

# Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social

***Transmedia activism. Participatory narratives for social change.***

# 7

ARTÍCULO



## Pedro Ortuño Mengual

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia.

Profesor Titular en el área de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Combina su labor docente, artística y de investigación con el comisario de exposiciones audiovisuales. Es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad*. Su investigación cuestiona el papel de los medios de comunicación y su relación con las identidades transnacionales y periféricas. Ha participado como investigador e IP en varios proyectos de I+D relacionados con políticas de identidad y el cine/vídeo underground.

pedrort@um.es  
orcid.org/0000-0002-9953-5739

## Virginia Villaplana Ruiz

Facultad de Comunicación y Documentación, Universidad de Murcia.

Investigadora y profesora de Análisis de los discursos audiovisuales en la Universidad de Murcia. Su investigación explora la escritura como negociación entre la memoria e historia utilizando metodologías creativas como la Mediabiografía del Do it yourself al Do it together (DIT). Ha dirigido seminarios sobre memoria colectiva, estudios queer y género, narrativas interactivas entre otros en: University of London, Birkbeck, University of Roehampton, Colef. Escuela de Posgrado en Ciencias Sociales, Tijuana e Institute of International Visual Arts, Londres. Es miembro del consejo editorial de la revista científica *Arte y Políticas de Identidad*. Autora de los libros: *Softfiction: Políticas visuales sobre la emocionalidad y el deseo*, *El instante de la memoria*, *Cárcel de amor*. Relatos culturales sobre la violencia de género y *Cine infinito*. En la actualidad, desarrolla el proyecto de *Subtramas*. Plataforma de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas.

virginia.villaplana@um.es  
orcid.org/0000-0001-5033-5325

Fecha de recepción: 01 de diciembre de 2016 / Aceptación: 01 de enero de 2017

## Resumen

El artículo propone una revisión de prácticas activistas mediáticas, origen de las formas participativas de la narrativa transmedia, en relación al lugar y la acción política. La implantación de las redes digitales ha permitido el desarrollo de una cultura red. Se analizan prácticas artísticas de colectivos activistas y las nuevas propuestas desarrolladas con dispositivos móviles vía GPS y webdoc. En este

sentido, se proponen tres líneas discursivas sobre el activismo transmedia: las aperturas narrativas del territorio y la ciudadanía, las políticas de acción y representación colectiva, y finalmente, la expresión de la experiencia mediante el testimonio.

## PALABRAS CLAVE

Transmedia, Activismo, Participación, Comunicación del discurso, Arte social

---

## Abstract

*We propose a review of media activist practices giving rise to participative transmedia narratives in relation to political action and location. Digital networks have allowed the development of a network culture. We discuss artistic practices of activist groups and new proposals made via GPS with mobile devices and web documentaries. We identify three kinds of discourse in transmedia activism: narratives that open up to the region*

*and its inhabitants, policies for collective action and representation, and the expression of experiences through witness.*

## KEYWORDS

*Transmedia, Activism, Participatory Media Practices, Discursive Communication, Creative communication, Social Art*

---

## 1. INTRODUCCIÓN

La investigación científica, basada en la interacción social y los procesos tecnológicos a lo largo de la historia de la comunicación y el arte ofrecen un paradigma axial que supone la consideración del activismo vinculado al uso social de internet, el cine y la televisión. Las actuales tendencias de los estudios de comunicación, estudios visuales y activismo establecen en el uso de internet y la telefonía móvil un escenario donde se están generando por parte de artistas y movimientos sociales estrategias de mayor intensidad en las narrativas de participación, anexadas éstas a los discursos para el cambio social. Las narrativas de participación en la so-

ciudad red (Castells 2012) explicitan cinco dimensiones de apertura social, cultural, estética y política que están a su vez interrelacionadas y se caracterizan por: la flexibilidad, la multiplicidad y la democratización. En este sentido, las cinco dimensiones de apertura de la comunicación participativa son: la tecnológica, de usabilidad, de acceso abierto, la apertura de los procesos y la apertura de la experiencia colectiva.

La noción de participación que proponemos enfatizar del activismo transmedia es aquella que se relaciona con el concepto de producción de ciudadanía. No podemos olvidar que la lógica de consumo que lo impregna todo nos invita permanentemente a participar, pero de

una manera pasiva en algo ya dado o establecido. En la medida que es imposible involucrarse directamente en la organización y producción de todo, sin embargo la participación es muy útil para sumar y apoyar esfuerzos, que muchas veces han iniciado otros; algo fundamental para generar unas verdaderas narrativas “autoconstruidas colectivamente” (López y González 2016, p.147) en una esfera pública democrática que, mediante la integración de la comunidad en el ejercicio de la política, garantice los intereses colectivos.

“Lo que hace posible una representación narrativa de los acontecimientos reales es, sostiene White, la clasificación de esos acontecimientos con respecto a su significación para la cultura o grupo que está escribiendo su propia historia, lo que a su vez requiere una noción de centro social desde la cual organizarlos y dotarles de significación ética o moral.” (Peña-Marín 2014, p.107)

En el contexto de la era post-digital (Berry y Dietar 2015) se sitúan las prácticas del activismo transmedia que utilizan simultáneamente las redes físicas de presencialidad y las plataformas virtuales como modalidades de producción comunicativas y artísticas del siglo XXI. Aportando diversos modelos teóricos (Jenkins 2008) para una crítica de las producciones transmedia que alcanzan desde el uso comunicativo, artístico y activista en la interacción con la ciudadanía (Leader y Marcea 2012) hasta prácticas narrativas con tecnología locativa como propone el teórico Hanson Firman (2013) en su libro *The Mobile Storey: Narrativa Practicas watt Locativa Tecnología*. Ciertamente, “la lucha está en el relato” (López & González 2016, p.146) y la concepción de las narrativas transmedia para el cambio social.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA SOBRE PRÁCTICAS DEL ACTIVISMO TRANSMEDIA

El objetivo principal de este artículo es elaborar un marco conceptual sobre las prácticas del activismo transmedia. Esta investigación presenta el activismo transmedia en la cultura red en primer lugar como el estudio histórico de una genealogía en el media art y activismo. La metodología utilizada ha consistido en la revisión bibliográfica y la recopilación de gran número de artículos y casos de estudio prácticos. Esta metodología atiende por tanto a la necesidad de desarrollar la investigación en Comunicación, Arte y Ciencias Sociales sobre la práctica de la etnografía visual digital en internet (Pink 2013, p.123). Por tanto, se recopilan investigaciones sobre activismo transmedia que se apoyan en la confluencia de la producción audiovisual participativa y el activismo social. Esta triple esfera definida por el activismo transmedia, la participación y enunciación social permite a partir de la creación de narrativas audiovisuales digitales, potenciar un conocimiento ligado a las experiencias de acción para generar formas de creación interculturales democráticas (Villaplana 2015, p. 113). La recopilación bibliográfica y el acceso a archivos de colectivos, plataformas de proyectos activistas on line, mediatecas de museos y festivales de distintos países de Latinoamérica, Europa y EEUU. El análisis de obras participativas multiplataforma en internet es uno de los puntos centrales de esta investigación con el fin de acceder de forma teórica y práctica a la elaboración de la propuesta del artículo. Del mismo modo, se propone analizar la historia reciente y las tendencias del activismo transmedia en la cultura red. El artículo

argumenta una metodología de análisis discursivo que expone tres tendencias del activismo transmedia. La primera tendencia se centra en la apertura del territorio urbano, comunidad y ciudadanía. La segunda tendencia del activismo transmedia se estudia desde el eje discursivo de la apertura social, políticas de acción y representación colectiva. Finalmente, la tercera tendencia que presenta esta investigación sobre activismo transmedia propone la apertura discursiva de la experiencia y la narración del testimonio en la cultura red.

### 3. ACTIVISMO TRANSMEDIA. GENEALOGÍA DE LAS PRÁCTICAS NARRATIVAS DE PARTICIPACIÓN

En el ámbito del cine, en 1964 Gay Leída publica un libro titulado *Compilación film: From propaganda to drama*. Este ensayo en forma de archivo recopilatorio describe las bases del apropiacionismo, reciclaje, desmontaje de imágenes audiovisuales tanto en cine como en vídeo y en televisión. Como indica la propia Leyda: "Nunca sabremos con certeza quiénes fueron los primeros en remontar o manipular trozos de noticiarios para sus propios propósitos (...) pero podemos estar seguros que la práctica es tan antigua como el noticiario mismo" (Leyda 1964, p. 33). En Norteamérica las primeras películas de Bruce Conner ejercieron una influencia muy directa sobre otras obras de artistas y realizadores independientes de la escena *underground*. La película *A movie* (1957) creará escuela desde el primer momento de una corriente que se vino a denominar *found footage*. Encontramos también intervenciones audiovisuales y artísticas realizadas con la misma técnica tales como la de Wolf Vostell, *Fleming Faloon* (1963), la realizada colaborativamente de Nam June Paik y Jud Yalkut titulada

*Black TV* (1964-68) o en España la obra *133* de Eugeni Bonet y Eugenia Balcells.

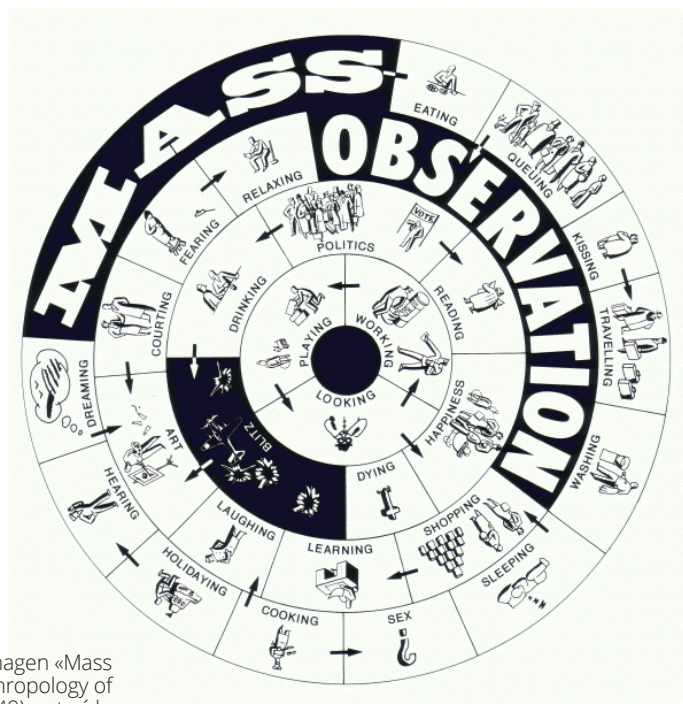
Vostell, formado en artes visuales y Paik, en música electrónica, fueron los primeros artistas que conjugaron la metodología del teatro participativo, de la música y de la estructura temporal del vídeo, en el contexto de las artes visuales. Los trabajos que desarrollaron durante los sesenta afirma Eugeni Bonet, presentan una estética diferente a la de la mayoría de obras videográficas de las siguientes décadas, se apropian de imágenes de los medios de comunicación de masas para distorsionarlas con componentes electrónicos y a través de la acción directa de los espectadores. (Bonet 1980, p. 78). En mayo de 1963 Wolf Vostell presenta la instalación *6 TV Dé-coll/age* en la *Samolin Gallery* de Nueva York. Una obra que requiere de formas de acción y de participación relacionadas con el principio del *dé-coll/age*. Para el artista, la obra de arte que reflexiona sobre la sociedad capitalista y consumista *dé-coll/age*, no puede sino mediante la crítica convertirse en soporte del análisis, de compromiso, de denuncia y de valoración del comportamiento del hombre y de la realidad social que le envuelve; por ello es una obra de arte que se revela contra las contradicciones y lo inexplicable de la vida. La instalación *6 TV Dé-coll/age* está compuesta por seis aparatos de televisión situados sobre archivadores de oficinas. Las imágenes emitidas desde sus pantallas fueron alteradas conjuntamente por el artista y los espectadores, que mediante la manipulación directa de los mandos que controlan las funciones del aparato, hicieron borrosas las mismas. De tal forma que se convirtieron en metáfora de "ingestas", ya que otros *happenings* que también requerían de la participación del espectador estaban sucediendo en el mismo espacio, como por ejemplo el hecho de comer pollo sobre un lienzo con la finalidad de impregnarlo de texturas y

colores entre otras más. Esta instalación marcará, según la teórica Berta Sichel, el inicio del arte de imagen electrónica ya que también se trata de la primera instalación espacial realizada con monitores de televisión presentada en Estados Unidos. (Sichel 2006, p. 21). A principios de los años sesenta, para el ciudadano culto de entonces el piano y la televisión eran símbolos de significatividad totalmente opuestas. El piano significaba el refinamiento cultural de la burguesía y el aparato de la televisión era todo lo contrario, puro entretenimiento para las clases trabajadoras. Por ello, para Nam June Paik el piano en sus acciones, era un mero objeto que el espectador debía de destruir, mientras que el televisor como mueble en sí y las imágenes que emitía debían de ser convertidas en un objeto creativo. De esta manera, Paik en sus acciones mostraba la posibilidades de cambiar ese poder de la programación *Big Brother* de la televisión desde abajo, desde el usuario individual, sin necesidad de tener en cuenta la información emitida. Los años sesenta fue el momento de mayor difusión de la televisión en la sociedad occidental. Paik atisbo una posibilidad de cambio en el uso que habitualmente se le daba y que la convertía en una estructura de poder. Así un medio que se propagaba en una sola dirección, emisor-receptor, se transformó en un medio bidireccional, mediante la participación y se consolidó como temática importante del arte mediático. Así en la exposición realizada en 1963 en la galería *Parnass* en Wuppertal, encontramos cuatro pianos transformados para que el público interactúe con ellos y doce televisores manipulados con unos pedales, donde los espectadores podían cambiar individualmente las imágenes emitidas por los canales de televisión, a través del pedaleo, para

que tal y como lo expresó el artista el público pudiese dibujar con las ondas electrónicas. (Sichel 2006, p.300).

#### **4. ACTIVISMO, NARRATIVAS PARTICIPATIVAS Y TRANSCULTURALIDAD EN LAS PRÁCTICAS AUDIOVISUALES**

En el ámbito cinematográfico, uno de los primeros colectivos, creado en Reino Unido en 1937, que reflexionaron sobre la incidencia de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea de la época fue *Mass Observation*. Los integrantes del colectivo tuvieron la idea de crear un archivo centrado en la observación de la vida cotidiana de la clase trabajadora, con el fin de producir representaciones alternativas de los imaginarios mediáticos. Ellos lo definieron como una especie de "An anthropology of ourselves", se trataría de un archivo antropológico de la sociedad de consumo actual. A medida que el colectivo iba creciendo, eran cada vez más las personas que a través de una dedicación voluntaria se emplearon en estudiar, observar, fotografiar, filmar y escribir sobre el comportamiento de las clases trabajadoras. Este trabajo original se prolongó hasta la década de 1950. Se calcula que más de 4000 personas participaron en el proyecto y en la actualidad los archivos están depositados en la University of Sussex de Brighton. El archivo se abrió al público en 1970 y contiene todo el material generado por los *Mass Observation* entre 1937 y 1949, con algunas adiciones posteriores de los años 1950 y 1960.



**Figura 1.** Imagen «Mass Observation» An anthropology of ourselves (1937-1949), extraído del archivo University of Sussex.

Esta filosofía de observar el comportamiento mediático en los individuos, sirvió de base y fuente de inspiración para otros grupos y colectivos. En este sentido, tal y como apunta Eugeni Bonet, en 1968 surge en Nueva York el grupo *Conmediation*, cuya vida fue muy breve, pero que representó el punto de partida para la creación de nuevos grupos. Entre sus miembros encontramos a David Cort, Frank Gillette, Ken Marsh y Howie Gutsadt que luego formarán parte respectivamente de *Videofreex*, *People's Video Theatre* y *Raindance Corporation*. El festival de *Woodstock*, en 1969, representa un importante catalizador, y a partir de él comienzan a proliferar los grupos de lo que Michael Shamberg llamó *Guerrilla Television*. (Bonet 1980, p. 77). Otros grupo pionero en trabajar con cámaras *Sony portapacks* fue *Videofreex*

(1969-1978). Todos los integrantes se sintieron muy unidos hasta el punto que formaron una especie de comuna. Trabajaban conjuntamente tanto en la producción como en la posproducción de imágenes documentales. Deciden viajar por varios estados de norteamérica en autobuses, siendo también conocidos con el nombre de *Media Bus*, estableciéndose definitivamente en *Lanesville*, creando allí una estación local de televisión, la *Lanesville Television*. Actualmente el archivo de *Videofreex*, con más de 1500 piezas, se encuentra depositado en *Video Data Bank*, que es una distribuidora de vídeo independiente situada en *The School of the Art Institute of Chicago*. Esto puede dar una idea de la importancia del colectivo y de la gran producción de videos documentales realizados durante una década. (Ortuño 2013, p.118). Elliot Glass,

Howie Gutstadt y Ken Marsh crearon en Nueva York en 1970 *People's Video Theatre*. El grupo se caracterizó por su actividad en relación a comunidades muy determinadas, especialmente las relacionadas con minorías étnicas de la ciudad (indios, chicanos que es como se llama a los mexicanos que viven en Estados Unidos, Black Panthers, Young Lords). El grupo grabó con cámaras de vídeo *portapacks* en las calles de Nueva York, con la idea de documentar y crear discusión posteriormente con el público en general, sobre los contenidos de los diferentes documentos o documentales filmados. Se caracterizó por grabar en 1970 una de las primeras manifestaciones sobre el movimiento de liberación de la mujer en Nueva York, así como diversas protestas de un grupo puertorriqueño en Manhattan con una intención muy clara de proponer modelos de documentos videográficos alternativos a los oficiales del momento. Otra interesante propuesta de vídeo documental alternativo, surgida en 1969 en la costa oeste norteamericana, fue la creada bajo la dirección de Michael Shamberg y Paul Ryan junto con estudiantes de la Universidad de California, fue el colectivo *Raindance Corporation*. Paul Ryan era

entonces estudiante y miembro de un grupo de investigación de Marshall McLuhan, que había acuñado el término de *Cybernetic guerrilla warfare*, utilizado para describir cómo el movimiento de contracultura de finales de los 60, debe usar la tecnología de comunicación para transmitir sus mensajes al público masivo (Scott y Wasiuta 2011, p.116).

*Raindance Corporation* creó diversos contextos de reflexión teórica así como documentos videográficos en un intento de ofrecer una alternativa al pensamiento mediático imperante. En este sentido se trataba más de una reunión de individualidades, no de un grupo homogéneo. La tesis general es que las cámaras de vídeo *portapack*, la televisión por cable y las cintas de vídeo, constituían una alternativa a los medios de comunicación de masas norteamericanos, a los que Shamberg llamaba *Media America*. En el contexto latinoamericano de habla portuguesa, cabe destacar *Vídeo nas aldeias*, que es un proyecto colaborativo de producción audiovisual creado en 1987 por Vicent Carelli. Trata de apoyar los diversos movimientos indígenas de Brasil y ayudar a la preservación de sus culturas e identidades.



**Figura 2.** Imagen « Vídeo nas aldeias », extraído de Plataforma en internet <http://www.videonasaldeias.org.br>

El grupo colaboraba con asociaciones vinculadas a comunidades indígenas. Sigue tres líneas de actuación para la representación transcultural: formación, producción y difusión de las representaciones comunidades indígenas (Araújo 2012, p.160). La primera tendría como objetivo proporcionar una educación de calidad a los indígenas, a través de talleres de capacitación, siempre en sus aldeas. Allí aprenden a hacer guiones, capturar imágenes, realizar análisis crítico del material filmado y ser conscientes de la edición. Los talleres son interactivos y abiertos, para que toda la comunidad participe y supervise el proceso. Vicent Carelli piensa que hoy en día los medios de comunicación transmiten una imagen deformada de las personas y de la cultura indígena en general. Los talleres, desempeñan una función social importante donde la práctica del audiovisual tiene consecuencias internas interesantes, que van más allá de esta producción, es una manera de valorar la tradición, el patrimonio cultural y una forma de promover un intercambio interno en la comunidad entre jóvenes y ancianos. Además de promover un conocimiento por parte de la sociedad brasileña acerca de los indígenas.

La segunda línea de la producción de la representación transcultural, consiste en el reparto de cámaras entre las comunidades indígenas para que estos graben documentos de la comunidad, dentro de un consumo estrictamente interno. Por último está la distribución y para ello han creado una red de socios a través de Internet y gracias a la difusión de todo el material que se produce, hay una comunicación continua entre sus miembros. En la actualidad grupo se autofinancia con las ventas de sus productos a las cadenas de televisión de Brasil.

En este sentido, Zygmunt Bauman reconoce que la cultura como praxis es una cuestión no

sólo de creación, sino también de repetición y reproducción. Específicamente, en el contexto de los flujos culturales globales como afirma Bauman: "(...) The catchword of modernity was creation; the catchword of postmodernity is recycling" (Bauman 1996, p. 18). Homi Bhabha, en consecuencia, insiste en que tales procesos deben entenderse como actos de traducción cultural, tanto como representación y reproducción:

"(...) translation is also a way of imitating, but in a mischievous, displacing sense – imitating an original in such a way that the priority of the original is not reinforced but by the very fact that it *can* be simulated, copied, transferred, transformed, made into a simulacrum and so on: the 'original' is never finished or complete in itself." (Bhabha 1990, p. 210).

Al igual que en el caso de *Video Nas Aldeias*, en Reino Unido en 1993, Chris Mohr y Mandy Rose del Sindicato de Programas Comunitarios, iniciaron el proyecto *Video Nation*. Para ello utilizaron una serie de videocámaras que se distribuyeron por todo el país. A quienes deseaban participar se les ofreció una cámara *Hi-8* por un año, durante el cual filmaban su vida cotidiana. La respuesta fue inmediata ya que más de 10.000 vídeos fueron registrados y enviados a la BBC, de los cuales 1.300 fueron editados y emitidos por televisión. *Video Nation* se inicia en los noventa influido por el espíritu del colectivo *Mass Observation*. La particularidad de este grupo, lejos del formato *reality televisivo*, radica en proporcionar cámaras y soporte técnico a quienes, a modo de diario personal, quieran participar en la esfera pública como sujetos políticos por derecho.



## 5. ACTIVISMO TRANSMEDIA: PLATAFORMAS PARTICIPATIVAS, CONCEPTOS Y DISCURSO SOCIAL

### 5.1. APERTURA DEL TERRITORIO URBANO, COMUNIDAD Y CIUDADANÍA

Es evidente que el mundo que nos rodea es un sistema red y que como tal, está tejido en toda invisibilidad por ondas y campos electromagnéticos, antenas de TV o módems Wi-Fi colocados en techos y paredes de cualquier edificio del paisaje urbano o rural. El tejido urbano no está conformado ahora sólo por piedra, ladrillos y cemento, sino que incluye también codi-

go y conectividad. En este sentido, la narrativa transmedia es una lógica narrativa que organiza un flujo de contenido mediante diferentes dispositivos mediales, formatos discursivos y soportes digitales, por lo tanto, se puede concebir “marca transmediática, representación transmediática, ritual transmediático, juego transmediático, activismo transmediático, y espectáculo transmediático, como otro tipo de lógicas disponibles” (Jenkins 2014).

Una problemática que no es en absoluto nueva; como diseñar formas para la interacción creativa entre el espacio físico y el de los datos, como lo virtual remodela o puede reconfigurar lo físico, hasta que punto la información contextualizada al suplementar el espacio con documentos e informaciones de las experiencias allí vividas, puede crear estos lugares y sus narraciones, transformándolos de forma esencial (Prada 2012, p.67).



#### canal\*GITANO - León 2005

16 jóvenes gitanos de León recorren espacios públicos y privados de la ciudad y su entorno, provistos de teléfonos móviles con cámara integrada. Recopilan e intercambian experiencias y opiniones constituyéndose en cronistas de su propia realidad. Por medio de mensajería multimedia (audio, vídeo, foto, texto) y de conversaciones telefónicas coordinan la publicación en tiempo real en internet de los canales audiovisuales previamente acordados. En reuniones periódicas analizan la evolución de los canales existentes, deciden sobre la creación de nuevos sitios virtuales y se asocian en colectivos emisores dedicados a cada canal consensuado.

**Figura 3.** Imagen Proyecto «Canal Gitano», extraído de canal\*GITANO -megafone.net. *Antoni Abad* (2004).

Esta idea de cartografiar la ciudad desde dispositivos móviles queda plasmada en la obra del artista Antoni Abad que, conjuntamente con Eugenio Tisselli, creó la plataforma *Megafone.net* en 2004. Desde la crítica social y con la idea de visibilizar y dar voz a ciertos grupos sociales marginados, el artista español comenzó su proyecto en México DF con *Sitio-TAXI* donde invitó a taxistas a participar en el proyecto logrando congregarse un importante grupo que se dio la tarea de documentar todo aquello que vivía cotidianamente, en cartografiar la ciudad convirtiéndose en cronistas de su propio acontecer. A través del uso de teléfonos móviles, estos grupos comparten sus experiencias cotidianas en sus respectivos espacios físicos donde la participación ciudadana es un factor determinante para el buen desarrollo del proyecto. Desde entonces ha puesto en marcha diversos canales como *Jóvenes gitanos* en Lleida y León (2005), *Trabajadoras sexuales* en Madrid (2006), *Trabajadores emigrantes nicaragüenses* residentes de San José de Costa Rica (2006), *Personas de movilidad reducida* en Barcelona (2006) y Geneve (2008), *Motoboy*s en Sao Paulo (2007), *Refugiados saharauis* residentes en campamentos de *Tinuf*, Argelia (2009). Cada intervención busca interconectar, en todos los casos, los resultados producidos en la convergencia, solidaridad de barrio y ayuda mutua. Creando redes sociales que han conseguido a través de los medios posibilitados por el artista, desarrollar canales de discusión en relación a sus propios conflictos.

Directamente relacionado con los dispositivos móviles de geolocalización se encuentra el proyecto *Amsterdam Realtime* (2002-2003), llevado a cabo por los artistas Esther Polak y Jeroen Keen en colaboración con la Waag Society. Cada ciudadano tiene un mapa mental de su ciudad que está muy condicionado por las

rutas que sigue en su vida cotidiana; este proyecto pretendía visualizar estos mapas mentales y físicos que describen una cartografía de la ciudad muy distinta de la turística o comercial, y que está directamente relacionada con los usos individuales de sus moradores. Dentro del contexto de la ciudad de Amsterdam, Polak y Keen invitaron a sus residentes a ser equipados durante dos meses con un GPS especial que registraba sus movimientos en tiempo real y los enviaba a una central de datos que los visualizaba mediante líneas blancas sobre fondo negro, dibujando así un mapa alternativo de Amsterdam, una cartografía de la movilidad de esta ciudad. Se trata de proyectos desarrollados a partir de recorrer un territorio en los que estos dispositivos habilitan nodos de situación y disposición que permiten visibilizar, denunciar o explicar diferentes circunstancias en ese contexto, estableciendo una cartografía del desplazamiento. Desde aplicaciones en que los participantes son guiados en un trayecto a la deriva hasta propuestas en que se hacen visibles los estados emocionales de los integrantes de la acción. Otras interesantes propuestas de investigación diseñada para dispositivos móviles experimentando con las posibilidades de estas tecnologías en la construcción de narrativas documentales y la memoria colectiva fueron: *Handheld Histories as Hyper-Monuments* (2007) de Camin Karasic e *Itinerant* (2005) de Teri Rueb. El primero de ellos aglutina historias audiovisuales en Londres, no oficiales, relacionadas con monumentos históricos específicos, creando su doble digital, promoviendo perspectivas alternativas en la comprensión histórica que evidencian determinados prejuicios históricos. El segundo de ellos permite escuchar en diferentes espacios públicos de Boston, a través de un dispositivo móvil dotado con GPS, documentos sonoros de historias personales grabadas por diferentes personas en cada lugar.



**Figura 4.** Imagen del proyecto «GR-174» Sendero del Priorat, Clara Boj y Diego Díaz. Cortesía de los artistas. Archivo lalalab.org

En este sentido algunas de las experiencias destacadas en nuestro país son las de los artistas Clara Boj y Diego Díaz titulada *GR-174* en el sendero del Priorat o las del colectivo *Audiovisol en Madrid*. *GR-174* (2012) es un relato sonoro experimental construido a partir del diálogo de los artistas entre varios creadores y teóricos del arte, a lo largo de un recorrido de 71,8 km. El espectador, a través de los dispositivos móviles, puede revivir las conversaciones mantenidas por estos artistas y seguir sus pasos. El colectivo *Audiovisol Madrid*, formado por Christian Lehman, María Otero y Pablo Pistolessi se encargó de la retransmisión en mayo de 2011, mediante dispositivos móviles, de las acciones

desarrolladas por el 15M. Así mismo este colectivo produce documentales documentales y películas aplicando metodologías colaborativas y colectivas en sus planteamientos y formas de hacer.

Este contexto posibilita la creación de canales colectivos de emisión itinerante y remota, prescindiendo de los sofisticados y costosos equipos de grabación y emisión, tradicionalmente usados en televisión. Los receptores de estas emisiones tienen la posibilidad de aportar sus criterios desde terminales fijos o móviles, convirtiéndose en usuarios activos del dispositivo de comunicación.



**Figura 5.** Imagen de la retransmisión de una manifestación el 22 M- 2015 por el colectivo *Audiovisol*. Extraído de [livestream.com/spanish-revolutionsol](http://livestream.com/spanish-revolutionsol).

## 5.2. APERTURA SOCIAL, POLÍTICAS DE ACCIÓN Y REPRESENTACIÓN COLECTIVA

Del mismo modo que la ciudadanía definió con los dispositivos tecnológicos de uso personal una relación con lo real a partir de las revoluciones de Túnez y Egipto en 2011, las revueltas de Londres, el 15M español, y el movimiento *Occupy Wall Street*, la proliferación de films activistas de protesta en YouTube o plataformas como *Feminist Frequency* participan de una condición contestataria. En oposición al efecto de realidad y verdad que a menudo utiliza el régimen documental como mecanismo de control biopolítico sobre las formas y prácticas sociales, las prácticas activistas transmedia ponen de relieve las experiencias que han redefinido las fronteras entre la ficción, el ensayo visual y el documental. Experiencias recientes exponen en la red la práctica de estéticas digitales que retoman estrategias vinculadas al *Feminist Collaborative Video*. Las prácticas digitales abren la producción documental de vídeo y cine de las redes físicas a las digitales según expone Margarita Ledo Andión (2015). Las redes físicas y virtuales interconectan espacios de la ciudadanía con colectivos y movimientos sociales, espacios educativos universitarios e instituciones culturales como museos. Esta interconexión de espacios físicos de relación y diálogo con espacios virtuales de producción de conocimiento suponen la emergencia de una forma de concepción de la imagen documental en las prácticas feministas queer. Los afectos y sus expresiones, como la vergüenza, el miedo, la indignación y el orgullo son centrales en la historia del activismo feminista queer con la enunciación del SIDA. Desde las formas tradicionales de protesta de la Gay Pride Parade a los

grupos feministas queer radicales como ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power), Queer Nation, Lesbian Avengers o en España LSD (Fefa Vila, Lesbianas Sin Duda), La Radical Gay y RQTR activistas sobre el SIDA han construido su visibilidad mediante el uso del vídeo colaborativo. Films históricos, vídeos representativos y viralizados en YouTube como: *20 retratos de activistas queer en España* (Andrés Senra, 2014) accesible todo el Archivo Queer? en los fondos digitales de la biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía, o históricos como *Silverlake Life: A View From Here* (Peter Friedman and Tom Joslin, 1993), *Fast Trip, Long Drop* (Gregg Bordowitz, 1993) y *Video Remains* (Alexandra Juhasz, 2005).

En esta línea de reflexión sobre la producción digital de imágenes documentales y la intención de interconectar espacios reales de experiencia con comunidades virtuales se encuentran los proyectos multiplataforma *Feminist Online Activism: As Teaching/Community/Space Making* de la teórica y media activista Alexandra Juhasz (2013) que inició junto a sus estudiantes durante el Movimiento Occupy.

El archivo documental de Cecilia Barriga y su largometraje *Tres instantes un grito* (2013) presencia la indignación proponiendo con el deseo y la fuerza de un sólo grito contra el capitalismo: ¡Este sistema lo vamos a cambiar! Un relato que se origina en Madrid con Toma La Plaza Puerta del Sol al grito: ¡Que no, que no nos representan, que no!, mientras en Nueva York en Occupy Wall Street se canta al son de ¡Somos el 99%!, y en Santiago de Chile se Toma el Colegio: los estudiantes después de siete meses de ocupación entregan sus colegios bajo el grito de ¡La educación chilena no se vende, se defiende!



**Figura 6.** Imagen del proyecto «World of Matter». Plataforma web sobre ecologías globales de recursos de explotación y circulación. Extraído de worldofmatters.net. *Ursula Biemann.*

Ursula Biemann utilizando las tecnologías de observación en las sociedades de control desarrolla el proyecto documental sobre ecología, arte y tecnología *World of Matter* (2015) en formato multiplataforma en internet. En este proyecto documental colaboran investigadores sobre geografía, cultura espacial, urbanismo, antropología, historia del arte, teoría cultural, activismo, educación y fotoperiodismo centrándose en las formas de visualidad y crisis ecológica. Del mismo modo, en los proyectos documentales *Sahara Chronicle* (2006-2009), *Contained Mobility* (2004) y *Europlex* (2003) la artista Ursula Biemann define su práctica como videogeografías migratorias. Este proyecto documental muestra un giro en la representación migratoria, al centrarse en la sexualización del trabajo transnacional material, tecnológico y las geografías virtuales (White 2015, 222-224). La obra de Ursula Biemann investiga las dinámicas que hacen visibles las relaciones económicas, geopolíticas y culturales en la frontera entre África y Europa. Ursula Biemann traza las sendas y las razones de las mujeres que trabajan en la industria sexual a lo largo de todo el mundo. Este documental analiza a modo de ensayo las consecuencias de las bases ame-

ricanas en el Sureste de Asia, la frontera con EU así como también la política de migración europea del espacio Shengen en relación a las áreas migratorias de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. Este documental toma una perspectiva amplia a modo de documento, mostrando los circuitos transversales, donde las mujeres han emergido como actrices de la economía sobre el cuerpo. Este documental de ensayo aporta la hipótesis de cómo se establecen relaciones entre las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres, componiendo un ritmo de báscula económica global. Revelando como las tecnologías de marginalización afectan a las mujeres en la construcción de su sexualidad. El proyecto documental de Ursula Biemann disloca y resinifica el feminismo de la diferencia dentro de la representación social, simbólica y cultural de la migración. En este sentido, dentro de los etnopaisajes de la globalización, experimentamos hoy la proliferación de figuraciones alternativas de la subjetividad que es necesario poner en contacto con las formas de violencia real y simbólica. El concepto de figuraciones alternativas de la subjetividad, aportado por la teórica feminista Rosi

Braidotti (2000, p.122), aludiría a ficciones políticas que resitúan los conflictos entre género y trabajo. Estas figuraciones cinematográficas no son metafóricas, sino que están materialmente insertadas. Además de estos dos ejes, hay un tercer aspecto quizá el más evidente: aquel que reafirma el activismo transmedia, cine y vídeo como una herramienta tecnológica creativa de contrainformación (Villaplana 2015, p.93). Una genealogía orientada a otra subjectualidad menos violenta: las de un tiempo narrativo que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de la historia(s) una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento (Zafra 2015) entre la memoria y cultura red.

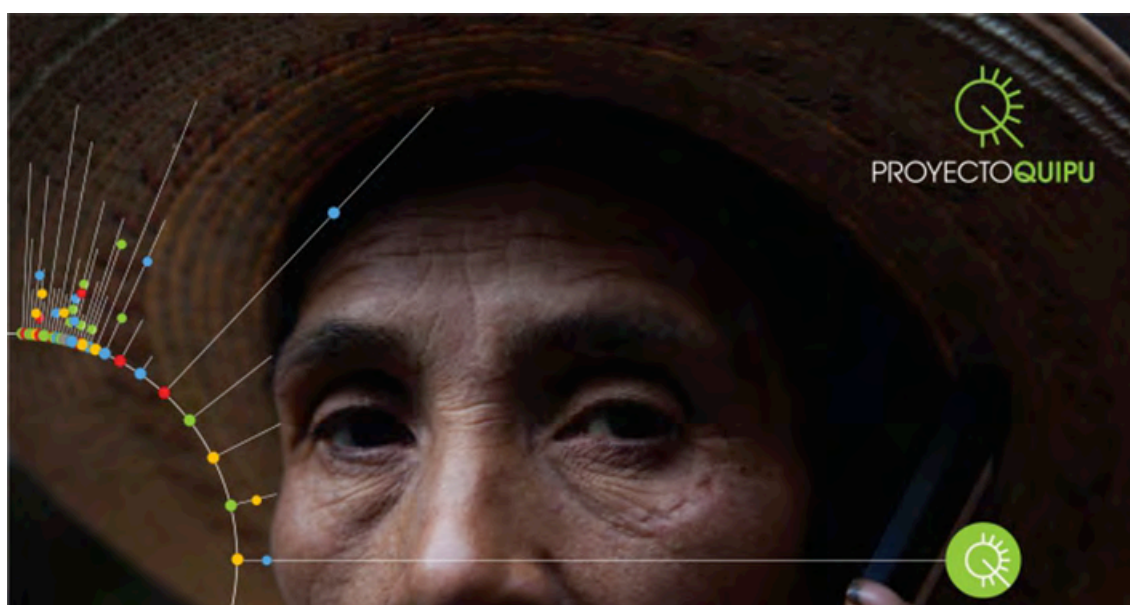
### 5.3. APERTURA DE LA EXPERIENCIA Y TESTIMONIO

La sociedad contemporánea convive actualmente con un nuevo modelo de lenguaje que ofrece contenidos flexibles e independientes entre sí, distribuidos por nuevas plataformas

online. En este apartado se analiza el *Proyecto Quipu*, dirigido por María Court y Rosemarie Lerner en 2016, que recoge los testimonios de mujeres socialmente excluidas del sistema de justicia social en Perú.

El *Proyecto Quipu* es una plataforma webdoc producida por un equipo interdisciplinar de narradoras digitales y antropólogos visuales con sede en Londres. Define un cambio radical en el uso de los testimonios y su representación mediante la voz. En una de las ventanas interactivas de la web del proyecto se argumenta la naturaleza del mismo:

“En la década de los 90, durante sus 10 años como Presidente del Perú, Alberto Fujimori lanzó un nuevo Programa de Planificación Familiar que resultó en la esterilización de 272,028 mujeres y de 22,004 hombres en solo 4 años. (...) Fue solo después de la dimisión del Presidente Fujimori en el año 2000 que las injusticias de las esterilizaciones realmente empezaron a revelarse. Después de casi dos décadas estas personas aún siguen en la búsqueda de justicia.” (Proyecto Quipu 2016)



**Figura 7.** Imagen de «Proyecto Quipu». Documental interactivo que conecta a las víctimas de las esterilizaciones forzadas en Perú. Extraído de [interactive.quipu-project.com](http://interactive.quipu-project.com).

El *Proyecto Quipu* recoge desgarradores testimonios de las víctimas de esterilizaciones forzadas llevadas a cabo gracias al Programa Nacional de Planificación Familiar y Salud Reproductiva, impulsados por el gobierno de Alberto Fujimori durante los años 1996-1998, afectando sobre todo a comunidades indígenas, rurales y empobrecidas (Carrión 2006). Según el estudio realizado en 2010 por la División de Desarrollo Social de La Comisión Económica para América Latina CEPAL-UNICEF, Perú es uno de los países más pobres de Latinoamérica con un 38%, de sus 26 millones de habitantes, viviendo por debajo del umbral de la pobreza extrema. A través de la manipulación de los discursos feministas sobre los derechos de las mujeres en la reproducción y creando al mismo tiempo lazos de unión con las organizaciones feministas del Perú, el presidente enmascaró lo que subyacía en estos discursos con el objetivo de crear un Programa de control de natalidad (Ewig 2006, p.640). Éste programa sobretodo se desarrolló en zonas rurales que no hablaban español y comunidades indígenas ligadas a la organización terrorista de Sendero Luminoso (Partido Comunista del Perú). El objetivo de esta organización terrorista era reemplazar las instituciones peruanas, que consideraban burguesas, por un régimen revolucionario campesino comunista, cuyos ideales desató una ola de terrorismo en el país, hasta la captura de su líder en 1992, Abimael Guzmán (Ewig 2010, p.268).

Rosemarie Lerner y María Court, responsables del *Proyecto Quipu* afirman en su blog, que está dedicado a la memoria de Giulia Tamayo, activista, Abogada y defensora de derechos humanos que descubrió por primera vez casos de esterilización forzada en el Perú. Desde el inicio desarrollaron el proyecto en colaboración con mujeres que fueron esterilizadas, pensaron que debía de ser una plataforma no lineal creada por los propios afectados con la intención

de fomentar la colaboración y las relaciones de igualdad creando al mismo tiempo un entorno de aprendizaje entre los propios afectados y no algo dirigido pasivamente hacia ellos (Simó, Ferreira y Ortuño 2016, p.754), como ocurre en la mayoría de documentales o audiovisuales emitidos por televisión. No querían crear un nuevo documental lineal como los realizados anteriormente sobre el tema; *Cicatrices del engaño* (2014), *Nada Personal. Implementación de la Anticoncepción Quirúrgica en el Perú* (1999), *Justicia Pendiente. Esterilizaciones forzadas Perú* (2011) y *Secret Sterilization* (1999). Por ello el *Proyecto Quipu* nació como reacción a las esterilizaciones y el sufrimiento humano que éstas han producido, porque después de dos décadas estas personas aún siguen en la búsqueda de justicia. Para generar un acercamiento a las víctimas, desarrollaron esta plataforma web, que es una combinación de línea de teléfono de baja tecnología y un interface digital de alta tecnología. Al mismo tiempo trata de recoger el máximo número de testimonios orales y editarlos de forma que todos funcionen al mismo nivel.

La plataforma web está diseñada a partir de la imagen simbólica de un quipu andino en su doble significado, por un lado tendríamos el significado literal ya que en quechua Khipu significa nudo, atadura, ligadura, en clara referencia a la ligadura de trompas de las mujeres que fueron víctimas del engaño gubernamental. Por otra parte el significado en referencia simbólica al número de víctimas, ya que los quipus son un conjunto de cuerdas con nudos que los incas y antiguas civilizaciones andinas desarrollaron como manera de registrar cantidades y representar números mediante un sistema de numeración decimal posicional y, para transmitir mensajes complejos.

En este sentido, cuando entramos a navegar por la plataforma web el usuario escucha un breve documental lineal con emotivos testi-

monios de las víctimas contrastados con la voz del presidente Alberto Fujimori en 1995 defendiendo la necesidad de crear un Programa Nacional de Planificación Familiar y Salud Reproductiva. Posteriormente se puede acceder a los testimonios del *Proyecto Quipu*, que están estructurados en cuatro apartados; *El Programa de Esterilización*, *Las Operaciones*, *La vida Después*, *En Busca de Justicia*. También existe un enlace donde escuchar las opiniones de los usuarios de la plataforma o subir nuevos casos por parte de las víctimas.

Encontramos un tema recurrente en todos los testimonios que está relacionado con los derechos humanos y el engaño de las víctimas por parte del gobierno así como del procedimiento tan brutal en el que se realizaron las esterilizaciones. El Testimonio #38/92, es especialmente gráfico en cuanto al engaño:

“...las enfermeras de la posta de *Ñangalí* me dijeron ‘Ya, le vamos a dar alimentos para su hijo, pero si es que se va hacer ligar. Y sino, ya no le vamos a dar alimentos, porque están llenándose de hijos, como las conejas, y no quieren hacerse ligar. Si es que usted se hace ligar entonces le vamos a seguir dando, sino ya no.’” (Proyecto Quipu)

Otros testimonios recuerdan el dolor cuando la anestesia no era efectiva. En la grabación del Testimonio #35/92, nos cuenta “Me dolía feísimo, yo gritaba. Iban a cada rato y nos agarraban de la cara. ‘Señora, por favor, cállese la boca. Señora, cállese la boca’” (Proyecto Quipu). El corte a través de vientres de las mujeres y la referencia al ‘tremendo dolor’ se repite varias veces en su declaración, y esta imagen ejemplifica, en su testimonio, la violación física y psicológica que sufrieron estas mujeres. El Testimonio de Evangelina es el más extremo, pues ella estaba embarazada de tres meses cuando la esterilizaron. El bebé murió durante la operación y lo llevó en su vientre hasta que tuvo una hemorragia y un posterior aborto varios meses después. Otro testimonio habla claramente de violaciones:

“Y yo llegué, ya el señor estaba desnudo. Entonces me dijeron ‘Pase señora, ¿usted se va a hacer ligar?’- ‘Sí.’- ‘Sáquese ya.’ Me sacaron la ropa y ya me daba vergüenza del señor porque el señor estaba desnudo y yo ya no quería. Entonces me dijeron ‘¡Rápido señora, rápido!’ Me subieron a la cama y entonces me agarraron entre cuatro, dos me agarraron de las manos y dos debajo de los pies para ponerme la ampolla y allí ya no me acuerdo.” (Proyecto Quipu)



**Figura 8.** Imagen de «Proyecto Quipu». Extraído de [interactive.quipu-project.com](http://interactive.quipu-project.com).



Una de las características formales de este proyecto, que lo diferencia de otros más mediáticos, es la interactividad. No únicamente por parte de la audiencia que puede navegar libremente por la plataforma y crear su propio e individual viaje a través de las diferentes opciones no lineales de narrativas de audio, sino también en relación a las creadoras del proyecto que constantemente ofrecen información textual del contexto social, y los usuarios que pueden interactuar llamando por teléfono para aportar nuevas visiones de lo sucedido. Como apuntan Donatella Maraschin y Suzanne Scafe (2016) el uso de tecnologías simples en el *Proyecto Quipu* como el teléfono, hacen que la narrativa de los testimonios sea más cercana, familiar y evidencie la violación más básica de los derechos humanos:

“The use of low-end technologies such as the phone lines to record the women’s testimonies allows them to determine the form and content of their narrative. In fact, at the very core of the Quipu Project is the emphasis on the women’s use of their own voices as evidence not only of their human rights violations but also of their journey from the margins to the centre of the story.” (Maraschin y Scafe 2016, p.187)

La intención del proyecto es recoger información oral a través de un archivo que active la memoria colectiva del pueblo y evite que las esterilizaciones forzadas sean olvidadas y a que estos abusos no se vuelvan a repetir.

## 6. CONCLUSIONES FINALES

En este artículo y sus prácticas asociadas, hemos planteado la noción de activismo transmedia mediante el estudio de prácticas interdisciplinarias en autoras y colectivos europeos, estadounidenses y latinoamericanos. Ante esta realidad, hemos tratado de confrontar algunos

conceptos que apuntan a la irreversibilidad y a la ausencia de alternativas posibles para construir otras narrativas más significativas para la ciudadanía.

El objetivo principal que aborda este artículo es la relación del activismo transmedia y la participación social. Es parte de la esencia de la comunicación y el arte generar narrativas de participación. Como primera conclusión observamos que cambian los medios tecnológicos, conforme avanza la sociedad red, pero como afirma Castells se mantienen los intereses temáticos en cuanto a dimensiones de apertura social, cultural, estética y política estando a su vez interrelacionadas por la flexibilidad, la multiplicidad y la democratización (Castells 2012). De esta forma, la segunda conclusión que en el artículo planteamos es una lectura cotidiana de la presencia digital en la ciudad, una lectura política de la forma en que esta presencia se despliega con las consecuencias que están detrás de las narrativas específicas de estas tecnologías y las formas de interacción activistas.

La tercera conclusión dentro del ámbito documental (Nash, Hight y Summerhayes 2014) se relaciona con las poéticas participativas basadas en la interpretación de los espectadores al actuar como responsables de la formación de un nuevo modelo social, ya que desde un espacio imaginario pueden ver, repensar y reformar sus vidas en consonancia con su potencial creativo. En este sentido, destacamos la aportación teórica sobre los discursos sociales que en el activismo transmedia observamos como estrategias narrativas de participación y que proyectan distintas trayectorias. Esto es, la apertura del territorio urbano comprendiendo a la comunidad y la ciudadanía activa. En segundo lugar, la apertura social hacia políticas de acción y representación colectiva. Y finalmente, la apertura de la experiencia colectivizada mediante la disseminación del testimonio.

Las peculiaridades productivas de cada medio son determinantes en el tipo de estrategia participativa que las obras desarrollan.

La cuarta conclusión que observamos mediante la investigación es que las distintas estrategias son formas de acción que entretengan procesos participativos físicos, mentales o sociales (Megafone.net, Audiovisol en Madrid, World of Matter, Proyecto Quipu). Finalmente, otra de los rasgos característicos que aporta esta investigación a lo largo del artículo corresponde a la intersección entre comunicación, arte social, tecnología y cultura red presente en el uso de la posición participativa de los propios media (Loader y Mercea 2012) para evidenciar la observación de conflictos sociales. Del mismo modo, la noción de activismo transmedia característico de las prácticas documentales a lo largo de la historia apunta hacia la deconstrucción de la imagen entre la ficción y la imagen documento como experiencias del ac-

tivismo digital y la visualidad colaborativa. Son representativas las obras históricas recopiladas como casos de estudio que desde los años setenta hasta la actualidad fusionan teoría y representación con el objeto de deconstruir los imaginarios de consenso y propiciar una democracia participativa. El activismo transmedia adquiere entonces conciencia de su función como herramienta de registro y transformación de las luchas sociales.

## NOTA

La escritura de este artículo de investigación ha sido financiada por el Plan I+D+i MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad). Proyecto TRANSNACIONALIDADES, MICROPOLITICAS FFI2014-54391-P. Dirección General de Investigación Científica y Técnica, Gobierno de España.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Aráujo, J. (2012). A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto *Vídeo* nas Aldeias. *Intexto* 26, 151-169.
- Bauman, Z. (1996). From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity. En: S. Hall y P. Du Gay (Eds.). *Questions of Cultural Identity*. (p.18-36). London: SAGE Publications.
- Bhabha, H. (1990). The Third Space. En: J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. (p.207-221). London: Lawrence and Wishart.
- Bonet, E. Dols, J., Muntadas A. y Mercader, A. (1980). *En torno al vídeo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berry D. M., y Dieter, M. (Eds.) (2015). *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. London: Palgrave Macmillan.
- Baigorri, L. (2002). *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60 y 70*. Madrid: Brumaria.
- Braidotti, R. (2000): *Sujetos nómadas*. Buenos Aires: Paidós.
- Biemann, U. (Ed.). (2003). *Stuff it: the video essay in the digital age*. Viena: Springer Architecture.
- Boj, C., y Diaz, D. (2013). Ciudad, narrativa y medios locativos: Aproximación a una teoría de los géneros en la narrativa espacial a partir del análisis de cuatro propuestas. *Arte y Políticas de Identidad*, 9, 129-147.
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza: Los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrión, J. F. (Ed.). (2006). *The Fujimori legacy: The rise of electoral authoritarianism in Peru*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Ewig, C. (2006). Hijacking global feminism: Feminists, the Catholic Church, and the family planning debacle in Peru. *Feminist Studies*, 32(3), 632-659.
- Ewig, C. (2010). *Second-wave neoliberalism: Gender, race, and health sector reform in Peru*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Farman, J. Ed. (2013). *The Mobile Story: Narrative Practices with Locative Technologies*. London: Routledge.
- Grant H. (Ed.). (1998). *Art, activism, and oppositionality: essays from Afterimage*. Duke University Press.

- Jenkins, H. (2014). "Transmedia 202", en *Henryjenkins.com*, Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://henryjenkins.org/2014/09/transmedia-202-reflexiones-adicionales.html>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Juhasz, A. (2013). Feminist Online Activism: As Teaching/Community/Space Making. En: *W.A.A. Militant Research Handbook* (p. 20-22). New York: New York University Press. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: [http://www.visualculturenow.org/wp-content/uploads/2013/09/MRH\\_Web.pdf](http://www.visualculturenow.org/wp-content/uploads/2013/09/MRH_Web.pdf)
- Ledo-Andión, M. (2015). Cine documental. Cibercultura, tecnologías de proximidad. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 100, 81-83. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016] Recuperado de: [http://telos.fundacion-telefonica.com/seccion=1288&idioma=es\\_ES&id=2015031713410002&activo=6.do](http://telos.fundacion-telefonica.com/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2015031713410002&activo=6.do)
- Leyda, J. (1964). *Films beget films: compilation films from propaganda to drama*. London: Allen and Unwin.
- Loader, B., y Mercea, D. (2012). *Social Media and Democracy: social media innovations in participatory politics*. London: Routledge.
- López, M. G., y González, E. S. (2016). La lucha está en el relato. Movimientos sociales, narrativas transmedia y cambio social. *Cultura, Lenguaje y Representación/ Culture, Language and Representation*, 15, 139-151. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/2159>
- Martín, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. (1a ed.). Madrid: Akal.
- Ortuño, P. (2013). Antecedentes del vídeo participativo como alternativa a la televisión comercial: nuevas propuestas on-line. *Doc On-line*, 14, 113-138.
- Peñamarín, C. (2014). Esfera pública y construcción del mundo común. El relato dislocado. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 19, 103-124.
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography : images, media and representation in research*. London: Sage.

- Nash, K., Hight, C. y Summerhayes, C. (2014). *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London: Palgrave Macmillan.
- Scott, F., y Wasiuta, M. (2011). Cybernetic Guerilla Warfare Revisited: From Klein Worms to Relational Circuits. *Massachusetts Institute of Technology Press Journals*, 44, 114-133.
- Sichel, B. (Ed.). (2006). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento 1963-1986*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Simó, A., Ferreira, S. y Ortuño, P. (2016). Workshops interdisciplinares: implementación de metodologías de aprendizaje basado en proyectos y cooperativo. *Opción*, 32(10), 752 - 772.
- Villaplana-Ruiz, V. (2016). Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 12. Castellón: adComunica y Universitat Jaume I, 109-126. doi: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2016.12.7>
- Villaplana-Ruiz, V. (2015). Cine colaborativo. Discursos, prácticas y multiplataforma digitales. Hacia una diversificación de formatos transmedia participativos en el Espacio Digital Europeo. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, 88-117. Recuperado de: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13436>
- White, P. (2015). Documentary Practice and Transnational Feminist Theory. En: Juhasz, A. y Lebon, A (Eds.) *A Companion to Contemporary Documentary Film*, (p.217-232). Oxford: Wiley Blackwell.
- Zafra, R. (2015). *Ojos y Capital*. Bilbao: Consoni.

#### **Referencias web documentales y activismo transmedia:**

- Abad, A. (2004). *Proyecto Megafone.net*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://megafone.net>
- Biemann, U. (2015). *World of Matter*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.worldofmatter>
- Boj, C., y Diaz, D. (2012). *GR-174*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.lalalab.org/gr-174/>

- Careli, V. (2015). *Video Nas Aldeias*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009>
- Colectivo Audiovisol. (2015) *Acampadasol*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://madrid.tomalaplaza.net/tv/>
- Lerner, R., y Court, M. (2015) *Quipu Project*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <https://interactive.quipu-project.com>
- Juhasz, A. (2007). *Feminist Online Activism: As Teaching/Community/Space Making*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: [http://alexandrajuhasz.feministonlineespaces.com/archive\\_docs/index.php](http://alexandrajuhasz.feministonlineespaces.com/archive_docs/index.php)
- Mass Observation* Archivo University of Sussex de Brighton. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.massobs.org.uk>
- People's Video Theatre*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.vdb.org/titles/peoples-video-theater-reel>
- Rueb, T. (2005). *Itinerant*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://archive.turbulence.org/Works/itinerant/>
- Senra, A. (2014). *Veinte retratos de activistas queer LSD, La Radical Gay y RQTR*. YouTube. Documental Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>
- Video Nation*. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://www.bbc.co.uk/videonation/video>