



Auto-representaciones del malestar

De la autobiografía de los trabajadores en el siglo XIX hasta la ocupación de las plazas (no nos representan)

Anja Steidinger



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0. Spain License.**

Anja Steidinger

Auto-representaciones del malestar

De la autobiografía de los trabajadores en el siglo XIX
hasta la ocupación de las plazas (no nos representan)

Director: Dr. Eloi Puig Mestres

Co-director: Dr. Leónidas Martín Saura

Tutor: Dr. Carles Ameller

Programa de doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas EAPA

Departamento de Pintura

Facultat de Belles Arts Barcelona, UB

2013

Han pasado casi cuatro años dedicados a esta tesis doctoral y he vivido diferentes estados anímicos, dudas y alegría. Aquí me gustaría dar las gracias a las personas que me han apoyado profundamente, sin ellos no habría sido posible este proyecto.

Agradezco a la Universitat de Barcelona, a la Generalitat de Catalunya por la Beca FI recibida entre el 2009 y el 2012.

Expreso mi gratitud a Carles Amellers, tutor, Leonidas Martín Saura, co-director de esta tesis doctoral, y a Eloi Puig Mestres, director de la misma, por su confianza, ánimos y su apoyo hasta el último día. A las amigxs y collegxs que compartieron ideas, preocupaciones y conversaciones, Alicia Vela, Hanne Loreck, Tjaša Kancler, Lupe García, Octavi Comerón, María José González, Oriana Eliçabe, Anja Hertenberger y Neda Ploskow. A Simon Graf que me ayudo con su critica, comentarios y contactos.

La estancia en Alemania y la participación en el coloquio de doctorandos en la Facultad de Bellas Artes de Hamburgo y las visitas al archivo Bildwechsel, en especial las conversaciones con Durbahn, han inspirado e influido este trabajo. Me gustaría dar las gracias también a Horst Rosenberger por su traducción.

Deseo aquí agradecer, ante todo, a Sieglinde Steidinger por sus revisiones y ánimos, a Charles Baldy y a mi familia de Barcelona y en especial a Nicolás y Juan Manuel Villarreal Tolchinsky, por el apoyo y amor recibido.

Para *Nicolás*

El presente texto es un resumen traducido al castellano de mi tesis y comprende los siguientes capítulos:

1. Índice (de la tesis completa) 7

El malestar como objeto de estudio

- 1. Sinopsis: estructura del trabajo 12
- 2. Metodología 24

Resumen de dos capítulos de la primera parte de la tesis:

1. Sobre el malestar referente a la propia posición del productor. 29

- 1. La pintura *En el estudio* de María Bashkírtseva
 - 2. *El taller del pintor* de Gustave Courbet
 - 3. La perspectiva privilegiada de los dos artistas plásticos
- 2. La montaña mágica y el castillo tísico: la auto-descripción burguesa y proletaria. 33
 - 1. *La tela hablante* del trabajador Moritz Th. Bromme y el espacio del sujeto definido por Jacques Rancières

Capítulos enteros de la tercera parte de la tesis:

7. Representación y crisis: cuerpos endeudados 39

8. Prácticas colectivas de la auto-representación artística 45

- 1. La vanguardia soviética:
 - las distintas corrientes del productivismo 45
- 2. Sobre nombres y máscaras:
 - lo indeterminado contra la identidad. 53
- 3. Historias y vida: *Write yourself into being*. 59
- 4. Transición a la última parte del trabajo. 61

**9. Caso de estudio, el colectivo *Enmedio*:
en medio del arte y de la política 66**

- 1. Enmedio de los medios 67
 - 2. *No somos números*:
intervenciones fotográficas contra los desahucios. 73
 - 3. *Sí se puede – Pero no quieren*:
una campaña gráfica dirigida a los gobernantes 83

10. A modo de conclusión: *Writing back* 89

Anexo

1. Descripción del proyecto *Kronotop* 94

- 1. Entrevista 1: Extractos de la entrevista con Martha Rosler 96
- 2. Entrevista 2: Extractos de la entrevista con María Ruido 100
- 4. **Bibliografía**. 107

Índice (de la tesis completa)

El malestar como objeto de estudio

1. Sinopsis: estructura del trabajo 1
2. Método (procedimiento) 10

PRIMERA PARTE: LO PERSONAL Y LA PRODUCCIÓN

1. **Sobre el malestar referente a la propia posición del productor 13**
 1. La pintura *En el estudio* de María Bashkírtseva 14
 1. *El taller del pintor* de Gustave Courbet 17
 2. La perspectiva privilegiada de los dos artistas plásticos 19
 2. La montaña mágica y el castillo tísico:
la auto-descripción burguesa y proletaria 21
 1. *La tela hablante* del trabajador Moritz Th. Bromme y el
espacio del sujeto definido por Jacques Rancière 25
 3. Introducción al enfoque de la autobiografía literaria 33
 1. Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico* 35
 2. Paul de Man: *La autobiografía como desfiguración* 37
 4. La auto-película: autobiografía y obras cinematográficas 40
 1. Ficción autobiográfica: la película *Tender Fictions* de
Barbara Hammer 44
 5. ¿Qué entendemos por representación? 48
 1. ¿Quién habla para quién? 50
 6. Algunos procesos de subjetivación:
prácticas visuales y lingüísticas 60
 1. La imagen del yo 60
 2. El cuerpo y lenguaje 61
 3. Encarnar la crítica: ¿Qué es la crítica? 68

2. <i>Lo personal es político sobre el malestar de no estar presente en la vida pública.</i> Un inciso: el nuevo movimiento feminista alemán	75
1. La práctica feminista de la autodescripción	77
2. Dos ejemplos del campo de arte	81
1. La performance <i>Waiting</i> de la artista Faith Wilding	81
2. El <i>Vídeo Domination and the Everyday</i> de la artista Martha Rosler	82
3. Politización de la vida: la película <i>El factor subjetivo</i> de Helke Sander	84
1. Métodos cinematográficos en <i>El factor subjetivo</i>	85
2. Escenas del malestar en <i>El factor subjetivo</i>	87
3. Representación, procesos de subjetivación y crítica.	88
4. <i>Framing subjetivo</i>	89
5. Construcción ideológica de la imagen de la mujer	93
6. Autorepresentación cinematográfico en <i>El factor subjetivo</i>	96
4. Vídeo: auto-bombo narcisista versus el trabajo colectivo en los medios.	98
1. Rosalind Kraus: <i>The Aesthetics of Narcissism</i>	100
2. Prácticas alternativas de los medios	103
5. Vídeo en España	106
6. Las sociedades postmediáticas: la (auto-) representación en la sociedad de redes digitales.	106
1. Peter Weibel: <i>La condición postmedia</i>	108
2. Rosalind Krauss: <i>Art in the Age of the Post-Medium Condition</i>	110
7. El ensayo cinematográfico, una autobiografía intelectual	114
1. La película <i>Riddles of the Sphinx</i> de Laura Mulvey y Peter Wollen.	118

SEGUNDA PARTE: LA VIDA PUESTA A TRABAJAR

3. Las transformaciones en la producción, de la era industrial a la era electrónica.	123
1. La película <i>Numax presenta...</i> : sobre el malestar de la explotación ajena y la auto-explotación	127
2. <i>El trabajo de la ficción</i> de Jaques Rancière	132
3. Dos diferentes prácticas de la representación cinematográfica en <i>Numax presenta...</i>	133
4. Los muros de la fábrica han desaparecido: veinte años después de <i>Numax</i>	135

4. El trabajo biopolítico – giros dobles luchas sociales y producciones de subjetividad	137
1. Biopoder: del poder que afecta a la vida misma.	140
2. Del malestar sobre la ausencia: la película <i>Los Rubios</i> de Albertina Carri	144
1. Introducción al contexto social historico de la película	145
2. Formas de dar visibilidad al malestar en <i>Los Rubios</i>	147
1. La representación fictiva de la directora	147
2. El uso de material heterogéneo	149
3. La imagen del video en la imagen cinematográfico	152
4. Las entrevistas con testigos	154
5. Auto-reflexión y auto-referencia en <i>Los Rubios</i>	157
3. H.I.J.O.S.: un movimiento social en Argentina.	160
1. Colectivo vs. autora: <i>H.I.J.O.S.</i> y Albertina Carri.	163
5. Cosas inmateriales: unos apuntes sobre el trabajo invisible	167
1. Acerca de la relación entre la desmaterialización del arte y el trabajo inmaterial	169
2. Acerca del malestar sobre la vida precarizada	175
3. El proyecto de <i>Precarias a la deriva</i>	178
4. ¿Quién teme a los/las trabajadores/as inmateriales?: la película <i>Tiempo real</i> de María Ruido	181
6. La economización de lo personal	186
1. La agencia Plainpicture: <i>En verdad, solamente la realidad es más emocionante</i>	186
2. Las auto-representaciones en Internet y las resistencias digitales contra las condiciones precarizadas de vida	187
1. Los blogs <i>Quartieren.org</i> y <i>Annalist.noblogs.org</i> como ejemplos de cuadernos de bitácora digital	198
2. <i>Workbloggers</i> (los blogs de trabajadores)	
3. Datos autobiográficos en Internet: la comercialización de lo social	193
4. Facebook: La línea de tiempo	
1. La explotación económica de los datos autobiográficos de los usuarios	204
2. Facebook: prototipo del trabajo inmaterial	205
5. <i>Esto sólo lo arreglamos entre todos</i> : la crisis como una estrategia de marketing.	206
6. Resumen: primera y segunda parte	209

**TERCERA PARTE: CRISIS.
¿NUEVAS AUTO-REPRESENTACIONES COLECTIVAS?**

7. Representación y crisis: cuerpos endeudados	210
1. Retrospectiva de los movimientos sociales de los últimos años: <i>¡No nos representan!</i>	215
1. <i>11M</i> y los afectos que movilizan.	217
2. <i>V de Vivienda</i> , sobre el malestar de la vivienda	218
3. Los indignados y el movimiento <i>15M</i>	221
4. Occupy Wall Street: <i>We are the 99%</i>	224
8. Prácticas colectivas de la auto-representación artística	228
1. La vanguardia soviética: las distintas corrientes del productivismo	228
2. Sobre nombres y máscaras: lo indeterminado contra la identidad	233
3. Historias y vida: <i>Write yourself into being</i>	234
4. Transición a la última parte del trabajo.	237
9. Caso de estudio, el colectivo <i>Enmedio</i>: En medio del arte y de la política.	241
1. <i>Enmedio</i> de los medios	243
1. <i>No somos números</i> : intervenciones fotográficas contra los desahucios	249
2. <i>Sí se puede – Pero no quieren</i> : una campaña gráfica dirigida a los gobernantes	257
10. A modo de conclusión: <i>Writing back</i>	261

Anexo

1. Descripción del proyecto <i>Kronotop</i>	264
1. Entrevista 1: Extractos de la entrevista con Martha Rosler	266
2. Entrevista 2: Extractos de la entrevista con María Ruido	269
2. Apuntes sobre el cine político español	275
1. Apuntes sobre la crisis española	281
3. Apuntes sobre la historia del cine argentino	283
1. Apuntes sobre la dictadura en Argentina	287
4. Bibliografía	291

El malestar como objeto de una investigación

1. Sinopsis

“¿Cómo explicar un vago malestar que cambia de aspecto como las nubes, que se arremolina como el viento?”¹

La palabra malestar describe el estado vago de una sensación de incomodidad o molestia causada por la impresión de que algo no está bien. Sólo después de haber examinado y descrito más exactamente dicho estado, será posible plantear el malestar como una exigencia concreta, por ejemplo, de transformación de la situación.

¿Cómo representan el malestar aquellos que lo sienten? ¿Qué prácticas artísticas se utilizan y qué relación guardan éstas con las transformaciones de los medios de producción y su organización? Y finalmente: ¿En qué medida contribuye la auto-representación a cambiar la situación de los/las productores/as²?

Guiada por estas preguntas, sigo dos líneas de investigación: por una parte, trato de revisar las transformaciones en la historia del sistema capitalista de producción que generan nuevas formas de explotación y diferentes formas de malestar (p.ej. precariedad, exclusión, invisibilidad), para después examinar, por otra, las prácticas sociales y artísticas que se forman en este contexto cuando los afectados se auto-organizan.

Mis investigaciones se centran en las auto-representaciones individuales, y al mismo tiempo colectivas, que se caracterizan por procesos de politización que intervienen en la propia vida cotidiana para transformarla.

Partiendo de las representaciones del yo, de la vida cotidiana, de los géneros, de las relaciones en el medio laboral y vital, intentaré definir los *nuevos malestares sociales* que podemos resumir de forma genérica como condiciones de vida precarizadas³.

Comienzo el trabajo con el análisis de textos autobiográficos, películas, vídeos y páginas de Internet, y concluyo con el de acciones en la calle. De esta manera reviso distintas posibilidades mediáticas de la auto-representación que evidencian tanto los desarrollos tecnológicos, como la complejidad de la comunicación de malestar.

1 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, México: Porrúa 1992, p.23.

2 El texto original alemán del presente trabajo está escrito en una grafía que refleja la problemática de género sin recargar excesivamente el texto. El idioma español no permite esta posibilidad por lo que, y para no dificultar la lectura con la yuxtaposición de formas femeninas y masculinas, la versión española recurre a ella cuando parece de relevancia destacar la referencia al género femenino. En el resto de casos se utiliza el falso "neutro" masculino.

3 Véase Judith Butler: *Vida precaria - El poder del duelo y la violencia*, Barcelona: Paidós 2006.

Estructura del trabajo

Parte I: Lo personal como parte de la producción.

La primera parte del trabajo arranca con la auto-documentación en los primeros tiempos de la industrialización capitalista y de los primeros movimientos obreros. Me he centrado aquí en ejemplos que manifiestan el malestar personal de los productores en la elaboración de textos e imágenes que, por lo demás, considero los precursores de la cinematografía autobiográfica políticamente comprometida.

Los auto-testimonios del primer apartado proceden de artistas plásticas que compararé en el segundo apartado, con la autobiografía de trabajadores.

Con la orientación de la autobiografía proletaria hacia la llamada lucha de clases, el trabajo adquiere una naturaleza política, ya que destaca el yo plural del escritor obrero (detrás del/de la trabajador/a se encuentra una pluralidad de trabajadores/as).

Con el aporte de la autobiografía literaria y las referencias a los autores Philippe Lejeune⁴ y Paul de Man⁵, me permiten descubrir en las características de la autobiografía literaria algunos rasgos esenciales de la producción postfordista (merchandising del yo, subjetividad y creatividad como recursos productivos, fusión de trabajo, vida y representación). Estas mismas características ofrecen, por otra parte, posibilidades artísticas y de comunicación social que, en tanto que formas de resistencia y protesta, poseen una capacidad transformadora. Además, examinaré las particularidades del cine autobiográfico y el intento de las autoras Elisabeth Bruss⁶ y Christine Noll Brinckmann⁷ de trasladar el enfoque literario a la cinematografía.

También desarrollaré dos aspectos de la autobiografía cinematográfica que difieren radicalmente del término genérico de Lejeune: por una parte, la forma colaborativa de producción de cine y, por otra, la postura de los cineastas constructivistas (que se sitúa en oposición a la de los realistas, quienes conciben los documentales como una copia de la realidad).

Con la película autobiográfica de Barbara Hammer *Tender Fictions*⁸ presento un ejemplo de una autobiografía colaborativa, que con utilización de material heterogéneo, la multiplicidad de voces, las diferentes tomas no realizadas por la autora y la indistinción entre hechos y ficción opera contra la idea de

4 Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico*, en: Suplemento Anthropos N° 29, 12/1991, pp. 47- 61.

5 Paul de Man: *La autobiografía como desfiguración*, en: *Ibid.*, pp.113-127.

6 Elisabeth Bruss: *Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film*, en: James Olney (Ed.): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton: Princeton University Press 1980, pp. 296-321.

7 Christine Noll Brinckmann: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* [La cámara antrópomorfa y otros escritos sobre la narración cinematográfica] , Zurich: Chronos 1997.

8 Barbara Hammer: *Tender Fictions* [DVD] EEUU: Barbara Hammer Editions 1995. El título de la película alude a las notas autobiográficas de Gertrude Stein "Tender Buttons" [1912].

Lejeune, quien sostiene que el nombre de autor certifica la realidad como tal. El film relata la evolución de la directora, de una niña y joven mujer casada a una activista lésbica-feminista y cineasta. Examina, de forma crítica, la representación de la mujer y la familia en la sociedad estadounidense y crea nuevas formas de representación en el cine lésbico.

La pregunta *¿Con qué concepto de representación opera el presente trabajo?* se contestará en el capítulo siguiente, con la explicación de la concepción que tiende a ser (de)constructivista.

El análisis de la representación me conduce a la pregunta por la posición del enunciante *¿Quién habla? Y, ¿cómo se constituye este sujeto? ¿Cómo se forma y de qué manera se inserta en determinados discursos de poder?* Preguntas que me llevan a la reflexión sobre la existencia de un sujeto resistente capacitado a manifestar la crítica y/o encarnarla⁹.

A lo largo del trabajo iré vinculando estos tres componentes – la representación, el proceso de subjetivación y la crítica – con los ejemplos presentados de la auto-representación.



Helke Sander, *El factor subjetivo*, 1980/81

A continuación, partiendo de las coordenadas históricas, esbozo el nacimiento del nuevo movimiento feminista en la República Federal de Alemania a principios de los años 70. Los textos autobiográficos y las narraciones en primera persona se emplearon en este movimiento como prácticas emancipadoras de auto-liberación y auto-empoderamiento. Defino la desigualdad

⁹ Véase Marina Garcés: *Encarnar la crítica. Algunas tesis. Algunos ejemplos*, en: EIPCP, 06/2006, URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es> (29.07.2013).

que experimentan las mujeres frente a los hombres, así como el malestar que sienten ellas al ser invisibilizadas en la vida pública (en tanto que mujeres).

La película *El factor subjetivo* (1980/81) de Helke Sander¹⁰, trata precisamente de esa época que, entre otras cosas, estaba caracterizada por el lema *Lo personal es político*. El interés particular del análisis de la película de Sander radica en dos elementos: por una parte, me permite examinar las posibilidades cinematográficas de la expresión autobiográfica; por otra, con la figura de Helke Sander presento a una de una de las protagonistas e iniciadoras del nuevo movimiento feminista. La cinta muestra la politización de Helke Sander, desde su vida como madre soltera hasta su papel como luchadora emancipada en la conquista de los derechos de la mujer. Explico las prácticas artísticas que se aplican en la película: el framing subjetivo, el montaje fotográfico y la interpretación de la vida de la directora llevada a cabo por una actriz; y hablo de su producción, que por el contrario, fue muy clásica y jerárquica.

Sin embargo, a principios de los años setenta, el desarrollo y la comercialización de una tecnología sencilla de videografía abrió las puertas de la producción audiovisual a personas sin conocimientos específicos de la técnica cinematográfica ni grandes medios económicos. Tanto para artistas como para activistas políticos/as, el medio vídeo planteó un nuevo reto. Ambos grupos experimentaron con la auto-representación y la auto-edición. En este apartado contrapongo el trabajo de Rosalind Krauss *Video: The Aesthetics of Narcissism*¹¹ al enfoque del trabajo colectivo y alternativo de los medios.

A finales de los años setenta se creó en Italia el término *post-media* con el fin de nombrar las transformaciones en la comunicación mediática; un término que volvió a cobrar importancia en los años noventa. Partiendo de tres autores procedentes de tres contextos muy diferentes – Felix Guattari (del movimiento antipsiquiátrico francés)¹², Rosalind Krauss (del arte conceptual estadounidense)¹³ y Peter Weibel (del accionismo vienés y *ZKM* – Centro de arte y tecnología de medios)¹⁴ – me acercaré en este capítulo al enfoque de lo postmediático desde perspectivas diferentes.

La constatación de que vivimos en una era *postmedia* justificará a lo largo del trabajo mi interés en formas mixtas (prácticas intermediáticas e interdisciplinarias). Por esta razón transformaré los parámetros iniciales de análisis de las disciplinas de investigación (p.ej. el género de la autobiografía litera-

10 Helke Sander: *Der subjektive Faktor* [El factor subjetivo], (DVD), Alemania: Neue Visionen Film 1980/81.

11 Rosalind Krauss: *The Aesthetics of Narcissism*, en: October 30, MIT Press Journal 01/1976, pp. 50-64.

12 Felix Guattari: *Soft Subversions*, New York: Semiotexte 1996.

13 Rosalind Krauss: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson 2000.

14 Peter Weibel: *Postmediale Kondition*, Graz: Neue Galerie 2005,

URL: http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=35 (28.01.2013).

ria) y de la especificidad de los medios que, no obstante, continuarán siendo puntos de referencia.

El capítulo *El ensayo cinematográfico: una autobiografía intelectual* enlaza con el capítulo anterior sobre la era postmedia, puesto que las películas ensayísticas se pueden definir, a grandes rasgos, como un “encuentro y un enlazamiento entre literatura, filosofía y medios visuales”¹⁵. A menudo, las películas ensayísticas tratan de la experiencia individual y de la mirada subjetiva, sin entrar, sin embargo, en una concepción unitaria del sujeto. Al mismo tiempo examinan la posición precaria de la subjetividad en la moderna sociedad de masas.

Como ejemplo de la práctica de observar al cineasta cuando piensa, presentaré la cinta *Riddles of the Sphinx*¹⁶ de Laura Mulvey y Peter Wollen. Defino su película como “autobiografía intelectual” ya que ambos, al exponer sus reflexiones críticas sobre el discurso patriarcal del proceso de identificación (complejo de Edipo), enlazan su posición profesional de teórica y cineasta con la percepción política de su vida cotidiana y la teoría. Al mito de Edipo, el enigma freudiano de lo femenino, oponen el enigma de la Esfinge.

Parte II: La vida es puesta a trabajar.¹⁷

La segunda parte, en la que la vida misma es puesta a trabajar, trata de la privatización y comercialización de lo personal que en los años setenta aún se consideraba político. *¿Qué tecnologías digitales del yo y qué auto-representaciones circulan en el marco del nuevo paradigma del trabajo?*

La breve mirada sinóptica (a partir de autores como Antonio Negri, Michael Hardt, Michel Foucault y Gilles Deleuze) sobre las distintas fases de desarrollo del capitalismo me lleva al ejemplo del documental español post-representativo¹⁸ *Numax presenta...*¹⁹(1979).

La cinta fue financiada por los/las propios/as trabajadores/as que la realizaron conjuntamente con el cineasta catalán Joaquim Jordà Català. La película trata de dos formas de explotación capitalista. La primera, las condiciones indignas de trabajo bajo el mando del propietario de la fábrica y, tras la ocu-

15 Sven Kramer/Thomas Tode: *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, in der Ankündigung zur internationalen Tagung, [La película ensayística: estética y actualidad, en el anuncio de la jornada internacional] Universität Lüneburg, 2007, URL: <http://www.meolaffel.files.wordpress.com/2010/04/tagung-essayfilm.pdf> (28.01.2013).

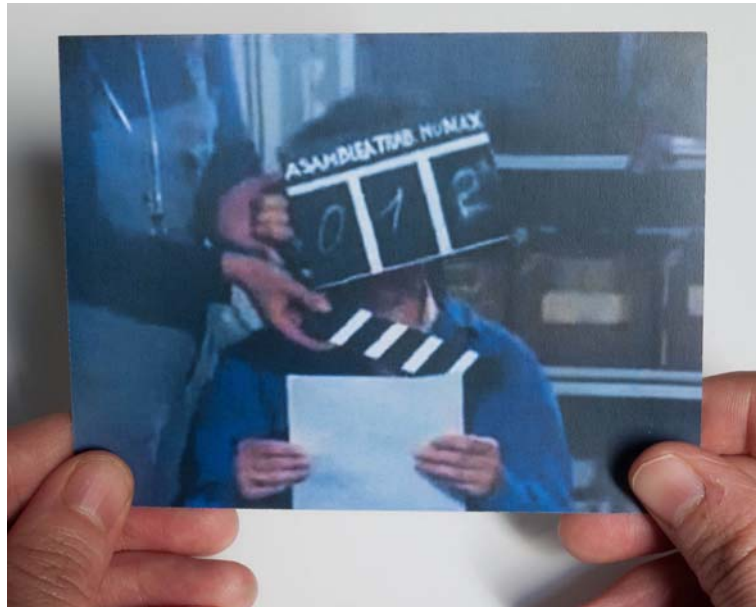
16 Laura Mulvey/Peter Wollen: *Riddles of the Sphinx*. [DVD] Inglaterra 1977.

17 Véase Santiago López Petit: *Más allá de la crítica de la vida cotidiana*, en: Espai en blanc (Ed.): Vida y política, Barcelona: Bellaterra 2006, URL: <http://www.espaienblanc.net/Mas-alla-de-la-critica-de-la-vida.html> (20.06.2013).

18 Véase Maria Muhle: *Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups*, en: Appareil. Revue Appareil 4/2009, URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=920> (02.07.2013).

19 Joaquim Jordà: *Numax presenta...* [DVD] España: Asamblea de Trabajadores de Numax 1979

pación de la fábrica por parte de los/las trabajadores/as, el fracaso de la autogestión de la misma, ya que se ven obligados/as a auto-explotarse para poder mantenerla.



Joaquim Jordà, *Numax presenta...*, 1979

Mientras que la clásica secuencia fílmica de los hermanos Lumière *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895)²⁰ muestra como, al salir de la fábrica, los trabajadores se dispersan raudos a sus vidas privadas, en *Numax presenta...* nos encontramos con el intento de los/las trabajadores/as de adaptar sus tareas laborales a sus diferentes condiciones vitales. En vez de la dispersión individual al exterior de la fábrica, los/las trabajadores/as experimentan prácticas sociales de colectivización dentro de la fábrica (igualdad salarial y/o adaptada a la situación social de cada uno/a). La cinta se desarrolla de forma explícita dentro de la fábrica, apostando por las transformaciones colectivas de la organización de la producción y de sus estructuras, y no delante de las puertas de la misma, que constituyen un muro ente la vida laboral y privada. Con este análisis ejemplifico el procedimiento de representación artística, la re-actuación y la re-construcción de un acontecimiento. Los/las trabajadores/as re-producen delante de la cámara los acontecimientos y las situaciones de los últimos meses en la fábrica. Me refiero aquí al proceso de emancipación (desidentificación)²¹ que, según Jacques Rancière, se produce cuando los obreros se desprenden del papel adjudicado de trabajador de fábrica. En *Numax presenta...* esto ocurre tanto a escala de representación al convertirse los/las trabajadores/as en actores y comentaristas de su propia

20 Louis Lumière: *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, Francia 1895.

21 Jacques Rancière: *El Desacuerdo Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva visión, 1996, p. 53.

historia, como en la misma realidad social, cuando empiezan a autogestionar la fábrica.

El trabajo biopolítico – giros dobles.

Vincularé el término de biopolítica – que, por lo general, se relaciona estrechamente con las teorías postfordistas – a un ejemplo cinematográfico centrado en las estrategias de la representación de la memoria.

Me refiero a la película argentina *Los Rubios*²² de Albertina Carri. La protagonista de la película es la propia cineasta que intenta construir una imagen de sus padres desaparecidos durante la dictadura militar argentina. La autora rechaza la forma con que se acostumbra recordar en Argentina a los desaparecidos de la dictadura e inventa, junto con su equipo, una propia y diferente. He analizado distintos procedimientos artísticos de *Los Rubios*, donde el malestar de la directora se manifiesta claramente.

Aquí sólo daré una idea general del llamado *modo reflexivo*²³:



Albertina Carri, *Los Rubios*, 2003

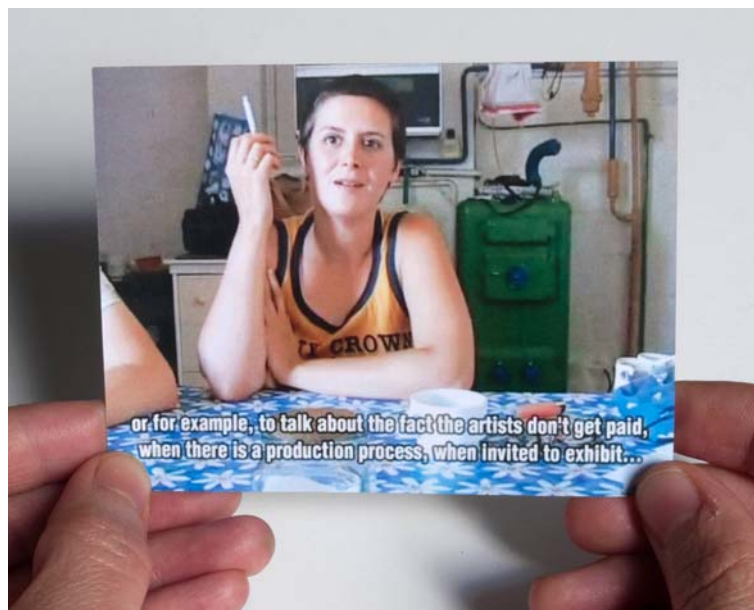
vemos a Carri, junto al equipo cinematográfico y la actriz que la representa, en una escena en la que discuten sobre las razones por las que el Instituto Cinematográfico ha rechazado subvencionar la película. El caso es que Carri no está dispuesta a dibujar una imagen exclusivamente positiva de la generación paterna de izquierdistas militantes, sino que se centra más bien en su propia evolución en relación con la ausencia de los padres. El centro de

²² Albertina Carri: *Los Rubios*, [DVD], Argentina: Apparatus Productions (2003)

²³ Véase Bill Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana: Indiana University Press 1992, p. 61.

atención en *Los Rubios* son los recuerdos personales de sus padres, y no la cuestión de cómo habían sido en realidad.

El ejemplo cinematográfico de Carri nos lleva a plantear la cuestión de la relación entre la historia individual y colectiva. *¿Qué intenciones se persiguen con una historia individual específica y cuáles al crearse una historia colectiva en la que las historias individuales pasan a un segundo plano?* Intento responder esta pregunta comparando la película de Albertina Carri con la organización política-social argentina H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y sus acciones *Si no hay justicia, hay escraches*.²⁴



María Ruido, *Tiempo Real*, 2003

Cosas inmateriales o a propósito del trabajo invisible

En el penúltimo apartado de la segunda parte volveré a una cuestión más bien europea: el tema de la precariedad social. Los llamados “productores nómadas”²⁵ me parece una buena metáfora de los/las trabajadores/as autónomos/as y profesionales quienes, aislados en sus pisos, estudios o despachos, sobreviven precariamente atados/as al teclado de sus ordenadores personales. Frente al movimiento obrero clásico y sus organizaciones colectivas, los “productores nómadas” son sujetos de trabajo atomizados y dispersos por el mundo.

²⁴ Verónica Gago: *Cartografía del saber popular*, en: Página 12, 02/10/2009,

URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5217-2009-10-06.html> (12.09.2013).

²⁵ Tomo prestado el término “Productores nómadas” del siguiente título de libro: Antonio Negri/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno: *Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion*. [Productores nómadas. Trabajo inmaterial y subversión], Mannheim: Id 1998.

¿Ha habido ya anteriormente movimientos en el arte que tendieron a la producción inmaterial? Para responder a esta pregunta inserto un breve apartado sobre el *arte conceptual* y los *situacionistas* (IS) que se titula: *Acerca de la relación entre la desmaterialización del arte y el trabajo inmaterial*.

Este apartado se complementa con la presentación de los ejemplos cinematográficos *Tiempo real*²⁶ (2003) de María Ruido y el proyecto de mujeres de Madrid *Precarias a la deriva* quienes, recurriendo a métodos autobiográficos muy diferentes, analizan la precariedad como malestar en su cotidianidad vital y laboral.

La economización de lo personal

En el último apartado de la segunda parte me centro en la economización de lo social y de la comunicación. A base de varios ejemplos, muestro cómo ambos se han transformado en factores de valorización en la economía de mercado neoliberal del *capitalismo cognitivo*²⁷, y qué resistencias se están inventando para oponerse a esta lógica.

Analizo dos blogs, como cuadernos digitales de bitácora, y la empresa online *Facebook* que, en su actual papel pionero de empresa líder del segmento “Socialmedia Enterprise”, participa de forma decisiva en la creación del comportamiento de consumidores y productores de la economía digital. Además, así como lo explico en mi tesis, esta empresa multinacional en red constituye un prototipo de trabajo inmaterial, en el que se han borrado las líneas de separación entre trabajo, ocio y representación.

A diferencia del régimen de la fábrica, el trabajo inmaterial ya no se realiza bajo coerción. Los usuarios ponen a disposición, por iniciativa propia, sus intereses, comentarios, historias y opiniones. Prestan, de múltiples maneras, “free labor”²⁸ y sus actividades de comunicación social y sus datos autobiográficos constituyen recursos para el marketing y la comercialización de las empresas cooperadoras de *Facebook*.

De forma paradójica, tal como ilustro brevemente, *Facebook* se utiliza también parcialmente como canal medial alternativo, al reportar los usuarios en su muro de *Facebook* acontecimientos y situaciones de crisis que otros medios de comunicación ignoran o dejan de lado por razones políticas.

Para finalizar este apartado, muestro con el ejemplo de la campaña publicitaria y página web www.estosooloarreglamosentretodos.org de qué maneras

26 María Ruido: *Tiempo Real*. España: Fundación La Caixa 2003.

27 Yann Moulier-Boutang: *Riqueza, propiedad, libertad y renta en el capitalismo cognitivo*, en: *Multitudes* 5, Revue politique artistique philosophique, 05/2001, URL: <http://multitudes.samizdat.net/Riqueza-propiedad-libertad-y-renta> (22.07.2013).

28 Tiziana Terranova: *Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy*, en: *Social Text* 63, 2000, pp. 33-58

hasta la crisis sirvió a consorcios multinacionales como estrategia de marketing, para ganarse la confianza de consumidores/as.

Parte III: Crisis. ¿Nuevas auto-representaciones colectivas?

La tercera y última parte del presente trabajo se estructura en tres apartados articulados por la afirmación de que las formas artísticas y de comunicación social de la auto-representación están recuperando gran importancia en la crisis actual. Con ellas se recuperan los enfoques autobiográficos que afectan de forma inmediata a cuestiones personales (situación vital, condiciones de trabajo, cuerpo, género, etc.) con el fin de convertir los muchos malestares fragmentados, individualizados y privatizados en una práctica de transformación colectiva.



V de vivienda, *Fotomatón*, 2008

Con el título *Representación y crisis: cuerpos endeudados* reviso uno de los nuevos malestares sociales de la crisis económica actual: el endeudamiento. Sostengo, en el presente trabajo, que la concesión de créditos y su reverso en forma de endeudamiento de los prestatarios se aplica como un eficaz instrumento de poder de la política neoliberal, que empuja a los afectados a un estado de aislamiento social y de exclusión. A partir de una serie de ejemplos, examino las formas de visibilización y politización de un endeudamiento que, a menudo, se vive con un sentimiento de auto-culpa en privado.

A partir de una retrospectiva de los movimientos sociales de los últimos años, como por ejemplo el movimiento por el derecho a la vivienda *V de Vivienda*, los movimientos del *11-M* y *15M*, el 99 %, : Occupy Wall Street (OWS), ejem-

plifico los distintos malestares sociales, todos inscritos en las condiciones de vidas precarizadas. Con ellos muestro nuevas formas de movilización y de manifestación que comunican, de forma colectiva, que los/las precarios/as ya no se sienten representadas por la política de los gobernantes del país: *¡No nos representan!*

Como introducción al último bloque temático del trabajo planteo la pregunta por el vínculo entre movimientos sociales y prácticas colectivas de auto-representación artística.



15M, Graffiti Plaza Catalunya, 2011

Prácticas colectivas de la auto-representación artística

En un breve resumen sobre la vanguardia rusa a principios del siglo XX, presento el productivismo que, con su combinación de arte, producción y representación, formuló un enfoque político que pretendió transformar las condiciones sociales de la Unión Soviética. Los integrantes del grupo artístico *LEF* (Frente Izquierdista del Arte), entre quienes figuraba Sergei Tretjakov, apostaron por la propagación de maneras factográficas de trabajar.

He desarrollado dos aspectos de la producción factográfica que son de interés para el grupo *Enmedio* y que aquí presento: 1) Los hechos se entienden como construcción de realidad, por tanto, se conciben como algo que ha sido producido, con lo que establezco una correspondencia con la concepción de la representación que he utilizado en este trabajo. 2) Los hechos, es decir, las imágenes, películas y textos se fabrican en procesos abiertos. Su producción se entiende como operación colectiva entre especialistas y no-especialistas. En vez de intervenir directamente en la nave de montaje, tal como lo hizo el arte de producción, la *factografía* fabrica significado.

Otras prácticas de auto-representación analizadas son las estrategias de artistas feministas, quienes experimentan con nombres y máscaras y operan de esta forma con lo indeterminado y lo abierto, por una parte, y la identidad y/o lo determinado, por otra, abriendo espacios por donde pueden transitar tanto historias colectivas, como individuales. Nombre y anonimato son conceptos relevantes para responder a las preguntas planteadas en este apartado: "¿Cómo podemos buscar nombres comunes y al mismo tiempo reconocer singularidades heterogéneas, formar alianzas y, al mismo tiempo comprender las diferencias?"²⁹

Para concluir la tesis, presento dos intervenciones del colectivo español *Enmedio* cuyos integrantes se juntaron en 2007 en Barcelona, a partir de su experiencia personal de atomización y soledad en el propio puesto de trabajo (escritorio, estudio, mesa de cocina, oficina, agencia). El mismo punto de partida del grupo, el malestar sobre las propias condiciones de producción, así como el deseo de organizar un espacio común me parecen un procedimiento autobiográfico de crítica práctica a las maneras dominantes de trabajar. En los dos proyectos presentados aquí *No somos números* y *Sí se puede – Pero no quieren* el grupo Enmedio colabora con el grupo de Afectados por la Hipoteca (PAH) para visibilizar colectivamente la política de endeudamiento por parte de los bancos y gobernantes con el objetivo de crear una opinión pública crítica.

En todo el texto señalaré mis acuerdos y desacuerdos con las afirmaciones del filósofo francés Jacques Rancière y plantearé preguntas que se refieren explícitamente a la estética y la politización del arte.

29 Precarias a la deriva: *Adrift through the circuits of feminized precarious work*, en: Republicart, 2004: URL: http://republicart.net/disc/precariat/precarias01_en.htm (02.02.2013).

2. Metodología

El procedimiento metodológico de este trabajo se basa en una escritura ensayística que – apoyándose en las reflexiones de otros/as autores/as procedentes de diferentes disciplinas, en el análisis de fragmentos de textos, obras cinematográficas y entrevistas realizadas a cineastas/as, teóricos/as y activistas – intenta responder a las siguientes preguntas: *¿de qué maneras el malestar social puede ser representado por los mismos afectados - entre otras en producciones audiovisuales?, ¿qué papel juegan las prácticas artísticas en ello? y ¿qué relación se da entre las auto-representaciones de sujetos precarizados y los discursos oficiales de representación por ejemplo, el del yo emprendedor*³⁰?

Mi investigación se centra en obras en las que la vida de los/las productores/as es parte de la propia producción, de forma que la separación entre vida, producción y representación deja de existir.

Al mismo tiempo, entiendo el procedimiento ensayístico que trata documentos autobiográficos de sujetos en crisis, como un intento de entender mi propia condición de trabajo precarizada dentro del actual paradigma neoliberal. En su texto *The Essay as conformism, some notes on global image Economies*³¹ la autora Hito Steyerl constata a este respecto que el propio ensayo, con su compleja manera de copiar y pegar, que a menudo resulta estratificada y fragmentada, así como su forma subjetiva, en cierto modo reproduce a la perfección a los sujetos neoliberales de los que habla. Steyerl se pregunta, en el texto mencionado, si la forma ensayística, a pesar de reflejar las relaciones de producción cuyo contenido critica, no podría establecer enlaces (*bonds*) que puedan leerse como una crítica del paradigma de trabajo postfordista y que, asimismo, puedan ser de interés para construcciones alternativas de la realidad y sus prácticas de intervención, no tan sólo a escala simbólica sino también práctica.

Mi metodología de trabajo se basa en la forma de análisis de Steyerl y, dibujando líneas diferentes, intento enlazar coordenadas que, desde una perspectiva objetiva no existen y sólo se revelan como una red de relaciones a través de estas líneas subjetivas de enlace.

“Hay que tener presente que el pensamiento metodológico ha asumido siempre en el pasado una cierta dualidad entre el punto de observación y el objeto observado. Pero hoy parece que ya no hay un fuera. Y ésta es una de las cuestiones metodológicas básicas en la discusión sobre el Impe-

30 Véase Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*. [El yo emprendedor], Frankfurt: Suhrkamp 2007.

31 Hito Steyerl: *The Essay as conformism, some notes on global image Economies*, en: Sven Kramer/Thomas Tode (Hg.): *Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität*, Konstanz. [La película ensayística: estética y actualidad] UVK 2011, S.101-111.

rio. Si ya no hay un fuera, ello origina una cierta dificultad al enfrentarnos a la materia que queremos definir. Nosotros estamos dentro y no fuera, nos movemos allí dentro. Este «estar inmersos» erosiona cualquier representación de criterios metodológicos en general, los cuales preveían, precisamente, poderse agarrar desde fuera a algo firme, y, por lo tanto, hacer emerger la narración desde la estabilidad objetiva que define las relaciones históricas, las fija y les da significado.³²

„[...] la epistemología feminista propone la idea de un sujeto de conocimiento encarnado e inserto en una estructura social concreta (un sujeto, por lo tanto, sexuado, racializado, etc.) y que produce conocimientos situados, pero, no por ello, menos objetivos. Todo lo contrario: como escribe Donna Haraway, «solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva» y esta perspectiva parcial exige una política de la localización y de la implicación en un territorio concreto desde el que se habla, se actúa y se investiga.“³³

Las citas de estos dos autores tan diferentes tratan de un sujeto investigador/a que no se sitúa en el exterior del objeto de investigación. Negri habla de un “estar inmerso” y de la inseparabilidad de los investigadores y de los objetos que investigan y Malo de Molina de un “estar encarnado” en las estructuras sociales que se investigan. En este sentido, el presente trabajo renuncia ya de entrada al intento de construir un punto de vista objetivo. Mi texto, una vez concluido, se podría empezar de nuevo, ya que las preguntas surgidas y las respuestas propuestas generan nuevas preguntas, tejen fibras (de vidrio) entre el aquí y el allá, el pasado y futuro, y su autora, por decirlo así, se retuerce entre enredos espacio-temporales.

Los *bonds*³⁴, en la forma ensayística que menciona Hito Steyerl, se entenderán de esta manera como posibles líneas de enlace (existe un sinfín de posibilidades de trazar estas líneas) de proyectos que se dedican a la auto-representación del malestar social: un fenómeno que en la sociedad post-fordista de redes ha sido privatizado en tanto que problema personal y que a menudo es percibido como una desgracia individual producida por culpa

32 Antonio Negri : *A propósito de la ontología social. Trabajo material, inmaterial y Biopolítica*. en: Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio. Paidós: Barcelona, 2004, p.74.

33 Marta Malo de Molina: *Nociones Comunes, parte 1: La encuesta y la coinvestigación obreras, autoconciencia*, en: EIPCP 04/2004, URL: <http://eipcp.net/transversal/0406/malo/de/print> (24.01.2013).

34 Hito Steyerl: *In Defense of the Poor Image*, en: E-flux. Online Art Journal, 01/2009, URL: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (24.01.2013).

Steyerl se refiere al término *bonds* tal como lo emplea el cineasta ruso Vertov. Véase. Dziga Vertov: *Kinopravda and Radiopravda*, en: Annette Michelson (ed.): *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press 1995, pp. 52-56, p. 52.

propia. Las entrevistas generadas en el marco del proyecto *Kronotop.org* (véase descripción del proyecto en el anexo) sirvieron como fuente y base de discusión en la elaboración del texto, al igual que la participación en las reuniones y actividades del colectivo de trabajo *Enmedio*.



María Constatinova Bashkírtseva, *En el estudio*, 1881



Gustave Courbet, *El taller del pintor. Una alegoría real de una fase de siete años en mi vida artística (y moral)*, 1855

PRIMERA PARTE: LO PERSONAL Y LA PRODUCCIÓN

1. Sobre el malestar referente a la propia posición de productor/a

Resumen de los siguientes apartados

1. La pintura *En el estudio* de María Bashkírtseva
2. *El taller del pintor* de Gustave Courbet
3. La perspectiva privilegiada de los dos artistas plásticos

Partiendo de dos ejemplos de las artes plásticas del siglo XIX se muestra, a título de introducción, cómo la escritura y la imagen ofrecen distintas prácticas artísticas de la representación del yo y del nosotros, respectivamente, que van más allá de las funciones de la representación clásica y que nos permitirán, además, descubrirlas como pioneras de auto-representaciones y procesos de subjetivación políticos.

¿Con qué medios y recursos se expresaban las relaciones de poder, de saber y entre sujetos a finales del siglo XIX? ¿Y cómo se representa el malestar resultante (referido a la propia posición de productor/a)?

El capítulo se enmarca en la 2ª mitad del siglo XIX, caracterizada por el desarrollo de los movimientos de democratización y liberación, y la generalización de los procesos de industrialización. Estas transformaciones sociales fueron acompañadas por la crítica fundamental del modo de producción capitalista de Karl Marx y por el establecimiento de la teoría y práctica del psicoanálisis de Sigmund Freud.

Según Foucault³⁵, en la primera mitad del siglo XIX la percepción del sujeto experimentó unos cambios fundamentales. Si anteriormente había sido considerado como auto-consciente, autónomo y auto-actuante, ahora se reconocen sus sujeciones e interdependencias dentro de los contextos sociales y las relaciones de producción, a la vez que las intenta expresar. “El yo que se está conociendo a sí mismo”, así formuló Foucault este cambio de paradigma. El sujeto reconoce que ni ha sido creado por ningún dios ni se puede formar libremente, sino que está sujeto a prácticas discursivas y no discursivas que, al mismo tiempo, son necesarias para que se pueda transformar en sujeto.

Como primer ejemplo para ilustrar este nuevo conocimiento del sujeto, presentaré la pintura *En el estudio*³⁶ de María Bashkírtseva. La estudiante de arte Bashkírtseva pintó en 1881 su propia situación de trabajo en el estudio compartido con otras estudiantes de la academia Julian, presentándola de la forma más realista posible.³⁷

35 Michel Foucault: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid: SIGLO XXI 1996, p. 19.

36 María Constatinova *Bashkírtseva: En el estudio* (1881), en el Dnipropetrovsk State Art Museum.

37 La Académie Julian fue una de las primeras academias de bellas artes de París que admitían estudiantes femeninas. La academia oficial de bellas artes, la Ecole de Beaux Arts, tardó hasta 1897 a permitir dicho

Analizo el trabajo de Bashkirtseva, que le había encargado el director de la academia, a partir de la pregunta ¿El propio cuadro revela el interés crítico de su productora en las relaciones sociales que constituían su situación de trabajo (modelo, grupo, institución)?

Lo que evidencia las circunstancias en las que produce la artista no es el cuadro, sino la lectura de sus textos sobre la situación de trabajo en los estudios artísticos: la discriminación en la academia, la marginación permanente de las artistas en comparación con sus colegas masculinos y su deseo de reconocimiento, posición y participación en exposiciones.³⁸

Los comentarios de Bashkirtseva en su diario lo convierten en un lugar de reflexión crítica, de significado político, y apuntan, desde la perspectiva actual, al entonces nuevo movimiento feminista, que utilizaba la narración de las experiencias e historias de mujeres como práctica para situar dichas experiencias en un contexto político más amplio. Analizo el conjunto entre el cuadro de Bashkirtseva *En el estudio* y sus textos del Journal a partir de la pregunta de Walter Benjamin por las interrelaciones de una obra con las relaciones de producción de su época.³⁹

El segundo ejemplo versa sobre el cuadro *El taller del pintor. Una alegoría real de una fase de siete años en mi vida artística (y moral)* (1855)⁴⁰ de Gustave Courbet. A diferencia de Bashkirtseva, el artista emplea medios alegóricos de presentación para representar su situación de trabajo.

Pintó una escena en su taller, en que varias personas le ayudan en la creación de un cuadro. A estas personas las concibió como representaciones alegóricas y el cuadro se lee como una especie de entramado relacional, o texto en el que determinadas influencias literarias, artísticas y políticas, amistades y la polémica con las diferencias de clase que sostenía Courbet son narradas por el mismo. La exageración, a veces un poco caricaturesca de los personajes, resalta el tono de la narración así como la relación y postura de Courbet frente a las distintas figuras. Por ejemplo, el hecho de darle la espalda a la modelo desnuda, se puede interpretar como una crítica a la tradición académica de considerar el desnudo como base de la formación artística.

acceso.

38 Marie Bashkirtseff: *The Journal of Marie Bashkirtseff* (1891), Rozsika Parker, Griselda Pollock (ed.), London: Virago Press, 2000.

39 Walter Benjamin: *El autor como productor*, en: Tentativas sobre Brecht, Madrid: Taurus Ed. 1975, pp. 117-134, "[...] antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo." p. 119.

40 El título original del cuadro es *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*. La exposición universal de 1855, en tanto que acontecimiento histórico, es esencial para la generación del cuadro. A partir de este contexto se puede explicar la composición específica de capas de significados autobiográficos y universales que impregnan el cuadro. Le ofrecieron mucho dinero a Courbet para que participara en el "Exposition Universelle", un proyecto de prestigio cultural del emperador francés Napoleón III. Sin embargo, rechazó la oferta y produjo en cambio El estudio del artista que, con la ayuda de su amigo Alfred Bruyas, se exponía simultáneamente con la exposición universal en un pabellón separado y montado para la ocasión.

Empleando prácticas y métodos distintos, los artistas Bashkírtseva y Courbet nos dan pistas sobre las condiciones sociales en las que crearon sus trabajos. Ambos articulan el malestar respecto a determinadas condiciones de la producción artística. Bashkírtseva se manifiesta sobre la discriminación de las mujeres y Courbet critica los dogmas estatales de producción y distribución. Ya se puede insinuar que los yo a los que se ha dado la palabra aquí (Bashkírtseva, Courbet) representan a una gran variedad de personas: mujeres y artistas en el caso de Bashkírtseva; artistas, comuneros y socialistas en el caso de Courbet.

Maria Bashkírtseva y Gustave Courbet procedían de familias bastante acomodadas y pertenecían a la llamada alta burguesía. A diferencia de la perspectiva privilegiada de los artistas plásticos Bashkírtseva y Courbet, el capítulo siguiente trata de otro punto de partida: los productores y las productoras que, a causa de su situación social, no tenían accesos a las universidades o lugares privilegiados y que, a través de la descripción de las condiciones en que vivían – es decir a través del texto escrito – habían descubierto una posibilidad de reportar el malestar social.

Resumen de los siguientes apartados

2. La montaña mágica y el castillo tísico: la auto-descripción burguesa y proletaria

1. *La tela hablante* del trabajador Moritz Th. Bromme y el *espacio del sujeto* definido por Jacques Rancière

Este capítulo versa sobre la polarización dialéctica de dos puntos de partida diferentes desde los que son confeccionados documentos autobiográficos: del capitalista y del obrero. He adoptado la descripción ilustrativa de Bernd Neumann de estas situaciones tan divergentes, metaforizadas topográficamente en la “montaña mágica” y el “castillo tísico”, a fin de examinar las diferencias entre escritores burgueses y obreros de fábrica.

Con ayuda de teóricos postmodernos (entre otros y otras Michael Foucault, Judith Butler) procederé luego a despolarizar las posiciones desde la perspectiva actual.

La montaña mágica se encuentra en la cima de las montañas de Davos, en los Alpes suizos; el castillo tísico de la ciudad de Berka se sitúa en la plana, cerca de la ciudad de Weimar. La montaña mágica y el castillo tísico se comportan “como arriba y abajo”, no sólo geográfica y lingüísticamente, sino también a escala social. Expresión de esta jerarquía es la práctica ignorancia de los documentos autobiográficos de los trabajadores por parte de la investigación literaria europea. En este apartado comparo las obras del escritor burgués Thomas Mann y del metalúrgico socialista Theodor Moritz Bromme. Moritz Bromme escribió su autobiografía en 1903, habiéndose enfermado de tuberculosis en el sanatorio antituberculoso Sophienstätte, cerca de Berka, conocido popularmente como castillo tísico y destinado exclusivamente a trabajadoras y trabajadores.

El escritor Thomas Mann se inspiró en el sanatorio suizo Berghof donde estaba ingresada su mujer, enferma de tuberculosis, como escenario para escribir su libro *La montaña mágica*⁴¹. El *Bildungsroman* (novela educativa) de Thomas Mann no es un documento autobiográfico. Sin embargo, el lugar, el sanatorio de Davos, donde arranca la historia, define muy acertadamente el lugar social desde el cual los escritores burgueses escribieron a principios del siglo XX. En el sanatorio de la montaña mágica están hospitalizados diferentes personalidades burguesas: se encuentran en el Davos nevado en una situación de excepcionalidad. Mientras Alemania se arma para la Primera Guerra Mundial.

El protagonista de la montaña mágica, Hans Castrop, se preocupa por la formación espiritual y emocional y por la reconstrucción de su salud. El trabajador Bromme no habla de cultura y erótica, sino de la comida y del dormir

41 Thomas Mann: *La montaña mágica*, Edhasa Buenos Aires 2013.

mucho para recuperar la única mercancía que puede ofrecer en el mercado: su fuerza de trabajo. Sólo quienes, como el protagonista de la montaña mágica, contaran con el capital de una familia burguesa acomodada, podían permitirse el privilegio de la sensibilización y formación de la personalidad.

La contraposición de estas dos posiciones diferentes de escribir ilustra el marco teórico del análisis marxista en el que la relación entre la clase capitalista y la clase trabajadora es considerada como elemento central para comprender la relación de explotación que determina la sociedad capitalista y para detectar la forma del conflicto de clases como fuerza motriz de las transformaciones históricas.

Según el historiador Karl Joachim Weintraub, existe una relación estrecha entre la aparición de la autobiografía literaria burguesa y la revaloración de la burguesía. La nueva mentalidad capitalista burguesa se caracterizaba por el comportamiento competitivo de estas nuevas generaciones de empresarios y comerciantes quienes, procedentes en muchos casos de antepasados feudales, habían ganado recientemente su independencia económica.⁴² Ya en sus inicios, la autobiografía remite a un nuevo modo de vida nacida con el capitalismo: el individualismo.⁴³

A diferencia de la autobiografía burguesa en la que prima la descripción del desarrollo individual, la privatización de la perspectiva social y el examen de conciencia del individuo, el imaginario proletario apunta a la integración de la persona individual en una comunidad solidaria de clase. La historia del movimiento obrero hace referencia a un sujeto colectivo y una historia común, a saber, la de la clase obrera y la lucha de clases. La auto-presentación o autobiografía de obreros – al menos así parece en principio – es la historia de un individuo: del trabajador, de la trabajadora. Sin embargo, las autobiografías de obreros/as que aparecen entre 1903 y 1914, dan un paso decisivo al dejar de describir la vida obrera individual desde la perspectiva de una víctima más o menos impotente, para pasar a relacionar el propio desarrollo individual con el desarrollo de las clases y de la sociedad.

El obrero de fábrica Bromme informa detalladamente sobre las irregularidades de la fábrica y la falta de medidas de seguridad, y confecciona una lista exacta de las reducciones salariales. También habla de su mujer que, aparte de encargarse de la educación de los hijos y de los trabajos domésticos, cose

42 Las autobiografías de artesanos, tanto en su contenido como en su estructura literaria, se situaron en un término medio entre la biografía burguesa y la auto-representación proletaria. No escriben historias formativas centradas en personas individuales como sus contemporáneos burgueses, pero tampoco muestran el modo de vida y la creciente conciencia de sí mismo que adquiere una nueva clase social.

43 Véase Karl Joachim Weintraub: *Self and Circumstance. The Value of the Individual: Self and Circumstance*, in: *Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press 1978, p.8.

por la noche por encargo. Me referiré varias veces a un pasaje concreto en el que Bromme escribe sobre “las maldiciones que mi esposa cose con sus labios en las telas.”⁴⁴ A continuación se imagina la situación en que las portadoras de los vestidos elegantes “informarían en voz alta” en las fiestas y bailes de Berlín “sobre el trabajo inhumano y la paga de miseria”.⁴⁵

Relaciono el segmento de texto de Bromme sobre la *tela hablante* con lo que el filósofo francés Jacques Rancière llama “introducir una separación en el tejido consensual de lo real”⁴⁶. Rancière define como trabajo de ficción las estrategias artísticas que intentan transformar los marcos y las normas de lo visible y pronunciable así como visibilizar lo invisible, relacionar lo no relacionado, con el objetivo de agrietar el tejido sensorial de las percepciones y la dinámica de los afectos.

Además, pongo en relación otros fragmentos de textos autobiográficos de trabajadores/as con el llamado espacio del sujeto que Rancière define como el lugar de la subjetivación política. Este espacio del sujeto se constituye al desprenderse la persona en cuestión del papel predefinido; en el caso que nos ocupa, el del trabajador. Los trabajadores, al empezar a pensar y producir textos, inician una actividad no prevista para ellos, realizan el trabajo de escritores: investigan, leen y escriben textos. Tal como afirma Rancière, los nombres políticos se generan con las “cuentas erróneas”⁴⁷ de las figuras sociales, por lo que “toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio del sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados”.⁴⁸

Es decir, la subjetivación en el sentido político significa también una innovación y un desplazamiento, generados por la ruptura con las categorizaciones y determinaciones policiales. La subjetivación se opone diametralmente a la identificación. Rancière define el proceso de subjetivación político como un diferenciarse-de-si-mismo que no repite lo que la lógica policial y/o la ciencia social presume que uno es, sino que uno se atribuye, circunscribe y describe en relación con actividades, trabajos, personas y acontecimientos, constituyendo una nueva *política de la auto-descripción*.⁴⁹

44 Moritz William Theodor Bromme: *Lebensgeschichte eines modernen Fabrikarbeiters*, [Historia de la vida de un trabajador de fábrica moderno], Bernd Neumann (ed.), Berlin: Athenäum 1971, p. 80.

45 *Ibid.*

46 Jacques Rancière: *El espectador emancipador*, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL 2010, p. 78.

47 Véase Jacques Rancière: *El Desacuerdo. Política y filosofía*, op.cit.: “La política en general esta hecha de esas cuentas erróneas, es la obra de clases que no lo son, que inscriben con el nombre particular de una parte excepcional o un todo de la comunidad (los pobres, el proletariado, el pueblo) la distorsión que separa y reúne dos lógicas heterogéneas de la comunidad. El concepto de la distorsión, por lo tanto, no se vincula a ninguna dramaturgia de “victimización”. Corresponde la estructura original de toda política. La distorsión es simplemente el modo de subjetivación en el cual la verificación de la igualdad asume una figura política.” p. 56.

48 Jacques Rancière: *El Desacuerdo. Política y filosofía*, op.cit. p. 53.

49 Véase María Muhle: *Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups*,

A lo largo del trabajo volveré varias veces sobre Rancière porque el espacio del sujeto que describe, abre un lugar en el que los que define como "incontados" pueden practicar la participación. Sin embargo, para Rancière (a diferencia de un movimiento obrero que se forma luchando), los procesos emancipatorios se producen justo allí donde el/la trabajador/a abandonan las atribuciones identificatorias y/o sociológicas del ser obrero y experimentan con ser escritor, vago y artista. Tal como afirma Rancière, para este espacio, no hacen falta procesos de concienciación, sino la apuesta por *la mirada vaga de la indiferencia*⁵⁰ y por el quehacer artístico que convierte a los obreros en estetas.

El proceso emancipatorio definido por Rancière, que provoca una ruptura con el sistema establecido de percepción, sólo se podrá entender cuando se examina más detalladamente su descripción de los *régimenes políticos de la sensorialidad*.

Para Rancière es central una "división general de lo sensible" en *regímenes de identificación*, en el proceso denominado "estética primera". Con ello se refiere a la distribución de las formas que estructuran nuestra experiencia común, por ejemplo espacios y tiempos, que se determinan según sus grados de visibilidad e invisibilidad.

En el *régimen del arte*, su definición especificada históricamente concreta qué artefactos o procesos artísticos incluye y cuales no. De ahí deduce Rancière que el *régimen de sensorialidad* es un estado de fuerzas que se compone de tensiones y conflictos.

Para él, la política y el arte no son esferas estáticas y separadas, sino que están interrelacionadas. Se trata de dos formas del régimen de sensorialidad que, en cada caso, dependen de regímenes específicos de identificación. Rancière divide la historia del arte en tres regímenes diferentes que determinan las reglas de juego en diferentes épocas históricas para definir el arte como arte: el *régimen ético*, el *representativo* y el *estético* que sería el actual.⁵¹

en: *Appareil*. *Revue Appareil* 4/2009, URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=920> (02.07.2013). "[...] [a] new 'culture or politics of self-description' that breaks both with the hierarchies of traditional narrative representation and the traditional position of the intellectual speaking for others."

50 Rancière ilustra el proceso de la desidentificación basándose en una descripción aparentemente impolítica de una jornada de trabajo que apareció en 1848 en el diario obrero *Le Tocsin des travailleurs*. Se trata de la descripción de las secuencias de la colocación de un suelo de parquet en el que las miradas del carpintero que vagan por la ventana ocupan el centro de la narración. Rancière explica con este ejemplo cómo se produce en estos momentos una separación, un disenso. "Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad."

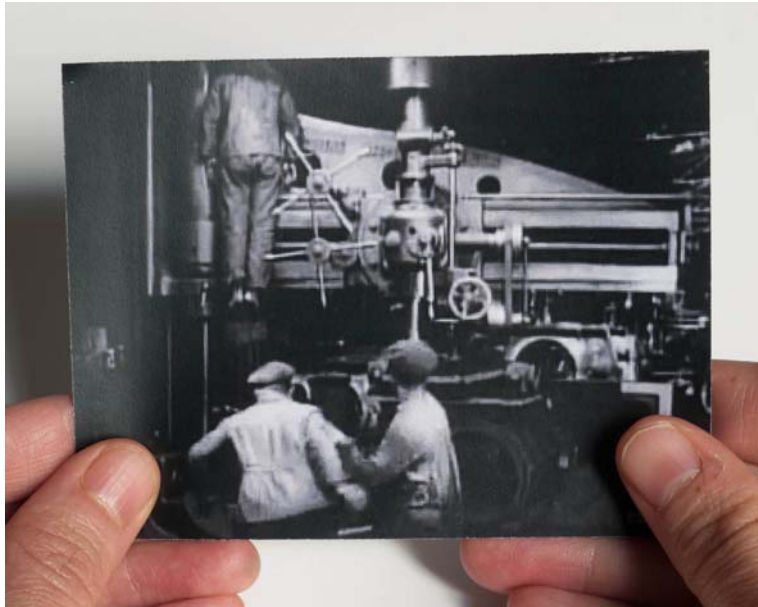
Apoderarse de la perspectiva (el carpintero deja vagar su mirada por un jardín gótico) significa determinar un espacio otro en el que "el trabajo no espera". Jacques Rancière: *El espectador emancipador*, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL 2010, p. 63.

51 Véase cita Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible*, Santiago: LOM ediciones 2009, p. 39: "El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de la representación, es decir de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía aquella de los géneros de representación (tragedia para los nobles,

Asimismo, concibe la política y el arte como formas distintas de la aparición de cuerpos singulares en espacios y tiempos específicos. La negociación de las condiciones de esta aparición es una cuestión política. De esta manera, la política siempre se refiere a la estética apriorica con la que se negocia lo que se considera visible y decible: "La historia de la política es la historia de las maneras con las que aquellos que eran considerados incapacitados para conocer y valorar los asuntos comunes supieron redefinir el campo de lo visible, decible y pensable que los había encerrado en dicha incapacidad."⁵² Tal como veremos más adelante en los ejemplos del presente trabajo, este *espacio del sujeto* del que habla Rancière se forma de distintas maneras, tanto dentro como fuera del *régimen estético de las artes*. En oposición a la mirada liberadora indiferente y las actividades artísticas de Rancière, las prácticas artísticas que presento en este trabajo se emplean para reflejar y nombrar el malestar y hacerlo visible e identificable.

comedia para el pueblo; pintura de historia contra pintura de género etc.). El sistema de la representación definía con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación." p.52.

52 Entrevista con Jacques Rancière, [Frank Ruda y Jan Völker], publicada en: *Ist Kunst widerständig?* [¿Es el arte resistente?], Berlin: Merve 2008, S.39.



Sergei Eisenstein, *Streik*, 1925

Los presentes textos de la tercera parte ***Crisis. ¿Nuevas auto-representaciones colectivas?*** han sido traducidos al castellano sin abreviar.

7. Representación y crisis: cuerpos endeudados

8. Prácticas colectivas de la auto-representación artística

9. Caso de estudio, el colectivo *Enmedio*: en medio del arte y de la política

10. A modo de conclusión: *Writing back*

TERCERA PARTE:

CRISIS. ¿NUEVAS AUTO-REPRESENTACIONES COLECTIVAS?

7. Representación y crisis: Cuerpos endeudados

“ [...] debt has come to pervade every aspect of our lives. International relations are all about debt, modern nation-states run on deficit financing, and consumer debt drives the economy [...]. Similarly, most uprisings, revolts, insurrections, mass political mobilizations in human history have been about debt [...].”⁵³

El diccionario define la crisis como *una situación decisiva relacionada con un punto de inflexión*. La crisis es una (de)-cisión, un giro decisivo y significa un momento, un tiempo, difícil que constituye el punto culminante y de inflexión de una evolución peligrosa.⁵⁴

En *La fábrica del hombre endeudado*⁵⁵, Maurizio Lazzarato analiza la crisis actual y se opone a las reflexiones simplistas de expertos que afirman que las deudas son el resultado de excesos consumistas de la ciudadanía y de los bancos. Lazzarato afirma, al contrario, que la organización capitalista se basa fundamentalmente en la deuda, y que la relación entre acreedor y endeudado constituye un principio general de su funcionamiento. Además, subraya que el auto-endeudamiento capitalista forma parte de procesos que, por una parte, generan sujetos “libres” y que, por otra, quedan supeditados y “sujetos” al mando de unas directrices de (re)valoración perfectamente determinadas.

Alain Ehrenberg, por su parte, habla de una sociedad depresiva a causa de la coacción de autorrealización. De entre el diez y quince por ciento de los pacientes depresivos se suicidan. Según Ehrenberg, la depresión no sólo se ha convertido en una enfermedad muy corriente, sino también en un símbolo

53 David Graeber citado en Alex Bradshaw: *An Interview With David Graeber: Debt's History, Implications, and Critical Perspective*, en: No borders. Louisville's Radical Lending Library 4/2011, URL: <http://imagineborders.org/blog/alex/graeber-debt/> (02.02.2013).

54 Duden, vol. / (Diccionario etimológico del idioma alemán)

55 Maurizio Lazzarato: *La fábrica del hombre endeudado*, Paraguay: Amorrortu 2012.

del estado de ánimo de sociedades enteras.⁵⁶

“Desde el inicio de la crisis económica europea aumentan las tasas de suicidios en los países afectados. Con cierta frecuencia el suicidio se realiza de forma pública para llamar la atención sobre la mala situación. Los expertos consideran la dura política de austeridad como causante de la desesperación de muchas personas.”⁵⁷

La *coacción de auto-realización*, la exhortación a convertirse en emprendedor de si mismo/a, conlleva el riesgo de la auto-frustración, es decir, de culparse a si mismo/a, si el dinero no alcanza para pagar el alquiler.⁵⁸ Culparse a si mismo/a es, en cierta manera, el aspecto moral de las condiciones precarizadas de vida en relación con dicha obligación de auto-administración. El endeudamiento hipotecario y crediticio van parejos con la producción capitalista de deseos, estilos de vida determinados y la exigencia de “estar al día”, por ejemplo, a nivel tecnológico. ¿Cómo se evidencian estas diferentes formas de endeudamiento?

“La figura del «hombre endeudado» es transversal a la sociedad en su conjunto y requiere nuevas solidaridades y nuevas cooperaciones.”⁵⁹

El endeudamiento de un país se evidencia, entre otras cosas, por la privatización de las empresas estatales para conseguir fondos monetarios y para satisfacer las demandas de los acreedores. Pero, ¿cómo se manifiesta el malestar sobre esta situación entre las personas endeudadas? Los artículos de prensa informan sobre la forma más radical de estas manifestaciones:

“Según testigos presenciales el anciano de 77 años gritó: «Estoy endeudado, no puedo más», antes de pegarse un tiro en la cabeza durante la hora punta matinal cerca de una salida del Metro. En el bolsillo de su abrigo se encontró una carta manuscrita de despedida. En ella responsabiliza a la política de austeridad y la incertidumbre económica de

56 Alain Ehrenberg: *La fatiga de ser uno mismo: depresión y sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión 2000.

57 Sin referencia de autor/a: *Krawalle in Athen nach Suizid eines Rentners*, en: Der Spiegel 05/04/2012, URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/athen-selbstmord-eines-rentners-sorgt-fuer-krawalle-in-athen-a-825866.html> (02.02.2013).

58 En estas observaciones se obvia, de entre otros factores socioeconómicos, el hecho de que los alquileres de la mayoría de las metrópolis hayan aumentado a causa de la especulación inmobiliaria y que, en especial, los proyectos del tercer sector se pagan a menudo muy mal.

59 Maurizio Lazzarato: *La Fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Paris: Éditions Amsterdam 2011, p.122.

su muerte.”⁶⁰

Las imágenes que acompañan los artículos sobre suicidios consisten a menudo en fotografías del lugar de los hechos, de las barreras policiales en la calle o de la retirada del ataúd. En las noticias televisivas se suelen entrevistar brevemente a vecinos y conocidos de la persona fallecida. En muy contadas ocasiones sabemos algo más de la persona.⁶¹

El artículo de periódico citado arriba se refería a Grecia, pero también en España los medios de comunicación informan sobre suicidios relacionados con la crisis económica.

“Hallado muerto un hombre que iba a ser desahuciado. La policía que iba a ejecutar el desalojo encuentra la víctima ahorcada.”⁶²

El mismo titular que informa sobre el suicidio ya expresa la sospecha de que el suicidio estaba relacionado con la crisis económica, es decir, con el inminente desahucio de la víctima. En el Estado Español se producen cada día 532 desahucios (2012)⁶³. La decisión de quitarse la vida es la reacción más extrema al malestar y a la situación desesperada. Por regla general, el suicidio es un tema tabú y ha sido estigmatizado durante mucho tiempo como un fenómeno social problemático. La acción aparentemente individual y espontánea de un suicidio tiene causas sociales y refleja los problemas que afectan a la sociedad del suicida. Cuando mayor es la incidencia de los factores sociales en los desequilibrios de la sociedad, mayor es el número de sujetos que se ven inducidos al suicidio.

Varios estudios de expertos/as⁶⁴ demuestran que la intensidad de los factores se basan esencialmente en tres componentes: la predisposición individual, la organización social y las condiciones materiales que perturban la vida común de una sociedad (crisis económica y/o nacional, guerra, etc.).⁶⁵

60 Sin referencia de autor/a: *Krawalle in Athen nach Suizid eines Rentners*, op.cit.

61 En la mayoría de los casos, los medios se atienen a las recomendaciones de prevención de suicidios para evitar el llamado efecto Werther, es decir, el efecto de imitación.

62 Sergio Llamas: *Una mujer muere en Barakaldo tras lanzarse por la ventana cuando la iban a desahuciar*, en: *El Correo*, 09/1/2012, URL: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20121110/local/suicida-mujer-barakaldo-tras-201211091010.html> (02.02.2012). [Übersetzung A.S.].

63 El Consejo General del Poder Judicial hizo público a mediados de 2012 el aumento de 517 desahucios al día en el primer trimestre a 532 en el segundo, con lo que la cifra total de desahucios en el Estado español alcanzó la cifra de 94.502 desahucios durante el primer semestre del año. Véase: URL: <http://afectadosporlahipoteca.wordpress.com/tag/ilp/> (02.02.2012).

64 Véase para la relación entre crisis y suicidio: Emile Durkheim: *El suicidio*, Madrid Akal 1989, y Karl Marx: *Acerca del suicidio*, Buenos Aires: Las Cuarenta 2012.

Véase también Ben Barr/David Taylor-Robinson/Alex Scott-Samuel/Martin McKee/David Stuckler: *Suicides associated with the 2008-10 economic recession in England: time trend analysis*, Department of Public Health and Policy. University of Liverpool 2012, URL: <http://www.bmj.com/content/345/bmj.e5142> (02.02.2013).

65 Véase también las informaciones sobre la llamada primavera árabe; en especial el suicidio de

La relación entre condiciones de vida y trabajo, y el suicidio se ha tratado también en el cine. Por ejemplo, en la película *Huelga*⁶⁶ (1925) de Serguéi Eisenstein, el suicidio del obrero Yakov Strongen en la Rusia prerrevolucionaria provoca la huelga de los trabajadores fabriles descontentos, mientras que en la película alemana *Kuhle Wampe ¿A quién pertenece el mundo?*⁶⁷ (1932) para la cual Berthold Brecht escribió el guión, se presenta el suicidio de un parado como última salida. La escena con el título *Un parado menos* empieza con el salto del joven obrero Bönicke por la ventana.

Bönicke no había sido presentado previamente a los espectadores por lo que, desde el principio, representa el estereotipo de toda una clase, la de los proletarios en paro. La escena del suicidio puede interpretarse en Brecht como una ampliación del aspecto de crítica social y no como efecto dramatizador del trama, puesto que no se resalta la vida individual del trabajador sino su acto y se refiere a la sociedad en general y a la explotación de los/las obreros/as en especial. En *Huelga* y *Kuhle Wampe ¿A quién pertenece el mundo?*, la biografía del suicida en cuestión se escenifica como cuerpo plural al suscitar su muerte solidaridad y protestas.

El suicidio es la forma más extrema de la auto-expresión que el malestar puede suscitar. Desde hace algún tiempo, los periódicos españoles han dejado de hablar de predisposiciones personales a comportamientos suicidas, para resaltar en sus titulares la amenaza de los desahucios como móvil de suicidio, lo que demuestra que las redacciones de los periódicos ya no pueden privatizar el problema del endeudamiento. Demasiado grandes fueron las protestas contra el empeoramiento de la situación de la vivienda y la precarización general durante los últimos años que encontraron su punto culminante en el moviendo 15M y la ocupación de las plazas centrales de las ciudades españolas.⁶⁸

También hay suicidios que buscan a propósito la atención de la opinión pública con la esperanza de que su sacrificio personal tenga un efecto movilizador en la sociedad. A principios de 2011 las protestas generalizadas en Túnez empezaron después de que el comerciante de verduras tunecino Mohammed Bouazizi se suicidase pegándose fuego en la calle principal de Ben Arous. Mucha gente se movilizó contra el régimen de Zine El-Abidine a partir de la historia y la imagen de Bouazizi. Es a partir de la transmisión mediática

Mohamed Bouazizi que comentaremos más en adelante y que, en definitiva, llevó a la caída del régimen tunecino. Y la serie de suicidios en la multinacional francesa France Télécom. Sólo en 2007 se suicidaron veinte empleados. Las cifras sólo transmiten una idea vaga del mal ambiente de trabajo que debe regir en esta empresa de solera. También en el productor de i-phones, Foxconn, se suicidaron diez empleados en el lapso de unos pocos meses. Los/las trabajadores/as acusan a la multinacional de imponer unas condiciones de trabajo insostenibles.

66 Serguéi Eisenstein: *Huelga*, [DVD] UdSSR: Goskino 1925.

67 Slátan Dudow: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* [Kuhle Wampe ¿A quién pertenece el mundo?], [DVD], Alemania: Prometheus Film 1932.

68 Véase el capítulo: *Retrospectiva de los movimientos sociales de los últimos años: ¡No nos representan!*, así como el capítulo del anexo: Apuntes sobre la crisis española, p. 281.

ca de las imágenes de las protestas que se puede hablar del contagio y su transmisión a otros países. Judith Butler, que en su texto sobre *Occupy* analiza brevemente la función de los grandes medios de comunicación respecto a lo contagioso de las protestas, resalta que las ocupaciones no se hubieran producido sin la mediación de los medios de comunicación masiva.

“Although some may wager that the exercise of rights now takes place quite at the expense of bodies on the street, that twitter and other virtual technologies have led to a disembodiment of the public sphere, I disagree. The media requires those bodies on the street to have an event, even as the street requires the media to exist in a global arena.”⁶⁹

Si bien es cierto que la gente en España ocupó las plazas por otras razones que la gente de los países árabes, este hecho no disminuye la importancia de comunicación social que tiene la contagiosa auto-imagen mediática que moviliza a gente en otras partes, precisamente por haber sido transmitida (en la doble acepción de la palabra). Si bien las protestas en el Estado español no se dirigían contra la forma clásica de una dictadura militar o de un régimen represivo, el lema *No nos representan* contiene la afirmación por parte de los/las afectados/as de las reformas neoliberales de que ya no se sienten representados políticamente por su gobierno.

„ [...] neither Putin nor Mubarak and Ben Ali, neither the bankers on Wall Street nor the IMF, neither the media elite nor the political parties, neither the deputies nor the artists and intellectuals – none of them – represents ‚us‘, nor can they or should they represent ‚us‘. They cannot represent this ‚us‘ that presents itself as a multitude of citizens who refuse formalized modes of political unity, who insist on a singularity fundamentally irreducible to all forms of representation, who seek to preserve their individual autonomy to make and pursue decisions while simultaneously attempting to acquire a new experience of collectivity, of unity around a common cause.”⁷⁰

Pero tampoco la presentación colectiva inmediata que, tal como se elogia en esta cita, desemboca en la práctica de la democracia directa, podrá renunciar

69 Judith Butler: *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, en: EIPCP, 9/2011, URL: <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en> (20.07.2013).

70 Dmitry Vilensky: *In Defense of Representation*, en: Chto Delat, 4/2012, URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1019%3Admitry-vilensky-in-defense-of-representation&catid=241%3A10-34-in-defence-of-representation&Itemid=490&lang=en (02.02.2013).

ar a ciertas formas de representación o transmisión mediática. Sin embargo, y esto es el objetivo de la cita, se trata de un “nosotros” que se presenta o representa políticamente a si mismo y no es presentado/representado por otros, sea un gobierno, sean delegados o empresas privadas de medios de comunicación.

8. Prácticas colectivas de la auto-representación artística

Después de una retrospectiva de los movimientos sociales de los últimos años (*13M*, *V de vivienda*, *15M*, *Occupy*) pasaré a examinar varios ejemplos de prácticas de auto-representación que proceden del llamado campo del arte⁷¹.

Para culminar el presente trabajo dedicaré una atención especial a las experiencias del grupo *Enmedio*, de Barcelona.

1. La vanguardia soviética: las distintas corrientes del productivismo

Remitiéndome a las referencias que estableció Walter Benjamin sobre el fotógrafo Sergei Tretjakov, presento brevemente las actividades de las fuerzas motrices de la *factografía* dentro del productivismo soviético, después de la revolución de febrero de 1917 y hasta 1932 en la Unión Soviética.

Numerosos/as artistas participaron de forma destacada, durante los últimos tiempos del imperio zarista, en el proyecto de la creación de una república soviética. El término "arte de producción"⁷², creado en aquellos tiempos, condensó la exigencia central de unir arte, vida y producción industrial.

Una diferencia esencial con la situación actual - en la que, si bien no faltan expresiones críticas sobre las formas actuales de gobierno, no destaca ninguna alternativa social y radical al capitalismo - consiste en que la revolución marcó un punto cero a partir del cual todo estaba por inventar. En este sentido había un ambiente creativo de despertar general y un amplio posicionamiento positivo de los/las artistas hacia las nuevas formas de gobierno.

"Para la gran mayoría de la vanguardia rusa, practicar un arte vivo en estas condiciones significó participar activamente en la creación de la nueva sociedad. De ahí nació la famosa exigencia de despedirse radicalmente de la autonomía de arte y sumergirse en la vida. [...] El arte debería darle una forma nueva a la vida misma para poder ser considerado vivo."⁷³

71 Para mejor comprensión del término campo del arte, véase Pierre Bourdieu. Para este autor el arte constituye un campo social cuya autonomía, así como sus dependencias de otros campos sociales (especialmente de la economía y política) tienen una importancia social especial. Bourdieu destaca por una parte el potencial caprichoso del campo artístico que sigue reglas de juego y lógicas de valoración que van más allá de la mera competencia de mercado, y, por otra, demuestra en sus análisis cómo el campo del arte y los valores que produce están re-acoplados a la sociedad y sus estructuras hegemónicas. Véase Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama 2005.

72 Véase Boris Arvatov: *Kunst und Produktion* [Arte y producción] Munich: Carl Hanser 1972; cita: "El movimiento proletario de arte destaca por su idea del llamado arte de producción y un diseño utilitario a nivel técnico práctico social y psico-fisiológico de la vida cotidiana." p.57.

73 Boris Groys: *Im Namen des Lebens*, [En nombre de la vida] en: Aage Hansen-Löve /Boris Groys (Ed.): *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* [En el punto cero. Posiciones de la vanguardia rusa], Frankfurt a. M., 2005, pp.11-25, p.13.

A ello se añadió la creencia en los beneficios de la técnica y del progreso por parte de los/las artistas. Para ello apoyaron, entre otras cosas, el proyecto del gobierno de transformar rápidamente los antiguos países agrarios de la Unión Soviética en una gran nación industrial. Se estaba desarrollando una producción industrial de masas y, de forma paralela con esta evolución, las reproducciones de imágenes audiovisuales (cinematográficas y fotográficas) se abrieron a un público de masas.

El intento de los artistas de incidir con recursos artísticos en la producción general se dividió en fases diferentes: aquí sólo reseñaré brevemente la constructivista, la productivista y la factográfica.

Los/las artistas constructivistas⁷⁴ se centraron en el intento de revolucionar la producción general aplicando principios artísticos del diseño. El productivismo, en cambio, apostó por trasladar la producción artística de los estudios a las fábricas y la organización de los/las obreros/as en clubes obreros con el fin de promover su formación cultural y artística.

Desde la perspectiva productivista, el objetivo general era la abolición del arte como campo de actividad separado para convertir la misma producción industrial en arte. En 1920 el artista Wladimir Tatlin proclamó el programa del "grupo de los productivistas" en el que se pronunció contra la individualización creciente de los/las artistas constructivistas y a favor de una interacción equitativa entre artistas y trabajadores/as industriales. Loganson, Rodtschenko, Tatlin y muchos otros artistas trabajaron temporalmente en las fábricas. Contra ellos se dirige la crítica de Vladímir Mayakovski:

„[...] Constructivists! Beware of degenerating into a school of aesthetics.... Production artists! Beware of becoming artisans for the applied arts. Learn from the workers while you are teaching them. Your school is the factory.“⁷⁵

En su investigación sobre las vanguardias rusas, Devin Fore confirma esta crítica contra la corriente constructivista y finaliza con una valoración positiva de los factógrafos dentro del productivismo.

„In an effort to correct the error of a nonutilitarian laboratory Constructivism that reduced the art work to a combinatory scheme made of conventional signs, production art

74 El constructivismo intentó integrar en el arte el progreso técnico creando un arte que fuera adecuado a la era industrial y que proyectara los principios de diseño a todos los ámbitos de la producción. Pretendía un nuevo orden sostenido por la racionalidad y la objetividad instrumentales que debían alcanzar a todos los ámbitos de la vida creando de esta manera la unidad de arte y vida.

75 Wladimir Majakowski [1923], citado de Stella Rollig: *Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art*, en: EIPCP 03/2000, URL: <http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en> (02.06.2013).

recognized only the sensuous and somatic features of objects that were designed for everyday deployment; and factography in turn challenged the onesided positivism of this production art by reincorporating into its conception of the object the symbolic and ideological systems that had been neglected by its predecessor. In this regard, factography can be understood as a sublation of laboratory Constructivism's formalist-structuralist logic and early production art's hypermaterialism."⁷⁶

Fore afirma que la producción factográfica superó de manera consecuente, tanto un constructivismo demasiado centrado en principios compositores de signos como un arte de producción demasiado centrado en las características sensoriales, hápticas de las cosas y de la producción.

Tal como resume Steyerl: "Uno basa la verdad en la producción. El otro produce (y construye) la verdad. Mientras que la factografía gira en torno a la producción de los hechos y contempla las obras de arte como fábricas de hechos (factories of fact), el productivismo sitúa su campo de intervención en el interior mismo de la producción, buscando transformarla. El productivismo está implicado (o decía estarlo) en la creación de la realidad."⁷⁷

La política de la transformación del aparato productivo impulsada por la factografía pretendió que las masas se volvieran autores/as en tanto que productores/as.

"Para Tretjakov el futuro del arte de producción soviético radicó en los 'factógrafos', en la masa de corresponsales/as obreros/as, reporteros/as y fotógrafos/as aficionados/as, así como en los/las editores/as de periódicos y programas de radio."⁷⁸

Es decir, el campo de aplicación para la producción artística no se ubica dentro de un campo definido del arte (estudio, teatro, museo, instituciones, etc.) sino gira en torno a los medios de un arte organizado de producción: "[...] el club obrero, la manifestación, la película, la fotografía, la radio y en torno los clubes, las manifestaciones, el cine, la fotografía, la radiodifusión y, especial-

76 Devin Fore: *Soviet Factography: Production Art in an Information Age*, in: Chto Delat, 10/2006, URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=562%3Asoviet-factography-production-art-in-an-information-age&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=455&lang=en (02.06.2013).

77 Hito Steyerl: *La verdad deshecha. Productivismo y factografía*, en: EIPCP 03/2009, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/de> (02.06.2013).

78 Gerald Raunig: *Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética*, en: EIPCP, 09/2010, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/es> (02.06.2013).

mente, la prensa.”⁷⁹

¿Qué tarea asumen los/las artistas en ello?

Las consideraciones de Tretjakov se refirieron, en principio, al trabajo del escritor pero son igualmente aplicables al trabajo de pintor, fotógrafo o cineasta. La idea de un escritor operativo ponía en cuestión el encasillamiento en profesiones artísticas. Tretjakov consideró que la “desprofesionalización”⁸⁰ y colectivización del trabajo del escritor era la salida a la rígida especialización estética.

Así como un movimiento de corresponsales/as obreros/as haría inútil la profesión de periodista y fotógrafo/a, la desprofesionalización también afectaría la profesión del escritor. Tretjakov concluye que la tarea del escritor consiste ahora en unirse como entrevistador, secretario literario o constructor con los obreros que antes sólo les habían servido como portadores de material literario.

Al leer los reportajes de Tretjakow sobre su trabajo y sus actividades en los koljoses uno/a tiene la impresión de que no llevaron tanto a una desprofesionalización sino a una modificación de la profesión de escritor. Las numerosas actividades diferentes a nivel de comunicación, improvisación, educación, organización y administración testimonian que los nuevos artistas soviéticos tenían un campo de intervención muy complejo y amplio. En este sentido el *escritor operativo* se puede relacionar también con el término de Michel Foucault mencionado en el capítulo *¿Qué entendemos por representación?*. El autor francés define como *intelectual específico*⁸¹ al intelectual que no pretende representar arbitrariamente valores (estéticos) eurocéntricos o universales sino que se une con sus conocimientos específicos a las luchas locales.

Esta compleja actividad en la que muchas personas participan de forma colaborativa determina además, tal como veremos luego en el ejemplo de *Enmedio*, la estética y la propia forma de manifestarse, que se diferencia fundamentalmente de la entrada en escena individual de artistas.

Quiero destacar los aspectos siguientes del procedimiento factográfico que,

79 Ibid.

80 Véase Walter Benjamin: *El autor como productor*, en: *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975. Cita: “Tretiakow distingue al escritor operante del informativo. Su misión no es informar, sino luchar; no jugar al espectador, sino intervenir activamente. Determina tal misión con los datos que proporciona sobre su actividad. Cuando en 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, se lanzó la consigna ‘Escritores a los koljoses’, Tretiakow partió para la comuna «El faro comunista» y, durante dos largas estancias, acometió los trabajos siguientes: convocatoria de los meetings de masas; colecta de dinero para los pagos de los tractores; persuasión de campesinos para que entrasen en los koljoses; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; introducción de la radio y de cines ambulantes, etc.” p. 218.

81 Foucault establece una distinción entre el „intelectual universal”, que habla como maestro de la verdad y de la justicia, y el „intelectual específico”. El intelectual específico hace de su labor una tarea crítica que supone un nuevo modo de pensar la relación entre ciencia y política. Véase Michel Foucault: *Verdad y poder*, en: *Estrategias de poder*, Barcelona: Paidós, 1999, pp. 50-51.

a mi parecer, siguen siendo relevantes y trazan líneas de unión con las acciones del grupo *Enmedio*.

1.) Los hechos se entienden como una construcción de la realidad, como algo producido. La palabra hecho proviene del latino *facere*, o sea, hacer.

Fore⁸² y Steyerl⁸³ relacionan la literalidad del término *Fakt* (*hecho*, en alemán) con la sentencia famosa de Giambattista Vico *Ferum esse ipsum factum* (Lo verdadero es lo mismo que lo hecho). Por ejemplo, se podrían leer como hechos *hechos* las informaciones en los medios de comunicación de masas sobre la crisis actual, cuyo contenido se basa en cifras y discursos de representantes de gobierno y banqueros.

2.) Los hechos que crean situaciones a través de la producción de textos, imágenes y cine, nacen en procesos abiertos y se enfocan como un acto operativo. La producción de textos e imágenes se lleva a cabo en la asociación entre especialistas y no especialistas que se convierten en productores de información. En vez de llevar a cabo los cambios de organización dentro de la nave de fabricación a manera del arte de producción, el procedimiento factográfico apostó por la producción de información y significados, y su elaboración conjunta con los/las trabajadores/as.

La revolución tecnológica de medios que se daba en aquellos tiempos en la Unión Soviética constituyó un trasfondo importante para la práctica factográfica. Se fundó en un momento en que la imagen fotográfica y cinematográfica alcanzó una difusión inédita. El desarrollo veloz de los nuevos medios creó un público de masas cada vez mayor que tuvo acceso a las nuevas formas de comunicación y reproducción (radiodifusión, sonorización de la imagen cinematográfica, amplia distribución literaria). Los/las consumidores/as se convirtieron así en productores/as de información, es decir, en autores/as.

Aunque nos encontramos en la actualidad en otra época mediática, siguen sin estar agotadas las posibilidades infinitas de la producción de telecomunicación cuyo desarrollo tecnológico sigue transformando nuestras formas cotidianas de comunicación.

„The case of factography reminds us that the information media which continue to structure experience to this day are in no way ontological givens, but are themselves generated through operative acts of cognitive and perceptual labor. A production art fit for a media age, Soviet factography shows us that the consumption of information is never simply a passive act.“⁸⁴

82 Devin Fore: *Introduction*, en: *October* 118. MIT Press Journal, 2006, pp. 3–10, p.5.

83 Giambattista Vico: *De Italorum sapientia* [1710], en: Hito Steyerl: *La verdad deshecha. Productivismo y factografía*, en: EIPCP 03/2009, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/de> (02.06.2013).

84 Devin Fore: *Soviet Factography: Production Art in an Information Age*, Chto Delat.

Las imágenes, textos y películas se crean de forma interdisciplinaria, rompen las diferenciaciones de los géneros artísticos y circulan gracias a su distribución mediática. El proceso de creación se parece al procedimiento ensayístico ya mencionado en varias ocasiones a lo largo del presente trabajo. Fore define la práctica factográfica como *Ocherk* cuyo significado se corresponde ampliamente al del “ensayo”.⁸⁵

Respecto a la propuesta de Tretjakov de crear un movimiento de corresponsales obreros, se plantea la pregunta sobre la diferencia con los trabajadores escribientes de Rancière.

Para Rancière, el llamado *espacio del sujeto político* se crea cuando obreros/las realizan actividades no previstas para ellos/las, como por ejemplo escribir, por iniciativa propia y no a partir de una indicación como es el caso de la *factografía*. Rancière señala expresamente que el proceso emancipador se convierte en su contrario en el momento en que se le quiere conceder un lugar en la organización social o estatal. Porque de esta forma no se produce ninguna emancipación sino un aleccionamiento del pueblo y, de esta manera, la “organización de su minoría de edad eterna”.⁸⁶

85 Véase Devin Fore: Introduction, October 118, p. 9.

86 Véase Jaques Rancière: *El Desacuerdo Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva visión, 1996 p. 50. op.cit.



Guerrilla-Girls, s/f



Mujeres zapatistas con la máscara del subcomandante Marcos, s/f

2. Sobre nombres y máscaras: lo indeterminado contra la identidad

En el capítulo sobre la auto-representación feminista he presentado estrategias artísticas del entorno del movimiento feminista que unen de forma directa arte, vida y representación; entre estos ejemplos figura la obra videográfica de la artista estadounidense Martha Rosler⁸⁷ que mediante el montaje de distintos niveles audiovisuales reproduce constelaciones de poder en la vida cotidiana. Además me he referido a la película de Peter Wollen y Laura Mulvey *Riddles of the Sphinx* que relata una anti-historia cinematográfica del mito freudiano del complejo de Edipo.

En mi tesis subrayo en varias ocasiones la importancia del nombre: por una parte, en el apartado sobre procesos de sujetivación (Lacan, Althusser, Foucault, Butler) y, por otra, en el enfoque autobiográfico clásico de Lejeune que convierte el nombre en su identidad triple (autor, protagonista y narrador) como la referencia de realidad extratextual. Tal como expongo en el capítulo *Facebook: La línea de tiempo*, Marc Zuckerberg (*Facebook*) retoma esta posición cuarenta años después.

También nos encontramos, indirectamente, con la cuestión del nombre cuando Rancière define las empresas de emancipación de los/las trabajadores/as, o sea, la des-identificación (cuando se desprenden de la clasificación autoritaria de ser un/a trabajador/a y desarrollan otras actividades). Igualmente aparece en la propuesta de des-profesionalización de Tretjakov: aquí también se trata de separarse de una “denominación”, la del/la escritor/a que se hace trabajador/a.

Las acciones del grupo feminista estadounidense *Guerrilla-Girls* constituyen un ejemplo en el que el nombre / la máscara se utiliza como práctica artística. Desde mediados de los años ochenta este grupo actúa con máscaras de gorilas⁸⁸ y las relaciona con pseudónimos cuyos nombre son artistas muertas. Las actuaciones públicas de las *Guerrilla-Girls* tematizan la exclusión de mujeres y artistas no-blancos/as del mundo del arte.

„ [...] we declare ourselves feminist counterparts to the mostly male tradition of anonymous do-gooders like Robin Hood, Batman, and the Lone Ranger. [...] The mystery surrounding our identities has attracted attention. We could be anyone; we are everywhere.”⁸⁹

87 Martha Rosler: *Domination and the Everyday*, USA: 1978, URL: http://www.ubu.com/film/rosler_domination.html (27.01.2013).

88 La idea de utilizar máscaras de gorila surgió cuando una integrante del grupo se equivocó y escribió la palabra gorila en vez de guerrilla. Véase *Guerrilla Girls: 'Gertrude Stein' et alia. Guerrilla Girls and Guerrilla Girls Broad Band: Inside Story*. URL: <http://ggbb.org/about/> (02.02.2013).

89 *Guerrilla Girls: Frequently Asked Questions*, en: página web de las *Guerrilla Girls*, URL: <http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml> (02.02.2013).

Las *Guerrilla-Girls* esconden su identidad personal y su biografía tras una máscara para fundar una identidad feminista colectiva que quiere llamar la atención de la opinión pública sobre su proyecto.

Otro ejemplo conocido, esta vez del movimiento zapatista de Chiapas en México, es la utilización de máscaras, no sólo para esconder la identidad individual por razones de seguridad, sino para mostrar un espejo colectivo a la gente anónima.

“Detrás de nuestro rostro negro. Detrás de nuestra voz armada [...] Detrás de los nosotros que ustedes ven. Detrás estamos ustedes. Detrás de nosotros estamos ustedes. Detrás de nuestros pasamontañas está el rostro de todas las mujeres excluidas. De todos los indígenas olvidados. De todos los homosexuales perseguidos. De todos los jóvenes despreciados. De todos los migrantes golpeados. De todos los presos por su palabra y pensamiento. De todos los trabajadores humillados. De todos los muertos de olvido. De todos los hombres y mujeres simples y ordinarios que no cuentan, que no son vistos, que no son nombrados, que no tienen mañana.”⁹⁰

Además, el lema *Todos somos Marcos* - el nombre del integrante más conocido del grupo – hizo posible utilizar el nombre como práctica de identidad solidaria para todos. De esta manera, la persona del guerrillero real (el subcomandante Marcos) se configura sin una historia biográfica determinada ni determinante y conforma un mito colectivo.

„Sus atributos reconocibles como el pasamontañas y el uniforme no esconden su papel de signo vacío; al contrario, lo subrayan aún más. Precisamente por el hecho de que la persona real queda como borrosa, este lugar vacío puede ser llenado con innumerables historias y leyendas. En este proceso, el mito colectivo “Marcos” se convirtió en portador omnipresente de las más diversas significaciones, en expresión y punto de identificación de fantasías subversivas [...]”⁹¹

90 Ejército Zapatista de Liberación Nacional: URL: http://spa.anarchopedia.org/Ej%C3%A9rcito_Zapatista_de_Liberaci%C3%B3n_Nacional (20.09.2013).

91 Autonome A.f.r.i.k.a. Gruppe: *¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos*, en: Republicart, 1997. URL: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_es.htm (02.02.2013).

Un nombre que cualquiera puede utilizar pierde su función de nombre propio y de autoría cerrada y se abre a la libre difusión: se puede enriquecer con historias sin que un derecho de autor pueda limitar su multiplicación, su copia. La utilización de un nombre múltiple acerca el individuo y el colectivo. El nombre se puede convertir en superficie de proyección para muchas historias diferentes en las que pueden actuar cada uno/a del grupo. De esta manera, el nombre se llena de muchas facetas y adopta la figura de una persona imaginaria o de un cuerpo social imaginario. El *Autonome A.f.r.i.k.a. Gruppe* afirma que “[...] precisamente, los oprimidos anónimos siempre han utilizado este principio. Apareció, por ejemplo, en las insurrecciones campesinas, en 1514, cuando los campesinos del sur de Alemania se lanzaron al campo de batalla bajo el nombre ‘el pobre Conrado.’”⁹²

El grupo *Anonymous* nos ofrece uno de los posibles ejemplos actuales. Esta asociación de hackers es un grupo de acción que utiliza la táctica de los nombres múltiples. Con el nombre *Anonymous* y la máscara de la popular figura cinematográfica Guy Fawkes, usuarios de lugares de todo el mundo intervienen en los sistemas virtuales de organizaciones que intentan limitar la libertad del Internet y privatizar el intercambio de información. Cada uno/a puede ser un *Anon* y promulgar su verdad de *Anon* con la máscara de Guy Fawkes puesta (en general las intervenciones se anuncian al mundo vía *Youtube* en forma de mensaje de vídeo).

La cuestión de los nombres múltiples y el anonimato son importantes para poder dar respuesta a la pregunta: “¿Cómo podemos buscar nombres comunes y al mismo tiempo reconocer singularidades heterogéneas, formar alianzas y, al mismo tiempo, comprender las diferencias?”⁹³

“Pero nuestras situaciones son tan diversas, tan singulares, que nos resulta muy difícil hallar denominadores comunes de los que partir o diferencias claras con las que enriquecer-nos mutuamente [...]. Necesitamos comunicar las carencias y excesos de nuestra situación laboral y vital a fin de escapar de la fragmentación neoliberal que nos separa, debilita y convierte en víctimas del miedo, de la explotación o del egoísmo del sálvese quien pueda.”⁹⁴

¿El término malestar podría constituir una definición común para situaciones diferentes y singulares? ¿Cómo se pueden articular deseos comunes sin recaer en una identidad y sin nivelar y homogenizar situaciones diferentes? Los nombres múltiples, o la multiplicidad que se reúne bajo un nombre para

92 Ibid.

93 Precarias a la deriva: *Adrift through the circuits of feminized precarious work*, en: Republicart, 2004: URL: http://republicart.net/disc/precariat/precarias01_en.htm (02.02.2013).

94 Precarias a la deriva: *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Madrid: Traficantes de sueños 2004, p. 17.

expresar su protesta, no son tan solo formas de anonimato sino que constituyen al mismo tiempo un ataque a los enfoques modernos de subjetividad e identidad burguesas. Demuestran que también esos enfoques no son sino construcciones ideológicas o de ideas, es decir, ficciones.

Según la concepción clásica de la autobiografía, “el autor no puede ser anónimo.”⁹⁵ Philippe Lejeune, al afirmar la existencia de un pacto autobiográfico entre autor/a y lector/a que confirma una identidad triple (autor, narrador y protagonista), parte de forma manifiesta de un sujeto burgués masculino cuyo nombre expresa su conformidad, tanto con su vida privada como con su vida pública, y constituye, de forma sintética, una seña de reconocimiento de la marca de éxito nombre – autor. La ambición de ingresar en la historia de la literatura universal provoca la pasión por el nombre propio, el “ansia de gloria y eternidad se fundamenta por entero en el nombre propio convertido en nombre de autor”.⁹⁶

Si fuese cierta la teoría de Lejeune sobre la identidad del nombre, las primeras autobiografías de mujeres no se podrían definir como obras autobiográficas ya que las autoras de dichos textos rara vez firmaron con su propio nombre, a causa del miedo a la persecución y discriminación.

Pues un nombre se puede utilizar de la misma manera que una máscara para sustraerse de lo pre-determinado, de la fijación por una señalización autoritaria, conformando de esta manera una importante práctica - a mi parecer – artística del auto-empoderamiento colectivo (por ejemplo: al enriquecer el nombre con historias).

95 Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico*, en: Suplemento Anthropos N° 29, 12/1991, pp. 47- 61, p. 55.

96 Ibid. p. 55



15M, *Plaza Catalunya*, 2011

3. Historias y vida: *Write yourself into being*

Al principio de esta tesis he atribuido a la autobiografía obrera una función agitadora y politizadora de las masas obreras y, partiendo de narraciones individuales, he hablado de procesos de colectivización y de la creación de multitudes⁹⁷. Tal como he demostrado, el acontecimiento en la vida de una persona, así como la historia de una persona individual, pueden forzar el arranque de procesos colectivos y la movilización de toda una comunidad. Para que ello se produzca es necesario que los individuos se sientan aludidos o afectados. La reproducción en forma de una narración o historia desempeña un papel importante en ello. Con un experimento realizado de 1944, los psicólogos Fritz Heider y Mary Ann Simmel⁹⁸ intentaron mostrar hasta qué grado nuestra vida viene determinada y configurada por historias. Para ello presentaron a los participantes del experimento unos dibujos animados con triángulos y círculos. A la pregunta de qué era lo que estaban viendo, la mayoría de los participantes contestaron con una historia: "El círculo está cazando el triángulo."⁹⁹

Este experimento permite la conclusión de que se pueden expresar mediante una historia incluso cosas muy abstractas y vagas, y que el malestar que al principio de esta tesis se circunscribió con las palabras de Mareike Teigeler como "un lugar de inseguridad, un lugar de irritación"¹⁰⁰, se hace visible y comunicable. Si el mundo, las relaciones de poder y las pertenencias pueden comunicarse a través de historias, posiblemente se podrá intervenir en la realidad social generando una percepción política de la vida cotidiana e intentando expresarla y/o construirla a través de historias propias. Una intervención en la realidad social que Rancière llamaría "transformar el tejido consensual", quien relaciona estrechamente, el término "ficción" con la narración de historias.

"Es la circulación en este paisaje de signos lo que define la nueva ficcionalidad: la nueva forma de contar historias, que es antes que nada una manera de afectar con sentido al universo empírico de las acciones oscuras y de objetos cualesquiera."¹⁰¹

"La noción de «relato» nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas

97 Véase Paolo Virno: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de Sueños 2003.

98 Se puede ver el vídeo online: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=avsGptKea8E> (02.02.2013)

99 Doyle Canning/Patrick Reinsborough: *Re:Imagining Change. An Introduction to Story-based Strategy*. Portland: PM Press 2010, p. 5.

100 Mareike Teigeler: *Unbehagen als Widerstand: Fluchtlinien der Kontrollgesellschaft bei Helmut Plessner und Gilles Deleuze*, Bielefeld: Transcript 2011, S.4.

101 Jacques Rancière: *El reparto de lo sensible*, Santiago: LOM ediciones 2009, p. 45

y deconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción."¹⁰²

Más adelante indago, a través del ejemplo actual de *Enmedio*, en la siguiente cuestión formulada por Sidonie Smith y Julia Watson: "¿De qué manera las personas transforman relatos o re-escriben historias culturales que las determinan de una forma determinada en tanto sujetos?"¹⁰³

„People tell stories of their lives through the cultural scripts available to them, and they are governed by cultural structures about self-presentation in public. Given these constraints, how do people change the narratives or write back to the cultural stories that have scripted them as particular kinds of subjects?"¹⁰⁴

102 Ibid. p. 48

103 Sidonie Smith/Julia Watson: *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minnesota: University of Minnesota Press, 2002, p. 176.

104 Ibid.

4. Transición a la última parte del trabajo

Mientras que el productivismo soviético se extinguió con la inauguración de la era estalinista y del realismo socialista en el arte, las influencias productivistas acabaron llevando el *Bauhaus* alemán, con maestros como el artista ruso El Lissitzky, a la configuración de la vida cotidiana, al diseño.

Unos decenios más tarde, las acciones de la Internacional Situacionista (I.S.), que se comentan en el apartado *Acerca de la relación entre la desmaterialización del arte y el trabajo inmaterial* así como las intervenciones del llamado movimiento del 68¹⁰⁵ tenían el objetivo de unir la acción artística con exigencias sociales (de izquierda) a fin de transformar las normas sociales dentro y fuera del campo del arte.

Una diferencia esencial con el accionismo pasado consiste en que los/las activistas tratados/a a continuación ya no se limitan a producir una contra-información concebida como una verdad única, reprimida y a revelar. Tampoco exigen ya la muerte de la poesía o la abolición de un determinado estilo literario poético (en aras de métodos de protocolización y del registro documental concebidos como contraproyecto). En cambio, entienden los discursos de verdad dominantes como construcciones económicas y estratégicas de poder (ficciones) en las que se trata de intervenir con otros discursos de verdad, según el caso, también con poesía y literatura de ficción. Se trata de enfoques que guardan cierta afinidad con los procedimientos dadaístas.

Tal como demuestro con los ejemplos expuestos en la presente tesis, tanto las relaciones de producción y vida, como las formas de expresión de la crisis, se han transformado de manera fundamental. En la actualidad, el desarrollo tecnológico y económico han situado la elaboración y comunicación de signos en el centro de la producción capitalista.

Los movimientos de protesta social de los últimos años señalados en la tercera parte del presente trabajo, con sus asambleas abiertas, procesuales y proyectuales (movimiento del 15M, OWS, etc.), que aplican estrategias creativas y/o prácticas artísticas, con el fin de articular el malestar, apuntan que no se trata de una, estetización o culturización de procesos de politización sino que dichas formas de expresión hacen referencia al régimen del capitalismo semiótico en el que la producción de signos y símbolos, los procesos de subjetivación, los afectos, la creatividad así como la producción cooperativa de imágenes y proyectos corresponden a la organización general de las relaciones actuales de trabajo y vida.

Si en tiempos de la fábrica, la huelga o la autobiografía obrera, que se pasaba de una mano a otra, fue una forma de expresión adecuada de hacer público

105 El tratamiento del movimiento del 68 con su lema significativo "Lo personal es político" se centra en el presente trabajo fundamentalmente en el proyecto cinematográfico de las feministas en el que se destaca el aspecto del auto-empoderamiento mediante la auto-representación cinematográfica.

y/o visibilizar el malestar, las complejas formas de comunicación multimedia (en red) del malestar se enfrentan a las relaciones sociales actuales para intervenir en ellas.

“[...] Por esta razón pensamos que ha llegado el momento de repensar la crítica de la economía política del modo de producción industrial, tal como la formuló Marx, para actualizarla con una crítica de la economía política de los signos.”¹⁰⁶

Ante este trasfondo resulta difícil entender el rechazo que manifiesta el filósofo francés Jacques Rancière a los autores *postoperaistas*. En la cita siguiente los señala de forma indirecta al juzgar como un método demasiado simple el hecho de que pongan el centro de su atención en las prácticas artísticas que intervienen en la producción de signos y de comunicación.

“[Estos autores] tienden a ver la acción artística como un nuevo activismo político que fundamentan en el hecho de que vivimos en un nuevo estadio del capitalismo en el que la producción material e inmaterial, el saber, la comunicación y la acción artística se fusionan en un único proceso de realización de una inteligencia colectiva. A mi parecer, se trata de un método demasiado simple para borrar las particularidades de la disensualidad artística y política y resucitar, en su lugar, la figura vanguardista del productor que al mismo tiempo es trabajador, artista y constructor de un nuevo mundo.”¹⁰⁷

A diferencia de Rancière, en la presente tesis valoro positivamente la “figura vanguardista” del/de la productor/a actualizando y recogiendo parcialmente la referencia de la operatividad que los colectivos de videorealizadores/as de los años 70 ya habían reactivado. También Brian Holmes establece una referencia positiva hacia el movimiento vanguardista soviético.

“Si dirigimos una mirada retrospectiva, cautelosa pero también audaz, hacia las prácticas productivistas de los años veinte, el programa de las vanguardias izquierdistas de los noventa de repente se ilumina. Podríamos resumirlo en tres palabras: «¡A la información!» [...]

106 Grupo autónomo a.f.r.i.k.a./Luther Blisset/Sonja Brünzels: *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*, 5ª edición ampliada, Barcelona: Virus Editorial 2000.

107 Jacques Rancière conversando con Christian Höller: *Entsorgung der Demokratie* [Evacuación de la democracia], en: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, 3/2006, S.23.

Desde principios de los noventa el gran reto artístico ha venido siendo cada vez más, y puede que hoy lo sea más que nunca, sumergirse en la información, es decir, en el despliegue del presente como experiencia vivida de relaciones sociales que pueden ser cambiadas."¹⁰⁸

Ruth Sonderegger, que ha analizado la relevancia o el éxito actual de los textos de Rancière, comentó en una nota al pie de su texto que Rancière, a través de la definición del *régimen estético* con la función igualitaria, mixta de arte-no arte y vida, por un lado, y haciendo hincapié en la infranqueable autonomía del arte, por el otro lado de un *teórico de la mezcla*, le convierten cada vez más en un *teórico de la división*¹⁰⁹. Esto acercaría Rancière a Adorno, y le hace comportarse de forma crítica con ejemplos como el del ejemplo de *Enmedio*.¹¹⁰

Porque al separar trabajo y arte, Rancière se refiere a un arte autónomo que pone en relación de nuevo con el concepto de política.

“La política es en su comprensión más que algo determinado, a saber, un trato emancipatorio con los límites dentro de y entre determinadas zonas de lo sensible. Más específicamente, él define lo político como todo acto con el que se trata la pertenencia y la visibilidad de un sector [por ejemplo, el trabajo o el arte].”¹¹¹

En el ejemplo siguiente, mostraré a partir de mis experiencias en el colectivo *Enmedio*, con y contra Rancière, que las prácticas artísticas y su autoorganización pueden modificar el régimen de las clasificaciones percibidas y confirmadas hasta el momento.

108 Brian Holmes: *¡A la información!* (La historia invertida en el presente), en: EIPCP 03/2009, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/holmes/es/print> (22.07.2013).

109 Ruth Sonderegger: *Institutionskritik? Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken*, en: Vortragspapier für das Symposium der Deutschen Gesellschaft, Jena: Ästhetik und Alltagserfahrung 2008, URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_03/sonderegger.pdf, (22.07.2013), S. 5.

110 Jacques Rancière resume la posición de Theodor W. Adorno respecto al arte y su función social de esta manera: "La función social del arte consiste en no tener ninguna", cita de Jacques Rancière: Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig? [¿Ejerce el arte resistencia?]*, Berlin: Merve 2008, p. 25.

111 Ruth Sonderegger: *Institutionskritik? Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken*, 2008.



Enmedio, *No somos números*, 2012



Enmedio, *No somos números*, 2012



Enmedio, *No somos números*, 2012



Enmedio, *No somos números*, 2012

9. Caso de estudio, el colectivo *Enmedio*: en medio del arte y de la política

El colectivo con el nombre *Enmedio* se formó en 2007 con el deseo de sustraerse del aislamiento y de la soledad en el propio puesto de trabajo (escritorio, estudio, mesa de cocina, oficina, agencia) y de compartir el trabajo y el ocio con otros, en su mayoría amigos/as y compañeros/as de trabajo.

Las diferentes acepciones de "*Enmedio*" definen acertadamente el lugar desde donde actúa el grupo: *En medio* entre el arte y el activismo político y social, *En medio* de los medios de comunicación pero al mismo tiempo justo en(tre) medio y no completamente integrado en nada – el nombre juega de esta manera con ambigüedades con las que a veces se identifican más o menos integrantes del grupo. Estar *en medio* es el modo de una práctica.

En las conversaciones con activistas y artistas sobre las actividades del grupo *Enmedio* he podido constatar que, en ámbitos artísticos, las actividades se percibían como "demasiado activistas" mientras que, en ámbitos activistas, eran consideradas "demasiado artísticas". Esta experiencia permite concluir que determinados códigos, gramáticas y estéticas¹¹² que rigen en los distintos ámbitos valoran las actividades, o bien, como "artísticas" o como "activista, militante".

El grupo *Enmedio* no eligió el malestar en el arte como punto de partida de sus actividades, sino lo social en general que, tal como demuestran los ejemplos presentados en este trabajo, en la actualidad ya está vinculado de manera directa a formas de representación y comunicación. Si *Enmedio* tomase directamente el malestar en el mundo del arte como motivo de sus intervenciones, su crítica apuntaría explícitamente a las condiciones de producción y exposición del arte contemporáneo que, junto con otras áreas, no constituye sino otro segmento de la economía de mercado dentro de la producción capitalista (las categorías de arte político o crítico, incluidas).¹¹³

112 Véase el capítulo *Gramática cultural y subversión*, en: Grupo autónomo a.f.r.i.k.a./Luther Blisset/ Sonja Brünzels: *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*, 5ª edición ampliada, Hamburgo/Berlin: Assoziation A 2001, pp. 14-34.

El colectivo de autores/as habla al respecto de estos códigos de una "gramática cultural" que comprendería todos los procesos de comunicación social. Remitiéndose a la lingüística donde la gramática constituye el sistema regulador fundamental, la gramática cultural significa aquel sistema regulador que "[...] estructura las relaciones e interacciones sociales. Contiene el conjunto de los códigos estéticos y reglas de comportamiento que determinan la apariencia, considerada normal, de los objetos y las secuencias normales de situaciones." p.17.

"Este sistema regulador no existe como una estructura independiente de personas, sino que es producido y reproducido continuamente por las personas en comunidad. Por una parte, en instituciones en las que se ejerce cierta presión externa, como por ejemplo en una escuela, pero también en áreas sociales organizadas por personas o grupos de forma voluntaria y en el propio interés." p. 14.

113 Véase Kerstin Stakemeier/Roger Behrens: *Kerstin Stakemeier und Roger Behrens im Gespräch über den Wandel der Kunst im Übergang von der Moderne in die Gegenwart. Zur Gegenwartskunst als Industrie*, [Kerstin Stakemeier y Roger Behrens conversando sobre la transformación del arte en la transición de la modernidad a la actualidad. A propósito del arte contemporáneo como industria] Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität, 43/2012, URL: <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/zur-gegenwartskunst-als-industrie-167/> (04.06.2013).

Una parte del local alquilado y autogestionado de Enmedio funciona como lugar de trabajo para las personas que realizan su trabajo (asalariado) como fotógrafo/a, profesor/a, gráfico/a etc., mientras que en los bajos se ha habilitado un espacio multifuncional para talleres, seminarios y proyecciones de películas. Las jornadas Enmedio de la vida y de la política, a las que se había invitado a colectivos de artistas y ponentes amigos/as¹¹⁴, constituyeron la base de los primeros actos públicos.

Partiendo de sus propias condiciones precarizadas, los/las integrantes de Enmedio discutieron con los/las ponentes y el público sobre estrategias de visibilización orientadas a señalar los abusos sociales y a transformar en la medida de lo posible la realidad. Algunos/as de los/las integrantes de Enmedio habían formado parte de iniciativas como *Las Agencias*¹¹⁵, *Yomango*¹¹⁶ y *V de vivienda*¹¹⁷.

Gracias a las distintas actividades de *Enmedio*¹¹⁸, sus integrantes y invitados/as han creado un espacio que rompe el aislamiento y la individualización, al tiempo que transforma en comunidad y acción “el miedo paralizante”¹¹⁹ a la crisis y a la vida precaria.

Empezando por la autoorganización del espacio, las actividades de *Enmedio* constituyen formas de auto-representación cuyo radio de acción se amplía, según el caso, a otros grupos precarizados (colaboraciones individuales, huelga general, movimiento *15M*) o que lleva a la creación de nuevos grupos.¹²⁰

114 Ponentes invitados/as por *Enmedio*: GAC-Arte Callejero/Argentina, Franco Beradi (Bifo), directores del documental “Empire St.Pauli”/Alemania, Marion Hamm/Inglaterra, Espai en blanc/España, Marina Garcés/España, Santiago López Petit/España, Amador Fernández-Savater/España, John Jordan/Francia, Not An Alternative/EEUU, Ricardo Dominguez/EEUU, etc.

115 El taller “La acción directa como una de las bellas artes” celebrado en otoño de 2000 en el MACBA tenía como objetivo establecer vínculos entre colectivos de artistas y movimientos sociales. Las Agencias nacieron en el marco de dicho taller.

116 Véase la homepage de *Yomango*. URL: <http://yomango.net/> (02.02.2013) y el artículo de Gregory G. Sholette: *Dark Matter, Las Agencias, and the Aesthetics of Tactical Embarrassment*, en: *Journal of aesthetics and protest*, 2/2003, URL: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/1/yomango/> (02.02.2013).

117 Sin autor: *Persiguiendo a la “V” de Vivienda*, en: Agit- Pub. Tácticas para la comunicación social, 2007 URL: <http://agitpub.wordpress.com/2007/06/06/persiguiendo-a-la-%E2%80%99V-%E2%80%99de-vivienda/> (09.07.2013).

118 Véase las actividades de *Enmedio* en su homepage: URL: <http://Enmedio.info> (22.07.2013).

119 Isabell Lorey: *Demokratie statt Repräsentation. Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen* [Democracia en vez de representación. Sobre el poder constituyente de los movimientos de ocupación], en: *Occupy!: Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen* [Occupy. Las luchas actuales por la ocupación de lo político.], Varios autores. Wien: Turia + Kant, 2012, S.7-50, p. 34.

120 Véase la página web del grupo *Reflectantes*: URL: <http://reflectantes.wordpress.com>, y <http://bancabruta.weebly.com> (21.07.2013).

1. Enmedio de los medios

La palabra TAF¹²¹, que suena igual que la palabra inglesa "tough"¹²², hace referencia a un taller de fotografía iniciado por la fotógrafa Oriana Eliçabe y constituye un segmento fijo en el marco de las actividades de Enmedio. El proyecto *Plántale cara a la crisis* fue la primera acción que nació en el taller de Eliçabe; su lugar de intervención fue la Plaça de Catalunya de Barcelona, ocupada durante los meses de mayo y junio de 2011 por los *Indignados*.

Plántale Cara A La Crisis consistió en la creación de reproducciones de gran formato¹²³ de imágenes de las personas que, a causa de su obligación de permanecer, en sus puestos de trabajo en el *Mercat de la Boqueria*, no podían acudir a las protestas contra la crisis que tenían lugar en la plaza. Estas imágenes de gran formato montadas a partir de muchas fotocopias de DIN A4, se instalaron en la plaza Catalunya ocupada. El retrato de personas del mercado fue, por una parte, el primer paso de producción para las reproducciones de gran formato y, por otra, creó un espacio de comunicación en el que los/las trabajadores/as del mercado fueron informados/as, en las conversaciones con el TAF!, sobre la situación en las plazas ocupadas.

"No se trató tan sólo de hacer aparecer a la gente en la plaza, sino también de llevar la plaza ocupada a su lugar de trabajo que no podían abandonar."¹²⁴

Comparemos el comentario de Eliçabe con una situación que Rancière define como momento de emancipación, es decir, la mirada no programado del carpintero, que esta colocando el parquet en una casa de burgueses, de la ventana hacia el jardín (aquella mirada que he explicado en el capítulo *La montaña mágica y el castillo tísico: la auto-descripción burguesa y proletaria*¹²⁵).

Rancière sólo se refiere en este ejemplo al encuentro del carpintero, con una "obra de arte" (el jardín francés), pero no a un – igualmente imaginable – encuentro con el artista. Una situación parecida se da con trabajadores que leen literatura y se ponen a escribir.

¿Sucedería igualmente una mirada desatada y emancipadora si fuesen los artistas o escritores/as quienes se encontrasen y comentasen en primera persona los sucesos de Plaça de Catalunya?

121 "TAF!" hace referencia a la conocida exclamación de tebeos y equivale a las primeras letras del Taller de Acción Fotográfica.

122 En el inglés coloquial "tough" significa "duro" o "resistente".

123 El "tiled printing" permite la creación de imágenes de gran formato mediante copias baratas de blanquinegro; véase: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Tiled_printing y URL: <http://arje.net/rasterbator> (02.02.2013).

124 Kronotop: Entrevista videográfica con la integrante de Enmedio Oriana Eliçabe, 2012, inédita.

125 Véase el capítulo *La montaña mágica y el castillo tísico: la auto-descripción burguesa y proletaria*, nota de pie, p.17.

Entonces, los/las trabajadores/as del mercado se podrían ver en la Plaça de Catalunya junto con otros/as. ¿O volvemos a estar frente a una situación desigual en la que los intelectuales hablan a los trabajadores? ¿Cuáles son las diferencias entre la mirada hacia el jardín y la conversación con el creador del jardín artístico de estilo gótico? ¿No es cierto que ambas (la obra y la entrevista con el/la artista) presentan un vocabulario de expertos/as? ¿Un vocabulario con el que uno/una se puede des-identificar?

Siguiendo a Rancière, los proletarios no carecen de la conciencia de sus condiciones de vida sino de la posibilidad de transformar el ser humano vinculado a dichas condiciones.

O sea, Rancière afirma que no se trata de adquirir conocimiento sobre la propia situación sino de desarrollar “pasiones”, pasiones no adecuadas a la situación existente.

“Lo que produce esas pasiones, esas conmociones en la disposición de los cuerpos no es tal o cual obra de arte, sino las formas de mirada que corresponden a las formas nuevas de exposición de las obras, a las formas de su existencia esperada.”¹²⁶

Con su término “pasiones”, Rancière posiblemente no se encuentra tan alejado de la *movilización de los afectos* cuya importancia ya he destacado en varias ocasiones.¹²⁷

Volviendo a *Enmedio*, las actividades programadas se publican mediante hashtags, streaming directo, el newsletter, así como a través de *Facebook*, *Twitter*, *Menéame* y de la página web de *Enmedio*. De esta manera, las imágenes y textos circulan en la red de comunicación digital de forma simultánea a la intervención en la calle.

A partir de la acción en la Plaça de Catalunya se desarrollaron, en *Enmedio*, varias iniciativas enfocadas en la crisis, en colaboración con la *Plataforma de los Afectados por la Hipoteca* (PAH)¹²⁸, cuyo trabajo se centra en la problemática de los desahucios en el Estado español.

Hasta ahora he establecido, mediante una serie de ejemplos, el vínculo con el *espacio del sujeto político* de Rancière y el proceso emancipador de la des-identificación, cuando el arte sirve como una herramienta o una práctica, en

126 Jaques Rancière: *El espectador emancipador*, op.cit., p. 64.

127 Véase el capítulo *Retrospectiva de los movimientos sociales de los últimos años: «No nos representan»*.

128 La PAH es una red organizada de afectados que están amenazados de ser desahuciados. Las personas implicadas en la red son afectados o gente simpatizante. La implicación no se base en una actitud ideológica o política sino en la afectación. Participan personas que nunca habían estado activas políticamente. La PAH nació a partir del movimiento mencionado de V de Vivienda cuya conferencia “No permitiremos que los bancos nos echen de nuestras casas” se indica como elemento constituyente de la PAH. Véase Ada Colau/Adrià Alemany: *Vidas hipotecadas*, Barcelona: Angle 2012, S. 91.

este caso a los trabajadores, para desvincularse de su papel tradicional de trabajador.

Sin embargo, Rancière realiza, en el fondo, dos movimientos que, en tanto que dos grandes políticas de la estética (la política de *hacer confundir vida y arte*, y la política de *la forma resistente*) entran en tensión entre ellas: por una parte, al definir como trabajador creador de arte y situar allí el proceso emancipador iniciado por el arte, y, por otra, al hablar del arte producido exclusivamente por artistas como expertos que inventan nuevas formas estéticas revolucionarias y rompen con las formas antiguas dentro del *régimen estético* de las artes.

“La primera [política de la estética] identifica las formas de la experiencia estética con las formas de otra vida. Otorga al arte la finalidad de construir nuevas formas de la vida común, esto es, su autosupresión como realidad separada. La segunda, [...], encierra la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida.”¹²⁹

Ambas tienen la función de “una política del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial.”¹³⁰

Para ilustrar la *política de la forma resistente*, Rancière elige ejemplos legitimados como arte por espacios institucionales (museo, Bienale, etc.) y que se corresponden a las formas actuales de estructuración de las experiencias sensoriales propias del *régimen estético* del arte.

Forma parte de ello -lo que Rancière llama uno de los logros democráticos esenciales del *régimen estético* del arte - el que los objetos de la vida cotidiana, es decir objetos antes no considerados como arte, así como el arte crítico, hayan entrado en las instituciones de arte, con lo que adquieren el estatus de arte. Por regla general, Rancière define el museo como un lugar neutro.

“Lo que forma un cuerpo obrero revolucionario no es la pintura revolucionaria en el sentido de David o en el de Delacroix. Es más bien la posibilidad de que estas obras sean vistas en el espacio neutro del museo [...].”¹³¹

Jens Kastner, que elaboró las diferencias entre las definiciones de Rancière y Pierre Bourdieu de una llamada “mirada estética”¹³², constata que, en el texto

129 Jacques Rancière: *El malestar en la estética*, Madrid: Clave intelectual 2012, p. S. 42.

130 Ibid. p. 27.

131 Jacques Rancière: *El espectador emancipador*, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL 2010, p. 64.

132 Véase Jens Kastner: *Der Streit um den ästhetischen Blick, Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, [La disputa sobre la mirada estética, arte y política entre Pierre Bourdieu y Jacques

de Rancière citado arriba, aparecen dos formulaciones de igualdad: por una parte, se neutralizan todos los objetos en el museo con lo que se convierten en arte, y, por otra, los visitantes se igualan ante el cuadro, con lo que se borran las clases y las diferencias sociales, respectivamente.¹³³

Sin embargo, tal como demostraron el MACBA, y desde hace un año la Filmoteca, ambos ubicados en el barrio de Raval de Barcelona, el museo es cualquier cosa menos un lugar "neutro". La ubicación de un museo venía determinada por la política de gentrificación del gobierno municipal, con el objetivo de expulsar como consecuencia de la revaloración urbana (aumento de alquileres, etc.), precisamente a aquellas personas (inmigrantes, trabajadores/as, trabajadores/as sexuales, etc.) que, según Rancière, deberían convertirse en iguales delante del cuadro. Además los elevados precios de entrada ya constituyen una diferencia entre las personas que se pueden permitir una visita al museo y las que no tienen dinero suficiente para hacerlo.¹³⁴ Bourdieu, habla, en este contexto, de las diferentes competencias culturales de los/las visitantes del museo creadas por la socialización familiar y escolar. Se genera un determinado hábito cultural que se presenta "como competencia en el sentido cognitivo o gusto en el sentido estético"¹³⁵. Por competencia cultural, Bourdieu entiende la capacidad de descifrar o descodificar una obra de arte. Porque el arte sólo puede tener interés y importancia para quien tenga la competencia cultural, es decir, el código adecuado.

"La aplicación consciente o inconsciente del sistema de los esquemas de percepción y valoración más o menos explícitos que informa la llamada formación artística constituye la condición oculta de aquella forma elemental del conocimiento: es decir, del re-conocimiento de los estilos característicos de una época, escuela o un autor, o dicho de forma más general, la familiaridad con la lógica inmanente de las obras, que requieren el placer artístico. Quien carezca del código correspondiente se siente simplemente superado o 'engullido' por el caos aparente de tonos y ritmos, colores y líneas sin verso ni razón"¹³⁶

Rancière] Wien: Turia + Kant 2012. (véase también: Inciso: *El museo y la génesis de la mirada estética*; p.84).

133 Ibid., véase: Inciso: *El museo y la génesis de la mirada estética*, p.84.

134 Véase ibid. Jens Kastner contrasta las reflexiones de Rancière con las investigaciones del sociólogo Pierre Bourdieu sobre las diferencias de clase, contra quien Rancière, de forma parecida a cómo lo hizo contra su mentor Althusser, inició un debate de separación intelectual: "La política es aquello que interrumpe el juego de la identidad sociológica." p.75.

135 Irmgard Bontinck: *Kultureller Habitus und Musik* [Hábito cultural y música], en: Herbert Brun/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Ed.): *Musikpsychologie: Ein Handbuch*, [Psicología de la música. Un manual.] Hamburgo: Rowohlt 1993, pp. 86-94. p. 88.

136 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. [La Distinction; Critique sociale du jugement] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998. p. 19.

Que la orientación ideológica de la recepción de arte en el museo dista mucho de ser neutral, lo muestra también el texto¹³⁷ del historiador germano-americano Benjamín H.D. Buchloh de principios de la década de 1980, quien escribió sobre las vanguardias ruso-soviéticas, es decir, exactamente sobre el concepto de artista que Rancière rechaza.

Buchloh explica cómo el fundador del *Museo de Arte Moderno de Nueva York* (MoMA), Alfred Barr, negó historiográficamente la relevancia política de ciertas prácticas del constructivismo, del que él mismo fue testigo en la Unión Soviética en 1927, “con el fin de instaurar y exportar un discurso internacionalista despolitizado sobre el arte moderno.”¹³⁸

No quiero detallar aquí la función del museo, que, como acabo de mostrar, determina ideológicamente lo que está expuesto en sus salas como arte mientras que su ubicación física, muchas veces, sirve para impulsar procesos de gentrificación. Un ejemplo sería el caso de Barcelona que he mencionado. Vuelvo aquí a las intervenciones de *Enmedio* que tienen lugar fuera del museo y los ámbitos del arte contemporáneo. No obstante, la definición del museo como escenario secundario explica por qué me he centrado, en este trabajo, en el *espacio del sujeto* y no en la *forma resistente*. Esta última se refiere específicamente al régimen estético del arte: el punto de partida de la mayoría de los ejemplos presentados aquí es, en cada caso, lo social, y no el arte ni los dispositivos previstos para él.

El *espacio del sujeto* definido por Rancière se puede formar, en teoría, en cualquier parte, por lo que se diferencia del lugar exclusivo y clasista del museo. Pero, ¿dónde se sitúa entonces “lo artístico”, la “forma artística”, la “práctica artística”? ¿Qué importancia tiene la estética en este contexto?

Me parece igualmente pertinente la pregunta: ¿Qué función tienen las prácticas artísticas? ¿Funcionan a nivel político, para deconstruir y transformar relaciones hegemónicas de poder dentro y fuera del mundo del arte y para crear una opinión pública crítica y amplia? Duncombe y Lambert abordan así la respuesta:

“The point of political art is not to represent the world but to act within it. Thus, the first question to ask of political art is: Does it Work? We don't mean: does it work aesthetically? But does it work politically.”¹³⁹

137 Benjamin H. D. Buchloh: *From Faktura to Factography*, en: *October* 30, MIT Press Journal 30/1984, pp. 82-119.

138 Marcelo Expósito: *Los nuevos productivismos*, en: EIPCP, 09/2010, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/expósito/es/print> (02.06.2013).

139 Stephen Duncombe/Steve Lambert: *An open letter to critics writing about political art*, en: Center for artistic Activism New York, 2012, URL: <http://artisticactivism.org/2012/10/an-open-letter-to-critics-writing-about-political-art/> (23.12.2012).

Brian Holmes lo formula también de forma acertada:

“The question is not how to aestheticize ‚living as form‘, in order to display the results for contemplation in a museum. The question is how to change the forms in which we are living.”¹⁴⁰

Con el análisis de los dos proyectos de *Enmedio No somos números y Sí se puede – Pero no quieren*, mostraré finalmente que el grupo intenta conformar, como dice Ranciere, un *espacio del sujeto político*. Este intento se puede comparar con la empresa feminista de self-empowerment que está vinculada a una práctica artística (recomposición de campos sociales sensoriales), y utiliza técnicas factográficas y feministas.

2. No somos números: intervenciones fotográficas contra los desahucios

Desde 2012 *Enmedio* ha organizado conjuntamente con la PAH varias intervenciones con el título *No somos números* con el fin de visibilizar los desahucios.

Cuando a mediados de 2012 el equipo de comisarios/as *No longer empty*¹⁴¹ invitó a *Enmedio* a realizar una aportación para la exposición *How much do I owe you?*, que se iba a celebrar en un viejo edificio bancario vacío en Brooklyn, Nueva York, el grupo decidió aprovechar la invitación para informar sobre la crisis española.

En la exposición se presentaron las intervenciones de *No somos números* en forma de documentación (vídeo, fotos y postales). Las intervenciones consistían en la colocación de retratos fotográficos de grandes dimensiones en vidrieras de las sucursales de bancos que habían amenazado a los/las retratados/as con el desahucio. Tenían el objetivo de oponer caras reales a la exposición habitual de la actual crisis de deuda, que suele ser reducida a puros números por los grandes medios de comunicación. Los retratos fotográficos presentan a las personas que hay detrás de los números, y se pegaron a las vidrieras de las sucursales de los bancos en cuestión en el marco de una acción performativa pública que *Enmedio* había anunciado a través de las redes sociales (E-mails, SMS, Facebook y Twitter).

Las fotografías originales para los retratos se habían realizado un sábado al mediodía en los *Jardines de les Tres Xemeneies* del barrio Poble Sec de Bar-

140 Brian Holmes: *EVENTWORK. The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements*, en: *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization* 07/2012. URL: <http://brianholmes.wordpress.com/2012/02/17/eventwork/#more-2971> (03.06.2013).

141 *How much do I owe you?* exposición en Long Island City Queens, New York 2012-2013, URL: <http://www.nolongerempty.org/nc/home/what-we-do/exhibitions/exhibition/how-much-do-i-owe-you/> (02.02.2013).

celona, en el marco de múltiples actividades: anotar los nombres y los datos biográficos de los retratados, colocar la iluminación de reflexión solar para la grabación fotográfica, instalar el fondo blanco de las fotos, intercambiar las últimas noticias sobre los desahucios y realizar las entrevistas videográficas y las fotografías. Los grandes retratos fotográficos que muestran a la manera clásica a las personas (cabeza y torso), se complementaron en su parte inferior con informaciones sobre la persona, por ejemplo:

“Luís Virgilio Asquia / 42 años / Sin empleo. A punto de ser desahuciado por Catalunya Caixa”¹⁴²

El reverso de las postales hechas para la ocasión contenía informaciones adicionales sobre la situación social y vital de la persona retratada:

“Luis Virgilio está en el paro. Desde que perdió el empleo dejó de pagar las cuotas. Como el banco le aconsejó incluir en la hipoteca a su mujer y a su hijo también, ahora todos están afectados. Desde hace algún tiempo intentan llegar a un acuerdo con el banco, sólo quieren saldar la deuda y regresar a Ecuador, su país natal. Pero el banco no les atiende. Él solicita la dación en pago.”¹⁴³

La producción de los retratos fotográficos, al igual que su instalación, se convirtieron en un encuentro de afectados, con una participación que variaba a lo largo de las horas. Oriana Eliçabe (*Enmedio*) afirma que la auto-representación tiene, además, un efecto terapéutico. Aunque no esté directamente afectada por un desahucio, concibe el endeudamiento como uno de los muchos malestares que constituyen una vida precaria. Al mismo tiempo caracteriza la amistad con la gente de la PAH como anhelo compartido de otra realidad social.

Por todo lo expuesto se puede afirmar que los retratos fotográficos de las personas no se reducen al registro y la impresión digitales de rostros que “representan” a las personas sino que entran en relación con un procedimiento factográfico.

„For [the faktographer], the fact was the outcome of a process of production. [...] Tretjakov advocating a conception of the fact as an action, a process, and operation. [...] Sergei Tretjakov, [...], founded his entire praxeology on the notion of „operativity,, on the claim not to veridically reflect reality

142 Enmedio: *Enmedio expone en Nueva York su trabajo contra los desahucios*, en: Enmedio Homepage, 18/12/2012, URL: <http://www.Enmedio.info/Enmedio-expone-en-nueva-york-su-trabajo-contra-los-desahucios/#.UQUUHejgXC9>, (22.07.2013).

143 Ibid.

in his work, but to actively transform reality through it. The objectivism of an indifferent documentary had no place in the interventionist practices of the factographers.¹⁴⁴

También para *Enmedio* las fotografías no empiezan a “funcionar” hasta que las imágenes no son colocadas, en acción conjunta con los afectados, a las cristaleras, para señalar directamente las instituciones que los/las afectados/as relacionan con su malestar.

El hecho de que se hayan añadido datos biográficos de los retratados, también remite a las técnicas de los/las factógrafos/as. En los años 20 el escritor ruso Maxim Gorki hizo un llamamiento en la Unión Soviética para elaborar diez mil biografías de ciudadanos soviéticos, con unos relatos que deberían diferir de las biografías clásicas (que en su mayoría estaban dedicadas a los grandes héroes de la historia mundial).¹⁴⁵ Estas biografías operaron como una historia *desde abajo*, que no celebraba unos pocos individuos como actores únicos de la historia, sino que se dedicaba a los contextos de la vida cotidiana. Estas biografías se confeccionaron preferentemente a base de entrevistas. La técnica factográfica de la biografía se resume en la *Biografía de la cosa*¹⁴⁶ (1929) de Tretjakov que se centra en la descripción de actividades, relaciones y actos de los biografiados y deja de lado las típicas exposiciones psicologizantes de los personajes.

Volvamos a los retratados de *No somos números*. Durante la producción, pero también en la instalación de las imágenes, se produce un tejido relacional comunicativo que es afín al término de representación tal como lo utilizamos en el presente trabajo y que crea comunidad.

“La socialidad postmediática nace precisamente en la práctica no lineal y mezclada entre plazas, calles, asambleas y espacios mediáticos.”¹⁴⁷

Llegado a este punto me puedo remitir de nuevo a Rancière y su concepto del *espacio del sujeto* que transforma el régimen establecido de percepción: en vez de dejarse señalar como un número que no ha cumplido con su deber (prestataria/a moroso/a), las personas se ponen sobre el tapete. Tienen rostros, historias, practican formas y maneras de ser (fotografía, vídeo, decisiones asamblearias) que antes desconocían de esta forma. O dicho de otra

144 Devin Fore: *Introduction*, p.4.

145 Véase Devin Fore: «*Gegen den lebendigen Menschen*». *Experimentelle sowjetische Biographik der 1920er Jahre*, [Contra el hombre vivo. Biografía soviética experimental de los años 1920] en: Bernhard Fetz (ed.): *Geschichte und Theorie der Biographie* [Historia y teoría de la biografía], Berlin: Walter de Gruyter 2009, S. 353–381.

146 Sergej Tretjakow: *Biografiia vesci*, en: Nikolai Chuzhak (Ed.): *Literatura fakta*, Moskau: Federatsiia, 1929, pp. 66–70.

147 Gerald Raunig: *Die Mannigfaltigkeit machen* [Hacer la multiplicidad] op.cit., pp. 113–S.134, p. 133.

manera, la acción consiguió crear un lugar de des-identificación. Para los/las integrantes de *Enmedio* es importante que sus acciones sean divertidas y transformen la propia penuria en una acción común; este hecho podría constituir el efecto emancipador del que habla Rancière. Sin embargo, y aquí ya no nos podremos remitir a Rancière, ya que las actividades, la confección de auto-retratados, no mantienen similitudes con la mirada indiferente y no interesada, que vaga sin metas ni intereses (por la ventana). Desde el punto de vista de Rancière, la emancipación se produce precisamente cuando el trabajador deja de ser proletario, es decir, en el momento en el que no se identifica con el trabajo y no tiene conciencia de su papel en la lucha de clases sino que deja vagar su mirada.¹⁴⁸ Rancière pretende que dicha “vagancia” sirva para escapar de la clasificación sociológica y, por tanto, policial. En *No somos números*, en cambio, sólo cambia la forma de señalización (de número a rostro). El montaje compuesto de fotografías y textos biográficos conforma, sin embargo - y aquí nos podríamos volver a basar en Rancière - una ficción y una historia, respectivamente, que antes no habían contado de esta manera. En este contexto Rancière habla del *trabajo de la ficción*¹⁴⁹. Es decir, se cuenta otra historia de la crisis, una historia que, hasta entonces, oficialmente sólo había consistido en números y clasificaciones como prestatarios/as morosos/as.

De esta manera, en *No somos números* se crea por una parte otro relato (ficción) de la crisis y, por otra, se consigue definir como un montaje los distintos niveles de la realidad implicada (retrato de los/las endeudados/as y oficinas bancarias). También aquí, tal como Rancière interpreta varias veces la práctica del *collage*, se hace aflorar un mundo oculto, es decir, el hecho de que detrás de los números hay personas)¹⁵⁰.

El montaje, que atraviesa varios niveles de texto, imagen y espacio, une adicionalmente el nombre del banco con los afectados; una información que se suele omitir en las imágenes, noticieros habituales sobre los afectados por el endeudamiento. Todo lo contrario, no se suele mostrar gente endeudada en reportajes con imágenes de bancos para no perjudicar a la empresa. Sobre el empleo de la fotografía y las técnicas factográficas, Bertolt Brecht constató lo siguiente respecto a la construcción de la información fotográfica:

“La fotografía es la posibilidad de una reproducción, que

148 Jens Kastner op.cit., p.64.

149 Jaques Rancière: *El espectador emancipador*, Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL 2010, p.66.

150 Rancière se expresa de forma negativa sobre el collage artístico. Los dos mundos de imágenes enfrentados (los retratos de los afectados y el banco) se podrían ilustrar más detalladamente con su crítica de las obras de Martha Rosler *Bringing the war home* que ya explicamos en el apartado sobre la película *El factor subjetivo* de Helke Sander. Afirma que el llamado “efecto de choque” de los dos mundos aflorados ya no tiene ninguna repercusión en la actualidad. Véase también Jaques Rancière: *El espectador emancipador*, op.cit., p. 33.

camufla el contexto. [...] de la fotografía (esmerada) de una fábrica de Ford no [se pueden] sacar opiniones sobre la misma.”¹⁵¹

Con la colocación de los retratos de los/las afectados/as en el banco se crea una visión interior del mismo, o dicho de otra manera, se establece una referencia a su función (concesión de créditos). Además los/las afectados/as se convierten en protagonistas de la crisis sistémica general que antes habían sufrido en soledad y con autoinculpación.

Durante la colocación se produjeron intercambios con transeúntes, algunos de los cuales también querían ver su retrato en la fachada del banco – de esta forma el retrato se convirtió en una manifestación deseable sobre el malestar. Las postales con los mismos móviles que los retratos fotográficos de gran formato, se repartieron durante la colocación. En ellas se podían anotar comentarios y críticas que se dirigían directamente al banco. Posteriormente, la gente de *Enmedio* recogió de los contenedores situados en los alrededores de los bancos las numerosas postales que, durante la acción, se habían metido en los buzones de los mismos y las publicó en forma de archivo abierto en *Tumblr*.¹⁵²

Tal como ya he apuntado, Rancière sólo califica como arte aquellas obras que por su relación con alguna institución de arte se legitimen como tales. Aplicando esta opinión a la intervención de *No somos números*, podremos identificarla a posteriori como arte en el marco de una exposición, mientras que en el lugar real de la intervención, ésta hace política y no arte.

No obstante, los autorretratos sólo funcionan en una exposición, si vienen acompañados por una documentación fotográfica y videográfica sobre la acción. Sacados fuera de su contexto ya no señalizan ningún banco ni su política de endeudamiento y privatización. Aunque la documentación “musealizada” de *No somos números* pierda su efecto de intervención, a Rancière esta forma de “exposición” le parece perfectamente meritoria:

“[...] a menudo son obras de arte las que confieren a las situaciones de represión y conflicto una forma disensual que los medios ignoran o sólo conocen a través de unos estereotipos discursivos y visuales. No veo [...] nada malo en intentar utilizar los medios y lugares del arte para dar una nueva forma visible y provocadora a aquello que los aparatos del gobierno y los medios hacen desaparecer dentro del tejido del consenso. Exactamente de esta manera entiendo

151 Bertolt Brecht: *Durch Fotografie keine Einsicht*, [La fotografía no ilumina] en: Werner Hecht (ed.): *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* [El proceso de los tres reales. Un experimento sociológico], Vol. 21, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, p. 443.

152 Tumblr del proyecto *No somos números*: URL: <http://nosomosnumeros.tumblr.com/> (04.06.2013).

la política del arte: es decir, como construcción de paisajes sensoriales y conformación de puntos de vista que deconstruyen el consenso y al mismo tiempo crean nuevas posibilidades y capacidades.”¹⁵³

La valoración positiva que merece a Rancière un reportaje mediático alternativo en el marco de una exposición, con la que éste adquiere su legitimidad estética, no se corresponde precisamente con la idea benjaminiana de una *politización del arte*.¹⁵⁴ Más bien, se trata simplemente de otro síntoma de la *estetización de la política* dentro del campo del arte.

Porque la politización del arte significa la ruptura total con el viejo sistema. El arte sólo se hace político volviéndose práctica crítica. En la sala de exposición de Nueva York, ciertamente, entró la crisis española en forma de representación documental, pero no como práctica de intervención en el sistema expositivo.

Aunque a Rancière le parezca positiva dicha “utilización” de reportajes políticos en el campo del arte, subraya, por otra parte, que la política del arte sólo nace a partir de cierta indiferencia y que el arte no debería subordinarse a contenidos.

Para la intervención *No somos números*, *Enmedio* empleó el formato artístico tradicional del retrato fotográfico documental, que se complementó con breves datos biográficos sobre la situación de los afectados. Es posible que el término documental resulte equívoco en este contexto y, en este caso, debería sustituirse por el nombre de *procedimiento factográfico* ya que los retratos fotográficos se crearon en una grabación operativa¹⁵⁵ realizada de forma colectiva.

„[...] the term ‚documentary‘, which was created in 1926 by filmmaker John Grierson (who derived it, it seems, from the French word ‚documentaire‘), came to designate work that strives to create the most objective depiction of reality possible, then this passive and impartial representational prac-

153 Markus Klammer/Stéphane Montavon/Stefan Neuer/Mladen Gladic/Jacques Rancière: *Eine andere Art von Universalität*, [Otra manera de universalidad], en: Nina Bandi/Michael G. Kraft u.a. (Ed.): *Kunst, Krise, Subversion*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 183- 194, S.184.

154 Véase la cita siguiente de Walter Benjamin: “El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. [...] Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.” Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en: *Discursos interrumpidos*, Taurus 1989, pp. 17- 60, p.54.

155 Véase Walter Benjamin: *El autor como productor*, en: *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1975, p. 218.

tice could not be farther from factography's ambitions."¹⁵⁶

Rancière podría objetar que *Enmedio* y la PAH instrumentalizaron el retrato estético para un contenido político muy determinado.

“La idea de la política del arte es [...] algo muy diferente que la idea de un trabajo que pretende adaptar las frases de un escritor, los colores de un pintor o los acordes de un músico a la propagación de mensajes o a la producción de representaciones útiles a una causa determinada. El arte hace política antes de que los artistas hagan política. Sobre todo hace política de una manera que parezca contradecir a la voluntad manifestada de los artistas de hacer política con su arte – o de no hacerla.”¹⁵⁷

La llamada ‘voluntad manifestada’ de *Enmedio* la encontramos en el objetivo de la intervención, es decir, en visibilizar la problemática de los desahucios y relacionarla con una política de endeudamiento general por parte del gobierno. ¿Pero dónde se encuentra la contradicción de la que habla Rancière?

Si más arriba he valorado positivamente que la gente de *Enmedio* intervenga - a la manera de los/las productivistas y en su calidad de trabajadores inmateriales, artistas y constructores de otra realidad - directamente en los sucesos sociales (y precisamente no explícitamente en el campo del arte), habrá que constatar ahora que dentro del grupo hay una opinión diferente respecto a la característica que Tretjakov define como la desprofesionalización de los escritores y artistas, respectivamente. Esta divergencia se puede relacionar con la contradicción de Rancière mencionada arriba.

En *Enmedio* se mantienen, en principio, los papeles de expertos/as de textos e imágenes: hay expertos/as de fotografía, vídeo, gráfica y texto. Este hecho se evidenció en una discusión en torno a la apropiación de la práctica de los auto-retratos. Hubo otros grupos que recogieron dicha práctica. Por ejemplo, en Terrassa, una ciudad cerca de Barcelona, un grupo pegó los auto-retratos a los cristales de sucursales bancarias. En general, a los/las integrantes de *Enmedio* les parecía positivo que otra gente se haya apropiado de la práctica de auto-representación. Sin embargo, se criticó la ejecución “de aficionados” y se habría preferido que la gente hubiese invitado a los/las experto/as de *Enmedio* para coleccionar conjuntamente una auto-representación “perfecta” a fin de que el efecto de la visibilización no se vea perturbado, por ejem-

156 Devin Fore: *Introduction*, op.cit. p.3.

157 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Capítulo: *Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, p. 86.; *El reparto de lo sensible*, op.cit. [Dicho capítulo - *La política del arte y sus paradojas* - no ha sido incluido en la edición española del libro.].

plo, por una maqueta mal hecha.

Como ya hemos visto, esta actitud difiere claramente de la postura del artista fotográfico Sergei Tretjakov que en la segunda mitad de los años 20 trabajaba en un koljós donde inició la fundación de un periódico producido por los mismos campesinos. El trabajo de aficionado era una elección contra el elitismo de la práctica artística burguesa.

En la discusión de *Enmedio* sobre la auto-representación “de aficionado” y la “mala” copia se evidenció una diferencia fundamental entre la gramática visual de *Enmedio* y los movimientos sociales actuales. Los/las productores/as de *Enmedio* argumentaron desde el punto de vista de expertos de imágenes, adiestrados en el uso de las tecnologías de grabación digital, para los que no tenía sentido distanciarse de una práctica artística burguesa y elitista, ya que se la apropian cuando les convenga para la realización de un determinado proyecto. Si bien es cierto que reconocen como espacio político el espacio emancipador creado por la producción de una auto-representación “de aficionados” y la “mala” copia que comporta. Pero esto no estaba previsto como dimensión estética del proyecto *No somos números* porque suponían que una “imagen mal hecha” haría perder el efecto político de la acción y sólo funcionaría en la gramática visual de los movimientos sociales.

“La imagen mal hecha: La gran mayoría de gente se desafecta, porque es una cosa que no va conmigo. Yo no me quiero representar en esa imagen. Las imágenes mal producidas hacen que tú no quieras estar representada en ellas.

Las imágenes mal producidas convencen a los ya convencidos. Enmedio no trabaja para los convencidos. Enmedio trabaja para todos.”¹⁵⁸

Para volver de nuevo a la contradicción formulada por Rancière que afirma “el arte hace política antes de que los artistas hagan política [...] [el arte] hace política de una manera que parezca contradecir a la voluntad manifestada de los artistas de hacer política con su arte.”¹⁵⁹ Tal como hemos visto, “la mala copia” era “inaceptable” estética y artísticamente para los/las expertos/as de *Enmedio*. Sin embargo, también se puede concebir la “apropiación de la práctica artística” por parte de profanos como una política que se escapa de la voluntad expresa de los/las artistas porque la reproducción está impregnada por un “ruido profano”.

En el siguiente ejemplo, la apropiación y la extensión de la práctica por parte

158 De la parte inédita de la entrevista Interrumpir el relato dominante y crear nuestro propio relato es la política que nos interesa de Amador Fernández Savater con los/las integrantes de *Enmedio*, en: El diario, 07/06/2013, URL: http://www.eldiario.es/interferencias/Interrumpir-relato-dominante-consiste-politica_6_140745938.html (20.09.2013).

159 Jacques Rancière: op.cit.

de no-expertos/as de imágenes estaban previstas, y las modificaciones, el “ruido profano”, eran fundamentales para el éxito de la acción.



Enmedio, *Sí se puede - Pero no quieren*, 2013



GAC, *Escraches*, s/f

3. Sí se puede – Pero no quieren: una campaña gráfica dirigida a los gobernantes

El lugar de aplicación del gráfico diseñado por *Enmedio* “Sí se puede - Pero no quieren” son las calles donde se ubican las casas y oficinas de los/las políticos/as que se oponen a la modificación de la política de vivienda y de endeudamiento. El hecho de que para la acción se haya elegido un espacio privado y/o personal de los/las representantes del gobierno español podría interpretarse como una reactivación del lema del 68 *lo personal es político*. Por una parte, la gente afectada ya no se siente representada por los gobernantes, y por otra, apunta precisamente a la vivienda de los gobernantes en tanto que lugar donde uno/una experimenta su propio malestar causado por la política de estos mismos gobernantes: la vivienda como problema político.

En noviembre de 2012 la plataforma social *PAH* presentó, ante el parlamento español de Madrid, una lista de 1,5 millones de firmas para una iniciativa legislativa popular (ILP) que pedía una modificación legal de los procedimientos de expropiación forzosa, así como el reconocimiento de la dación en pago¹⁶⁰. En febrero de 2013, una semana antes de la votación sobre la iniciativa popular, la representante de la *PAH*, Ada Colau, presentó las intenciones de la misma en la cámara de diputados. Todo parecía indicar que el partido gobernante del *PP* votaría contra la ILP pero a causa de un suicidio de un matrimonio a punto de ser desahuciado, que se produjo un día antes de la votación, el *PP* se vio obligado a votar a favor de la ILP.

Para evitar que el partido de gobierno consiguiese “calmar” y desactivar la *PAH* mediante enmiendas legales que no suponían ningún cambio real en la situación de los desahucios, la *PAH* hizo un llamamiento para aumentar la presión sobre los políticos responsables y llevar la protesta ante las casas de los mismos mediante los llamados escraches. *Enmedio* colaboró con un kit gráfico que se puede descargar libremente de Internet.

En el apartado sobre el movimiento social *H.I.J.O.S.* desarrollado en la tesis, los escraches son una forma de protesta creada originariamente en Argentina para sacar una cosa oculta a la luz; en el caso del Estado español, el rechazo de los políticos gobernantes de garantizar el derecho a una vivienda digna.

“[...] En primer lugar, había que dejar claro que los escraches de la *PAH*, más que de señalar a nadie, pretendían

160 La dación en pago es una de las exigencias centrales de la *PAH* y significa que se pueda devolver al banco el piso hipotecado y saldar de esta manera la deuda contraída. En muchos casos la *PAH* ha conseguido imponer esta exigencia en negociaciones individuales con los bancos. Pero el objetivo es que la dación en pago quede establecida legalmente para todos. La *PAH* pide además que los más de seis millones de pisos vacíos se conviertan en viviendas sociales – es decir, que el precio de alquiler se rija por los ingresos de los inquilinos. El argumento central es que la vivienda ha de ser un derecho y no una mercancía. El proyecto de ley presentado a consecuencia de la ILP, de momento, sólo prevé alguna medida atenuante para los casos de emergencia más extrema.

informar y transmitir el grandísimo apoyo social que reciben sus propuestas. Eso nos obligaba a inventar un dispositivo visual capaz de crear un entorno amable, nada confrontativo, un conjunto de imágenes que, con un simple golpe de vista, mostrasen la esperanza contenida en las propuestas de la ILP. En segundo lugar, nos encontrábamos ante un movimiento social (la PAH) que a lo largo de los años había creado todo un universo visual (el color verde, el eslogan «sí se puede», etc.) que a día de hoy se encontraba muy arraigado en el imaginario colectivo y que, por lo tanto, era imposible desprenderse de él. Por último, la campaña se iba a distribuir por todo el Estado, o dicho de otro modo, había que ingeniárselas para producir algo ligero y fácil de reproducir a gran escala.¹⁶¹

Sí se puede ya era el lema de la PAH y se basó en la consigna de la campaña electoral de Barak Obama *Yes we can* que vino acompañada de un cartel de estilo agitprop con un retrato de Obama. Cuando la PAH preguntó a Enmedio si quería participar en la campaña de visibilización el colectivo, simplemente añadió la frase “pero no quieren”.

“Nos parecía que así quedaba representado perfectamente el conflicto al que se enfrentaba la PAH tras más de cuatro años luchando contra los desahucios y una ILP a punto de votarse en el Congreso: existen soluciones al problema de la vivienda, pero un pequeño grupo de políticos tienen el poder de bloquearlas.”¹⁶²

La campaña se dirigió directamente a los políticos en su función de representantes del pueblo. Las frases se imprimían sobre un fondo verde y rojo: los colores hacían referencia a los resultados de votaciones en el parlamento español cuyas estadísticas y gráficas se muestran en colores: mayorías positivas (verde) y minorías negativas (rojo).

“[...] más que tratar de inventar algo nuevo decidimos todo lo contrario: reforzar lo que ya existía. Ésta es una práctica habitual en nuestro trabajo, y es que para nosotros la creatividad se encuentra precisamente ahí, en las infinitas combinaciones que ofrece lo existente. Los círculos son de cartón porque es el material más barato que pudimos

161 Enmedio: ‘*Sí se puede. Pero no quieren*’. *Así se hizo la campaña gráfica de los escraches*, en: homepage del colectivo Enmedio 2013, URL: <http://www.Enmedio.info/si-se-puede-pero-no-quieren-asi-se-hizo-la-campana-grafica-de-los-escraches/> (09.08.2013).

162 Ibid.

encontrar, otra de nuestras exigencias creativas: las cosas que hacemos se las tiene que poder apropiar cualquiera sin dificultad. Por eso mismo trabajamos con círculos, porque hasta un tonto puede hacer la «o» con un canuto [...].”¹⁶³

“Completamos la campaña con unas pegatinas también verdes y con el «Sí se puede» impreso en su superficie que explican las propuestas básicas de la ILP. Estas pegatinas están pensadas para que los comercios y establecimientos que lo deseen muestren su apoyo a la PAH pegándolas en sus escaparates. Para facilitar la distribución de todos estos materiales ideamos el Kit del escrache, un archivo accesible desde la página de la PAH que incluye todo lo necesario para que cualquiera, desde su casa, construya los dos botones siguiendo unas sencillas instrucciones.”¹⁶⁴

Es decir, lo fundamental era la facilidad con que se podían realizar los círculos grandes con el fin de poder hacer participar el máximo de personas. Este aspecto también determinó la estética de la intervención: la utilización de materiales baratos, colores y formas elementales. De esta forma nacieron tamaños y realizaciones muy diversos de las pancartas redondas de cartón con la insignia *Sí se puede y Pero no quieren*, creadas por personas que secundaron las convocatorias de la PAH a los escraches delante de las casas y oficinas de los gobernantes. La gran variedad de pancartas reflejaba la calidad de cada impresora y la creatividad de los/las que habían descargado el en pocos días en un terreno moteado básicamente por puntos verdes: *Sí se puede*.

La intervención con los escraches no sólo sirvió para visibilizar que unos pocos deciden con su votación el derecho de muchos a una vivienda y que pueden parar con su voto la iniciativa popular, también incidió en la gramática topográfica clásica de la forma de protesta: la manifestación. Por ejemplo, en Barcelona las manifestaciones acaban normalmente delante de la sede de la Generalitat y del Ayuntamiento, ambos situados en la Plaça Sant Jaume en el centro de la ciudad. Los escraches, a menudo, tenían lugar en las partes altas de la ciudad donde se encuentran los barrios ricos y las viviendas de los gobernantes; lugares que como en el capítulo *La montaña mágica y el castillo tísico: la auto-descripción burguesa y proletaria*, indican un “arriba y un abajo” y marcan la desigualdad social.

La palabra escrache se conoció y se popularizó en el Estado español sólo a partir de las acciones de la PAH. La amenaza que una práctica social con el

163 Ibid.

164 Ibid.

nombre de escrache puede llegar a suponer para el discurso de poder, queda mostrada en un artículo de un diario de abril de 2013¹⁶⁵ que informó que el *Sindicato Unificado de la Policía* (SUP) había denunciado una orden del Ministerio de Interior que obligaba a los policías a no usar la palabra escrache en sus informes policiales y de sustituirla por términos como intimidación, amenaza y coacción.

Las dos intervenciones *No somos números* y *Sí se puede – pero no quieren* se basan en la creación de espacios comunes y producen signos y comunicación con el fin de deconstruir el enfoque dominante de la política oficial y de la crisis bancaria, respectivamente. En mi tesis muestro el colectivo *Enmedio* y sus dos proyectos presentados aquí como ejemplos actuales de la auto-representación de malestar utilizando prácticas artísticas. Partiendo de lo personal, el grupo *Enmedio* aboga por una percepción política de lo cotidiano y colectiviza sus conocimientos artísticos, tecnológicos y sociales. Lo cotidiano se hace parte relevante del planteamiento político y artístico, y sus acciones, de forma parecida que las de los movimientos sociales, se convierten en el “ejercicio ilegal de la política”¹⁶⁶ al actuar contra medidas políticas oficiales.

En varios puntos de este trabajo muestro mi desacuerdo con el filósofo Jacques Rancière y planteo preguntas que apuntan de forma explícita al aspecto de la estética y el hacer político del arte.

165 O.A.: *El SUP denuncia la orden que obliga a los policías a no usar el término escrache*, en: Huffingtonpost, 04/2013, URL: http://www.huffingtonpost.es/2013/04/22/el-sup-denuncia-la-orden-_n_3131343.html (04.06.2013).

166 Véase Daniel Bensaid: *Un monde à changer, mouvements et stratégie*, coll. La Discorde, éditions Textuel 2003.



S/a, Graffiti, s/f

10. A modo de conclusión: *Writing back*

A lo largo del presente trabajo se han presentado productores/as muy diferentes (dentro y fuera del campo del arte) todos/as ellos/as comprometidos/as con los intentos de hacer visible y decible el malestar. Resulta difícil sacar unas conclusiones resumidas de estas prácticas, puesto que los ejemplos versan sobre malestares y situaciones de crisis apenas comparables.

El presente trabajo arrancó con dos artistas quienes, en sus pinturas y textos, expresaron su malestar sobre su situación de trabajo. Siguieron, como contrapunto a esta forma de comunicación – más bien burguesa – del malestar, las auto-descripciones de trabajadores/as que expresaron su malestar por el trabajo en la fábrica y las condiciones generales de vida. El malestar de las mujeres en los tiempos del movimiento del 68 se focalizaba en su exclusión de la vida pública y su marginación en ámbitos privados como la educación de los niños y el trabajo doméstico.

La segunda parte del trabajo estaba dedicada al malestar sobre las condiciones de explotación postfordista y las nuevas formas de explotación capitalista.

El malestar sobre la forma de tratamiento de la memoria de los desaparecidos por la dictadura militar argentina se evidenció con el ejemplo de una película se ese mismo país. El trabajo concluye con las acciones del colectivo *Enmedio* que giran en torno a la visibilización del malestar causado por el endeudamiento en el marco de la crisis actual.

Un denominador común de los diferentes malestares podría ser la invisibilidad e indecibilidad iniciales de sus formas de manifestación, por ejemplo, la sensación o impresión de estar “fuera de lugar” o de “no encontrar un sitio”, de “tener la culpa” o de “haber sido tratado de forma injusta”. Tal como he intentado demostrar, antes de poder transformar estas impresiones primarias en una acción de intervención, hay que crear espacios y medios (comunes) de articulación en los que se pueden desarrollar lenguajes, imágenes, preguntas, métodos, prácticas y cuerpos hablantes.

Mi trabajo se centra en la cuestión de la producción autobiográfica. En la primera parte he desarrollado su sentido político con el título *Lo personal y la producción*, analizando textos autobiográficos, distintas obras cinematográficas y el lema del movimiento feminista de la década de los años 70: *Lo personal es político*.

En la segunda parte del trabajo, en el que *La vida es puesta a trabajar*, he mostrado que las prácticas de comunicación autobiográfica y de la auto-representación han pasado a formar parte del sistema de producción capitalista.

Al mismo tiempo he presentado auto-representaciones resistentes que actúan dentro de las redes digitales.

En la tercera parte del trabajo, cuyo título encierra la pregunta *Crisis. ¿Nuevas auto-representaciones colectivas?*, expongo, y esto es la tesis de mi trabajo, que las prácticas autobiográficas y artísticas recobran una nueva importancia en situaciones de crisis y devienen relevantes como formas de percepción política de la propia cotidianidad, al hacer visible y decible el malestar y plantear demandas por una vida más digna.

Vimos que las prácticas artísticas y culturales (montaje, performance, texto, película, etc.) desempeñan un papel esencial para señalar y visibilizar el disenso y/o hacer decible lo anteriormente indecible en las auto-representaciones que actualmente se producen, a veces sólo por momentos, durante performances, ocupaciones, manifestaciones públicas así como en páginas web, con el fin de crear comunidad y opinión pública crítica para, con y por el malestar.

Las esferas públicas, desde su función de comunidad de reconocimiento, pueden diferir mucho entre sí. Por ejemplo, antes de exhibir una obra en el museo, los/las comisarios/as, críticos/as y una comunidad cultural específica ya la habían clasificado de arte, con lo que ingresa en la historia de arte. Es la exposición de la obra, que diferencia a los visitantes del museo entre aquellos que se sienten integrados en la comunidad cultural porque entienden los criterios y referencias de la obra, y aquellos que quedan excluidos al no poseer una formación histórico-cultural específica. Sin embargo, ambos grupos ratifican con su visita en el museo los criterios de selección de arte.¹⁶⁷

Los retratos fotográficos de *Enmedio* colocados en la cristalera del banco sólo empiezan a “funcionar” cuando - aparte del espacio de producción común creado en la preparación de los retratos - se forma una esfera pública favorable en el lugar de la colocación y más allá del mismo. De esta forma se ratifica que la manera en que se ha articulado el malestar es compartida por varias personas, también por transeúntes apolíticos, sean estos artistas o no.

He vinculado la auto-representación básicamente con el término de la autoorganización que, como dice Walter Benjamin, transforma el aparato productivo. Los cuerpos reunidos que crean esfera pública corresponden al concepto de “encarnar la crítica” creado por Marina Garcés. Están llenos de biografías muy diferentes que se juntan, sea de forma anónima o con un nombre múltiple o un nombre comodín (99%, OWS, los *Indignados*, *Enmedio*, etc.).

167 Véase Jens Kastner, op.cit.,

He mostrado que las auto-representaciones, tal como se conciben en este trabajo, se refieren directamente a la vida, que las intervenciones en la imagen, en la teoría, en la vida cotidiana, en Internet, así como en el espacio urbano, desempeñan un papel central para transformar la realidad social. Los movimientos sociales post- mediáticos como el *15M* o *Occupy Wallstreet*, así como los de la llamada primavera árabe, son movilizaciones de afecto que, posiblemente desaparecerán tan rápido como puedan resurgir en otro lugar. A menudo re/surgen a partir de la historia de una sola persona, de las relaciones personales y de la propia afectación, pero en todos los lugares donde se forman, crean una unión de singularidades heterogéneas quienes, entre otras cosas, experimentan con formas artísticas, así como con la democracia directa sin representantes.

El término de los *Bonds* creado por Hito Steyerl y mencionado al principio de este trabajo, representa, al fin y al cabo, líneas de enlace, ensamblajes, alianzas y complicidades entre todas las distintas épocas, países, movimientos, prácticas, teorías y puntos singulares de coordinación creando así un tejido de relaciones abiertas, procesuales y no determinadas que intentan aprovechar las estructuras y los mecanismos del orden dominante para desafiar sus normas y jerarquías.

Anexo

1.Descripción del proyecto *Kronotop.org*

1. Entrevista 1: Extractos de la entrevista con Martha Rosler
2. Entrevista 2: Extractos de la entrevista con María Ruido

4. Bibliografía

Anexo

1. *Kronotop.org*: Breve reseña del proyecto

Kronotop.org es un proyecto de investigación colaborativa iniciado por Tjasa Kancler y por mí. En la página web del mismo nombre reúne preguntas, respuestas y materiales sobre acción, teoría y práctica. Preguntamos a artistas, cineastas/as, teóricos/as y activistas mediante entrevistas registradas en vídeo acerca de teorías y prácticas de la producción audiovisual, la intervención política y la representación. La página web que contiene dichas voces recogidas, abre un espacio de pronunciamientos colectivos que traza líneas transversales entre temas, prácticas y políticas compartidos. El motor de *Kronotop*¹⁶⁸ son las preguntas de las entrevistas que generan respuestas, establecen referencias y producen nuevas preguntas.

Con la publicación de las entrevistas de vídeo, el archivo de *kronotop.org* aspira a hacer circular ideas que otras personas o grupos de otros contextos sociopolíticos pueden recoger, adoptar, desarrollar y rearticular.

Se pueden ver las entrevistas de vídeo como una película seguida o de forma fragmentada, clasificada según preguntas y respuestas. Además, está linkeado en la página el material que sirvió de punto de partida para cada entrevista (películas, acciones, intervenciones, textos).

La página web sigue en construcción; en estos momentos estamos programando su estructura al mismo tiempo que continuamos trabajando en las entrevistas.

Madina Tlostanova, teórica (2013):

On Post-Soviet Imaginary and Global Coloniality: a Gendered Perspective

Oriana Eliçabe, fotógrafa, colectivo Enmedio / TAF! / (2013):

No somos números

Marissa Lôbo, artista (2102):

Fuck you queer white supremacy celebration!

Marion Hamm, activista y étnologa (2012):

Communication Guerrilla

168 El término Chronotopos (del griego chronos = tiempo y topos = lugar) establece el vínculo entre tiempo y lugar. El lingüista ruso M.M. Bakhtin utiliza el término cronotopo para explicar la matriz espaciotemporal, que constituye la condición fundamental de cualquier acción narrativa o lingüística. Los cronotopos específicos se corresponden con géneros y formas de hablar muy determinados que, a su vez, remiten a concepciones del mundo o ideologías concretas. Los cronotopos constituyen una unidad discursiva de espacio, tiempo e ideología. Bakhtin formula de esta manera la coexistencia de voces distintas en un mismo lapso de tiempo.

Mariana Corral, GAC, colectivo artístico (2012):
Pensar a la defensiva: Imagen, Memoria, Resonancias

Not An Alternative, colectivo artístico y activista
(Beka Economopoulos, Jason Jones) (2012): *Occupy*

John Jordan, artista y activista (2012):
We are Insurgent, We are Everywhere!

Franco Berardi, teórico y activista (2011):
Transformemos la catástrofe en subversión!

Lucia Egaña Rojas, artista (2011):
My sexuality is an artistic invention

Oliver Ressler, artista y activista (2011):
This is What Democracy Looks Like?

Olaf Sobczak, Irene Bude, Steffen Jörg, cineastas (2010):
Empire St. Pauli

Harun Farocki, cineasta (2010):
Serious Games

Ana Pipi Oberlin, abogada y activista (2010):
H.I.J.O.S.

Sandra Schäfer, cineasta (2010):
Passing the Rainbow

Amador Fernández-Savater, activista y escritor (2011):
La cena del miedo

Marina Gržinic, artista y teórico (2011):
Images of Struggle/Decoloniality

Martha Rosler, artista y activista (2010):
If You Lived Here Still...

Maria Ruido, artista, (2011):
Tiempo Real

1. Extractos de la entrevista con Martha Rosler Martha Rosler

Producción, Kronotop 2010¹⁶⁹

Kronotop

What would you comment today on the term “political art”?

Martha Rosler

I avoid this term because is something imposed from the outside, by managers , that is museums, dealers, institutions to make a certain kind of art activity legible within their institutional frameworks.

So I always think that when terms like this are applied is always saying don't worry, it's not going to hurt you, you know what I mean?

That it's a way of containing the actual reach of the work and reassuring the institution that they could actually exhibit without someone actually setting fire to them. And to me it usually signals a moment in which the effectiveness of work like that starts to decline, because it's already visible within the normal ambits of the institutional framework, within the system of art. It localizes it and treats it just like another category and artistic expression and it renders it as an expression rather than something perhaps little broader.

Kronotop

How to leave the representation in order to open up real social processes. How to break down the distance that the institution itself produces?

Martha Rosler

Well, I don't have general rules, but one thing that make me think about it is that venid you is the green point DVD that I made in 1992, when this work was shown in the museum I advertised it in a local paper without mentioning that the place was museum, I just said what metro lines to take to it, so one way to do it is to direct information about it that simply doesn't refer to it as aesthetic ,artistic, institutional

169 Kronotop.org: *If You Lived Here Still...*(Martha Rosler), en: Kronotop. Video-entrevistas sobre activismo, arte y politica, 2010, [Transkript Kronotop], URL: <http://www.kronotop.org/folders/martha-rosler/> (09.09.2013).

frame, and if possible also to place the work itself somewhere outside, perhaps simultaneously, in other words to create a more direct communication rather than relying on what the institution itself is doing, that's not always possible but certainly is the strategy.

Sometimes newspaper articles by journalist are also helpful in interviews where you can explain who the work is directed at rather than talking about art audience, you just have to use your sense to figure out your strategy.

Kronotop

You mentioned the term „culturalization of society“; we see that self-representation, self-empowerment, participation, mobilization, etc. that were once the main forces in social, political and artistic expression have been co-opted and nowadays play an important role in neocapitalist production. How would you describe the strategies of representation in addressing questions that have to do with actual life?

Martha Rosler

The strategy of representation and recognition has been recognized by social forces of power, so how do you move towards a reformation and efficacy is by recognizing that simply being represented, for example as feminists, women, as people of colour is not adequate to your aims and not to be fooled with thinking that simply by being represented you have managed to achieve questions that have to do with actual life, with one's ability to have a decent life, with a decent income, not to have predatory rich people and banks and other institutions capturing all the wealth, so you have to always keep in mind that you are not asking simply to be represented, that you also demand, that actual changes and the way power is distributed is part of it.

And I think this is important because this goes back to the question [...] about the way that identity politics as it has been called, which is the politics of representation and recognition have become the form of political correctness meaning that they are only about the representation and don't go to larger questions.

Kronotop

Where are the limits in the representation of the social ?

Martha Rosler

Certainly the whole idea of talking about someone, to people in power, so that those people can be helped is unsuccessful, because, in fact, and that has been recognized for a long time, that what is necessary is empowerment by people themselves rather than someone speaking for them which always implies someone speaking from an elevated position to someone below. But again if the groups were talking about simply want to represent, that is not adequate, but those groups always know what in question is, the distribution resources and the ability to be in control to create a decent life. Those of us in the art world who imagine that simply by having images of people who need help that somehow they are going to get help and everything will be fine, you know the charity strategy, that is not effective. In the project that we are exhibiting here I quickly realized that having an exhibition on homelessness, to have it in the art world is idiotic and liberal, so the first exhibition was about contesting housing with people talking about their fights to keep their homes and to keep their neighbourhoods before I even wanted to open a discussion in the second exhibition about people who are forced out of their homes, so the first was the battle, the second was the unsuccessful and than the third exhibition was about visions of change.

Kronotop

It seems that there is no way out, that the „enemy“ became part of us... . Does the production of subjectivity become a terrain of the central conflict?

Martha Rosler

Well I just actually started to think about it myself and I have no formula, no recipe and not many ideas except that is something you have to talk internally all the time and not as self-accusation but as a strategy thinking. I m not so sure if it is that different from when bourgeois people decided to join proletarian struggles because they also settled internal

values. I think a sort of facing honestly what need to be put aside, without turning yourself in somebody that you are not. [...]

Precarization creates people who try to constantly repack-age themselves (well the flexible personality), to suit the social and economical needs. So that can be the focus of organizing itself, by actually focussing on questions like of identity shift and always tie them to the fact that this is about labour. I'm particularly interested at the moment in talking to people about invisible labour of various kinds. Both that kinds performed by women on the street or drug dealers but also of course the invisible labour that all of us who use the Internet are performing, the way that just becoming a flexible personality is actually engaging labour benefit of others. But this requires, you know, a lot of work.

Kronotop

Thank you very much for the interview.

2. Extractos de la entrevista con María Ruido

Producción, Kronotop 2011¹⁷⁰

Kronotop

¿Como relacionas el título *Tiempo Real* con la producción inmaterial?

María Ruido

Tiempo Real se titula de esta manera porque remite a la utilización del plano secuencia, del *Tiempo Real* en el cine y de como es difícil cooptar o pasar al mainstream, al cine más mainstream o a los medios de comunicación, trabajos que estén realizados en *Tiempo Real* o que contengan planos secuencias muy largos. A pesar de que nuestra vida es en *Tiempo Real* nos resulta mucho más natural, estamos mucho más familiarizados con las elipsis temporales en el cine, digamos que la narrativa habitual en el cine está llena de elipsis que hemos naturalizado como propias, como normales. Y sin embargo *Tiempo Real* nos resulta muy difícil de aguantar. La película *Tiempo Real* toma como base el desmontaje de la película *Jeanne Dielman*. Una de las aportaciones más importantes de la película es que parte de esta película que está realizada en *Tiempo Real*, la he visto varias veces, aunque parece increíble, y me parece muy interesante ver como reacciona la gente ante escenas de la vida cotidiana, sobre todo que son escenas de trabajo doméstico, realizada en *Tiempo Real* y como resultan sumamente incómodas. Entonces para mí en el momento que estaba haciendo la película me pareció interesante recurrir al *Tiempo Real* como metáfora, como una estructura temporal incómoda y asimilar el trabajo de los y de las productores, productoras culturales, a esta forma cinematográfica, porque tiene un algo de incomodidad también dentro del sistema capitalista.

170 Kronotop.org: *Tiempo Real* (María Ruido), en: Kronotop. Video-entrevistas sobre activismo, arte y política, 2010, [Transkript Kronotop], URL: <http://www.kronotop.org/folders/maria-ruido/> (09.09.2013).

Kronotop

¿Es un video de una afectada sobre afectados? ¿Has puesto tu vida a trabajar?

María Ruido

Absolutamente. Y me ha costado la vida ponerme a trabajar. Es algo que me afecta, yo nunca trabajo sobre cosas que no me afectan [...] Esto supone que te tienes que posicionar, que tu eres parte de, eres juez y parte del problema de forma que estas delante y detrás de la cámara y claro que he puesto mi vida a trabajar, he puesto mi vida, mis relaciones, mis emociones, a mi familia, a mis parejas, a mis amigos. Hay un pequeño fragmento de esa la película de unos amigos míos, que son Publio y Marta, y que además son pareja y que dice "yo soy mi empresa" y yo me sentía muy identificada con esa frase, que es una frase recurrente en el plano en que Marta sale en esa cocina vacía, no? y si claro, creo que todas ponemos nuestra vida a trabajar.

Kronotop

¿Reproduces con el setting de la producción lo que estas criticando?

(En relation a las secuencias con las entrevistas: La cámara parece estar situado entre amigas. La situación de la grabación reproduce un elemento clave en la producción postfordista: las redes sociales, las conexiones, la comunicación, el intercambio, la fragmentación, la recombinación de informaciones (montaje)).

María Ruido

Pues posiblemente. Si que es verdad que no todas las personas que aparecen como entrevistados / entrevistadas, porque son básicamente mujeres en la película, son amigas pero si he llegado a ellas a través de redes de amigas, este networking constante en que estamos. Si claro, la película utiliza los mismos mecanismos que critica - podría ser la palabra. Es que yo creo que en una película no hay una crítica - no hay una alternativa - eso, yo no tengo una alternativa, no se cual podría ser la forma de establecer una frontera entre trabajo y vida, en el tipo de trabajo que nosotras hace-

mos y creo que casi en ninguno, personalmente no conozco prácticamente a nadie que tiene una total separación entre su trabajo y su vida, pero en nuestro caso creo es grave, tanto que llega a afectar a las relaciones, tanto que el trabajo se convierte en nuestra relación primordial o nuestra manera de entablar primordialmente. Luego otra cosa es como explotamos a nuestras propias amigas y propias familias y nuestros propios amigos para hacer trabajo o como traducimos nuestra vida en trabajo. Si supongo que se transparenta --lo que estamos ahora reproduciendo también ...ahora también lo estamos reproduciendo efectivamente. Probablemente si no fuerais amigas, a lo mejor yo no te contestaba lo mismo o me ponía a la defensiva con esta pregunta pero como todas estamos concientes que es verdad de que es así.

Kronotop

Podrías hablar de la intertextualidad de *Tiempo real*? ¿A quien mata Jeanne Dielmann al final de tu video? (Ya no tenemos el patrón de la fábrica como enemigo, somos nosotros que nos autoexplotamos, autoculpamos, etc... el patrón incorporado.

MAGEN: *La fabrica como imagen fue emblemativo en representar la critica a la produccion industrial. Vemos las fabricas desapareciendo en tu video (grabaciones en Poble Nou): la materia prima del trabajo inmaterial actual es la subjetividad - EL lugar de trabajo esta desapareciendo, nos podemos conectar por muchos sitios. La experiencia contemporánea nos dice que el «lugar del trabajo» ha desaparecido precisamente porque toda la vida ha sido puesta a trabajar.*

María Ruido

Eso habría que preguntar a Chantal Akerman en primer lugar que es una de las voces reapropiadas que tiene en esa película, la voz fundamentalmente, reapropiada. *Tiempo real* es una película, es una meta película, esta llena de intertextualidad como decíamos antes, es un palimpsesto, como capa de cebolla, son como múltiples capas de cebolla y yo diría que Jean Dealman mata a varias personas, mata a varias figuras, a varios personajes, hay un primer personaje que todos sabemos a quien mata, que sí es el patrón, el cliente, pero mata simbólicamente una forma de capital,

mata una forma o quiere matar una forma de auto-explotación, mata una forma de vida, que además esta muriendo en ese momento, para dar lugar a otra mucho más perversa todavía y que ella piensa.. es una muerte apotropaica, te clavo las tijeras y nos enseña además una señal muy fálica, no? de utilización de un instrumento, a lo mejor la línea lacanianiana no, que diría la teoría fílmica feminista, de utilización del falo como agenciamiento de poder.

Lo que creo que no sabe allí Chantal Akerman, porque, igual lo sabe a nivel intelectual, pero no puede saberlo personalmente, y desde luego Jean Dielman no lo sabe, es que matar al patrón, al cliente, no va a significar a matar una forma de explotación, que va a tomar nuevas formas. Antes hablabamos del operaismo italiano, de no definirse a través de trabajo, de la reevaluación del trabajo y de nuestra vida, cosa que no hemos conseguido en absoluto, creo que esta bastante claro, que podemos pensarlo intelectualmente, pero no solamente que no lo hemos conseguido, sino que hemos conseguido colonizar la vida a través del trabajo, ahora ya no tenemos el trabajo en la fabrica sino que la fabrica es nuestra vida.

Y creo que en este sentido ha sido una derrota, ha sido una derrota para las mujeres, porque lo hemos visto en muchos índices que están retrocediendo desde los año 70, ha sido una derrota para la clase trabajadora, ahora mismo estoy trabajando en un proyecto que intenta revisar, redefinir, imaginar, un imaginación de la clase trabajadora, en un momento en el que no hay una representación de la clase trabajadora, y donde no hay una articulación de la clase trabajadora porque nos han convencido a todos de que todos somos, de que la lucha de clases se ha acabado, de que todos somos clase media y de que los conflictos o los antagonismos de clase, no solamente que no existen, porque todos somos consumidores, prosumidores, no? que diríamos en términos actuales sino que además es una cosa de mal gusto, hortera y antigua, nombrar esta lucha de clases e imaginarnos a nosotros mismos como trabajadores, porque nosotros no somos clase trabajadora, somos otra cosa.

Bueno que otra cosa somos? sino la clase trabajadora. Ya no es una clase trabajadora que ha matado al patrón pero lo que ha conseguido el nuevo sistema es aquello que pedíamos,

aquello que demandábamos, esa flexibilidad, convertirla en una flexibilidad precaria -es un poco perverso ese final. Estoy segura de que Chantal Akerman no lo pensaba así, para nada, lo pensaba de una manera mucho más de su época, además en pleno auge de los movimientos feministas, es una venganza con tu propio instrumento y lo pensó de una manera mucho más literal creo, de como aparece, no? Además que, bueno, no se ve a quien mata, pero todos nos podemos imaginar a quien mata, no? Pero esto, esa película es del año 1975, treinta y cinco años después es un poco amargo pensarlo.

Kronotop

¿Existen dos frentes diferentes? La intervención en la imagen y la intervención en la calle, el movimiento? ¿Cual es su relación en tu trabajo/vida?

María Ruido

Yo siempre he pensado que intervenir en lo simbólico es muy importante porque es parte de la representación del mundo que es el único que tenemos no tenemos una aprehensión del mundo directa, tenemos una aprehensión a través de la representación. Pero para cambiar la vida hay que intervenir en la calle, a un nivel más real, no estoy muy segura de que el lenguaje traduzca exactamente el significado de estas cosas, simbólico- real, siempre estamos en este par binario, no? que es muy limitador. Ambas cosas están en lo real, obviamente lo simbólico forma parte de lo real pero creo que nos entendemos, no basta en hacer películas también hay que salir a la calle, también hay una parte de intervención en la vida que hay que hacer y ante ni los artistas, ni cineastas, ni los productores culturales y productoras somos ajenas o deberíamos de ser ajenos.

Lo que ocurre es que por razones de tiempo, de energía, de paso de tiempo y por razones de dedicación de la vida, lo que decíamos antes acabas haciendo mucho más trabajo en lo simbólico y menos en lo real, por lo menos ese ha sido mi caso. Fundamentalmente por una cuestión de relación- energía, energía- tiempo - ya no tengo energía para hacer cosas que hacía a los veinte años. Ponerme a trabajar al día y luego ir a una manifestación por la noche o ir a una ocupación no tengo ya esa energía. Entonces acabas haciendo una

intervención fundamentalmente en el espacio simbólico. Pero sigo pensando lo mismo, no basta solo intervenir en lo simbólico. Una película no cambia la vida, cambia la energía de las personas, te puede hacer pensar sobre un tema, puede hacer que un grupo de personas hablen eso sería, yo creo que, un gran éxito ya, de un trabajo, pero no cambia las cosas. No construye leyes, no derrota dictaduras, ¿no? Ahora que estamos viendo como es necesario todavía que los cuerpos salgan a la calle, a pesar de que hay un nivel de información en la red o un nivel de información a través de los móviles que movilicen estas personas, pero luego los cambios hay que hacerlos corporalmente.

Kronotop

¿Cual es su relacion en tu trabajo/vida? Nos puedes comentar donde te posicionas porque suponemos que no es un video sobre un tema que no forma parte de tu vida. ¿A quien representa? (productoras culturales? ¿ o un grupo mas amplio?, quien son los afectados de la precariedad hoy?)

María Ruido

Bueno primero te respondo o no a la introducción, esto es algo que me han preguntado varias veces en las presentaciones, en las pocas presentaciones que he hecho de "Tiempo Real", porque asimilaba formas de trabajo que además se consideran elitistas, como las formas asociadas al trabajo inmaterial, aunque esto sería cuestionable porque hay mucho trabajo no material, no productivo en el sentido tradicional, que no es en absoluto elitista, más bien todo contrario, el trabajo sexual por ejemplo, con las formas del cuidado, y tal, justamente porque son también formas inmateriales igual que gran parte del trabajo inmaterial, no el trabajo artístico, o el trabajo de diseño, de contenidos o de formas, que es lo que suelen entender por el trabajo inmaterial, por las industrias culturales digamos, pero hay mucho trabajo inmaterial que no tiene este alto standing. y gran parte de ese trabajo está realizado por mujeres, justamente, trabajo de cuidado, trabajo de atención, trabajo sexual, el trabajo de producción a través del cuerpo, la producción corporal sea de producción de estereotipo incluso, sea una dependiente del Zara que incorpora el discurso de la empresa y la imagen de la empresa, a través de sus gestos, a través de su mane-

ra de vestirse o de una modelo, una top model, super bien pagada, no?

En gran medida esos trabajos están ahora, que han pasado al industria de los servicios, están realizados por mujeres, pero lo han estado siempre, lo que tienen en común con el trabajo incluso de los/las artistas y los productores culturales en general es que no se han considerado como trabajo desde el punto de vista tradicional y siguen sin considerarse. Yo creo que igual no todas las familias, desde luego la mía si, no lo consideran como un trabajo serio, pero creo que todos los padres y las madres del mundo prefieren que sus hijos y sus hijas hagan cosas que tienen algo como una localización social mas clara, que no trabajos tan indeterminados. Mi madre no sabría decir que hago durante el día, le perturba enormemente porque no tengo clase todos los días, no voy a trabajar de 8 a 5, cuando ya me gustaría a mi trabajar de 8 a 5 y no trabajar más durante todo el día y no que vayas al cine y ya no puedes disfrutar de la película porque estas pensando, que bien montada está, o que mal, o como esta utilizando los planos, porque nada queda fuera ya del trabajo, nada, bueno tal vez irte a tomar algunas cañas y tal, te relajas un poco, pero acabas hablando del trabajo, es así de duro.

En este sentido la teoría feminista, no es en vano que esa película rinda un homenaje a Chantal Ackerman en concreto a la película Jeann Dielmann, sino a la teoría feminista. La teoría política feminista ha sido fundamental para reevaluar que es considerado como trabajo. Creo que gracias a la presión de algunos grupos de mujeres sobre todo el movimiento feminista en su forma más activa, más de tomar la calle, han empezado a moverse algunas cosas, por ejemplo, hablar de la posibilidad de que las mujeres que hagan trabajo domestico, sea en su propia casa o sea en otras casas, cambien su estatuto respecto a la posición que tienen en el mundo de trabajo o que cobren un salario, aunque los frutos en la vida real hayan sido escasos, digamos.

[...]

4. Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. 6. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max (1969): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969.
- AUTONOME A.F.R.I.K.A. Gruppe (2001): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. 5., erweiterte Auflage 2012, Hamburg /Berlin: Assoziation A Verlag.
- ALTHUSSER, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, in: ders.: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- ARENDT, Hannah (1967): *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. 6. Auflage, München: Piper Verlag 2007.
- AGAMBEN, Giorgio (2002): *Homo sacer - Souveräne Macht und bloßes Leben*. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- ALTER, Nora (2003): *Memory Essays*, in: BIEMANN, Ursula (Hg.): *Stuff it*, Zürich: Voldemeer Verlag 2003. S. 12- 24.
- ANDREOTTI, Libero/COSTA, Xavier (Hg.) (1996): *Theory of the Derive and other situationist writings on the city*, Barcelona Museu d'Art Contemporani
- ÁLVAREZ, Klaudia (2011): *No hay vuelta atrás: vamos más y mejor*, in: *Nosotros los indignados*, in: *Nosotros, los indignados*. 1. Auflage, Barcelona: Destino Verlag 2011, S. 9 - 23.
- ARVATOV, Boris (1972): *Kunst und Produktion*, München: Carl Hanser Verlag.
- BASHKIRTSEFF, Marie (1888): *Journal de Marie Bashkirtseff*, London: Virago Press 2000.
- BAUDRILLARD, Jean (1989): *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: *ARS Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin: Merve Verlag, S. 113- 133.
- BELLER, Jonathan (2006): *The cinematic mode of production: attention economy and the society of the spectacle*, New Hampshire: University Press of New England.
- BENSAID, Daniel (2006): *Eine Welt verändern. Bewegungen und Strategien*. Münster: Unrast Verlag.

BENJAMIN, Walter (1934): Der Autor als Produzent, in: Gesammelte Schriften, Bd. II .2: Aufsätze – Essays – Vorträge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1991.

BERARDI, Franco (2007): Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo, Buenos Aires: Tinta Limón Verlag.

BERARDI, Franco/BERTETTO, Paolo/BRODT, Gerhard/GUATTARI, Félix (1978): Wunsch und Revolution: ein Gespräch mit Franco Berardi (Bifo) und Paolo Bertetto, Heidelberg: Das Wunderhorn Verlag.

BIEMANN, Ursula (2003): The Video Essay in the Digital Age, en: BIEMANN, Ursula (Hg.): Stuff it, Zürich: Voldemeer Verlag 2003. S. 8- 11.

BIRKNER, Martin/FOLTIN, Robert (2010): (Post-) Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude, Hamburg: Theorie.org Verlag.

BOLOGNA, Sergio (2006): Die Zerstörung der Mittelschichten. 1. Auflage, Graz: Nausner & Nausner Verlag.

BOLTANSKI, Luc/CHIAPELLO, Eve (2006): Der neue Geist des Kapitalismus. Deutsche Erstausgabe, Konstanz: UVK Verlag 2003.

BOIME, Albert (2008): Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871, Bd. 4, Chicago: University Of Chicago Press.

BONTINCK, Irmgard (1993): Kultureller Habitus und Musik, in: BRUN, Herbert/OERTER, Rolf/RÖSING, Helmut (Hg.): Musikpsychologie: Ein Handbuch, Hamburg: Rowohlt, S. 86-94. S. 88.

BOURDIEU, Pierre (1998): Prekarität ist überall, in: Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion. Konstanz: UVK, S. 96-102.

(1998): Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BRADLEY, Will/ESCHE, Charles (2007): Art and social change, a critical reader, London: Tate Verlag.

BRAIDT, Andrea/JUTZ, Gabriele (1999): Feministische Filmwissenschaft in Österreich. Theoretische Ansätze und Probleme der Institutionalisierung, in: BIRKHAN, Ingvild (Hg.): Innovationen: Standpunkte feministischer Forschung und Lehre, Wien: Print Media Austria.

BRECHT, Bertolt (1932/33): Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Gesammelte Werke, Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1967, S. 127-134.

(1930): Durch Fotografie keine Einsicht, in: Werner Hecht (Hg.): Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, Bd. 21, Schriften 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 443.

BROMME, Moritz William Theodor (1905): Bernd Neumann (Hg.): Lebensgeschichte eines modernen Fabrikarbeiters. Nachdruck der 1. Ausgabe von 1905, Berlin: Athenäum Verlag 1984.

BRÖCKLING, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

BRÖCKLING, Ulrich/KRASMANN, Susanne/LEMKE, Thomas (Hg.) (2000): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

BRUSS, Elisabeth (1980): Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film, in: OLNEY, James (Hg.): Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press 1980, S. 296-321.

BRUZZI, Stella (2000): New Documentary: A Critical Introduction. 1. Auflage, Oxford: Routledge-Chapman & Hall.

BUCHMANN, Sabeth (2006): Under the Sign of Labor, in: Alexander Alberro (Hg.): Art After Conceptual, Cambridge/Wien: MIT Press, S. 179- 195.

BUTLER, Judith (2001): Psyche der Macht - Das Subjekt der Unterwerfung. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001.

CALVEIRO, Pilar (2005): Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años ´70. Buenos Aires: Norma Verlag.

CARRI, Albertina (2007): Los rubios, Cartografía de una película, Buenos Aires: BAFICI Verlag.

CARRI, Roberto (2001): Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia, Buenos Aires: Colihue Verlag.

COLECTIVO SITUACIONES (2004): Escrache. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien, Berlin: b_books Verlag.

CASTELLS, Manuel (2003): Das Informationszeitalter: Wirtschaft; Gesellschaft; Kultur. Teil 1.: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. 1. Auflage, Opladen: Leske + Budrich Verlag.

COLAU, Ada/ALEMANY, Adrià (2012): Vidas hipotecadas. 1. Auflage, Barcelona: Angle Verlag.

COSTA, Xavier (Hg.) (1996): Theory of the Derive and other situationist writings on the city, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

COTÉ Mark/PYBUS, Jennifer (2011): Social Networks: Erziehung zur Immaterialen Arbeit 2.0, in: LEISTERT, Oliver/RÖHLE, Theo (Hg.): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net, Bielefeld: Transcript. S. 51-75.

DEBORD, Guy (1967): Die Gesellschaft des Spektakels. 1. Ausgabe, Berlin: Tiamat Verlag 1996.

DELEUZE, Gilles (1972-1990): Unterhandlungen 1972–1990. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: SuhrkampVerlag 1993.
(1985): Das Zeit-Bild. Kino II. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
(1991): Was ist ein Dispositiv? in: EWALD, Francois/WALDENFELS, Bernhard (Hg.) Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

DELEUZE, Gilles/PARNET, Claire (1977): Dialogues, New York: Columbia University Press.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix (1980): Tausend Plateaus - Kapitalismus und Schizophrenie. 1. Auflage, Berlin: Merve Verlag 1992.

DE MAN Paul (1986): Resistance to Theory. Minnesota: University Press.
(1976): Autobiographie als Maskenspiel, in: MENKE, Christoph (Hg.): Die Ideologie des Ästhetischen. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993,
S. 131- 146.

DERRIDA, Jacques (1988): Mémoires. Für Paul de Man. 2. Auflage, Wien: Passagen Verlag.

DRAXLER, Helmut (2003): Ohne Dogma - Time Code als Allegorie der gesellschaftlichen Fabrik, in: VON OSTEN, Marion (Hg.): Norm als Abweichung. 1. Auflage, Zürich: Voldemeer Verlag 2003, S. 139-158.

DREHER, Thomas (1991): Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976 (Diss.), München: Ludwig-Maximilians-Universität München 1991.

CANNING, Doyle/REINSBOROUGH, Patrick (2010): Re: Imagining Change. An Introduction to Story-based Strategy, Portland: PM Press Verlag.

DREYFUS, Hubert L./RABINOW, Paul, FOUCAULT Michel (1989): Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. 1. Auflage, Bodenheim: Athenaeum.

DURKHEIM, Emil (1897): Der Selbstmord. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1983.

EHRENBERG, Alain (2008): Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

EHRENBURG, Ilja (1979): Der Raffer, Berlin: Volk u. Welt Verlag.

EMMERICH, Wolfgang (Hg.) (1976): Proletarische Lebensläufe. Autobiographische Dokumente zur Entstehung der Zweiten Kultur in Deutschland, Bd. 2: 1914 bis 1945. 1. Auflage. Hamburg: Rowohlt.

ENGEL, Antke (2002): Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a. M. : Campus Verlag.

(2009): Bilder von Sexualität und Ökonomie, Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus, Bielefeld: Transcript Verlag.

ENZENSBERGER, Hans Magnus (1970): Baukasten zu einer Theorie der Medien, in GLOTZ, Peter (Hg.): Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit, in: München: Rainer Fischer 1997, S. 97-133.

(1970): Das Verhör von Habana. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

FINCK, Almut (1999): Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, Berlin: Erich Schmidt.

FLAUBERT, Gustave (1856): Madame Bovary, Stuttgart: Reclam 1972.

FLORIDA, Richard (2002): The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life, New York: Perseus Book Group.

FOUCAULT, Michel (1987) FOUCAULT, Michel/DELEUZE, Gilles: Die Intellektuellen und die Macht. Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze, in: SEITTER, Walter (Hg.): Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1998.

(1981/85): Die Maschen der Macht, in: DEFERT, Daniel/EWALD, Francois (Hg.): Analytik der Macht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

(1984): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit, Bd. 2. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1989.

(1980): GORDON, Colin (Hg.): Power/Knowledge, Brighton: Harvester.

(1977/78 und 1978/79): Geschichte der Gouvernamentalität II - Die Geburt der Biopolitik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

(1978/1979): Geschichte der Gouvernamentalität II - Die Geburt der Biopolitik. Originalausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2006.

(1976): Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit. 1. Auflage, Berlin: Merve Verlag 1978.

(1976): Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1983.

(1972-1977): Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977, New York: Pantheon.

(1975): Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1994.

(1970-1975): Michel Foucault, Schriften in vier Bänden, in: Dits et Ecrits, Bd. 2. 1. Auflage 2002, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

(1973): Was ist Kritik? 1. Auflage, Berlin: Merve Verlag 1992.

(1969): Geometrie des Verfahrens, Schriften zur Methode. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009.

FOUCAULT, Michel/DELEUZE, Gilles (1977): Die Intellektuellen und die Macht. Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze, in: FOUCAULT, Michel/DELEUZE, Gilles: Der Faden ist gerissen, Berlin: Merve Verlag, S. 86-100.

FORE, Devin (2009): ‚Gegen den lebendigen Menschen‘: Experimentelle sowjetische Biographik der 1920er Jahre, in: Bernhard Fetz (Hg.): Geschichte und Theorie der Biographie, Berlin: De Gruyter Verlag 2009, S. 353- 385.

FREY, Hans-Jost (1998): Lesen und Schreiben, Basel: Urs Engeler Verlag.

FRERICHS, Petra (1980): Bürgerliche Autobiographie und proletarische Selbstdarstellung. Eine vergleichende Darstellung unter besonderer Berücksichtigung persönlichkeits-theoretischer und literaturwissenschaftlich-didaktischer Fragestellungen, Frankfurt: Haag u. Herchen Verlag.

FREUD, Sigmund (1931): Über die weibliche Sexualität, in: Studienausgabe Band V, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 273-292.

(1932): Die Weiblichkeit, in: Neue Folge der Vorlesungen, Studienausgabe Bd. I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 544- 565.

GENETTE, Gérard (1966-1972): Figures I-III, Paris: Seuil 1972. S. 67-282.
(1991): Fiktion und Diktion, München: Wilhelm Fink Verlag.

GERLITZ, Carolin (2011): Die Like Economy. Digitaler Raum, Daten und Wertschöpfung, in: LEISTERT, Oliver/RÖHLE, Theo (Hg.): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net, Bielefeld: Transcript Verlag 2011, S. 101-123.

GINZBURG, Carlo (2007): Un seul témoin, Paris: Bayard.

GOEBEL, Eckart/LÄMMERT, Eberhard (Hg.) (2004): Für Viele stehen, indem man für sich steht. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne, Berlin: Akademie Verlag.

GREENBERG, Clement (1960): Modernist Painting in The Collected Essays and Criticism, Bd. 4, Chicago: University Of Chicago Press.

GROYS, Boris (2005): Im Namen des Lebens, in: Aage Hansen-Löve/Boris Groys (Hg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt a. M., S. 11-25.

GUATTARI, Felix (1996): The Guattari Reader, Oxford: Blackwell.
(1977-1985): Soft Subversions, New York: Semiotexte Verlag 1996.
(1975): Die Couch der Armen, Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion, Berlin: b_books Verlag 2011, S.7- 27.
(1973): Die Wunschmaschinen, in: Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion, Berlin: b_books Verlag 2011, S. 132- 145.

GUSNER, Iris/SANDER, Helke (2009): Fantasie und Arbeit: Biografische Zwiesprache, Marburg: Schüren Verlag.

GÜNTER, Manuela (1996): Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.

HAGENBÜCHLE, Roland (2005): Kultur im Wandel oder die Provokation des Vulgären, Würzburg: Königshausen & Neumann.

HALL, Stuart (1997): Representation cultural representations and signifying practices, New York: Sage Publications.

HAMMER, Barbara (2010): Hammer! Making Movies Out of Sex and Life, New York: The Feminist Press at CUNY.

HARAWAY, Donna (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und die Frauen Sage Publications, Hamburg: Campus Verlag.

(1995): Monströse Versprechen. Coyote- Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Argument-Sonderband, Hamburg: Argument Verlag 1995.

HARDT, Michael/NEGRI, Antonio (2002): Empire. Die neue Weltordnung. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Campus Verlag.

HAUG, Frigga (1990): Erinnerungsarbeit, Hamburg: Argument Verlag.

HALASZ, Christina (2007): Der autobiographische Diskurs in Jorge Luis Borges', 'Autobiographical Essay', München: GRIN Verlag.

HEGEL, G. W. F. (1807): Die Philosophie des Geistes, im System der Philosophie, Dritter Teil, in: F. Frommann (Hg.), Stuttgart: Frommann-Holzboog Verlag 1965.

NAVE-HERZ, Rosemarie (1997): Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung.

HERZOGENRATH, Wulf (Hg.) (1982) : Videokunst in Deutschland 1963 - 1982, Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.

HOLLOWAY, John (2010): Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen, Münster: Dampfboot Verlag.

HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W. (1996): Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M.: Fischer.

HOWLEY, Kevin (2010): Understanding Community Media, Los Angeles u.a.: SAGE Verlag.

HURST, Charles: Social Inequality: Forms, Causes, and Consequences, Indiana University: Allyn and Bacon 1992, S. 34.

ILLOUZ, Eva Illouz (2007): Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism, Oxford: Polity Press.

KEREN, Michael (2006): Blogosphere. The New Political Arena, Plymouth: Lexington Books.

KLAMMER, Markus/MONTAVON, Stéphane/NEUER, Stefan/GLADIC, Mladen/RANCIÉRE, Jacques (2012): Eine andere Art von Universalität, in: BANDO, Nina/KRAFT, Michael G. u.a. (Hg.): Kunst, Krise, Subversion, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 183- 194.

KOCH, Gertrud (1992): Die Einstellung ist die Einstellung ... Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

(1985): Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory, in: New German Critique 34, London: Duke University Press 1985, S. 139-153.

KOSTA, Barbara (1994): Recasting Autobiography. Women's Counterfictions in Contemporary German. Literature and Film, London: Cornell University Press.

KRAMER, Sven/TODE, Thomas (Hg.) (2011): Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität. 1. Auflage, Konstanz UVK Verlag.

KRAUSS, Rosalind (1999): ‚A voyage on the North Sea‘: Broodthaers, das Postmediale, Zürich: Diaphanes 2008

(1999): A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, London: Thames & Hudson 2000.

KRUPP, Alfred (1928): Alfred Krupps Briefe 1826 – 1887, in: Wilhelm Berdrow (Hg.), Berlin: Reimar Hobbing, S. 343-348.

KASTNER, Jens (2012): Der Streit um den ästhetischen Blick, Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière, Wien: Turia + Kant Verlag.

(2011): Platzverweise. Die aktuellen sozialen Bewegungen zwischen Abseits und Zentrum, in: KASTNER, Jens/LOREY, Isabell (Hg.): Occupy!: Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen, Wien: Turia + Kant Verlag.

(2009): Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. Wien: Turia + Kant Verlag.

LACAN, Jacques (1986): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Schriften I, Berlin: Quadriga Verlag.

(1987): Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin: Quadriga Verlag.

DE LAURETIS, Teresa (1984): Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Indiana: Indiana University Press.

LAZZARATO, Maurizio (2012): Die Fabrik des verschuldeten Menschen, Essay über das neoliberale Leben, Berlin: b_books Verlag.
(2007): Leben und Lebendiges in der Kontrollgesellschaft, en: PIEPER, Marianne/ATZERT, Thomas/KARAKAYALI, Serhat/TSIANOS, Vassilis (Hg.): Empire und die biopolitische Wende, Frankfurt: Campus Verlag 2008. S. 253 - 269.

LEFEBVRE, Henri: Das Alltagsleben in der modernen Welt [1970], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.

LEISTERT, Oliver/RÖHLE, Theo (Hg.) (2011): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net, Bielefeld: Transcript Verlag.

LIPPARD, Lucy/CHANDLER, John (1999): The Dematerialization of Art, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.): Conceptual Art: A Critical Anthology. Massachusetts: MIT Press.

LIPPARD, Lucy (1966-1972): Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley: University of California Press 1997.

LOHDING W. (Hg.): Operatives Video, Berlin: Medienoperative Berlin 1977.

LOREY, Isabell (2012): Demokratie statt Repräsentation. Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen, in: KASTNER, Jens/LOREY, Isabell (Hg.): Occupy!: Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen, Wien: Turia + Kant Verlag, S. 7-50.

LUKÁCS, Georg (1932): Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt aus, in: Georg Lukács: Soziologische Texte, Literatursoziologie, München: Luchterhand 1968, S.122-143.

LUMMERDING, Susanne (2011): Facebooking – What You Book is What You Get - What Else?, in: LEISTERT, Oliver/RÖHLE, Theo (Hg.): Generation Facebook. Über das Leben im Social Net. Bielefeld: Transcript Verlag 2011, S.199-205.

MANN, Thomas (1924): Der Zauberberg, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2008.

MANRESA, Laia (2006): Joaquim Jordá, La mirada lliure, Barcelona: Pòrtic y Filmoteca de Catalunya.

MARCHART, Oliver/HAMM, Marion (2011): Prekäre Bilder. Bilder des Prekären. Anmerkungen zur Bildproduktion post-identitärer sozialer Bewegungen aus Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in: FRICKE, Beate/KLAMMER, Markus, NEUNER, Stefan (Hg.): Kunst, Literatur und Theorie. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 376-396.

MARCUSE, Herbert (1977): Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik, München: Hanser Verlag.

MARX, Karl (1876): Der Arme Konrad. Illustrierter Kalender für das arbeitende Volk, Leipzig: Genossenschaftsdruckerei.

(1867): Das Kapital, in: Karl Marx - Friedrich Engels - Werke, Bd. 23, Berlin: Dietz 1968.

(1846): Kevin Anderson/Eric A. Plaut (Hg.): Peuchet: vom Selbstmord, Köln: Neuer ISP 2001.

(1857/1858): Grundrisse, MEW Bd. 42, Berlin: Dietz 1983,

MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1845/1847): Die deutsche Ideologie, in: Karl Marx und Friedrich Engels: Werke. Bd. 3, Berlin: Dietz Verlag 1978, S. 5 - 530.

(1852): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx /Friedrich Engels - Werke, Bd. 8, Berlin: Dietz Verlag 1972, S. 111-207.

MÄRTEN, Lu (2001): Die Künstlerin. Eine Monographie, Bielefeld: Aisthesis Verlag.

MCCORMICK, Richard (1991): Politics of the Self: Postmodernism and German Literature and Film, New Jersey: Princeton University Press.

MENGER, Pierre-Michel (2005): Profession artiste: Extension du domaine de la création, Paris: Textuel.

MEYER, F.T. (2005): Filme über sich selbst, Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, Bielefeld: Transcript Verlag.

MIGNOLO, Walter D. (2012): The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options, Latin America Otherwise, North Carolina: Duke University Press.

MINH-HA, Trinh T. (1991): When the moon waxed red. Representation, gender and cultural politics. New York: Routledge Verlag.

MISCH, Georg (1989): Begriff und Ursprung der Autobiographie, in: Günter Niggel (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen

Gattung. Geschichte der Autobiographie, Band I: Das Altertum, Leipzig: Teubner Verlag 1907, S. 33-55.

MUHLE, Maria (2010): Ästhetischer Realismus. Strategien post-repräsentativer Darstellung anhand von ‚A bientôt j’espère‘ und ‚Classe de lutte‘, in: ROBNIK, Drehli/HÜBEL, Thomas/MATTTL, Siegfried (Hg.): Das Streit-Bild: Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière, Wien: Turia + Kant 2010, S. 177-193.

MULVEY, Laura / WOLLEN, Peter (1977): Riddles of the Sphinx, in: MACDONALD, Scott (Hg.): Screen Writings: Texts and Scripts from Independent Films, Berkeley: University of California Press 1995, S. 97-114, S. 98.
Ursula Münchow: Frühe Deutsche Arbeiterautobiographie, Berlin: Akademie 1973.

MOSER, Christian/NELLES Jürgen (Hg.) (2006): AutoBioFiktion: Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie, Bielefeld: Aisthesis Verlag.

NAVE-HERZ, Rosemarie (1997): Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung.

NEGRI, Antonio/Hardt, MICHAEL (1997): Die Arbeit des Dionysos. Materialistische Staatskritik in der Postmoderne. 1. Auflage, Berlin: ID Verlag.

NEGRI, Antonio/LAZZARATO, Maurizio/VIRNO, Paolo (1998): Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, 1. Auflage. Mannheim: Id Verlag.

NEGRI, Antonio: Zur gesellschaftlichen Ontologie. Materielle Arbeit, immaterielle Arbeit und Bio-politik, in: PIEPER, Marianne/ATZERT, Thomas/KARAKAYALI, Serhat/TSIANOS, Vassilis (Hg.) (2007): Empire und die biopolitische Wende. Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag S. 17-31.

NEGT, Oscar/KLUGE, Alexander (1972): Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

NEUMANN, Bernd (1970): Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiografie. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.

NICHOLS, Bill (1992): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

NOLL BRINCKMANN, Christine (1997): *Ichfilm und Ichroman*, in: *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos Verlag, S. 82- 114.

Santiago López Petit (2006): *Más allá de la crítica de la vida cotidiana*, in: *Espai en blanc (Hg.): Vida y política*, Barcelona: Bellaterra Verlag.

PIEPER, Marianne/ATZERT, Thomas/KARAKAYALI, Serhat/TSIANOS, Vasilis (Hg.) (2008): *Empire und die biopolitische Wende*, Frankfurt: Campus Verlag.

PIGLIA, Ricardo (2001): *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama Verlag.

POPP, Adelheid (1922): *Jugendgeschichte einer Arbeiterin*, 1. Auflage. Berlin: Dietz Verlag.

RANCIÈRE, Jacques (2008): *Der emanzipierte Zuschauer*, deutsche Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag 2009.

(2000): *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 1. Auflage. Berlin: b_books Verlag 2008.

(2002): *Politik der Bilder*. 1. Auflage. Zürich: Diaphanes 2005.

(1995): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, 1. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

(1997): *Gibt es eine politische Philosophie?* in: *Politik der Wahrheit*, Wien: Turia + Kant, S. 64-93.

(2004): *Das Unbehagen der Ästhetik*, 2. Auflage. Wien: Passagen Verlag.

RAUNIG, Gerald (2005): *Kunst und Revolution: Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, 1. Auflage. Wien: Turia + Kant Verlag.

RICHTER, Hans (1992): *Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms (1940)*, in: BLÜMLINGER, Christa/WULFF, Constantin (Hg.): *Scheiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Wien: Sonderzahl Verlag, S. 195-199.

RIFKIN, Jeremy (2001): *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*, Los Angeles: Tarcher Press.

ROSALIND, Ann Jones (1991): Writing the Body: Toward an Understanding of l'écriture feminine, in: WARHOL, Robyn R./PRICE HERNDEL, Diane (Hg.): Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, New Jersey: Rutgers UP 1991, S. 357-369.

ROTHA, Paul (1930): The Film Till Now: A Survey of Worl Cinema, London: Vision Press 1963.

ROTH, Therese (2009): Nervenkostüme und andere Unruhen, Bremen: Thealit.

RUETZ, Michael (1980): Ihr müsst diesen Typen nur ins Gesicht sehen - APO Berlin 1966-1969, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Verlag.

RUNGE, Erika (1974): Bottroper Protokolle, Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag.

SARACHILD, Kathie (1978): Consciousness-Raising: A Radical Weapon, in Feminist Revolution, New York: Random House.

SCHERER, Christina (2011): Die Subversion dominanter Bilderwelten im Essayfilm, in: KRAMER, Sven/TODE, Thomas (Hg.) (2011): Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität, Konstanz UVK Verlag.

SEESSLEN, Georg (2001): DOGMA oder Warum es notwendig wurde, die Krise des Erzählens im Film mit einem post-postmodernen Wirklichkeits-Remix zu begegnen, in: HALLBERG, Jana/WEWERKA, Alexander (Hg.): Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos, Berlin: Alexander, S. 327- 339.

SIBILIA, Paula (2008): La intimidación como espectáculo, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SMITH, Sidonie/WATSON, Julia (2002): A Tool kit: Twenty Strategies for Reading Life Narratives, in: Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives, Minneapolis: University Of Minnesota Press.

SCHMITT, Carl (1922/1970): Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 9. Auflage, Berlin: Duncker & Humblot Verlag 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2008): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Unveränderter Nachdruck. Wien: Turia + Kant Verlag 2011.

SCHNEIDER, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiografische Text im 20. Jahrhundert. München/Wien: Hanser 1986, S. 13.

SCHONEBOOM, Abigail (2008): Hiding Out: Creative Resistance Among Anonymous Workbloggers [Doctoral Dissertation] Doctor of Philosophy, New York: University Press.

SCHUBIGER, Irene (2004): Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und ‚Self-editing‘. 1. Auflage. Berlin: Reimer Verlag.

SILVERMAN, Kaja (1988): The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. 1. Auflage. Bloomington: Indiana University Press.

Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

SPIESS, Christian (2006): Video – In between its Medium and Post-Medium Condition, in: OEHLISCHLÄGEL, Heike; KRAUSE-WAHL, Antje; WIEMER, Serjoscha (Hg.): Affekte. Analysen ästhetisch medialer Prozesse. 1. Auflage. Bielefeld: Transcript Verlag.

SPITS, Jerker (2008): Fakt und Fiktion: die Autobiographie im Spannungsfeld zwischen Theorie und Rezeption. [Dissertationsarbeit] Universität Leiden.

STEIN, Gertrude (1914): Tender Buttons. Zarte knöpft. Gegenstände – Futter – Räume, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004.

STEYERL, Hito (2011): The Essay as conformism, some notes on global image Economies, in: KRAMER, Sven/TODE, Thomas (Hg.): Der Essayfilm: Ästhetik und Aktualität, Konstanz: UVK 2011, S. 101-111.

STURKEN, Marita (1990): Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of avHistory, in: FIFER, Sally Jo (Hg.): Illuminating Video: An Essential Guide To Video Art, Doug Hall, New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition.

TEIGELER, Mareike (2011): Unbehagen als Widerstand: Fluchtlinien der Kontrollgesellschaft bei Helmut Plessner und Gilles Deleuze. 1. Auflage. Bielefeld: Transcript Verlag.

TRETJAKOV, Sergej (1933): Die Tasche, in: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Porträts. BOEHNKE, Heiner (Hg.). Deutsche Erstausgabe. Hamburg: Rowohlt Verlag 1972, S.86-93.

TRETJAKOW, Sergej (1927): Biographie des Dings, in: Fritz Mierau (Hg.): Sergej Tretjakow: Gesichter der Avantgarde. Porträt, Essays, Briefe. Berlin/Weimar: Aufbau 1985, S. 102-106.

TRETJAKOW, Sergej (1929): Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektivwirtschaft, Berlin: Malik Verlag 1961.

TUREK, Ludwig (1950/1985): Ein Prolet erzählt. Lebensschilderung eines deutschen Arbeiters, Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag 1985.

TURKLE, Sherry (1998): Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet, Hamburg: Rowohlt Verlag.

TRUMANN, Andrea (2002): Feministische Theorie: Frauenbewegung und weibliche Subjektkonstitution im Spätkapitalismus. Stuttgart: Schmetterling Verlag.

VERTOV, Dziga, in: MICHELSON, Annette (Hg.), (1995): Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, Berkeley: University of California Press S. 52-56.

VERTOV, Dziga (1995): MICHELSON, Annette (Hg.): Kinopravda and Radiopravda in Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, Berkeley: University of California Press.

VIRNO, Paolo (2002): Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen, Berlin: ID Verlag 2005.

WEINTRAUB, Karl Joachim (1978): Self and Circumstance. The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography, Chicago: University of Chicago Press.

WEISS, Peter (1965): Die Ermittlung: Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag.

WHITE, Hayden (1975): Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

WOOLF, Virginia (1929): Ein Zimmer für sich allein, 19 Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1999.

WIEDEMANN, Carolin (2010): Selbstvermarktung im Netz, Eine Gouvernementalitätsanalyse der Social Networking Site ‚Facebook‘, Saarland: Saarland University Press.

WITTIG, Monique (1975): *The Lesbian Body*, Boston: Beacon Press 1985.

YOUNGBLOOD, Gene (1970): *Expanded Cinema, die Techno-Epoche*, New York: Dutton Verlag.

ZAPATISTAS (1996): *Zapatista Encuentro: Documents from the 1996 Encounter for Humanity and Against Neoliberalism*, RUGGIERO, Greg (Hg.), New York: Seven Stories Press 2002.

ZINT, Günter/FETSCHER, Caroline (1980): *Republik Freies Wendland. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Verlag.

Sin Autor

O.A. (2013): El SUP denuncia la orden que obliga a los policías a no usar el término escrache, in: Huffingtonpost, 04/2013,
URL: http://www.huffingtonpost.es/2013/04/22/el-sup-denuncia-la-orden-_n_3131343.html (04.06.2013).

O.A. (2012): Krawalle in Athen nach Suizid eines Rentners, in: Der Spiegel 05/04/2012,
URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/athen-selbstmord-eines-rentners-sorgt-fuer-krawalle-in-athen-a-825866.html> (02.02.2013).

O.A. (2012): Schuldennot Krawalle in Athen nach Suizid eines Rentners, Der Spiegel, 4/2012, URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/athen-selbstmord-eines-rentners-sorgt-fuer-krawalle-in-athen-a-825866.html> (02.02.2013).

O. A. (2012): Negativrekord: Jeder vierte Spanier ist arbeitslos, in: Der Spiegel, 26/10/2012, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/spanien-arbeitslosenquote-steigt-auf-mehr-als-25-prozent-a-863572.html> (02.02.2013).

O.A. (2010): Laura Mulvey im Interview, in: Räuberin. Räuberin. film. medien. kunst. das große ganze. gestohlenen. feministisches, 11/12/2010,
URL: <http://raeuberin.com/2010/12/11/laura-mulvey-im-interview/> (28.01.2013).

O. A. (2007): Persiguiendo a la ‚V‘ de Vivienda, in: Agit- Pub. Tácticas para la comunicación social, 06/06/2007,
URL: <http://agitpub.wordpress.com/2007/06/06/persiguiendo-a-la-%E2%80%9Cv%20%80%9D-de-vivienda/> (09.07.2013).

O.A. (2006): Generation Google, Web 2.0 - ein neues Internet?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03/03/2006, URL: <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/generation-google-web-2-0-ein-neues-internet-1306216.html> (23.05.2012).

O. A. (2005): Die fetten Jahre sind vorbei, in: Indymedia. Plattform für unabhängige Berichterstattung, 03/05/2005, URL: <http://de.indymedia.org/2005/05/114471.shtml> (18.09.2013).

O. A. (2003): Die neue Rolle des Kreativen, in: PAGE. Das Magazin für Kreative und Medienprofis, Ausgabe 03/03 (01.02.2013).

O.A. (o.A.): Key-Facts, in: Newsroom Facebook, URL: <http://newsroom.fb.com/Key-Facts> (01.02.2013).

O.A. (o.A.): Rede von Helke Sander auf der 23. Delegiertenkonferenz des SDS 1968 in Frankfurt/Main, in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, URL: http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_redeSanderZurNeuenFrauenbewegung/index.html (27.01.2013).

Revistas

ACCONCI, Vito (1972): Body as Place-Moving in on Myself, Performing Myself, in: Avalanche. Kunst Magazin, Nr. 6, S. 31.

D'ALESSIO, D. (1997): Use of the World Wide Web in the 1996 U.S. Election, in: Electoral Studies, Volume 16, Nr. 4, S. 489-500.

BECKER, Johann Philipp (1876): Abgerissene Bilder aus meinem Leben, in: Die Neue Welt, Nr. 17-20, 23, 24, 26, 28 und 29.

BECEYRO, Raúl (1996): Fantasma del Pasado, in: Revista Punto de Vista, Nr. 55, Buenos Aires, 08/1996.

BENSE, Max (1947): Über den Essay und seine Rede; in: Merkur 1, S. 414 - 424.

BERARDI, Franco (2004): Dictadura mediática y activismo mediático en Italia, in: Archipiélago, Cuadernos de crítica de la cultura, nº 40.

BRIK, Osip: V Proizvodstvo, in: Lef, 1/1923, S. 105–108.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (1984): From Faktura to Factography, in: October 30, MIT Press Journal 30/1984, S. 82-119.

BUTLER, Judith (2011): Körper in Bewegung und die Politik der Strasse, in: Rosa-Luxemburg-Stiftung (Hg.): RE:ORGANISIEREN. Luxemburg 4. Magazin zu Gesellschaftsanalyse und linke Praxis, Ausgabe 4/2011, S.110 - 124.

CARRILLO, Jesús (Hg.) (2004): Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona: MACBA/Arteleku, UNIA arte y pensamiento.

DEAN, Jodi (2005): Communicative capitalism: circulation and the foreclosure of politics, in: Cultural Politics, Volume 1, Issue 1, London: Berg 2005, S. 51-74.

FORE, Devin (2006): Introduction, in: October 118. MIT Press Journal, Herbst / 2006, S. 3-10, S. 5.

GRIMM, Sabine/RONNEBERGER, Klaus (2001): No Past? No! Ein Interview mit dem italienischen Postfordismusanalytiker Sergio Bologna, in: Springerin, Heft 4/2001.

KAINDL, Christina (2011): We Are the 99 Percent, Allow Us to Introduce Ourselves, in: Luxemburg 4. Magazin zu Gesellschaftsanalyse und linke Praxis, Herausgeber: Vorstand der Rosa-Luxemburg-Stiftung, RE:ORGANISIEREN, Ausgabe 4, 2011, S. 130- 139.

KRAUSS, Rosalind (1976): The Aesthetics of Narcissism, in: October 30, MIT Press Journal 01/1976, S. 50-64.

KOHAN, Martin (2004): La apariencia celebrada, in: Punto de Vista Nr. 78, 2004, S. 24-30.

MACÓN, Cecilia (2004): Los rubios o del trauma como presencia, in Punto de Vista, Nr. 80 , Buenos Aires, 2004, S. 44-47.

MBEMBE, Achille: Necropolitics, in: Public Culture 15(1), Durham: Duke University Press 2005, S.11-40.

RICH B., Ruby (1983): 'She Says, He Says: The Power of the Narrator, in: Modernist FilmPolitics', Discourse Nr. 6, S. 34.

TERRANOVA, Tiziana (2000): Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy, in: Social Text, Nr. 2, Vol. 18, 2000, S. 33-57.

TRETJAKOW, Sergej (1929): Biografiia vesci, in: Nikolai Chuzhak (Hg.): Literatura fakta, Moskau: Federatsiia, S. 66–70.

VALLEJOS, Juan Ignacio: Los Rubios: Intelectuales, Crítica Histórica y Tragedia, in: El interpretador. Literatura, arte y pensamiento, 24/03/2006.

Publicaciones online

AUTONOME A.F.R.I.K.A. GRUPPE (1997): Alle oder Keiner? Multiple Namen, imaginäre Personen, kollektive Mythen, en: Republicart, URL: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_de.htm (02.02.2013)

BABKA, Anna (2003): Paul de Man, Autobiography as De-facement [kommentiert], en: Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung, Universität Innsbruck: URL: http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=163 (02.09.2013).

BADIOU, Alain (2010): Does the Notion of Activist Art still have a Meaning? Transkription von der Veranstaltung „A Lacanian Ink Event“ in der Miguel Abreu Gallery New York, URL: http://www.lacan.com/thesymptom/?page_id=1580 (18.09.2013).

BARR, Ben/TAYLOR-ROBINSON, David/SCOTT-SAMUEL, Alex/MCKEE, Martin/STUCKLER, David (2012): Suicides associated with the 2008-10 economic recession in England: time trend analysis, Department of Public Health and Policy, University of Liverpool. URL: <http://www.bmj.com/content/345/bmj.e5142> (02.02.2013).

BERARDI, Franco (2001): Rhizomatisches Denken gegen die kalifornische Ideologie, en: Jungle World, 04/07/2001 URL: <http://jungle-world.com/artikel/2001/27/25550.html> (18.09.2013).

BECKEDAHL, Markus: (2011): Realnamenpflicht bei Facebook, en: Netzpolitik.org. Plattform für digitale Bürgerrechte, 09/03/2011, URL: <http://netzpolitik.org/2011/realnamenpflicht-bei-facebook/> (01.02.2013).

BENKEL, Thorsten: Die Strategie der Sichtbarmachung. Zur Selbst-darstellungslogik bei Facebook, en: ZURAWSKI, Nils/SCHMIDT, Jan-Hinrik/STEGBAUER, Christian (Hg.): Phänomen „Facebook“. Sonderausgabe von kommunikation@gesellschaft, Jg. 13, Beitrag 3, URL: <http://nbnresolving.de/nbn:de:0228-201213038> (12.08.2013).

BEUER, Walter (2011): Die spanische Protestbewegung – eine neuartige soziale Kraft, en: Walbei.wordpress.com. Walter Bs Textereien, 9/08/2011, URL: <http://walbei.wordpress.com/2011/09/09/die-spanische-protestbewegung-%E2%80%93-eine-neuartige-soziale-kraft/> (09.09.2013).

BILDWECHSEL: <http://www.bildwechsel.org/>(18.09.2013).

BOYD, Danah (2011): ‚Real Names Policies‘ Are an Abuse of Power, en: Apophenia. Making connections where none previously existed, 04/08/2011, URL: <http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2011/08/04/real-names.html> (18.09.2013).

(2010): Facebook and ‚radical transparency‘ (a rant), en: Apophenia. Making connections where none previously existed, 14/05/2010 URL: <http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2010/05/14/facebook-and-radical-transparency-a-rant.html> (01.02.2013).

(2009): Facebook and ‚radical transparency‘ (a rant), en: Apophenia. Making connections where none previously existed, 14/05/2010, URL: <http://www.zephoria.org/thoughts/archives/2010/05/14/facebook-and-radical-transparency-a-rant.html> (18.09.2013).

BRADSHAW, Alex (2011): An Interview With David Graeber: Debt’s History, Implications, and Critical Perspective, en: No borders. Louisville’s Radical Lending Library 4/2011, URL: <http://imagineborders.org/blog/alex/graeber-debt/> (18.09.2013).

BRAIDOTTI, Rosi (2009): Bio-Power and Necro-Politics Reflections on an ethics of sustainability, en: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst 2/07, URL: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1928&lang=en (18.09.2013).

BUTLER Judith (2001): Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, en: EIPCP, 05/2001, URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de>
(2011): From and Against Precarity, en: Tidal Nr. 1, Occupied Media, New York, URL: <http://occupytheory.org/read/from-and-against-precarity.html>

CALVEIRO, Pilar (2005): Debate con Pilar Calveiro, in: Abel Madariaga (Hg.): El porvenir de la memoria, Segundo Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo, URL: <http://es.scribd.com/doc/62587013/Abuelas-coloquio2> (30.01.2013).

CAMPO Javier/DODARO Christian (2006): Los Rubios no, qué es el cine militante, en: Question, Vol 1, No. 11, URL: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/220> (30.01.2013).

CHUCK Elizabeth (2011): Londoner says missing Syrian blogger stole her identity, en: ABC NEWS, 06/08/2011, URL: http://www.msnbc.msn.com/id/43326770/ns/world_news-mideast_n_africa/t/londoner-says-missing-syrian-blogger-stole-her-identity/#.UONgCbZK7YO (01.02.2013).

CONADEP: Conadep Bericht der Wahrheitskommission von 1984, URL: http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/english/library/nevagain/nevagain_001.htm (30.01.2013).

DEMOCRACIA REAL, YA! (2011): Manifiesto, en: Homepage der Bewegung, URL: <http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/von-democracia-real-ya-aleman/> (08.08.2013).

DOHMEN, Caspar (2011): Die Zukunft der Arbeit Die Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit schwimmen, en: Die Süddeutsche Zeitung, 26/11/2011, URL: <http://www.sueddeutsche.de/karriere/die-zukunft-der-arbeit-gute-nacht-freizeit-1.1146228-2> (08.08.2013).

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR SUIZIDPRÄVENTION: Suizide, Suizidversuche und Suizidalität. Empfehlungen für die Berichterstattung in den Medien, URL: <http://www.suizidprophylaxe.de/Medienempfehlung%20DGS.pdf> (02.02.2013).

DEUTSCHE TELEKOM: Telekom weitet Kampagne ‚Werde Chef Deines Lebens‘ aus, en: Homepage des Unternehmens, 27/06/2011, URL: <http://www.telekom.com/medien/konzern/29304> (29.01.2013).

DUNCOMBE Stephen/LAMBERT Steve (2012: An open letter to critics writing about political art, en: Center for artistic Activism New York, 2012, URL: <http://artisticactivism.org/2012/10/an-open-letter-to-critics-writing-about-political-art/> (23.12.2012).

ENMEDIO (2013): ‚Sí se puede. Pero no quieren‘. Así se hizo la campaña gráfica de los escraches, en: Homepage der Gruppe Enmedio, 24/04/2013, URL: <http://www.enmedio.info/si-se-puede-pero-no-quieren-asi-se-hizo-la-campana-grafica-de-los-escraches/> (21.07.2013)

(2012): ‚Enmedio‘ expone en Nueva York su trabajo contra los desahucios, en: Enmedio Homepage, 18/12/2012, URL: <http://www.enmedio.info/enmedio-expone-en-nueva-york-su-trabajo-contralos-desahucios/#.UQUU-HejgXC9>, (22.07.2013).

ENZENSBERGER, Ulrich (2004): Warum brennst du, Konsument?, en: TAZ. Hamburger Tageszeitung, 25/09/2004, URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/09/25/a0315> (22.07.2013).

EXPÓSITO, Marcelo: Die neuen Produktivismen, en: EIPCP, 09/2010, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/exposito/de/print> (02.06.2013).

FEUERHERDT, Alex (2011): Das Volk gegen ein Prozent, en: Jungle World Nr. 48, 12/2011, URL: <http://jungle-world.com/artikel/2011/48/44440.html> (02.06.2013).

FOTI, Alex (2005): MAYDAY, MAYDAY! Flex Workers, PreCogsund das europäische Prekariat, en: EIPCP, 04/2005, URL: <http://eipcp.net/transversal/0704/foti/de> (10.08.2013).

FORE, Devin (2006): Soviet Factography: Production Art in an Information Age, en: Chto Delat, 10/2006, URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=562%3Asoviet-factography-production-art-in-an-information-age&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=455&lang=en (02.06.2013).

GARCÉS, Marina (2006): Numax, nuestra universidad. Conversación con Joaquim Jordá, en: nodo50, 2006. URL: <http://www.nodo50.org/tortuga/Numax-nuestra-universidad> (29.01.2013).
(2004): Die Kritik verkörpern Einige Thesen. Einige Beispiele, en: EIPCP, 06/2006, URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/garces/de> (27.01.2013).

GARCÍA, Lorena (2003): Albertina Carri: La ausencia es un agujero negro, en: La Nación, 23/04/2003, URL: <http://www.lanacion.com.ar/490828-albertina-carri-la-ausencia-es-un-agujero-negro> (23.12.2012).

GETINO Octavio/SOLANAS Fernando E., Grupo Cine Liberación (1969): Hacia un tercer cine : Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo, Buenos Aires, URL: <http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/fondo.aspx?cod=2408J> (23.12.2012).

GAGO, Veronica (2011): Después de la Puerta del Sol, en: Página 12, 29/08/2011, URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-175561-2011-08-29.html> (23.12.2012).
(2009): Cartografía del saber popular, en: Página 12, 02/10/2009, URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5217-2009-10-06.html> (12.09.2013).

GUERRILLA GIRLS: ‚Gertrude Stein‘ et alia. Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story, en: Homepage der Guerrilla Girls, URL: <http://ggbb.org/about/> (02.02.2013).

GUERRILLA GIRLS: Frequently Asked Questions en: Homepage der Guerrilla Girls, URL: <http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml> (02.02.2013).

HARDT, Michael (2002): Affektive Arbeit, en: Jungle World Nr. 2, 02/01/2002, URL: <http://jungle-world.com/artikel/2002/01/24688.html> (31.01.2013).

HOFFMANN, Marek (2010): Facebooks Joanna Shields: ‚Der ‚Social Graph‘ ist unser stärkstes Marketing-Tool‘, en: Basicthinking.de, 16/09/2010, URL: <http://www.basicthinking.de/blog/2010/09/16/facebook-joanna-shields-der-social-graph-ist-unser-staerkstes-marketing-tool-demexco/> (01.02.2013).

HINDERER, Max (2009): Ungewollter Positivismus. Zum Begriff des Postmedialen bei Rosalind Krauss, en: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst 1/2009, URL: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=2160&lang=de (27.01.2013).

HOLMES, Brian (2012): EVENTWORK. The Fourfold Matrix of Contemporary Social Movements, en: Continental Drift. The other side of neoliberal globalization 07/2012, URL: <http://brianholmes.wordpress.com/2012/02/17/eventwork/#more-2971> (03.06.2013).

(2009): In die Information! Die Umkehrung der Geschichte zugunsten der Gegenwart, en: EIPCP, 11/2009, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/holmes/de/print> (03.06.2013).

INDIVIGLIO, Daniel (2011): Most Americans Aren't Occupy Wall Street's '99 Percent', en: The Atlantic, 05/10/2011, URL: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2011/10/most-americans-arent-occupy-wall-streets-99-percent/246196/> (09.08.2012).

IZZO, Phil (2011): What Percent Are You?, en: The Wall Street Journal, 19/10/2011, URL: <http://blogs.wsj.com/economics/2011/10/19/what-percent-are-you/> (10.01.2013).

JANSEN, Peter W. (1981): Vorwärts, Bonn, 30/07/1981, Vgl. Quellenangabe auf URL: <http://www.helke-sander.de/filme/der-subjektive-faktor/> (27.01.2013).

JAIN, Anil K. (2006): Ankerpunkte des Widerstands, die Geschichte des Unbehagens, en: Homepage des Autoren Anil K. Jain, 2006, URL: <http://www.power-xs.net/jain/pub/ankerpunkte.pdf> (27.01.2013)

KASTNER, Jens (2008): Jens Kastner: Die Aufteilung des Gemeinsamen, en: Graswurzelrevolution Nr. 332, 2008, S. 15-16, URL: <http://www.jenspetzkastner.de/ranciere.html> (27.01.2012).

KONCZAL, Mike (2012): Parsing the Data and Ideology of the We Are 99% Tumblr, en: TAYLOR, Astra /SCHMITT, Eli, u.a. (Hg.): n+1, n+1 Foundation, New York, 2012, URL: <http://nplusonemag.com/occupy> (02.02.2013).

LATOURE, Bruno (2007): Beware your imagination leaves digital traces, en: Times Higher Literary Supplement, 06/04/2007, URL: <http://www.bruno-latour.fr/node/245> (01.02.2013).

LLAMAS, Sergio (2012): Una mujer muere en Barakaldo tras lanzarse por la ventana cuando la iban a desahuciar, en: El Correo, 09/1/2012, URL: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20121110/local/suicida-mujer-barakaldo-tras-201211091010.html> (02.02.2012).

LAZZARATO, Maurizio (2006): Der `semiotische Pluralismus´ und die neue Regierung der Zeichen Hommage an Félix Guattari, en: EIPCP, 06/2006, URL: <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/de> (27.01.2013).

LUCERO, Guadalupe/GALAZZI, Lucía (2009): El pueblo que falta. Tensiones estético-políticas entre cine y literatura, en: Afuera estudios de crítica cultural, Nr. 7, 11/2009, URL: <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=07.Cine.Lucero.Galazzi.htm&idautor=160,%20161> (30.01.2013).

MACBA (2004): Joaquim Jordà entrevistat per Carles Guerra, setembre de 2004, en: Fons de la Col·lecció, URL: <http://www.macba.cat/ca/numax-presenta-2779> (29.01.2013).

MALO DE MOLINA, Marta (2004): Teil 1: ArbeiterInnenbefragung und ArbeiterInnen-Mituntersuchung, Selbsterfahrung, en: EIPCP, 04/2004, URL: <http://eipcp.net/transversal/0406/malo/de/print> (24.01.2013).

MOULIER-BOUTANG, Yann (2002): Marx in Kalifornien: Der dritte Kapitalismus und die alte politische Ökonomie, en: BpB. Bundeszentrale für politische Bildung 5/2002, URL: <http://www.bpb.de/apuz/25813/marx-in-kalifornien-der-dritte-kapitalismus-und-die-alte-politische-oekonomie?p=all> (02.07.2013).

MORENO, Maria (2003): Esa rubia debilidad, en: Página 12. Radar Nr. 9, 19/10/2003, URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html> (30.01.2013).

MUHLE, Maria (2009): Aesthetic realism and subjectivation. From Chris Marker to the Medvedkin Groups, en: Appareil. Revue Appareil 4/2009, URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=920> (02.07.2013).

MULVEY Laura /POLLOCK Griselda (2010): In conversation with Griselda Pollock, en: Studies in the Maternal. Birkbeck Universität London, 02/01/2010, URL: www.mamsie.bbk.ac.uk/documents/mulvey.pdf (28.01.2013).

MURAD, Omar (o.A.): La ironía como una estrategia de construcción de la memoria en Los Rubios de Albertina Carri, in: Metahistorias, UBA-CONICET-UNMdP, URL: <http://metahistorias.wordpress.com/integrantes/omar-murad/> (30.01.2013).

NOT AN ALTERNATIVE (2012): Occupy: The Name in Common, en: Creative Time Reports, 15/11/2012, URL: <http://creativetimereports.org/2012/11/15/occupy-the-name-in-common/> (02.02.2013).

NOWOTNY, Stefan (2008): Affirmation im Verlust. Zur Frage der Zeugenrede, en: EICPC 05/2008, URL: <http://eicpc.net/transversal/0408/nowotny/de>, (30.01.2013).

PERNECZKY, Nikolaus (2010): Revolutionen aus dem Off , en: PERSPEKTIVEN - Magazin für linke Praxis und Theorie, 05/2009, URL: <http://www.perspektiven-online.at/2010/01/20/revolutionen-aus-demoff/> (30.01.2013).

PETIT, Santiago López (2006): Más allá de la crítica de la vida cotidiana, in: Espai en blanc (Hg.): Vida y política, Barcelona: Bellaterra 2006, URL: <http://www.espaienblanc.net/Mas-alla-de-la-critica-de-la-vida.html> (2006): La interioridad común y la nueva politización, en: Espai Blanc, 19/12/06, URL: <http://www.espaienblanc.net/La-interioridad-comun-y-la-nueva.html> (09.09.2012).

PROMEY-FALLOT, Anna (2009): Interview with Barbara Hammer, New York: Women's Activism and Oral History Project Smith College, URL: <http://www.smith.edu/libraries/libs/ssc/activist/activists-narrators.html#Hammer> (16.06.2013).

PRECIARIAS A LA DERIVA (2004): Streifzüge durch die Kreisläufe feminisierter prekärer Arbeit, en: EIPCP, URL: http://republicart.net/disc/precariat/precarias01_de.htm (31.01.2013).

PRECIARIAS A LA DERIVA: Projekt und Methode einer militanten Untersuchung. Das Reflektieren der Multitude, en: sindominio.net, o.A., URL: http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias/precarias-fertig.htm (01.02.2013).

(2004): Frauen der Precarias a la deriva: Fragen, Illusionen, Schwärme, Meuten und Wüsten. Zu Untersuchung und Militanz der Precarias a la deriva, en: Grundrisse, Nr. 38. Zeitschrift für linke Theorie und Politik, 2004, URL: http://www.grundrisse.net/grundrisse38/fragen_illusionen_schwaerme_meuten_und_wuesten.htm (01.02.2013).

RADICAL SOFTWARE

URL: <http://www.radicalsoftware.org/e/browse.html>

RAUNIG, Gerald (2010): Den Produktionsapparat verändern. Anti-universalistische Intellektuellen-Konzepte in der frühen Sowjetunion, in: EIPCP 09/2010, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/de> (02.06.2013).

(2008): Was ist Kritik? Aussetzung und Neuzusammensetzung in textuellen und sozialen Maschinen, in: EIPCP, 04/2008, URL: <http://eipcp.net/transversal/0808/raunig/de/print> (27.01.2013).

(2005): Einige Fragmente über Maschinen, en: EIPCP, 10/2005,

(2000): Grosseitern der Interventionskunst, oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjamin's ‚Der Autor als Produzent‘, en: EIPCP, 12/2000, URL: <http://eipcp.net/transversal/0601/raunig/de> (26.01.2013).

READ, Max (2011): ‚A Gay Girl in Damascus‘ Is Actually a Married Guy in Edinburgh, en: Gawker, 12/06/2011, URL: <http://gawker.com/5811169/a-gay-girl-in-damascus-is-actually-a-married-guy-in-edinburgh> (01.02.2013).

RITTER, Christa (2000): Das ist eine utopische Situation, en: Die Welt, 06/11/00, URL: <http://www.welt.de/print-welt/article542435/Das-ist-eine-utopische-Situation.html> (01.02.2013).

RUIDO, Maria (2003): Real time. Images, words and political praxes from the bodies of precariousness: notes for a discourse theory, en: word and works. Homepage de la artista 2003, URL: <http://www.workandwords.net/en/projects/view/488>, (01.02.2013).

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador: Fuera de Lugar, en: Publico.es, URL: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/> (02.02.2013). (2013): Interrumpir el relato dominante y crear nuestro propio relato es la política que nos interesa, en: Interferencias. El diario, 07/06/2013, URL: http://www.eldiario.es/interferencias/Interrumpir-relato-dominante-consiste-politica_6_140745938.html (21.07.2013).

MARTIN SAURA, Leonidas (2012): en: Creative Time Reports. 30/11/2012, URL: <http://creativetimereports.org/2012/11/30/spain-the-nameless-force-behind-the-protests/> (02.02.2013).

SCHONEBOOM, Abigail (2008): Hiding Out: Creative Resistance Among Anonymous Workbloggers, [PHD Dissertation], New York: The City University of New York 2008, URL: www.abbyschoneboom.com/pdfs/diss/schoneb_hiding_all.pdf (01.02.2013).

SESSELEN, Georg (2004): Überall, wo wir nicht sind, en: TAZ. Hamburger Tageszeitung, 14/08 /2004, URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/08/14/a0191> (25.01.2013).

STAKEMEIER, Kerstin/BEHRENS, Roger (2012): Kerstin Stakemeier und Roger Behrens im Gespräch über den Wandel der Kunst im Übergang von der Moderne in die Gegenwart. Zur Gegenwartskunst als Industrie, en: Phase 2. Zeitschrift gegen die Realität, 43/2012, URL: <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/zur-gegenwartskunst-als-industrie-167/> (04.06.2013).

STEYERL, Hito (2010): Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt, en: EIPCP, 01/2010, URL: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/de> (28.01.2013). (2009): In Defense of the Poor Image, en: E-flux. Online Art Journal, 01/2009, URL: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (24.01.2013). (2009): Ungeschaffene Wahrheit, en: EIPCP, 03/2009, URL: <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/de> (02.06.2013). (2008): Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews, en: EIPCP05/2008, URL: <http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/de/print> (30.01.2013).

(2007): Die Gegenwart der Subalternen, en: EIPCP, 09/12/2007, URL: <http://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands02en?lid=steyerl-strands02de#redir>, (26.01.2013).

SHOLETTE, Gregory G. (2003): Dark Matter, Las Agencias, and the Aesthetics of Tactical Embarrassment, en: Journal of aesthetics and protest, 02/2003, URL: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/1/yomango/> (02.02.2013).

TERKESSIDIS, Mark (2000): Vertretung, Darstellung, Vorstellung. Der Kampf der MigrantInnen um Repräsentation, en: EIPCP, 10/2000, URL: <http://eipcp.net/transversal/0101/terkessidis/de>, (26.01.2013).

TSIANOS, Vassilis/PAPADOPOULOS, Dimitris (2006): Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?, en: EIPCP, 10/2006, URL: <http://eipcp.net/transversal/1106/tsianospapadopoulos/de> (31.01.2013).

VOLKART, Yvonne (2001): Monströse Körper: Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse, en: Medien Kunst Netz. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, URL: http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/ (01.02.2013).

VANNUCCHI, Edgardo (2010): Entrevista a Martín Kohan. Narrar los tiempos del Horror, en: Asociacion Civil- cultural tesis 11, 26/01/2010, URL: <http://www.thesis11.org.ar/entrevista-a-martin-kohan-narrar-los-tiempos-del-horror/> (30.01.2013).

VILENSKY Dmitry (2012): In Defense of Representation, en: Chto Delat, 4/2012, URL: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1019%3Admitry-vilensky-in-defense-of-representation&catid=241%3A10-34-in-defence-of-representation&Itemid=490&lang=en (02.02.2013).

VON OSTEN, Marion (2001): Kulturelle Arbeit im Post-Fordismus, en: Trend. Onlinezeitung. Hintergründe & Gegenstandpunkte, 12/01, URL: <http://www.trend.infopartisan.net/trd1201/t321201.html> (03.09.2013).

WEIBEL Peter (2005): Postmediale Kondition, Graz: Neue Galerie 2005, URL: http://www.peterweibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=35 (28.01.2013).

STALBAUM, Brett: Substantial Disturbance, en: Switch, New Media Journal, V27, URL: <http://switch.sjsu.edu/v7n1/brett.html> (27.01.2013).

WEINSTEIN Adam (2011): 'We Are the 99 Percent' Creators Revealed. MoJo interviews the two activists behind Occupy Wall Street's poignant Tumblr sensation, en: Mother Jones, 07/10/2011, URL: <http://www.motherjones.com/politics/2011/10/we-are-the-99-percent-creators?page=2> (02.02.2013).

Videos y películas

AKERMAN, Chantal (1975): 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, [DVD], Frankreich: Diana Elbaum.

CARRI, Albertina (2003): Los Rubios, [DVD], Argentinien: Apparatus Productions.

COTTINGHAM, Laura (1998): Not For Sale: Feminismus und Kunst in den USA der Siebziger Jahre, New York.

DUDOW, Slátan (1932): Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?, [DVD] Deutschland: Prometheus Film 1932.

EISENSTEIN, Sergei (1925): Streik, [DVD] UdSSR: Goskino 1925.

FAROCKI, Harun (1989): Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Frankreich/ Deutschland: Musée Moderne d'art de Villeneuve d'Ascq/Harun Farocki Filmproduktion. (1995): Schnittstelle/Section, Deutschland, Harun Farocki Filmproduktion.

GRUPO MEDVEDKINE DE BESANÇON/MARKER, Chris (1969): Classe de Lutte [DVD] Frankreich: Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON).

HAMMER, Barbara (1995): Tender Fictions, [DVD], USA: Barbara Hammer Editions.

HEIDER, Fritz/SIMMEL, Mary-Ann, Experimental study of apparent behavior, in: Youtube, URL: <http://www.youtube.com/watch?v=avsGptKea8E> (02.09.2013)

JOAQUÍN, Jordá (2004): Veinte años no es nada, Spanien: Ovideo TV S.A.. (1979): Numax presenta... , [DVD], Spanien: Asamblea de Trabajadores de Numax.

MULVEY, Laura / WOLLEN, Peter (1977): Riddles of the Sphinx, [DVD], England.

PRECARIAS A LA DERIVA (2003): A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina, [VHS], Madrid: Eskalera karakola.

RICHTER Hans (1928): Inflation, Deutschland.

SOLANAS, Fernando/GETINO, Octavio (1968): La hora de los Hornos, [DVD], Argentinien: Trigon-Film.

SANDER, Helke (1980/81): Der subjektive Faktor, [DVD], Deutschland: Neue Visionen Film.

SOL, Jo (2006): El Taxista Ful, [DVD], Spanien: Zip-Filmproduktion.

ROSLER, Martha (1978): Domination and the Everyday, USA,
URL: http://www.ubu.com/film/rosler_domination.html (27.01.2013).

RUIDO, María (2003): Tiempo Real, [DVD], Spanien: Fundació La Caixa.
(2002): Memoria Interior, [DVD], Spanien: Ministerio de Cultura.

WEINGARTNER, Hans (2004): Die Fetten Jahre sind vorbei, [DVD], Deutschland/Österreich: Delphi Filmverleih.

Blogs y homepages

ANGLAISE, Petit: Blog, URL: <http://petiteanglaise.com/2011/01/31/signed-books-anyone/#comments> (24.10.2012).

DOOCE: Blog, URL: http://dooce.com/archives/daily/01_17_2002.html, (27.01.2013).

ENMEDIO: Homepage, URL: <http://enmedio.info> (27.01.2013).

GORDON, Joe: Blog, URL: <http://www.woolamaloo.org.uk/2005/01/those-who-profess-to-favor-freedom-and.htm>. (27.01.2013).

H.I.J.O.S.: Homepage der sozialen Bewegung H.I.J.O.S.: URL: www.hijos.org.ar (09.09.2013).

KRONOTOP: Homepage, URL: <http://kronotop.org> (27.01.2013).

MPZ: <http://www.mpz-hamburg.de/selbstdarstellung/selbstdarstellung.html>

PAH: Homepage, URL: <http://afectadosporlahipoteca.wordpress.com/tag/ilp/> (30.01.2013).

PLAINPITCTURE: Homepage, URL: <http://www.plainpicture.com/de/> (27.01.2013).

ROTH, Therese: Blog, URL: <http://www.quartieren.org> (27.01.2013).

ROTH, Anne: Blog, URL: <http://www.annalist.noblogs.org> (27.01.2013).

YOMANGO: Homepage, URL: <http://yomango.net> (27.01.2013).

FUERA DE LUGAR: Homepage, URL: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/> (02.02.2013).

WILDING, Faith: Homepage, URL: <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html> (27.01.2013).

Imágenes

(en orden de aparición)

SANDER, Helke (1980/81): Der subjektive Faktor, [DVD], Alemania: Neue Visionen Film, fotograma impreso.

JOAQUÍN, Jordá (1979): Numax presenta... , [DVD], España: Asamblea de Trabajadores de Numax, fotograma impreso.

CARRI, Albertina (2003): Los Rubios, [DVD], Argentinien: Apparatus Productions, fotograma impreso.

RUIDO, María (2003): Tiempo Real, [DVD], España: Fundació La Caixa, fotograma impreso.

V de vivienda, Fotomatón, 2006, URL: <http://www.flickr.com/photos/vdevivienda/sets/72157594309533317/page5/> (21.09.2013).

A.S.: 15M, Graffiti en Plaza Catalunya, 2011

BASHKÍRTSEVA, María Constatinova: En el estudio, Óleo sobre lienzo 188 × 154 cm, 1881, Museo de Dnipropetrovsk, Ucrania.

COURBET, Gustave: El taller del pintor (L'Atelier du peintre), Óleo sobre lienzo, 359 cm × 598 cm, 1855, Museo de Orsay, París.

EISENSTEIN, Sergei (1925): Huelga, [DVD] UdSSR: Goskino 1925, TCXXX

Guerrilla-Girls, s/f, URL: <http://www.ladieslotto.com/2012/03/26/guerrilla-girls-at-brooklyn-museum-of-art/> (21.09.2013).

S.A.: Mujeres zapatistas con la máscara del subcomandante Marcos, s/f
URL: <http://noticiasuruguayas.blogspot.com.es/2013/08/zapatistas-diez-anos-probando-un-mundo.html> (21.09.2013).

A.S.: 15M, Plaza Catalunya, 2011

ENMEDIO: No somos números, 2012, Fotos de Oriana Eliçabe, Fotomovimiento.org y Consuelo Bautista
URL: <http://www.enmedio.info/postales-y-retratos-fotograficos-contra-los-desahucios-de-calatunya-caixa/> (21.09.2013).

ENMEDIO, Sí se puede - Pero no quieren, 2013,
URL: <http://www.enmedio.info/si-se-puede-pero-no-quieren-asi-se-hizo-la-campana-grafica-de-los-escraches/> (21.09.2013).

GAC, Escraches, 2009, URL: <http://www.flickr.com/photos/gacgrupodearte-callejero/4227800441/> (21.09.2013).

S.A.: Graffiti, s/f