cabo el trabajo que nos propusimos.

Ahora bien, digamos también que dedicábamos cierto tiempo a hacer terapias de grupo, una especie de psicodrama permanente, cosa que a cierta edad asumimos como parte del propio proceso de formación. Los motivos desencadenantes de esas "terapias" eran las cuestiones de organización y las razo-



Video-Bus. Video-Nou, 1977

nes económicas en relación con la apreciación que hacía cada uno de la dedicación al trabajo de los demás. Por supuesto, la libido también generaba alguna tensión. Por otra parte, creo que las cuestiones de poder no se antepusieron demasiado. Se creó la figura del coordinador, que en una primera época fue quien suscribe estas líneas y luego fue Joan Úbeda.

Aunque a nivel personal algunos de los componentes del colectivo fueron "compañeros de viaje" o simpatizantes del PSUC o del PSC, nunca era participando en las estructuras internas de esos partidos, cosa que marca una gran diferencia respecto al funcionamiento de lo que había sido el precedente de la producción de "cine militante". Lo nuestro era más una auto-organización espontánea que se produce en unos años de fuerte eclosión social y que en el fondo desconfía del funcionamiento de los partidos políticos. EL SVC se relacionó con la administración de la Generalitat de Catalunya (en la época de Josep Tarradellas) y con la del Ayuntamiento de Barcelona (en la época de Narcís Serra). Teníamos entonces relación con agentes de un partido político (PSC-PSOE y PSUC), pero siempre dentro del marco de las responsabilidades de la administración de lo público.

Pero sobre todo, para que este trabajo pudiera darse, era imprescindible la existencia en la sociedad de un mínimo de organizaciones asociativas y sindicales que ofrezcan y desarrollen alguna estructura al disperso tejido social. En concreto, nos relacionábamos con la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barcelona, las asociaciones de vecinos de algunos barrios, la CNT/AIT, la UGT, los Ateneos y Centros Cívicos, etc.

Video Nou/SVC recoge la experiencia de la "animación sociocultural" desarrollada sobre todo en Francia, subproducto del Mayo francés (1968). Nos coge esa "ola" que conlleva un doble proceso: el de la intensificación de las relaciones sociales y el de la política de integración. El proyecto de la animación sociocultural tiene una formulación ambigua con la que nos sentíamos algo incómodos y, de hecho, en el documento del proyecto del SVC nos manifestamos críticos con respecto a él, lo que no quiere decir que lo fuéramos superar.

Se realizaron dos experiencias de intervención social que pienso que son los mejores referentes para ese tipo de trabajo: *Can Serra* (1977), y *Ateneus* (1978). En ambas se pueden destacar dos factores generales:

1. organizar el trabajo teniendo en cuenta las dinámicas sociales propias de cada comunidad,
2. seguir la realidad del contexto con sus variaciones de intensidad.

Como en realidad eres un visitante, se hace importante

contactar dentro de la propia comunidad con quien(es) puede(n) ayudarte, sea por concienciación política y social, sea por la simple curiosidad con respecto a la mediación del vídeo que se está produciendo. Se necesita que alguien del lugar o con relaciones continuadas con el lugar participe con interés en el proyecto. Y esto es así porque toda intervención de un foráneo en una comunidad es recibida con muchas prevenciones o incluso con rechazo. Por otra parte, lo anterior no exime de tener que explicitar el lugar desde el que hablas o actúas. Entonces es cuando la gente empieza a saber de qué vas y queda abierta la posibilidad de una comunicación dialógica. De lo contrario, pasa lo que en las encuestas: la gente calla, miente o dice medias verdades.

También forma parte del trabajo saber cómo están organizadas las estructuras de poder en ese lugar. Y el cómo te relaciones con el poder establecido tendrá un efecto decisivo sobre tu identificación como agente social. De hecho, esto que estamos hablando tiene que ver también con la posibilidad de que algunos grupos sociales de la comunidad se autoexcluyan o, en caso de estar organizados, puedan dedicarse a boicotear la intervención.

Aunque siempre hacíamos un plan de trabajo, éste siempre se modificaba sobre la marcha y nunca llegábamos a concluirlo. Pero es necesario decir que trabajábamos en procesos que no "terminan", sino que pasan de un estadio a otro. De todas formas, digamos que lo que planificabas en el proyecto para un mes se convertía fácilmente en el doble de tiempo.

Concretamente, en el caso de *Can Serra* (1977) se hizo lo siguiente:

- Primero, nosotros hicimos un documental con tono periodístico sobre el estado sociourbanístico del barrio en el que se entrevistaron a todas las partes implicadas.

- Segundo, a partir del debate en sesión abierta con motivo de la presentación de ese documental, en un proceso de *feed-back* con los participantes y personas del barrio, surgían los temas que producían más fricción de intereses.

- Tercero, se organizaba un taller de vídeo en el que participaban personas, generalmente jóvenes, del lugar.

- Cuarto, se producían los reportajes de vídeo sobre los temas que más destacaron en el debate para así ser tratados monográficamente, realizados por los participantes del taller y asesorados por algunos de los componentes de Video-Nou.

- Luego, estos reportajes tienen que difundirse entre los diversos colectivos o grupos sociales que están de alguna forma afectados por la temática que se desarrolla en cada reportaje; y la idea era hacer esta difusión tanto en ese barrio como en otros barrios con situaciones similares, cosa que muy pocas veces se logró.

Tenemos, pues, un ejemplo de que este tipo de procesos de comunicación no terminan realmente. A nosotros nos hubiera gustado que continuara, que a iniciativa de las asociaciones o grupos sociales de barrio se siguieran este tipo de acciones. Pero entonces la cuestión que aparece es quién financia el trabajo —a no ser que se asuma como trabajo voluntario—. El proyecto de intervención en *Can Serra* fue financiado por la Fundació Serveis de Cultura Popular, que consideró su interés como experiencia piloto, por tanto, sin asegurar su continuidad.

Ya en la etapa del SVC se logra establecer un convenio con el consistorio de Barcelona, que financiará durante dos años el trabajo realizado en los barrios y una parte de la estructura básica de funcionamiento del Servei. Pero en 1983 no se consigue renovar dicho convenio. Muchas cosas están cambiando en esos

años: los socialistas, que ya gobiernan el Estado, están más interesados en absorber las iniciativas sociales quitándoles su posible autonomía; el movimiento asociativo entra en crisis; al "desencanto" hay que añadirle una crisis económica y un individualismo exacerbado, para nada solidario, que se incrusta acriticamente en la espiral del sistema capitalista; algunos componentes del colectivo quieren profesionalizarse, encontrando una buena ocasión en la creación de TV3 (1983-1984).

Los problemas de la distribución de los vídeos en esa época eran muy importantes, y todavía está pendiente encontrar una solución en el Estado español. La cuestión no ha avanzado porque no se han creado las estructuras pertinentes que vehiculen las diversas producciones hacia el encuentro con su público potencial. Ahora hay videotecas y mediatecas, pero ninguna distribuidora. Se trata de unas estructuras que ciertamente -ha quedado demostrado por las experiencias realizadas en los países donde sí que funcionan las distribuidoras- no pueden funcionar sin financiación pública.

Con todos los inconvenientes de la falta de estructura real, el SVC concebía y articulaba la distribución de la forma siguiente:

-Utilizando los vídeos documentales y de intervención en otra comunidad con situaciones sociales parecidas a las que dieron origen a aquéllos.

-Creando una Videoteca de consulta y editando un catálogo de los fondos disponibles.

-Estableciendo convenios de difusión y/o distribución con otros colectivos o centros de vídeo comunitario de otros países, promoviendo así intercambios de cintas que se alquilaban a precios muy bajos.

Lo que limitaba el correcto funcionamiento de la distribución era el no haber conseguido un capítulo específico para su financiación, a los que se sumaba el escaso equipamiento técnico, cuestión ésta más grave en esa época que ahora, ya que hacer una exhibición de una cinta de vídeo suponía llevar todos los aparatos al lugar -como en los tiempos del cine "primitivo".

## NOTAS PARA UNA ACTUALIZACIÓN DE LA COMUNICACIÓN CONTEXTUAL

Me parece que es justo mencionar primero una experiencia que fue la continuadora del proyecto utópico explicado más arriba.

Al cerrar el SVC a finales de 1983, el material y los fondos videográficos se ceden a *Intervisual*, dado que está dirigida por antiguos componentes del SVC y que su proyecto supone de alguna manera una continuación de los objetivos básicos de éste. *Intervisual* fue una sociedad concebida con una estructura más sencilla y ágil, basada en dos oficinas de gestión de proyectos: una en Barcelona, llevada por Pau Maragall y Marga Latorre, y otra en Madrid, llevada por Maite Martínez. Desarrollaron un trabajo, a mi entender, muy interesante. Consistía en la organización de cursillos de vídeo-televisión local y un trabajo de asesoramiento a entidades culturales y/o sociales. Esto confluía en la realización de experiencias de los que podríamos denominar "TV Local Eventual", que aprovechaba las estructuras de eventos culturales del tipo de los encuentros de Cabueñes, Semana de la Juventud de Madrid y otros, para realizar los talleres y producir intervenciones televisivas de ámbito local que funcionaban esporádicamente, siguiendo la lógica de las prácticas sociales de comunicación que ya se han relatado, pero aprovechando las condiciones del flujo televisivo y sus necesidades de "programación".

Más actualmente, se están produciendo nuevas experiencias que retoman algunas de las cuestiones tratadas aquí. Como la que el artista Marcelo Expósito está haciendo en colaboración en la Villeneuve de Grenoble, utilizando la desactivada tv por cable de este barrio, y la que prepara en Bilbao junto con Gabriel Villota en un proyecto producido por Consonni con la participación de la televisión local CanalBizkaia. Por otra parte, en este caso sin basarse en la mediación electrónica, es muy importante el trabajo que están desarrollando el colectivo La Fiambrera/El Lobby Feroz (<http://www.geocities.com/BourbonStreet/6900/index.htm>) en el barrio de Lavapiés de Madrid. Lo que vendría a mostrarnos que las prácticas sociales y culturales de comunicación que consideran fundamental la valoración del contexto en el que se producen vuelven a activarse -en realidad, me pregunto, ¿han parado alguna vez?

Tras el análisis de la noción de "desmaterialización del objeto de arte" por la crítica de arte americana Lucy Lippard (1972), los trabajos de los artistas han mostrado progresivamente los procesos que los constituían en el desde entonces llamado "contexto ampliado" (Rosalind Krauss). Hoy, es la "desmaterialización del contexto de inscripción de la obra" lo que nos lleva a contemplar y explorar sus procesos de difusión. Dicho contexto es problemático porque no remite a un espacio convencionalmente dedicado al arte. Por esto son los procesos de difusión los que se han convertido en elementos constitutivos de un tipo de presentación y de un modo de existencia del trabajo de algunos artistas.

Cuestionar los modos reales de difusión, convertidos a la vez en material, estructura e incluso condición de existencia de dichos trabajos. En este contexto, el televisor sería para el vídeo lo que la televisión es de cara a sus mecanismos. Se trata, pues, no de relatar la teledifusión del "videoarte", sino de privilegiar la exploración "en vivo" del espacio televisivo como una localización suplementaria del arte hoy en día, producción y difusión inclusive, a veces confundidas.

Pero además, ¿cómo interpretar una parte de la actividad comunicativa que se está produciendo en Internet si no es desde la perspectiva de lo que venimos denominando "comunicación contextual"? [Para un primer acercamiento, visitar <<http://www.aleph-arts.org/epm/textos.html>>.]

Video-Nou/SVC mantuvo intercambios con:

-Fantasy Factory (Londres), John Hopkins.

-Vidéographe (Quebec), Joanne Birnie.

-Video Inn/Satellite Video Exchange (Vancouver), Shawn Preus, Andy Harvey.

-Video Animation Languedoc (Montpellier), Daniel Bégard.

-Centre de Recherche Audio-Visuelle (CRAV) St. Quentin les Evellines (Francia).

-Institut National de l'Audiovisuelle (INA), (París), Enri Dumolié.

-Tv local de la Villeneuve (Grenoble), Guy Milliard.

-Soho TV (New York), Jaime Davidovich.

-The Kitchen (New York), Dimitri Devyatkin.

Entre 1977 y 1983, Video-Nou/SVC realiza numerosos talleres de aprendizaje del vídeo como medio de comunicación. Además de los que hace en sus locales o a raíz de las intervenciones sociales, también en las localidades de Pamplona, Bilbao, València, Prada de Conflent, Sevilla, Girona, Alacant, San Sebastián.