

Hernán Enrique Bula
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Iker Fidalgo Alday
Universitat Politècnica de València, España

Nuevas y viejas prácticas audiovisuales activistas de resistencia e intervención social y (tecno)política

New and old activist audiovisual practices of resistance and social intervention and (techno) politics

Resumen

El presente artículo busca caracterizar el campo del audiovisual activista de intervención social y política, y en particular las actuales prácticas de activismo audiovisual 2.0. Nos referimos a una serie de prácticas audiovisuales alternativas, políticas, de denuncia y resistencia, que aprovechan ahora la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las tecnologías actuales (audiovisuales, informáticas, telemáticas y comunicacionales) y los nuevos escenarios digitales globales de la web 2.0 para desplegar su capacidad de acción e intervención (tecno)política. Prácticas en donde lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen.

Metodológicamente se procedió a la realización de un estudio teórico y descriptivo, con el objetivo de analizar estas prácticas, para entender cuáles son sus características y especificidades (experimentales, estéticas, críticas, narrativas, tecnológicas y políticas), cuáles sus potencialidades y posibilidades de intervención social y política, sus desarrollos actuales y sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes.

Abstract

This research studies the activist audiovisual of social and political intervention field, deepening the emergence of video activism 2.0. We refer to a number of alternative and political audiovisual works, of denunciation and resistance, leveraging the accessibility, ease, immediacy and versatility offered by current technologies (audiovisual, computers, telematics and communication) and new global digital scenarios of the web 2.0. Performances where the old and the new, the past and the present, clearly converge.

For the purposes of accounting for our research objective, we proceeded to conduct a theoretical and descriptive study. We did a systematization of research on audiovisual activism. Here we identify goals, tactics and strategies to characterize and differentiate them according to their experimental, aesthetic, critical and political aspects.

The study results allowed us to elucidate what is old in the new and what is new in the new, that is, specify the characteristics and specificities of current audiovisual works and their similarities and differences about their background.

Palabras Claves

Audiovisual
Política
Activismo
Videoactivismo
2.0

Key Words

Audiovisual
Political
Activism
Videoactivism
2.0

1. El presente artículo es parte, por un lado, de la investigación realizada para la Tesis Doctoral titulada *Creación audiovisual 2.0 como herramienta crítica de activismo social e intervención política en el siglo XXI. El colectivo 15Mbcn.tv (2011-2014) como caso de estudio*, Universitat Politècnica de València, 2015. Por otro lado, surge también del proyecto *Nuevas Realidades Video-Políticas* (www.nrvp.wordpress.com), un festival internacional de vídeo que circuló durante el 2012 por 9 países y 18 ciudades de Iberoamérica, para luego transformarse en una plataforma de producción, gestión e investigación que aborda la interrelación del audiovisual con los movimientos sociales.

Introducción

Para afrontar en este artículo¹ nuestro poliédrico objeto de estudio, nos situamos dentro de un complejo campo interdisciplinar que combina abordajes del campo del arte, el activismo y los nuevos medios; de los estudios visuales, del audiovisual, el documental y el cine (social, político, radical, militante, etc); de la ciencias sociales y políticas, de la comunicación, del estudio de los movimientos sociales (y en particular de los novísimos movimientos sociales en red), entre otros.

Metodológicamente realizamos un estudio teórico descriptivo. Para ello abordamos el análisis y caracterización de lo que entendemos como audiovisual activista de intervención social y política. Realizamos, inicialmente, una aproximación al concepto de audiovisual activista, retomando los abordajes de diversos autores. A continuación, describimos las prácticas audiovisuales activistas, su interacción con las nuevas tecnologías audiovisuales e informáticas, la potencialidad que otorga Internet, el audiovisual online y las herramientas 2.0.

A partir de aquí, definimos y caracterizamos las prácticas actuales de activismo audiovisual 2.0, apuntando sus similitudes y diferencias respecto de sus antecedentes. Esto nos permite destacar la manera en que la masividad y democratización de estas prácticas a lo largo de la historia, han convertido progresivamente al vídeo en una importante herramienta de empoderamiento colectivo, logrando que las personas y las comunidades puedan auto-representarse y comunicar sus propias luchas a través del audiovisual, de una manera cada vez más habitual, potente y plural.

A modo de cierre, abordamos algunas de las discusiones que resultan del desarrollo de esta investigación.

Audiovisual activista de intervención social y política

Utilizamos la denominación *audiovisual activista* para referirnos a un conjunto diverso de prácticas audiovisuales de resistencia e intervención social y política. Para aproximarnos a ellas, nos valdremos de conceptualizaciones y caracterizaciones de distintos autores que describen praxis diversas, aunque cercanas -*cine militante* (Arnau Roselló, 2006; Linares, 1976; M. Mestman, 2009), *videoactivismo* (Bustos et al., 2014; Chanan, 2012b; Galán Zarzuelo, 2012; Vila Alabao, 2012, entre otros), *mediactivismo* (Pasquinelli, 2002), radical vídeo (Askanius, 2012), *cine militante contemporáneo* (De La Puente & Russo, 2012), *radical media* (Mattoni et al., 2010), *vídeo for change* (Gregory, Caldwell, Avni, & Harding, 2005; Askanius, 2014), audiovisual de combate (Bustos, 2006), *oppositional documentary* (Presence, 2013), entre otras denominaciones igualmente válidas-. A lo largo del tiempo, en diversas disciplinas y en diferentes contextos políticos, encontramos una amplia gama de etiquetas diferentes que se han utilizado para describir y analizar formas en que el audiovisual ha sido usado con fines políticos por una variedad de actores de todo el espectro socio-político, lo cual denota la riqueza y complejidad del propio campo.

Por otro lado, a pesar de que existe una enorme diversidad de soportes, formatos, materialidades, tecnologías y tipos de realización técnica diferentes (desde las primeras experiencias cinematográficas hasta las últimas tecnologías de vídeo digital), nos parece importante su comunión aquí al abordarlas todas juntas en tanto imágenes en movimiento. Por lo tanto, nuestra intención es utilizar un concepto más amplio -*audiovisual activista*- que nos permita englobar toda esta serie de prácticas audiovisuales, sin diferenciarlas por su formato o soporte (tanto cinematográfico o

videográfico, como analógico o digital), dentro de un territorio conceptual común de práctica social comunicativa y tecnológica que limita y entrecruza críticamente el campo audiovisual, el político y, a veces, el estético/artístico.

Entendemos por *audiovisual activista* las diversas prácticas de producción cultural que utilizan el medio audiovisual como herramienta de intervención social y política. Un audiovisual de naturaleza crítica, fundamentalmente alternativo, no comercial y contrahegemónico. Que aborda sus temáticas distanciándose de los discursos y los modelos comunicativos tradicionales de los mass media. Que se sitúa fuera del sistema de producción industrial, alejado de los canales establecidos de distribución y exhibición del mainstream. Un audiovisual que se ha caracterizado, a lo largo de los años, por la urgencia de comunicar y visibilizar lo que sucede en su entorno. Por la creación de contrainformación que compense el discurso de los medios masivos, que tienden a invisibilizar luchas, desigualdades e injusticias sociales. Por la utilización de la cámara como arma y defensa frente a la represión, los abusos de poder y las violaciones de los derechos humanos. Por su potente emotividad para convocar y aglutinar a los movimientos y organizaciones, además de su capacidad de representar y (re)valorizar las diversas identidades colectivas. Por construir archivos vivos y rescatar del olvido la memoria colectiva. Por elaborar una mirada alternativa, disidente y combativa que haga frente a las injusticias y a los poderes hegemónicos establecidos, que imponen sistemas de valores y estructuras sociales y políticas opresoras. Un audiovisual que provoca al espectador para que piense, se cuestione, reflexione, logre tomar conciencia crítica de lo que sucede a su alrededor y, en el mejor de los casos, lo movilice a la acción. Un audiovisual realizado por personas, colectivos y organizaciones que participan de manera activa en las luchas, movidos por convicciones y no por intereses económicos, combatiendo siempre desde la cultura, en calles, fábricas, escuelas, barrios, barricadas. Un audiovisual al servicio de marginados y oprimidos, junto al pueblo y junto a quienes luchan día a día por cambiar las injusticias de este mundo, buscando construir, de manera colectiva, colaborativa y horizontal “un mundo donde quepan muchos mundos” (Subcomandante Marcos, EZLN, 1999).

La relación del audiovisual con la política nace prácticamente con la historia del cine. Se conforma de maneras tan diversas y específicas en función de cada punto de vista, coyuntura y contexto histórico, cultural, tecnológico, social y político concreto en el que cada experiencia se desarrolla. Teniendo en cuenta esto, intentamos abordar aquí, de manera general, una serie de características más o menos comunes (Cfr. Bustos et al., 2014; Bustos, 2006; Askanius, 2012; 2014; Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004; González Linaza, 2013; entre otros) que pueden encontrarse en este tipo de prácticas

Discurso de resistencia

Las prácticas de activismo audiovisual suelen desarrollar sus discursos en entornos donde sus esquemas de participación no suelen ser dominantes, sino que constituyen una delgada línea de prácticas radicales, enunciándose, de manera general, como *discursos de resistencia* (García Canclini, 2010). Esto supone, por tanto, una fuente constante y segura de fricciones simbólicas, ya que “toda demanda o estrategia de transformación parte de un cuestionamiento crítico del estado de las cosas” (Mateos y Rajas, en Bustos et al., 2014: 38). Las diversas formas de resistencia propician la elaboración de discursos contra-hegemónicos que luchan, en guerra simbólica, por validar visiones alternativas de ser y estar en el mundo.

El *activismo audiovisual* es una forma de resistencia cultural, que busca contrastar y discutir el discurso homogéneo y complaciente de un orden que funda un modo único de comprensión y representación de la realidad combatiendo, ocultando o reprimiendo toda otra forma de visión alternativa. Es resistencia a los privilegios de ciertas minorías representadas por los medios de comunicación masivos que reducen todo a una interpretación homogénea de la realidad, que buscan neutralizar cualquier intento diversificador de pensamientos y visiones. Resistencia a gestos y actitudes de la clase política que se cree única y exclusiva fuente de saber y de moral para dirigir la sociedad. Resistencia al cercenamiento y amordazamiento de la cultura popular, barrial, solidaria. Resistencia a la hegemonía de la historia oficial que invisibiliza y se opone a la construcción horizontal de memoria colectiva.

En otras palabras, una práctica audiovisual que se plantea como uno de los tantos mecanismos discursivos de resistencia que buscan reactivar la conciencia crítica de los excluidos, convirtiéndolos en impulsos colectivos que transformen y muevan a la acción. Prácticas de resistencia, auto-conscientes de su papel, de su capacidad de intervención, de sus objetivos a corto y largo plazo, y de sus tácticas, estrategias y operatividad. Prácticas llevadas a cabo por realizadores activistas que trabajan de manera paralela o cercana a la denominada guerrilla de la comunicación (Grupo A.F.R.I.K.A., Luther Blisset, & Brünzels, 2000). Cuya manera de actuar, podríamos asociar a lo que Hakim Bey (1997) explicita cuando habla de las *Zonas Temporalmente Autónomas* (TAZ). Es decir, unas prácticas cuya supervivencia y eficacia depende también de su capacidad difusa e ilocalizable para conformar una resistencia que habite en el interior mismo del sistema. La inevitable omnipresencia del poder está repleta de grietas y fisuras (Baigorri, 2006), por lo tanto, esta especie de activismo nómada puede todavía ocultarse en ellas y desde allí, desde dentro del sistema, intervenir, hacer preguntas, desplazar cuestiones (Kruger, 2006) y golpear para lograr debilitarlo. Este espíritu de resistencia cultural, artística y audiovisual se formula a lo largo de toda la historia del audiovisual de intervención política, desde los años sesenta y setenta con el cine militante, hasta las actuales prácticas videoactivistas 2.0.

Alternatividad

El *carácter alternativo* es un concepto flexible que puede referir a un conjunto variado de prácticas artísticas, cinematográficas, comunicacionales, culturales, políticas, etc., como también a un conjunto variado de características dentro de un mismo fenómeno. Respecto al concepto mismo de *alternatividad* ligado al cine y al audiovisual, Arnau Roselló (2006: 336) lo plantea como aquel que “propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y las estructuras habituales de producción y difusión” de este tipo audiovisuales.

(...) el carácter de lo alternativo no se define por los rasgos que adquiere la práctica en su desarrollo: aunque los tiene en cuenta, el elemento determinante aparece en su dependencia hacia un proyecto de cambio radical de la sociedad; es decir, en su inserción en un lugar y en una perspectiva de enfrentamiento a lo dominante. Opción que, por otra parte, se traducirá en dichos rasgos: la estructura del medio, sus formas de gestión, el tipo de relación con los protagonistas / destinatarios, los contenidos, las formas de propiedad y de financiamiento, etcétera. De modo que lo alternativo se levanta aquí ‘frente a otra concepción no sólo de la comunicación sino de las relaciones de poder, y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehicular’ (Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004: 10).

Complementariamente, Mateos y Rajas (en Bustos et al., 2014) consideran que la alternatividad de las prácticas de *activismo audiovisual* puede encontrarse en diversos aspectos como la narrativa, las temáticas abordadas, las metodologías de distribución/exhibición, a lo cual nosotros agregaríamos también los aspectos formales y estéticos. Si bien la alternatividad en aspectos estéticos, no constituye la esencia de las prácticas de activismo audiovisual², la experimentación formal, narrativa y estética colabora enormemente en potenciar sus discursos, otorgando verdadera coherencia a estas prácticas. Aumenta así, significativamente, su capacidad de intervención social, política y cultural dentro del contexto coyuntural del momento, logrando, a su vez, trascenderlo en el tiempo como parte de la memoria colectiva y de la cultura. Un *audiovisual activista* que es también alternativo y experimental en sus formas y narrativas, adquiere mayor poder y capacidad de intervención al configurar un lenguaje crítico-estético (Richard, 2006) visualmente más profundo, de mayor calado cultural. Un audiovisual que, ética y estéticamente comprometido, puede diferenciarse y alejarse de lugares comunes y estereotipos del cine industrial, la publicidad y los medios mainstream, no solo en su contenido, sino también en sus formas y lenguajes.

Debate muy extendido dentro del campo de la imagen: Cfr. Benjamin (1998), en su famoso texto de 1936 *El autor como productor*; Mao Tse-tung (1972); Foster (2001), entre otros. .2

Dentro del campo de la comunicación, el concepto que liga el *activismo audiovisual* al término alternativo, tiene que ver con el poder de ofrecer opciones diferentes a las comúnmente conocidas y existentes, denotando la existencia de una relación estrecha con el discurso contrainformativo, como veremos.

Contrainformación

Podríamos considerar la *contrainformación*³ como la comunicación e información independiente generada por diversos grupos no vinculados a los poderes políticos, económicos y mediáticos. Los medios de contrainformación buscan ofrecer puntos de vista alternativos que contrarresten las comunicaciones oficiales o las informaciones difundidas por los medios masivos de comunicación, que suelen responder a intereses económicos y políticos de los anunciantes, corporaciones, gobiernos, grupos de poder, etc. La información es una construcción política y un elemento de conflicto constantemente cargado de intención. Es por ello que el monopolístico control de los medios masivos garantiza el poder y la conservación de ciertos intereses de una élite restringida, cuyas prácticas y contenidos siguen modelos de comunicación convencionales, que representan un modelo industrial y mercantilizado de producción cultural apuntado desde los falsos discursos de la objetividad informativa y la profesionalidad. Elementos sistémicos todos que, como exponen López Martín y Roig Domínguez (2004: 4), “in-forman: dan forma, modelan socialmente, construyen opinión pública, generan condiciones de legitimidad dominante, son articulados y articulan a un tiempo relaciones de poder, de dominio y estructuración social”.

Puede ampliarse este tema a través del interesante debate y la profunda genealogía del término en López Martín, & Roig Domínguez (2004) y en Vinelli & Rodríguez Esperón (2004). .3

Contra ese modelo surgen las prácticas contrainformativas que, según Vinelli y Rodríguez Esperón (2004), implican un enfrentamiento, no solo contra el discurso oficial sino también contra el orden establecido. Por lo tanto, podemos pensar entonces al *activismo audiovisual* como una *práctica de contrainformación profundamente alternativa a las agendas mediáticas cotidianas*. No obstante, como plantean López Martín & Roig Domínguez (2004) el prefijo “contra puede no sólo ser una reacción, una negación o un rechazo, sino también significar diferencia, proposición, alternativa” (2004: 5).

Fuentes

En el periodismo tradicional de los *mass media*, la cuestión de las fuentes e informantes tiene que ver con una relación de intercambio económico de compra y venta de información. El campo del *activismo audiovisual* se caracteriza, por el contrario, por tener una relación particular y directa con las fuentes, donde el intercambio no está mediado por intereses económicos, sino por convicciones e intereses políticos, de compromiso y de activismo. Existe una vinculación directa y orgánica entre realizadores e informantes o actores que forman parte de los movimientos, organizaciones y/o colectivos.

Por otro lado, el activista audiovisual ya no es solamente un observador, sino que es parte también de la acción colectiva, es protagonista activo, un militante más. Su punto de vista está encuadrado desde el interior del propio conflicto. Esto le permite realizar una cobertura mediática a eventos, acciones o situaciones a las cuales los grandes medios de comunicación no tienen acceso, no les interesa cubrir, no lo consideran redituable económicamente o simplemente no llegan a tiempo.

Implicación personal

La gran mayoría de textos, escritos o manifiestos, desde el cine militante a los actuales colectivos de video, sostienen que el activismo audiovisual está atravesado por el *compromiso* y la *implicación personal* de aquellas personas involucradas en estos proyectos, entrelazados siempre con el tejido social local. Es así, que el motor que mueve a los *activistas audiovisuales* es su interés personal en lo social, su conciencia política, su compromiso colectivo, su implicación con las luchas y con los diversos movimientos que buscan diariamente transformar y mejorar la realidad en la que se insertan.

Estas prácticas se desarrollan desde una mirada interna del propio colectivo/organización. Un punto de vista implicado y comprometido completamente que forma parte y colabora en construir un discurso autónomo y de resistencia que se opone al discurso oficial y a su pretendida imparcialidad. Los *activistas audiovisuales* son parte del movimiento, se nutren de la misma participación activa en él, sumado al interés personal por ciertos temas y el compromiso por mostrar ciertos puntos de vista particulares. Son observadores que forman parte y participan activamente en las luchas. No son meros recolectores desinteresados de información. Presentan la información desde un punto de vista interno y subjetivo (Mateos y Rajas en Bustos et al., 2014).

Múltiples subjetividades

Todo relato, comunicación y/o discurso es una construcción meramente subjetiva que inevitablemente conlleva huellas e improntas del sujeto. La *subjetividad* es lo que articula todos los contra-discursos desde los movimientos sociales. Como apunta el periodista Pascual Serrano, creador de *rebelión.org*: “ya sabemos que la objetividad y la neutralidad no existen, no sirve la constante apelación de los medios a la imparcialidad. Existe la honestidad, la veracidad e incluso la pluralidad, pero ya nadie discute el interés ideológico y político que muestran los medios en su actividad diaria” (2010: 2-3). El verdadero problema no tiene que ver con que el activismo audiovisual sea subjetivo, sino que el problema es que el resto de discursos de tipo dominantes, también lo son, pero lo niegan y se presentan como no ideológicos y

no selectivos, enmascarándose bajo la lupa de la objetividad (López Martín & Roig Domínguez, 2004; Bustos et al., 2014). Por este motivo, el activismo audiovisual se postula abiertamente como una práctica no objetiva, que no oculta sus intenciones de defensa, lucha y confrontación y adquiere su reputación a nivel social por sus valores de honestidad, transparencia, precisión e independencia (Widgington, 2005: 104).

Empoderamiento y autorepresentación

El *audiovisual activista* constituye una importante herramienta de *empoderamiento*, tanto a nivel personal como colectivo, logrando que las personas y las comunidades puedan auto-representarse, abordar sus propios problemas, sus propias luchas, desde un punto de vista interno, revalorizando sus capacidades, conocimientos y su memoria colectiva. Las producciones centradas en las prácticas de vídeo participativo/comunitario, ponen su énfasis particular en las dimensiones de auto-afirmación, auto-representación y auto-reflexividad. Otorgan importancia al proceso mismo como una práctica emancipatoria y empoderadora que permite, al individuo y a las diferentes comunidades y/o colectivos, nombrar el mundo en sus propios términos (Askanius, 2012; 2014). Actualmente, se ha democratizado y ampliado el poder que los activistas audiovisuales poseen para formar ciudadanos que, a través de sus propios medios y dispositivos, puedan registrar su propia realidad, editarla, difundirla por las redes y, si es posible, exhibirla en diferentes circuitos. Capacitarlos para ser los actores principales en su mismo proceso de lucha, cambio y transformación social, es una potente forma de empoderarlos (González Linaza, 2013).

El documental como estrategia discursiva predominante

Históricamente el *audiovisual activista* ha mantenido una estrecha relación con el lenguaje documental. Existe una voluntad de ambos campos por abordar sus obras audiovisuales con una marcada conexión y un evidente reflejo de las diversas realidades que, como bien apunta Bill Nichols (1997), al hacer anclaje en mayor medida en el escenario que pretende representar, posee la capacidad de mostrar, reivindicar, denunciar, movilizar y agitar de una manera más directa. El documental se constituye un espacio para la reflexión de los diversos y múltiples niveles de realidad, un lugar para la toma de conciencia del mundo. Esta característica primordial lo convierte en el género predominante utilizado por los movimientos audiovisuales para abordar el complejo campo social y político, ya que “conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997: 40). Grierson, en los años treinta postulaba al documental como un púlpito a partir del cual se debía alentar a la transformación social. Todas estas características que definen el género del documental son trasladables al audiovisual activista, tal como evidencian muchos autores (Bustos, 2006; Campo, 2007; en Bustos et al., 2014; etc.).

De igual forma, diversos teóricos coinciden en que las fronteras entre documental y ficción son hoy, más que nunca, totalmente borrosas. Si bien el documental, y por tanto el audiovisual activista, parten la mayoría de las veces de un registro audiovisual directo y de un acontecer real no producido, no deja nunca de ser un relato construido en todos los casos, admitiendo una mixtura de formatos, estéticas y géneros diversos. El lenguaje documental constituye la estrategia discursiva predominante dentro del *audiovisual activista*, incorporando también toda su flexibilidad y su carácter híbrido en interacción con la ficción, el videoclip, la televisión, lo experimental, etc.

La cámara como arma y defensa

Al tiempo que históricamente la cámara ha servido para documentar las diversas realidades, luchas y protestas, se ha convertido en una potente arma de contrainformación y contra-vigilancia. De igual manera, es indiscutible la capacidad de estos artefactos como armas de defensa o escudos de protección, acompañando a los activistas en protestas, represiones, guerras, entre otros diversos sucesos donde la violencia y el peligro son amortiguados gracias a la presencia de este (mecánico, hoy electrónico y digital) ojo-testigo.

Nos interesa aquí exponer diversas citas (muchas de los propios realizadores/protagonistas), que, a lo largo de casi un siglo de audiovisual de intervención política, explicitan una serie de términos metafóricos que vinculan, de manera significativa, estas dos maquinarias. Como bien explicita Rodríguez Bornaetxea (2015), el campo del arte y el de la guerra comparten una serie de términos que los vinculan y separan de manera muy elocuente: vanguardia, táctica y estrategia, intervenciones, cámara, objetivo, mirilla, guerrilla, militancia, entre otros.

Del mismo modo que la tecnología no es más que el reporte de los avances de la industria bélica, la cámara cinematográfica va a tener desde sus orígenes (...) un reflejo más que poético en las armas. Se trata de transferencias de conocimientos científico-tecnológicos, pero también de trasvases de sentido. Se trata de confluencias y de divergencias entre ambos territorios, pero también de una semántica compartida que funciona en el imaginario audiovisual con toda la fuerza de la seducción. (...) El manejo de las armas y de las defensas nos sitúa en un campo de actividad tan vasto como complejo. Ya sea campo de batalla o campo del arte, se trata de escenarios de conflicto en los cuales, las armas de destrucción y las armas de creación librarán una eterna contienda (Rodríguez Bornaetxea, 2015: 2).

Ya desde los inicios del cine comprometido, Aleksandr Medvedkin, desde su tren cinematográfico, pensaba en la cámara como un arma: “Nuestro cameraman empuñaba su cámara como una ametralladora, venía a la empresa casi todos los días y filmaba todo lo que pasaba” (en Ramió & Thevenet, 1989: 130). La época que más referencias plantea en torno a esta metáfora es la década de los sesenta y setenta, con el desarrollo del cine militante. No en vano la época está marcada por movimientos revolucionarios armados, guerrillas y la revolución como horizonte utópico. En América Latina, sin duda, es donde mayores referencias al respecto encontramos. En una entrevista, Raymundo Gleyzer, el cineasta militante del grupo Cine de la Base, proclamaba: “Está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el valor del cine en este momento de la lucha” (Gutierrez Alea & Gleyzer, 1970, párrafo 18). La Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay, poseía una fuerte tendencia ideológica hacia la lucha armada, como simboliza su propio logotipo: una silueta en negro de un cineasta alzando una filmadora como si fuera una metralleta (Tal, 2003). Una manera de expresar gráficamente ideas similares a las divulgadas en el manifiesto Por un Tercer Cine, del Grupo Cine Liberación, quienes pensaban “el proyector como arma política” (Solanas & Getino, 1973: 165), “como un arma capaz de disparar veinticuatro fotogramas por segundo” (1973: 78). El boliviano Jorge Sanjinés, miembro del grupo Ukamau, reclamaba ofrecer al pueblo un cine que sirva como arma de lucha contra el imperialismo (Tal, 2003). Por otra parte, en Europa, Marti Rom, del colectivo de cine militante catalán Grup de Producció, expresaba también al respecto,

(...) el cine es un arma; el problema radica en saber qué clase de arma es... la eficacia política de un film militante viene dada, a posteriori, al tomar contacto con su destinatario y está en relación directa a su capacidad de penetración psicológica-

ideológica, que actúe como revulsivo a corto o a medio plazo en una acción revolucionaria (Martí Rom, 1978).

Siguiendo esta idea Robert Kramer, uno de los integrantes del *colectivo cinematográfico Newsreel*, apelaba a agitar la conciencia de los espectadores americanos realizando films que exploten como granadas en sus rostros (Braunstein & Doyle, 2013: 295). En EE.UU. también podemos encontrar otra asociación directa en el mismo nombre del movimiento *Guerrilla Television*:

el término guerrilla no puede ser más explícito, se trata de pequeños colectivos, de incursiones ágiles, de tácticas sutiles; sus armas están en las cámaras ligeras, en los canales de difusión alternativos, en la mirada crítica. Su batalla es recuperar la calle y el espacio público en una época en la que hay muchas cosas en juego (Rodríguez Bornaetxea, 2015).

En esta época, dice Baigorri (2004), la crítica social y política fueron unas de las primeras funciones que asumirá el vídeo de los sesenta, constituyéndose como arma de la contracultura. En una carta de Eldridge Cleaver dirigida al grupo *Guerrilla Television People's Video Theatre*, éste afirma: "Después de haber estado utilizando el vídeo como medio de comunicación e información, nos hemos dado cuenta de su gran eficacia en tanto que arma política, y pretendernos desarrollar al máximo todo su potencial" (Baigorri, 2004: 43). Debray se refería a esto cuando hablaba de las cámaras de vídeo domésticas que se popularizaron con la comercialización masiva en los ochenta: "el camescopio es un instrumento de producción ligero y barato. Abre las puertas al rodaje por parte de aficionados, y también a activistas y disidentes. El vídeo es un arma de guerrilla visual" (Debray, 1994: 234).

A principios del S.XXI el colectivo argentino *Cine Insurgente*, en su manifiesto, proclamaba *la imagen como arma de resistencia* y buscaba organizarse para luchar y poner su capacidad de productores audiovisuales al servicio de luchas populares (Bustos, 2006). De igual forma, el manifiesto *Camcorder Kamikazes*, distribuido a comienzos del milenio entre los movimientos alterglobalización, proclamaba:

Con o sin videocámara, los activistas están expuestos a violencia y represalias por parte de la policía. La presencia de videocámaras puede desalentar la violencia, o puede ser de fundamental importancia para demostrar y denunciar sucesivamente, las eventuales responsabilidades de las fuerzas del orden, garantizando una mayor seguridad para las personas presentes (Pasquinelli, 2002a: 65-67).

Es interesante ver cómo la actual proliferación de cámaras en los dispositivos móviles, constituye también una forma de defensa en las manifestaciones, frente a la violencia y represión policial del poder estatal. De un lado, la policía antidisturbios armada con gases y pelotas de goma y del otro, manifestantes y ciudadanos armados con cámaras. En los Estados que se dicen democráticos, la policía está siendo permanentemente filmada y existen diversos registros de cualquier accionar desproporcionado, poniendo en juicio el accionar de las fuerzas de seguridad y constituyendo potenciales pruebas frente a cualquier acción judicial que pueda llevarse a cabo. Es tal el poder de contra-vigilancia que ejercen las cámaras frente a la policía, que muchos gobiernos recurren a ciertos mecanismos que desactiven y neutralicen ese poder para evitar registros de su accionar. Nos referimos, por ejemplo, a leyes que persiguen y penalizan la grabación de acciones⁴, el uso de luces estroboscópicas contra las cámaras⁵, o también a policías utilizando cámaras para registrar, perseguir e inculpar a los ciudadanos⁶, entre otros mecanismos represivos, por no hablar de las acciones en países con gobiernos dictatoriales: "Las cámaras de fotos y de vídeo son las armas más preciadas en los escenarios de conflicto, por eso las quieren prohibir. Una imagen imprevista puede hacer caer a un ministro de Interior. Pero hay que ser

Por ejemplo, la prohibición de filmar a los agentes de seguridad, reglamentado en España mediante la *Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana* (2015), aprobada a pesar de intensos reclamos populares. .4

Como puede verse en el vídeo Policía de NY usa luces estroboscópicas contra la cámara de RT durante el *mitin* de OWS (Kafanov & RT en Español, 2011). Recuperado de <https://youtu.be/Lxblu-fXk00c> .5

Como puede observarse en el duelo de miradas del trabajo *Watchmen* (Bastida Kullick & Marin Estrada, 2012), Recuperado de <https://youtu.be/qs6RQSD49wA> .6

conscientes de que la imagen es un arma de doble filo y también es hoy en día una de las más potentes herramientas de control social” (Jesús Rodríguez entrevistado por Crowbar, 2014).

Como vemos, la pregnancia de las imágenes audiovisuales grabadas por móviles y transmitidas por Internet por los recientes alzamientos populares y movimientos sociales surgidos a partir del convulso ciclo de protestas 2009-2014, dan una movilidad e instantaneidad a estas armas de contrainformación y contra-vigilancia, antes inusitada. Un fenómeno que, paradójicamente, utiliza los mismos dispositivos y la misma tecnología empleada para el control social y espacial por parte de los estados panópticos del siglo XXI. Sin embargo, el objetivo es, como bien propone Rodríguez Bornaetxea (2015: 1), “armar la mirada. Llevar la mirada armada a la calle. Crear nuevos espacios comunicativos. Tal es el proceso por el cual las armas audiovisuales se cargan de capacidad transformadora”.

Carácter colectivo

7. Experiencias que comienzan con el cine soviético de principios de S.XX, sobre todo con el trabajo de Alexander Medvedkine. Continúan en 1965 con Jonas Mekas y su Film-Makers Cooperative distribuyendo 200 cámaras de 8 y 16 mm entre jóvenes negros con el único objetivo de que se expresen a sí mismos mediante imágenes (Herrero, 2008). Son retomadas en Francia por los Groupes Medvedkine en 1968 (Araújo, 2008) y luego en Bolivia por Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamu en los años setenta (Campo, 2007). Asimismo, el Colectivo de Cine de Clase busca que los mismos protagonistas lleven adelante sus luchas sociales, laborales o políticas a través de cine, incluyéndolos en el propio proceso productivo para que sean

El *activismo audiovisual* es un proceso netamente *colectivo* que se asienta en una base conformada por organizaciones sociales y políticas, siguiendo un modelo de co-gestión y auto-gestión colectiva, de responsabilidades compartidas, de carácter asambleario, flujos horizontales de información y organización no jerárquica (López Martín & Roig Domínguez, 2004; Roig Domínguez, 2006). Esta impronta de colectividad puede evidenciarse, por un lado, en su práctica realizada, generalmente, de manera grupal, y no tanto de manera individual. Por otro lado, por la fuerte interrelación y sinergias que se establecen en su accionar con otras agrupaciones o movimientos sociales, políticos, ambientales, etc. Esta colectividad se ve representada también en la movilización y protesta colectiva, propiciando con ello la empatía a nivel social, mostrando muchas veces las injusticias del sistema y propiciando que la audiencia se identifique con los problemas, generando así un sentimiento colectivo en favor de la solución de los mismos (González Linaza, 2013).

En algunos casos, incluso, la misma metodología de producción de los audiovisuales se realiza de manera colectiva y siguiendo un carácter asambleario. Se promueve que los mismos protagonistas se incorporen en el proceso productivo, en las discusiones y decisiones sobre los temas, las formas, el montaje e incluso la propia producción y realización audiovisual, horizontalizando así la producción audiovisual⁷. En definitiva, apunta la activista Joanne Richardson, lo más interesante de cualquier proceso 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, párrafo 11).

Capacidad transformadora

Una de las características primordiales que define al *activismo audiovisual* tiene que ver con los fines y objetivos que dan sustento a sus prácticas: *la intervención y transformación de la realidad política y social*. Desde los comienzos del cine vemos reflejada esta característica, el propio Vertov lo definía como *cine-ojo*, “un medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado”

(Cock Peláez, 2012: 148). También la escuela documental del británico Griegson proclamaba agitar y remover conciencias en los espectadores, alentando a una transformación social, mostrando las injusticias, contradicciones y enfrentamientos del ser humano. Por su parte, Fernando Birri, el llamado padre del *Nuevo Cine Latinoamericano*, plantea: "(...) que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas" y más adelante complementaba esta idea, "Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla" (en Valenzuela, 2011, párrafo 15).

Desde un comienzo y a lo largo de la historia, el concepto de *audiovisual activista* viene acompañado de la idea de lucha, cambio, transformación, denuncia, etc., en pro de generar algún tipo de transformación en la sociedad. Bustos (2006) lo define como un audiovisual de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a la transformación social. En esta línea, González Linaza (2013: 15) expone que "la transformación social es el punto clave de la definición porque es el fin en sí mismo del video activismo".

Las características de *resistencia, alternatividad, colectividad, el carácter no lucrativo y la implicación personal*, en su comunión dentro de las prácticas analizadas aquí, persiguen finalmente como horizonte la transformación social y política del contexto en el cual se desarrollan. La práctica de *activismo audiovisual* sobresale porque interviene, generalmente, en un contexto en el que surgen y chocan fuerzas y modelos políticos en conflicto. Esto se traduce, en palabras de Mateos y Rajas (2014), en una práctica comunicativa que implica, no son sólo los textos audiovisuales, sino también las experiencias en las que ellos se inscriben. Es así, que los objetivos de transformación se dirigen tanto a "instancias políticas (a las que se trata de afectar mediante documentos-evidencias que movilicen a la opinión pública frente a ello, que les fuercen a tomar decisiones o les comprometan) como a las mismas audiencias, para concienciarles de cara los cambios que ellas mismas pueden poner en marcha" (Mateos & Rajas en Bustos et al., 2014: 41).

Nuevo contexto político/tecnológico

Si dudas, el abaratamiento y accesibilidad de los medios de producción, distribución e intercambio cumplen un rol importante en el desarrollo que el audiovisual activista ha sufrido a lo largo de su historia. Nos nos referimos aquí a cambios a nivel industrial, grandes producciones y tecnologías profesionales sino, sobre todo, a cambios en pequeñas, ligeras y económicas tecnologías de uso doméstico o semi-profesional, las cuales han posibilitado su uso por parte de individuos o pequeños colectivos, colaborado en la proliferación de producciones alternativas.

Actualmente, la popularización de nuevas tecnologías móviles de comunicación y de registro (sonoro, fotográfico y videográfico), sumado a las herramientas web, tecnologías, plataformas y redes sociales 2.0, además del acceso a Internet móvil, ha generado un impacto revolucionario en las formas de organización, comunicación y acción política de las nuevas revueltas y de los *Novísimos Movimientos Sociales* (NsMS) (Juris, Pereira, & Feixa, 2012). Aunque no creemos en causalidades directas entre nuevas tecnologías y cambios sociales, pensamos que estas herramientas colaboran mucho en las nuevas formas de comunicación, coordinación y acción dentro de los movimientos y/o protestas sociales masivas contemporáneas.

Nos referimos aquí a las *Rebeliones 2.0* (Blejman, 2011) o *Wikirevoluciones* (Castells, 2011)⁸. Movimientos espontáneos que tienen como base un primer

ellos quienes lo controlen, que intervengan en cuestiones de contenido, de forma, que opinen, etc. (Arnau Roselló, 2006). Posteriormente, los colectivos de video comunitario, tanto en Estados Unidos y Canadá, como en España con el colectivo Video-Nou/SVC. El colectivo Cine Sin Autor plantea que aun en la actualidad existe mucha resistencia a estas prácticas por parte de profesionales del campo de la producción de audiovisual y del cine, quienes consideran inviable, impensable e incluso irritante la posibilidad de un asamblearismo popular en la producción. Cine Sin Autor busca aplicar una política colectiva de producción audiovisual y la desaparición del dispositivo-autor que se extiende a diversas prácticas de realización colectiva, entendidas como "sin autorales", dando la vuelta al papel de los protagonistas que ahora son quienes hablan en la película, dirigen la película, a la vez que la interpretan y la critican (Tuduri, 2012; 2013).

Para profundizar sobre estos procesos puede consultarse Castells (2012), Redes de indignación y esperanza. Los

movimientos sociales en la era de Internet; Mateos & Sanz (2014), "Disculpen las molestias, estamos cambiando el mundo". Una aproximación a los movimientos sociales en red ante el ciclo de protestas 2011-2014; VV.AA. (2014) *El poder de las redes sociales, Vanguardia Dossier*, Nº50.

9. Una simple búsqueda en YouTube con la frase "15O global revolution" da un resultado de 378.000 vídeos. Pueden verse también un extenso listado de vídeos sobre las manifestaciones en algunas de las diferentes ciudades, recopilado por los editores de la revista digital *roarmag.org* y usuarios de todo el mundo. <http://roarmag.org/2011/10/global-revolution-mass-protests-in-1000-cities-in-videos/>

10. Con *autocomunicación de masas*, Castells propone, por un lado, que existe un proceso de comunicación de masas que puede llegar potencialmente a una audiencia global. Por otro lado, que este es un proceso de autocomunicación porque es uno mismo el que genera el mensaje, define los posibles receptores y se-

impulso social descentralizado, convocados y viralizados por Internet, basados en la libre comunicación y el rápido intercambio de datos, sin líderes ni organización estructurada, expresándose en el espacio urbano y en las redes desde una postura política no-institucional. Levantamientos como la *Revolución Islandesa*, el *Despertar Persa en Irán*, la *Primavera Árabe* en países musulmanes, la *revuelta Griega*, los *indignados del 15-M* en España, *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, el movimiento estudiantil chileno, el movimiento *#yosoy132* en México, la *resistencia del parque Gezi* en Turquía, las manifestaciones en Brasil por el transporte público y contra el Mundial de fútbol, entre otras protestas y movimientos que tomaron las calles, las plazas y las redes a nivel mundial.

Asimismo, el panorama de la producción audiovisual actual se ha modificado también radicalmente en este contexto político/tecnológico. Las personas se convierten fácilmente en potenciales productoras de imágenes, grabando vídeos con pequeños dispositivos móviles y dispersos, editando con su ordenador, publicando en alguna plataforma de vídeo online y distribuyendo el material en las redes sociales, con una inmediatez inusitada, algo que ha proporcionado un enorme estímulo para estas prácticas culturales por fuera y en contra de los medios mainstream.

De esta manera, la imagen en general, y en concreto la producción audiovisual, comenzó a asumir y a ejercer roles bien definidos en cuanto a difusión, motivación, información y creación colectiva dentro de estos NsMS. Un verdadero síntoma de este fenómeno lo podemos encontrar en las *acampadas de los indignados* (15-M) en las diferentes ciudades de España, las cuales entre sus comisiones de organización siempre existía una comisión audiovisual. De igual manera sucedió en *Occupy Wall Street*. También podríamos nombrar la importancia de los vídeos filmados con móviles y publicados online en contextos como Irán (Nazanine, 2010), Pakistán, Túnez y Egipto (Arif, 2014). Incluso manifestaciones puntuales como la contra cumbre del G20 en Londres (2009) (Askanius, 2012), o la manifestación global del 15-O en la cual millones de personas de más de mil ciudades y ochenta países se unieron para el cambio global⁹. Esto da cuenta de la importancia que adquirió esta audiovisualidad dentro de los movimientos sociales.

Una enorme cantidad y diversidad de vídeos de estos movimientos, revueltas y acampadas circula por la red, a través de circuitos alternativos, pero sobre todo en plataformas corporativas de vídeo como *YouTube*, *Vimeo*, *Dailymotion*, redes de intercambio de imágenes e información, blogs y redes sociales como *Facebook*, *Twitter*, etc. La potencialidad de esto no reside en la calidad narrativa, documental o formal, sino precisamente, en el número de trabajos de múltiples características que empiezan a sentar las bases de una autogestión mediática inmediata empoderada (Fidalgo Alday & Bula, 2013), de una autocomunicación de masas (Castells, 2009)¹⁰.

Activismo audiovisual 2.0

Antes de 2005 resultaba difícil subir, distribuir y ver vídeo en Internet. Recién con la aparición de las plataformas de vídeo online (como *YouTube*, *Vimeo*, *Dailymotion*, etc.) comenzaron a involucrarse, no sólo culturas alternativas de vídeo como techno-geeks y activistas sociales (Askanius, 2014), sino una gran variedad de camarógrafos aficionados, videoartistas, documentalistas, comunidades e individuos con la posibilidad de publicar y compartir su material audiovisual de manera fácil, económica, rápida y accesible. Al igual que el desarrollo tecnológico en la década de 1960 había puesto el poder de la imagen en movimiento en las manos del *usuario normal* con la videocámara en mano (Baigorri, 2004; Boyle, 1997), la democratización

del acceso a los medios de comunicación (audio)visual tomó un nuevo giro con el rápido crecimiento y la popularización de estas potentes plataformas audiovisuales en línea. Al respecto, De la Fuente García (en Bustos et al., 2014: 136-137), apunta:

En una sociedad digital, la cámara, un teléfono móvil o cualquier otro objeto capaz de registrar audio y vídeo de forma inmediata operan como herramientas políticas; armas que caben en nuestros bolsillos y que son capaces de captar la realidad de unos ojos que hasta hace poco tiempo quedaban marginados del sistema tradicional de comunicación. Gracias a la práctica videoactivista, adquieren voz colectivos que han sido invisibilizados y excluidos del discurso público dominante que controlan las corporaciones mediáticas.

Nos preguntamos entonces, ¿qué es lo que distingue las formas contemporáneas de videoactivismo en los entornos online, plataformas y redes sociales 2.0, de las anteriores prácticas de activismo audiovisual? Nos interesa detenernos en las similitudes y diferencias que se incorporan ahora al audiovisual activista al integrarse con las potencialidades que ofrece la web 2.0, cambiando parte de sus prácticas políticas y, sobre todo, sus maneras de producción, distribución y exhibición del material.

Definición y caracterización del activismo audiovisual 2.0

Dentro del campo del activismo audiovisual, su comunión con estas nuevas tecnologías de comunicación da lugar a lo que algunos autores denominan videoactivismo 2.0 (Askanius, 2010¹¹; Galán Zorzuelo, 2012; Vila Alabao, 2012) o activismo audiovisual 2.0. Un campo donde realizadores -herederos de las premisas de los cineastas militantes de los sesenta/setenta y de las prácticas videoactivistas de los ochenta, noventa y dos mil- producen audiovisuales alternativos que persiguen un objetivo político, pero ahora aprovechando la accesibilidad, facilidad, inmediatez y versatilidad que ofrecen las herramientas actuales desarrolladas a partir del nacimiento de la web 2.0, compartiendo contenidos dentro de una comunidad virtual, sin la necesidad de tener que recurrir a intermediarios en dichos procesos.

La labor de los videoactivistas (...) se lleva a cabo en un nuevo espacio de confrontación cultural, política e informativa en el que los actores y las luchas se mantienen pero las prácticas, las herramientas y las estrategias se han transformado. La coincidencia de dos ciclos, uno de protesta y otro comunicativo/tecnológico, es característica de la lucha política actual. Internet, los procesos y herramientas que lo acompañan, son ya parte imprescindible de las acciones políticas y protestas (Lanchares Bardají en Bustos et al., 2014: 158).

Audiovisuales que se producen, distribuyen y consumen en nuevos escenarios digitales, dentro de redes globales, caracterizados por desarrollar prácticas en las que lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, claramente convergen. Sin embargo, como apunta Askanius (2014), si bien podemos reconocer lenguajes y estéticas históricas del activismo audiovisual, podemos encontrar también prácticas de comunicación nuevas, acordes a la aparición de nuevos medios y espacios de compromiso político. La mayoría de los audiovisuales activistas online utilizan formas y estéticas ya conocidas (e incluso viciadas) dentro del imaginario político de izquierda, pero las nuevas tecnologías amplifican, reconstruyen y reinterpretan, a veces, estas prácticas existentes. Considerando que las producciones del cine militante se realizaban y distribuían de manera clandestina y las videoactivistas de la época del Portapak circulaban editados en cinta dentro de redes de base, en la actualidad el material se pone a menudo directamente en la web, lo que indica, evidentemente, un tipo diferente de inmediatez y simultaneidad con los eventos cubiertos.

lecciona los mensajes concretos (Castells, 2009). Este fenómeno es producto del surgimiento de la Web 2.0 y del grupo de tecnologías, dispositivos y aplicaciones -medios de auto-comunicación de masas para Castells (2009), para Downing (2011), *small media* para Chanan (2012b)- que sustentan la proliferación de espacios sociales en Internet, donde el contenido es autogenerado, su emisión autodirigida y su recepción autoseleccionada por todos aquellos que se comunican. Castells (2008, 2009) también explica que, de la comunicación de masas dirigida a una audiencia, hemos pasado a una audiencia activa, que ahora forma su significado comparando su experiencia con los flujos unidireccionales de la información que recibe, es decir, se produce una aparición interactiva de significado. A esto lo denomina audiencia creativa, que es la fuente de la cultura de la remezcla que caracteriza el mundo de la autocomunicación de masas.

En posteriores trabajos de Askanius (2012, 2014), se refiere a estas prácticas como *Radical Online Vídeo*. .11

Creemos importante aclarar que la novedad que podemos ver actualmente en el activismo audiovisual 2.0, no se relaciona tanto con el uso del audiovisual como herramienta política -algo que ya se era habitual desde los inicios de la praxis cinematográfica misma-, sino en cuanto a cómo se producen hoy estos vídeos, cómo son publicados y distribuidos, la manera en que se consumen dentro de los nuevos circuitos y flujos audiovisuales en red y, fundamentalmente, también por la velocidad, rapidez e instantaneidad con que estos procesos se llevan a cabo. Son nuevas también las condiciones en que se desarrollan estas prácticas, marcadas por la ubicuidad de las tecnologías de registro (cámaras), la facilidad de la distribución y la enorme abundancia de material disponible para re-utilizar, además de su creciente masividad. Todo esto nos lleva a pensar entonces qué configura actualmente este campo del audiovisual activista y cómo funciona dentro de plataformas de vídeo online y redes sociales 2.0.

Nuevas tecnologías, nuevos actores y nuevas prácticas

La característica primordial que define a toda esta comunidad de activismo audiovisual 2.0, se relaciona directamente con el uso político, y a su vez creativo, que hacen de las nuevas tecnologías, en tanto herramientas de cambio y transformación social. No sólo cambia la versatilidad y masividad del acceso a tecnologías de registro, sino que el cambio fundamental se establece en la forma en que este material es publicado en plataformas de vídeo online y compartido en otras múltiples plataformas y redes sociales de carácter multimedia, que permiten una difusión horizontal del audiovisual. Esto produce, en palabras de Castells (2009), *una comunicación de muchos a muchos*, que favorece enormemente a las prácticas audiovisuales activistas que aquí nos interesan. Por tanto, los vídeos de intervención política actuales no pueden pensarse sin su contrapartida online que permite su publicación, visualización, distribución, repetición y reciclaje continuo. Vídeos que son entendidos como parte de un conjunto más amplio de prácticas políticas situadas dentro de los límites porosos de los diversos colectivos y movimientos sociales.

Estas prácticas audiovisuales pueden entenderse como parte del repertorio comunicativo de grupos, organizaciones y colectivos socio-políticos, así como de activistas independientes o individuos particulares que actúan en grupos de afinidad y redes que coexisten e interactúan también entre sí. Los diferentes modos de expresión política online del activismo audiovisual 2.0 se mueven en el rango de un compromiso explícitamente instrumental y auto-consciente de sí mismo, con cuestiones políticas y objetivos particulares claros, a modos mucho más sutiles, informales y latentes de expresión política (Askanius, 2014).

Masividad y democratización de las prácticas del activismo audiovisual 2.0

Askanius (2012) considera que es fundamentalmente nuevo en estas prácticas, la enorme cantidad de personas que practican hoy activismo audiovisual y la naturaleza de los circuitos y comunidades en las que lo hacen. Parte de esta masividad se ve reflejada en diversas producciones. Desde ciudadanos comunes que utilizan dispositivos móviles para documentar, más o menos al azar, manifestaciones o sucesos puntuales. Hasta producciones profesionales grabadas, editadas y distribuidas por videoactivistas que, de manera independiente o colectiva, documentan sistemáticamente las problemáticas sociales y políticas.

Esta masividad de las prácticas de activismo audiovisual 2.0 es producto, en parte, del fenómeno de omnipresencia absoluta de las cámaras, con su incorporación a los dispositivos móviles. Ello sumado a la posibilidad de compartir de manera inmediata ese contenido a través de diversas plataformas y repositorios audiovisuales online. En definitiva, ha cambiado radicalmente el paisaje mediático y, por supuesto, ha modificado el panorama de los medios alternativos dentro de los cuales el activismo artístico, político y mediático opera. En este contexto aparece el denominado Mobile Journalism (MoJo) (Espiritusanto, 2010), ciudadanos comunes que con su teléfono y su conexión a Internet móvil, acceden automáticamente a una potente plataforma multimedia de captación y envío de informaciones. Vila Alabao (2012: 171) nos dice que "(...) los nuevos dispositivos que permiten retransmitir en vivo o subir fotos y vídeos desde el mismo lugar donde suceden los acontecimientos han cambiado la temporalidad de la contrainformación y también han convertido la inmediatez en herramienta de subjetivación".

Streaming

El *streaming* (o difusión en flujo continuo) es la transmisión y distribución en vivo de un contenido digital de vídeo y/o audio a través de Internet, emitida por un usuario al mismo tiempo (con un tiempo de espera mínimo) que otro/s usuario/s puede descargarla y reproducirla sin interrupción. Es utilizado por diferentes movimientos sociales, asambleas, colectivos, etc., que recurren a la cobertura en vivo y en directo de ciertas acciones y acontecimientos, difundidos a través de las redes sociales, de manera colaborativa y sobre todo sin la intervención de los medios convencionales de comunicación. Esta nueva tecnología que permite transmitir en vivo es algo radicalmente nuevo dentro del panorama videoactivista. Antes era sólo accesible a grandes cadenas de televisión con costosos equipos, pero hoy es posible simplemente desde un teléfono con cámara (smartphone) y una conexión a Internet móvil.¹²

Diversidad y multiplicidad de formatos

Cada día un enorme número de material audiovisual activista es subido a plataformas de vídeo *online* con posibilidad de difundirse a audiencias masivas. Materiales y prácticas antiguas y nuevas que convergen, se enriquecen y a veces incluso, se enfrentan o contraponen. Estos vídeos abarcan una amplia gama de estéticas, narrativas, tecnologías y modos diversos. Muchos tienen una gran producción y elaboración, con un nivel alto de complejidad estética y discursiva, otros son vídeos más de estilo publicitario que buscan convocar a sus interlocutores para alguna manifestación o petitorio en particular. También hay vídeos subidos prácticamente sin edición, registros de algún suceso importante o preciso que vale la pena difundir. Trabajos que son luego compartidos, remezclados, comentados y multiplicados interminablemente en otras diversas plataformas online. El activismo audiovisual 2.0 se despliega dentro de categorías que tensionan la realidad y la ficción, el arte y el documento, el entretenimiento y la información, la política y la cultura popular, el mundo online y el espacio físico.

Remix Vídeo Político

Las prácticas audiovisuales activistas *online* son a veces desprestigiadas en relación a sus antecesoras, destacando que prima en ellas la cantidad por sobre la calidad,

Ejemplo paradigmático de este tipo de prácticas es el colectivo *PeopleWitness*. Una red de personas que reportan noticias de interés político-social con las herramientas de las que disponen en sus teléfonos: cámara, conexión móvil, *app* de *live streaming*, y distribución mediante redes sociales. Además, son también una red de aprendizaje continuo mediante la impartición y dinamización de talleres presenciales y online (con un wiki que construyen colaborativamente). Más información en <http://peoplewitness.net> o <http://peoplewitness.pbworks.com>

y de que las plataformas de vídeo *online* no colaboran en desarrollar un caldo de cultivo para una estética innovadora y un audiovisual activista más experimental. Sin embargo, Jenkins (2008a, 2008b, 2008c), respecto al audiovisual en general, y Askanius (2012b, 2013, 2014), en sus investigaciones sobre radical *online* video, proponen que existen nuevas prácticas y formas de re-utilización, re-montaje y re-mezcla de una enorme cantidad de material que se encuentra disponible ahora de manera online. Se producen hoy miles de nuevos vídeos que juntan retazos de otros vídeos. Nuevos montajes que demuestran construcciones creativas de argumento e intervenciones dentro de la historia misma de los acontecimientos, permitiendo volver a conectar imágenes, problemáticas, protestas y luchas del pasado con sus contemporáneas. Son estos procesos de convergencia e hibridez, junto con las prácticas de montaje, *bricolaje* y compilación de una variedad profusa de materiales multimodales, los que traen algo nuevo (aunque no totalmente) al *activismo audiovisual* y al conjunto de sus prácticas políticas, conformando diversos elementos claves dentro del repertorio discursivo y estético del activismo audiovisual 2.0 contemporáneo.

13. El investigador y comisario Jonathan McIntosh utiliza la denominación de Political Remix Vídeo en sus conferencias sobre esta temática (McIntosh, 2008), y Askanius (2013) nombra también este tipo de vídeos como *Political Mash-Up Videos*.

Este espíritu *remix* propio de las culturas participativas, lo vemos ahora presente dentro del activismo audiovisual, donde encontramos *Remix Vídeo Políticos*¹³ realizados a partir de material recopilado de una multiplicidad posible de fuentes que es apropiado, reciclado y re-utilizado en nuevas piezas audiovisuales críticas y de marcada tendencia política. Son habituales las referencias o citas a productos, íconos o elementos de la cultura popular. La reutilización de los mensajes de los medios de comunicación masivos, tanto para su análisis, confrontación como también para la perversión de los mismos. El montaje para relatar un acontecimiento y/o plantear otros puntos de vista sobre ciertas temáticas re-utilizando y re-mezclando de una manera particular imágenes registradas por otras personas, otorgando nuevos sentidos, estéticas y narrativas a estos materiales. A su vez, este material es puesto nuevamente en circulación pudiendo ser nuevamente reutilizado por otras personas.

Copyleft

Otra característica asociada directamente con el punto anterior es la tendencia de los activistas audiovisuales contemporáneos a utilizar licencias libres y copyleft. Esto abre las puertas para compartir el vídeo según criterios particulares y otorgar permisos de uso, copia, redistribución, y/o modificación. El uso de estas licencias otorga la libertad y posibilidades de remezclar material de archivo de otros realizadores, permitiendo que el material circule de una manera mucho más masiva, construyendo y reciclando constantemente las imágenes para difundir mensajes y empoderar a los propios movimientos, buscando proteger también el material de posibles usos comerciales o lucrativos.

Estas formas de producción y distribución –autoría colectiva o anónima, uso de licencias copyleft, visualización libre– aunque no son nuevas, sí han vivido una explosión masiva en años recientes. Tanto estos rasgos como la propia estética de los vídeos –collage, apropiación de materiales– son constitutivos esenciales de su compromiso político (Vila Alabao, 2014: 54).

Archivo audiovisual online, vivo y accesible

Otra particularidad del *activismo audiovisual 2.0* es que los colectivos y realizadores, al publicar y distribuir sus contenidos mayoritariamente de manera online, crean,

al mismo tiempo que circula el material, un archivo audiovisual cronológico que mantiene la memoria activa, accesible y re-utilizable para nuevas y posteriores lecturas. Se constituye así un archivo audiovisual de las actividades presenciales que los diversos colectivos, organizaciones y personas han ido vivenciando y que han sido registradas por el colectivo o realizador del canal online, a partir de los vínculos personales, sociales y políticos establecidos con su práctica audiovisual. Este archivo aglutina, empodera y fomenta, a su vez, el compromiso de los diversos actores con estos actos de participación.

Viralidad

La *viralidad* es la capacidad que tiene un contenido, en este caso un vídeo, para reproducirse, multiplicarse y expandirse como un virus informático en Internet y las redes sociales 2.0, difundiéndose de forma multitudinaria. Estos procesos de autorreplicación tienen directa relación con las emociones que genera un determinado contenido y que lleva a los usuarios a compartirlo entre sus redes, siendo nuevamente compartidos por estos contactos en una reacción en cadena exponencial.

El *activismo audiovisual 2.0* ha jugado un papel crucial proporcionando evidencia visual vital de los diversos eventos de protestas de los últimos años. En muchos casos, fueron recogidas y re-publicadas las imágenes en los propios medios masivos de noticias, una vez que se han viralizado y que su impacto en las redes comienza a ser enorme. Esto constituye una fiel muestra de que el nuevo panorama comunicativo no sustituye a los anteriores, si no que inter-conecta lo anterior con lo actual, permitiendo una mayor masividad de estos procesos y otras formas de comunicación. Así, un vídeo puede llegar a tener audiencias masivas y convertirse en un vídeo viral, gracias a un nuevo modelo de distribución de larga estela (long tail) (Anderson, 2004). Es decir, no se busca que una masa vea simultáneamente un mismo audiovisual que está en escena de manera efímera, como sucede en la televisión. Por el contrario, la reducción del coste de almacenamiento y distribución permiten que no sea necesario focalizar en un solo punto, sino que una multitud (potencialmente igual de numerosa) pueda acceder a un audiovisual en diferentes momentos, cuando cada uno quiera, logrando también grandes índices de audiencia. Esto se vincula a un nuevo tipo de comunicación masiva inaugurada con el activismo mediático¹⁴.

Respecto de estos procesos de viralidad en relación a la política y las nuevas prácticas de los movimientos sociales en interacción con las redes, pueden consultarse investigaciones como Postill (2014), trabajos de Benjamin Arditi o *Proyecto Viral* (www.arditiesp.wordpress.com), .14

Activismo Audiovisual Translocal

Esta nueva práctica crea nuevos escenarios de debate político, porque mientras que los vídeos se elaboran para intervenir en el contexto local, al mismo tiempo sirven para difundir las noticias y crear sinergias en otras latitudes. La diferencia con lo que sucedía antes es que hoy se logra de un modo mucho más rápido y eficiente que nunca (Chanan, 2012a). Es incluso habitual que se busque hablar a audiencias internacionales para generar efectos boomerang en el país de origen (Gregory en Jenkins, 2008d).

Nos interesa aquí traer a colación el concepto de *translocal* elaborado por Appadurai (1995) que nos permite comprender cuales son las diferencias entre las dinámicas locales y las globales y sus procesos de reciprocidad e interacción conjunta, entendiendo los procesos de localización de lo global y de globalización de lo local. Podríamos transponer entonces aquí este concepto para caracterizar al

activismo audiovisual 2.0 como *translocal*, ya que despliega procesos bidireccionales entrelazados y solapados entre dinámicas locales y globales. Se centra en una práctica local, pero con características y estéticas globales. Se desarrolla dentro de un ambiente de época y un contexto mundial de revueltas y levantamientos populares, pero localizados en los problemas y actores del propio contexto. Interviene política y mediáticamente a nivel local, pero tejiendo redes con actores, colectivos y movimientos que trabajan en otros territorios y con intereses similares pero diferentes. El famoso lema *think global, act local* (piensa globalmente, actúa localmente) podría ser un reflejo de este fenómeno. O también su contrapartida, sobre la cual apunta Castells (2008) -siguiendo a Juris y Couldry- cuando habla de los movimientos sociales actuales, al pensar de forma local, arraigados en su sociedad, para actuar de forma global, haciendo frente a los poderes dentro de las redes mundiales de poder.

Las imágenes se relacionan y fusionan con otras imágenes de protestas transnacionales de culturas e imaginarios diversos. Buscan horizontes y alternativas políticas que se entrelazan como un mosaico multiforme, dando fuerza tanto a las luchas locales como a las globales, gracias al uso alternativo que estos diversos actores hacen de las redes y de la tecnologías digitales de comunicación.

Conflictos, problemas y limitaciones

Los espacios de diálogo y de acción del activismo audiovisual se han trasladado hoy, casi totalmente, a los espacios online de las plataformas y redes sociales 2.0. Estos cambios plantean nuevos desafíos y preocupaciones. Actualmente nos encontramos en un punto de intersección y todavía sabemos muy poco sobre lo que sucederá en el futuro con las prácticas y proyectos políticos en espacios en línea populares. Lugares donde se reúnen el aficionado y el profesional, las prácticas contra-hegemónicas se enfrentan con el control corporativo y la política mundana se encuentra con el activismo militante.

Los modos contemporáneos de *activismo audiovisual 2.0* están situados dentro de un entorno de medios arbitrario y caótico dominado por plataformas corporativas (YouTube, Facebook, Twitter, Google, etc.) sin compromiso con las agendas activistas críticas ni con los proyectos políticos que promueven estos vídeos. Es también cierto que el desarrollo de estas tecnologías e infraestructuras de comunicación nuevas han permitido cierta democratización de las prácticas de activismo audiovisual. Sobre todo, en cuanto al acceso y la distribución de vídeos puestos a disposición de un grupo de personas cuya auto-representaciones, argumentos y representaciones políticas habían estado previamente confinados a los márgenes remotos de Internet, y antes a pequeños círculos de distribución de VHS en comunidades alternativas, underground o a proyecciones de cine militante en pequeños círculos clandestinos. Si bien estas ideas críticas y debates ya no quedan circunscriptas a un gueto (Askanius, 2014), al ocupar un importante espacio dentro de esferas públicas y comunidades online, pudiendo llegar potencialmente a un público más amplio, es también verdad que sigue encontrando (otras) limitaciones y problemas.

Entérminos de censura y libertad de expresión estos realizadores se encuentran frente a situaciones de vídeos clausurados o cuentas suspendidas en plataformas como YouTube u otros sitios comerciales, con la consecuente pérdida de todo su registro y archivo. Muchas veces por problemas de derechos de autor (*copyright*), por utilizar material de los medios de comunicación, por órdenes policiales, judiciales o gubernamentales, por representación gráfica de violencia (especialmente en documentaciones sobre violaciones de derechos humanos o en conflictos bélicos), entre otros motivos.

También encontramos el problema de la vigilancia y privacidad. El modelo de negocio de las plataformas corporativas de vídeo *online* se asienta en la compilación de información sobre sus usuarios. El fin es vender los datos de los perfiles a los anunciantes para que puedan mostrar sus anuncios y asegurar el nicho de venta, algo que se aleja de los principios de los activistas. No obstante, lo verdaderamente preocupante de esta situación es la relación existente entre estas plataformas y la inteligencia estatal y policial en el control y vigilancia permanente de sus ciudadanos (Sam Gregory, en Jenkins 2008d)¹⁵

Otro cuestionamiento tiene que ver con la ética y no con los peligros. Para los activistas anticorporativos y críticos de la explotación laboral mundial por parte de empresas multinacionales, cada una de las personas que suben vídeos a plataformas como *YouTube* está proporcionando mano de obra gratuita para su economía de la cultura, además de la consiguiente explotación comercial sobre la imaginaria de derechos humanos (Jenkins 2008d), con la cual las corporaciones ganan millones a costa de las personas.

La progresiva desaparición de medios y tecnologías de comunicación alternativos de los movimientos sociales, como el caso de Indymedia, que perdió terreno ante plataformas y herramientas corporativas de auto-publicación de contenidos (*YouTube, Facebook, Twitter, Google, etc.*), plantea una incertidumbre de no saber cuáles serán las implicaciones a largo plazo en estos espacios corporativos, altamente controlados. La mayoría de los *activistas audiovisuales 2.0* conviven con estas contradicciones, *pagando* este precio para poder llegar a audiencias mayores.

Si bien, por un lado, las industrias culturales y los medios corporativos a través de las tecnologías y plataformas 2.0, se aprovechan, apropian y explotan el trabajo cultural y la producción de contenidos que comunidades de usuarios-creadores generan constantemente. Todo ello para transformarlo en mercancía, obtener beneficios económicos de la venta de información o de la publicidad insertada en ellas, además de cooptar, neutralizar y desactivar toda crítica dirigida contra ellos. Por otro lado, activistas, colectivos y movimientos sociales utilizan, se apropian, y subvierten los usos de estas plataformas, medios y redes sociales corporativas con el objetivo de multiplicar el alcance de sus voces, visibilizar sus luchas, aumentar sus capacidades de resistencia, hacer circular masivamente sus contrainformaciones, potenciar sus redes y sinergias y lograr mayor efectividad en sus acciones.

No obstante, cada vez más activistas buscan desarrollar plataformas propias de vídeo online y comunidades alternativas, no lucrativas, de código abierto y libres, con énfasis en la seguridad, sin rastreo de las direcciones IP, con verdadera protección para los que suben los vídeos, para los que graban y para los que aparecen en las imágenes (por ej. Hub de WITNESS.org, Plumi.org, Kaltura.org, Makusi.tv, el histórico archive.org, etc.). Prestan atención también a la contextualización de esas imágenes para evitar lecturas indeseadas, evitando cualquier re-victimización, siguiendo un principio ético de defensa de derechos humanos, otorgando información y acceso a formas de colaboración reales.

La batalla por generar nuevas esferas públicas y lograr la libertad de Internet es y será larga (Brea, 2002). Como bien indica Lovink (2011), siempre y cuando algo esté verdaderamente en juego, nuevas generaciones de forajidos críticos se dedicarán a hackear las tecnologías para generar prácticas alternativas. En esta línea, Askanius (2012) propone que, en lugar de lanzar críticas pesimistas frente a las retóricas optimistas del mercado, más interesante es examinar de cerca la contradictoria y desordenada realidad online y las diversas formas alternativas en que la gente le otorga sentido.

Sasha Costanza-Chock (en Jenkins, 2010) comenta casos de redes de activistas como EFF's Transparency Project -www.eff.org/issues/transparency- y Freedom of Information Act -www.foia.gov/) con ejemplos documentados sobre plataformas corporativas que comparten información con la policía y otros agentes del Estado que vigilan a activistas, conduciendo incluso a actos de persecución, represión y arrestos.

En definitiva, los *activistas audiovisuales* actuales deben estar atentos para no caer presos de la vigilancia y control informático (estatal y policial), de la censura corporativa e ideológica, del intento de despolitización constante y de la dispersión de sus prácticas y contenidos dentro del flujo infinito de información y mercancía que circula en las entrañas de los servidores informáticos. Al tiempo que estas tecnologías ya son parte indispensable de las formas y prácticas de resistencia, insistencia, acción e intervención (tecnopolítica) de estas multitudes conectadas y de sus infraestructuras autónomas de auto-organización y coordinación virtual del movimiento, las organizaciones, colectivos y personas que actúan en las calles, los barrios y las plazas.

Discusiones (a modo de cierre)

La importancia de la imagen como lucha por el poder político, pone en el centro del debate a quienes históricamente han utilizado diversas estrategias visuales y comunicativas en su accionar dentro del campo de batalla mediático de contrapoder. De esta manera, las prácticas audiovisuales surgidas fundamentalmente en los momentos de crisis y de emergencia social, se convierten en herramientas transformadoras de intervención mediática, social, educativa y, sobre todo, política. Un audiovisual que lleva casi un siglo aportando visualidad, información, crítica, pruebas, debates y emociones a los movimientos sociales, cuestionando las imágenes de los medios del poder que intentan mantener el statu quo. Esta potencia que posee el audiovisual como instrumento político en la elaboración de los imaginarios colectivos es algo que históricamente los movimientos sociales, los colectivos audiovisuales activistas y los realizadores comprometidos han tenido siempre muy claro.

Tal como dijimos, los objetivos y planteamientos audiovisuales y políticos de los colectivos activistas actuales, son herederos de premisas de cineastas militantes en los sesenta y/o de los videoactivistas en los ochenta y noventa. A pesar del paso del tiempo y de todas las diferencias que los cambios tecnológicos analizados traen implícitos, conservan propósitos similares a sus antecesores. Nos referimos a cómo visibilizar luchas y realidades, que la mayor parte de las veces son tergiversadas, obviadas e incluso ocultadas por los medios y el audiovisual *mainstream*. También son dimensiones fundamentales denunciar, contrainformar, convocar y organizar, así como registrar y transmitir saberes y experiencias, ayudar a (re)construir una identidad colectiva y una memoria histórica de los movimientos sociales y resistir al dominio de la esfera pública por parte del poder político, comercial y mediático.

Asimismo, se evidencian aspectos que responden y son producto de la época en que se desarrollan, al integrar prácticas audiovisuales con la potencialidad de la web 2.0. Muchas premisas actuales de producción, distribución y exhibición del audiovisual crítico de intervención activista (*cultura libre, copyleft, inmediatez del registro y difusión, nuevas formas de creación colectiva, remezcla audiovisual, etc.*) cambian radicalmente, afectando tanto la movilidad, flexibilidad e instantaneidad que permiten las nuevas tecnologías (audiovisuales, informáticas y comunicacionales) omnipresentes. Estas prácticas mediáticas de base se apropian de las nuevas tecnologías accesibles para instaurar un debate y una estrategia transmediática que busca intervenir política y estratégicamente en el imaginario y en las representaciones de los movimientos sociales para colaborar en las luchas, cambios y utopías que intentan construir.

Creemos que hay mucho de viejo y de nuevo en las prácticas audiovisuales activistas actuales. Sin embargo, existen aún muchas cosas interesantes que pueden reciclarse,

(re)inventarse y (re)utilizarse de las prácticas anteriores y que, lamentablemente, han sido dejadas de lado por la vorágine y la confianza, a veces excesiva, que traen aparejadas las nuevas tecnologías y las redes de información y comunicación. Consideramos importante poder rescatar experiencias anteriores, sobre todo en el trabajo a nivel físico, reforzando la capacidad de intervención en el espacio real a través de la interrelación de las prácticas online y offline que posibiliten potenciar la efectividad de los audiovisuales activistas actuales y futuros.

Muchos movimientos, organizaciones y colectivos sociales buscan crear y expandir nuevos imaginarios emancipatorios y autónomos, imaginarios otros que alteren el orden establecido, que socaven las bases del statu quo, que logren dinamitar aquellos imaginarios hegemónicos que sustentan el capitalismo neoliberal contemporáneo. Evidentemente no es lo mismo cualquier tipo de imaginario. No podemos sino enfrentar a aquellos actores que buscan sistemáticamente constituir un paisaje de imaginarios individualistas, alienantes y enajenados al servicio de los poderes instituidos, propuestas de creación y construcción conjunta de imaginarios que planteen horizontes colectivos de libertad y autonomía.

Esta diversidad de prácticas (audio)visuales alternativas buscan intervenir e instalar en la sociedad diversas representaciones, sentidos, y miradas que resistan y transgredan aquello instituido y legitimado. Buscan plantear otro tipo de estéticas, temáticas, problemáticas y operaciones simbólicas en los bordes, rendijas y periferias de la misma industria cultural y del entretenimiento, que abran grietas y fisuras en el discurso dominante, que permitan “procesos discursivos libres de comunicación directa, legítima y no mediada” (Brea, 2002). En definitiva, dispositivos alternativos de producción de esfera pública que fomenten el encuentro, el diálogo libre e interactivo, que permitan desenmascarar las verdaderas operatorias que se llevan a cabo desde el poder audiovisual de los grandes medios masivos y la cultura hegemónica.

En definitiva, el *activismo audiovisual*, de antes y ahora, busca generar y recuperar valores que contribuyan a intervenir en la consciencia de protagonistas y espectadores, transformando y forjando imaginarios de cambio y utopía, para lograr colectivamente construir nuevos horizontes comunes, otros mundos posibles de libertad, igualdad y felicidad compartida.

Bibliografía

- ANDERSON, C. (2004). “The Long Tail”, en *Wired*, 12. Recuperado de <http://archive.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>
- APPADURAI, A. (1995). “The production of locality”, en R. Fardon (Ed.), *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*, pp. 204-225. Routledge, London.
- ARAÚJO, C. (2008, julio 16). “Jean Luc-Godard y el Grupo Dziga Vertov”, en *BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado de www.blogsandocs.com/?p=169
- ARIF, R. (2014). *Social movements, YouTube and political activism in authoritarian countries: a comparative analysis of political change in Pakistan, Tunisia & Egypt*. (Tesis Doctoral). University of Iowa, Iowa. Recuperado de <http://ir.uiowa.edu/etd/4564>
- ARNAU ROSELLÓ, R. (2006, mayo 31). *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* (Tesis Doctoral). Universitat

Jaume I. Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat, Castellon, España. Recuperado de www.tdx.cat/handle/10803/10460?show=full

ASKANIUS, T. (2010). "Video Activism 2.0 – Space, Place and Audiovisual Imagery", en *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media, Kungliga Biblioteket, Stockholm*, pp. 337-358.

ASKANIUS, T. (2012). *Radical online Video: YouTube, video activism and social movement media practices*. Lunds Universitet, Lund, Swedish. Recuperado de www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=12683&postid=3159660

ASKANIUS, T. (2013). "Online Video Activism and Political Mash-up Genres", en *JOMEC Journal Journalism Media and Cultural Studies*, (4). Recuperado de www.lunduniversity.lu.se/lup/publication/4180637

ASKANIUS, T. (2014). "Video for Change", en K. G. Wilkins, T. Tufte, & R. Obregon (Eds.), *The Handbook of Development Communication and Social Change*, Wiley-Blackwell, pp. 453-470. Recuperado de <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781118505328.ch27/summary>

BAIGORRI, L. (2004). *Vídeo: Primera etapa: El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Asociación Cultural Brumaria, Madrid.

BAIGORRI, L. (2006). "El futuro ya no es lo que era: de la Guerrilla Television a la Resistencia en la Red", en *NET. ART. Prácticas estéticas y políticas en la red* (pp. 135-143). Brumaria, Barcelona.

BENJAMIN, Walter (1998). "El autor como productor", en *Iluminaciones III*, pp. 117-134. Taurus, Madrid.

BEY, H. (1997). "TAZ. La zona temporalmente autónoma", en *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, (3), p. 2.

BLEJMAN, M. (2011, febrero 8). "Rebelión 2.0". *Página/12*. Buenos Aires. Recuperado de www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-161933-2011-02-08.html

BOYLE, D. (1997). *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. Oxford University Press, NY. Recuperado de www.monoskop.org/images/2/25/Boyle_Deirdre_Subject_to_Change_Guerrilla_Television_Revisited.pdf

BRAUNSTEIN, P. & DOYLE, M. (2013). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 60's and 70's*. Routledge.

BREA, J. L. (2002). *La ERA Postmedia: Acción Comunicativa, Prácticas (Post)artísticas y Dispositivos Neomediales*. Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca), Salamanca.

BULA, H., & FIDALGO, I. (2013). "Investigación, producción y gestión en torno al audiovisual, la imagen, la política y los movimientos sociales: #Nuevas Realidades Video-Políticas (#NRVP)", en *Actas del I Congreso de Investigadores en Arte: El Arte Necesario. La investigación artística en un contexto de crisis* (Vol. 3), Sendemà Editorial y DEFORMA-Cultura online, Valencia, pp. 163-170.

BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo* (1. ed). Centro Cultural de España en Buenos Aires y La Crujía Ediciones, Bs. As.

BUSTOS, G., MAROTO, M., DE LA FUENTE GARCÍA, P., GALÁN ZARZUELO, M., LANCHARES BARDAJÍ, L., MATEOS, C., RODRÍGUEZ, G. (2014). *Videoactivismo. Acción política, cámara en mano* (Vol. 71). Latina, La Laguna (Tenerife). Recuperado de www.cuadernosartesanos.org/abscac71.html

CAMPO, J. (2007, mayo). *El cine militante y sus variaciones en el tiempo* (Tesis de Grado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de http://comunicacion.sociales.uba.ar/?page_id=636.

CASTELLS, M. (2008). "Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (II): los nuevos espacios de la comunicación", en *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (75), Fund. Telefónica, Madrid, pp. 11-23.

CASTELLS, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial, Madrid.

CASTELLS, M. (2011, enero 29). "La wikirrevolución del jazmín". *La Vanguardia*, Barcelona. Recuperado de www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20110129/54107291983/la-wikirrevoluciondel-jazmin.html

CASTELLS, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Alianza, Madrid.

CHANAN, M. (2012a). *Tales of a Video Blogger*. UK: REFRAME. University of Sussex, Sussex. Recuperado de <http://reframe.sussex.ac.uk/activistmedia/2013/03/free-e-book-tales-of-a-video-blogger-by-michael-chanan>

CHANAN, M. (2012b). *Vídeo, activism and the art of small media*. *Transnational Cinemas*, 2(2), 217-226.

COCK PELÁEZ, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de www.tdx.cat/handle/10803/96533

CROWBAR, R. (2014, agosto 18). "El fin de las balas de goma es una victoria de los movimientos". *Periódico Diagonal*. Madrid. Recuperado de www.diagonalperiodico.net/libertades/23631-fin-balas-goma-es-victoria-movimientos.html

DE LA PUENTE, M., & RUSSO, P. M. (2012). "El cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del vídeo". En *Actas III Congreso Internacional AsAECA 2012*, Buenos Aires, p. 14. Recuperado de www.asaeca.org/aactas/de_la_puente__maximiliano_-_russo__pablo_-_ponencia.pdf

DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Ediciones Paidós, Barcelona.

DOWNING, J. (Ed.). (2011). *Encyclopedia of social movement media*. Thousand Oaks, SAGE, California.

ESPIRITUSANTO, N. O. (2010). "Periodismo ciudadano: el fenómeno mojo", en *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (83), Fundación Telefónica, Madrid, pp. 100-103.

FIDALGO ALDAY, I., & BULA, H. E. (2013). "El trabajo audiovisual en los movimientos sociales del 2011: #NRVP como plataforma de producción, gestión e investigación sobre vídeo y política", en *Arte y Políticas de Identidad*, 8, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 201-223. Recuperado de <http://revistas.um.es/api/article/view/191721>

FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Akal Ediciones, Madrid.

GALÁN ZARZUELO, M. (2012). "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales", en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), p. 1091-1102.

GARCÍA CANCLINI, N. (2010). "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?" en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7, pp. 16-37.

GONZÁLEZ LINAZA, D. (2013). *Vídeo Activismo: acción política cámara en mano. El Vídeo Activismo y las instituciones públicas* (Proyecto Fin de Grado. Comunicación Audiovisual). Universidad Rey Juan Carlos - Facultad de Ciencias de la Comunicación, Madrid. Recuperado de <http://eciencia.urjc.es/handle/10115/11954>

GREGORY, S., CALDWELL, G., AVNI, R., & HARDING, T. (2005). *Vídeo para el cambio. Una guía para la defensa de los Derechos Humanos y el Activismo*. Pluto Press, London. Recuperado de www.witness.org/how-to/vídeo-for-change/vídeo-for-change-spanish

GRUPO A.F.R.I.K.A., BLISSET, L., & BRÜNZELS, S. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus, Barcelona.

GUTIERREZ ALEA, T., & GLEYZER, R. (1970). "Entrevista a Raymundo Gleyzer" en virnayernesto.com.ar. Recuperado de www.virnayernesto.com.ar/VYEART38.htm

HERRERO, L. (2008, julio 16). "Videoactivismo. Captar e incidir", en *BLOGS & DOCS*. Revista on line dedicada a la no ficción. Recuperado de www.blogsandocs.com/?p=149

JENKINS, H. (2008a). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Editorial Paidós, Barcelona.

JENKINS, H. (2008b, febrero 13). "From YouTube to WeTube...", en henryjenkins.org. Recuperado de http://henryjenkins.org/2008/02/from_youtube_to_wetube.html

JENKINS, H. (2008c, febrero 20). "Learning From YouTube: An Interview with Alex Juhasz", en henryjenkins.org. Recuperado de http://henryjenkins.org/2008/02/learning_from_youtube_an_inter.html

JENKINS, H. (2008d, marzo 31). "From Rodney King to Burma: An Interview with Witness's Sam Gregory (Part One)", en henryjenkins.org. Recuperado a partir de http://henryjenkins.org/2008/03/from_rodney_king_to_burma_an_i.html

JENKINS, H. (2010, noviembre 1). "DIY Vídeo 2010: Activist Media (Part Three)", en henryjenkins.org. Recuperado de http://henryjenkins.org/2010/11/diy_vídeo_2010_activist_media_2.html

JURIS, J., PEREIRA, I., & FEIXA, C. (2012). "La globalización alternativa y los «novísimos» movimientos sociales", en *Revista del Centro de Investigación*. Universidad La Salle, 10(37), pp. 23-39.

KANCLER, T. (2014, febrero 14). *Arte, política y resistencia en la era postmedia* (Ph.D). Universitat de Barcelona. Departament de Disseny i Imatge, Barcelona. Recuperado de www.tdx.cat/handle/10803/145688

KRUGER, B. (2006). "Tres versiones de la práctica artística considerada como crítica cultural", en J. L. Marzo (Ed.), *Fotografía y activismo: textos y prácticas (1979-2000)*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 82-97.

LINARES, A. (1976). *El cine militante*. Castellote, D.L., Madrid.

LÓPEZ MARTÍN, S., & ROIG DOMÍNGUEZ, G. (2004). *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*. Nodo50, Madrid. Recuperado de <http://info.nodo50.org/Del-tam-tam-al-doble-click-una.html>

LOVINK, G. (2011). *Networks without a cause: a critique of social media*. Polity, Cambridge.

MAO TSE-TUNG. (1972). "Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura", en *Obras Escogidas de Mao Tse-tung* (2ª ed., Vols. 1–III). Pekin, pp. 67-98.

MARTÍ ROM, J. M. (1978). "Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán", en *Cinema 2002*, (38-Abril), pp. 56-60.

MATTONI, A., BERDNIKOV, A., ARDIZZONI, M., & COX, L. (2010). "Voices of Dissent: Activists' Engagements in the Creation of Alternative, Autonomous, Radical and Independent Media", en *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 2(2), pp. 1-22.

McINTOSH, J. (2008). "Building a Critical Culture with Political Remix Video", en G. Stocker, C. Schöpf, & Ars Electronica (Eds.), *A new cultural economy: the limits of intellectual property*. Hatje Cantz, Ostfildern, pp. 53-57.

MESTMAN, M. (2009). "La exhibición del Cine Militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación", en S. Sel (Ed.), *La Comunicación Mediatizada: Hegemonías, Alternatividades, Soberanías*. CLACSO, Buenos Aires, pp. 123-137. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/sel/>

NAZANINE, A. (2010, marzo 4). "Irán, Youtube y su democracia", en *BLOGS & DOCS. Revista on line dedicada a la no ficción*. Recuperado de www.blogsandocs.com/?p=515

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós, Barcelona.

PASQUINELLI, M. (Ed.). (2002). *MEDIACTIVISMO (Activismo en los medios). Estrategias y prácticas de la comunicación independiente. Mapa internacional y manual de uso*. DerieveApprodi, Roma. Recuperado de http://matteopasquinelli.com/docs/Pasquinelli_Media_Activism_cas.pdf

POSTILL, J. (2014). "Democracy in an age of viral reality: A media epidemiography of Spain's indignados movement", en *Ethnography*, 15(1), pp. 51-69. Recuperado de <http://doi.org/10.1177/1466138113502513>

PRESENCE, S. (2013, febrero). *The political avant-garde: Oppositional documentary in Britain since 1990* (Tesis Doctoral). University of the West of England, Bristol. Recuperado de <http://eprints.uwe.ac.uk/20924/>

RICHARD, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

RICHARDSON, J. (2007). "Memorias de una vídeoactivista", en *Transversal (eipcp.net - Multilingual Webjournal)*, *Prácticas de transmutación de signos*. Recuperado de <http://translate.eipcp.net/transversal/0307/richardson/es>

RODRÍGUEZ BORNAETXEA, A. (Fito). (En Imprenta). "La cámara como arma. Prácticas audiovisuales, espacios de divergencia y disparos al aire", en Bula, H.; Fidalgo, I.; Zapata O. & Ortiz J. (Eds.), *#Realidades Vídeo-Políticas. Activismo y emancipación de la imagen red*. Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F.

ROIG DOMÍNGUEZ, G. (2006). "¿Por qué un «medio alternativo» es un medio alternativo?", en *Éxodo*, (84), pp. 21-26.

SERRANO, P. (2010). "Otro Periodismo desde Internet", en *CIESPAL*. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/26685836/Pascual-Serrano>

SOLANAS, F. E., & Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización* (1o ed.). Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Subcomandante Insurgente Marcos, & Ejército Zapatista de Liberación Nacional. (1999). *Siete piezas sueltas del rompecabezas mundial*. Virus, Barcelona.

TAL, T. (2003). "Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", en *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 5(9). Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1047327>

TUDURI, G. (2012). *La Política de la Colectividad. Ideas derramadas: cinesinautor. blog 2009-2012*, cinesinautor.es, Madrid. Recuperado de http://media.wix.com/ugd/75e5b9_9e23f7163e9a4d8a9ffea2213de37a02.pdf

TUDURI, G. (2013). "Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de cine sin autor 2.0", en *Arte y Políticas de Identidad*, 8, pp. 227-284.

VALENZUELA, V. (2011, mayo 27). "Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara", en *laFuga.cl*. Recuperado de www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439/

VILA ALABAO, N. (2012). "Videoactivismo 2.0: Revueltas, Producción Audiovisual y Cultura Libre", en *Toma Uno*, 1(1), pp. 167-176.

VILA ALABAO, N. (2014). "Producción audiovisual en torno al 15-M y cultura libre: revueltas 2.0", en *15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15-M* (pp. 54-63). Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona. Recuperado de <http://tecnopolitica.net/content/producci%C3%B3n-audiovisual-en-torno-al-15m-y-cultura-libre-revueltas-20>

VINELLI, N., & RODRÍGUEZ ESPERÓN, C. (2004). *Contrainformación: medios alternativos para la acción política*. Peña Lillo-Ediciones Continente, Buenos Aires.

VV.AA. (2014). *El poder de las redes sociales*. Vanguardia dossier, (50), 99, La Vanguardia, Barcelona.

WIDGINGTON, D. (2005). "Screening the revolution. FAQ about vídeo activism", en A. Langlois & F. Dubois (Eds.), *Autonomous media: activating resistance & dissent* (pp. 102-121). Cumulus Press, Montréal. Recuperado de <http://cumuluspress.burningbillboard.org/autonomousmedia.html>

Hernán Enrique Bula

Lic. en Artes Visuales (UNSJ), Esp. en Video y Tecnologías digitales online-offline (ESDi/MECAD y UNC), Mgter. en Producción Artística y Doctor en Artes (Universidad Politécnica de Valencia). Profesor de la UPV, UNC y UPC. Participa en diversos proyectos de investigación y gestión en el campo del arte, el audiovisual, la política y el activismo. Miembro de los colectivos Nuevas Realidades Vídeo-Políticas y Pucará Bits. Su producción artística/curatorial se desarrolla en el campo de las artes mediales, el cine de no-ficción, y el audiovisual experimental/expandido.

Contacto: hernanbula@hotmail.com

Iker Fidalgo Alday

Licenciado en Bellas Artes (Universidad de Bilbao). Enfoca su investigación en el arte integrado en movimientos de activismo político, nuevos constructos sociales y movimientos de contrapoder. Becario de investigación del museo ARTIUM de Álava y del Gobierno del País Vasco. Ha formado parte de varios colectivos interdisciplinarios, desarrollando trabajos de intervención, investigación y aprendizaje continuo. Actualmente realiza la Tesis Doctoral sobre Transmedia y Movimientos Sociales en la Universitat Politècnica de València.

Contacto: ikerfidalgo@yahoo.es

