01 2007

Internacionalismo artístico y crítica institucional

Jens Kastner

Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos

I

Corría el año 1970 cuando un grupo llamado Guerrilla Art Collective Project colocó en la plaza principal frente a la Universidad de San Diego uniformes militares rellenados con carne y etiquetados como *«ship to…»* [facturar a...]. La acción tenía dos finalidades: protestar contra la guerra en Vietnam, por una parte, y realizar un trabajo artístico, por la otra.[1] Uno de los miembros del grupo e iniciador de aquella acción —situada en las fronteras de la instalación y la escultura, así como en los bordes entre arte y política— era Allan Sekula, alumno de uno de los más importantes defensores de los movimientos de los años sesenta, el filósofo social Herbert Marcuse.

A través de su obra filosófico-crítica contemporánea *El hombre unidimensional* (1964), Herbert Marcuse influyó a un sinnúmero de estudiantes del Occidente europeo y de América del Norte, al haber percibido, en los nuevos movimientos de protesta, la existencia de nuevas posibilidades para la realización de modos de vida

alternativos no alienados; un tipo de aproximación que, con el tiempo, acabó convirtiéndose en la manera común de acercarse a los movimientos sociales. Sin embargo, no fueron esas posibilidades lo único que unió las diferentes agitaciones que tuvieron lugar desde mediados de los sesenta, favoreciendo con ello la puesta en común de diferentes temáticas (feministas, anticolonialistas, antirracistas, antiautoritarias, antiimperialistas, antimilitaristas). De manera semejante a lo que había sucedido con dadá cincuenta años antes, el movimiento de 1968 —en tanto que agitación internacional o transnacional, es decir, en tanto que «revolución mundial»[2] en la que también tomó parte una amplia movilización artística— se basó sobre todo en una motivación internacionalista. La guerra que Estados Unidos dirigió contra Vietnam fue el elemento negativo más destacado que unificó la protesta. «La intervención militar de Estados Unidos en el conflicto de Vietnam dotó a las protestas de los distintos grupos nacionales de la vanguardia estudiantil de una dimensión internacional, de una idea unificadora, de una estrategia común».[3] Así como, en lo que respecta al nivel político, la crítica social de los centros urbanos del llamado Primer Mundo estuvo ligada a los movimientos de liberación de los países en vías de desarrollo, al nivel cultural los y las estudiantes politizados aunaron los esfuerzos de su empeño agitador, mediante dicha conexión en negativo (la oposición a la guerra), con aquellos y aquellas artistas que trataban de extender sus metodologías. En el curso de los movimientos de protesta tuvieron lugar, en países muy diversos, incontables acciones artísticas, conectando las ideas contra la guerra con motivaciones sociales, culturales y políticas locales y, en especial, encontrándose con las acciones propias de los movimientos sociales. En su historia del arte conceptual, a la luz de los vehementes disturbios estudiantiles Tony Godfrey[4] se cuestiona «cuán escasamente fue tratada la situación política por el arte»; contradictoriamente, la consideración que este autor otorga a

la importancia que la Guerra de Vietnam tuvo para el desarrollo del arte de finales de los sesenta y comienzos de los setenta es tal que inicia cada capítulo de su libro abordando la cuestión.

La tesis que sostendré en este artículo es que la orientación internacionalista opera como un vínculo entre los movimientos artísticos y los movimientos sociales, así como una posibilidad de superar los obstáculos estructurales existentes entre ambos. La conjunción de ambos movimientos —artísticos y sociales— no puede, de ninguna manera, darse por sentada; ni siquiera puede entenderse como algo habitual. Está bloqueada, de acuerdo con Pierre Bourdieu, por la completa indiferencia mutua y la incompatibilidad de los campos respectivos. A pesar de que existe, según este autor, una «afinidad estructural entre la vanguardia literaria y política»,[5] la reconciliación de las dos «por medio de una suerte de revolución global social, sexual y artística»[6] se estrella contra las barreras que existen entre ambos campos. Ni siquiera en el contexto favorable de 1968 fue raro que aparecieran tales barreras. Eran evidentes, por ejemplo, en la recurrente vituperación mutua entre activistas políticos y artistas activistas. En 1971, por ejemplo, Henryk M. Broder sostenía que el artista y activista Otto Muehl «no [era] un izquierdista, sino un analfascista», mientras que Muehl por su parte criticaba la mentalidad burguesa de todos los revolucionarios, que «se vuelven a poner las pantuflas» cada vez que han acabado una revuelta.[7] Las controversias que rodearon a Muehl y al resto de los protagonistas del accionismo vienés fueron tan candentes debido a que la escena artística tuvo un cierto predominio en el 1968 austriaco, el cual, como se ha señalado en ciertas ocasiones (y de acuerdo con Robert Foltin), estuvo marcado por «una carencia de reflexión teórica y un bajo nivel de militancia».[8]

II

Mi tesis de que los movimientos sociales y artísticos se reúnen y/o permean mutuamente en el internacionalismo artístico contradice dos estrechas lecturas de Bourdieu que han sido recientemente formuladas en discusiones sobre la crítica institucional. Andrea Fraser,[9] por ejemplo, que toma elementos de este autor, contempla el campo artístico como algo tan cerrado que todo lo que se hace fuera del mismo no puede tener efectos en su interior, y viceversa. Gerald Raunig, por su parte, critica correctamente posiciones como las de Fraser definiéndolas como «fantasmas de autoconfinamiento».[10] Stefan Nowotny critica una posición semejante propuesta por Isabelle Graw.[11] Nowotny mantiene que en el ensayo de Graw, *Más allá de la crítica institucional*, se da «un ejemplo flagrante de la adscripción de las prácticas artísticas de crítica institucional al marco de la forma del fin de arte». Pero la posición de Graw también representa el cese de la teoría de Bourdieu sobre el campo artístico. A la vista de la clientela de la feria de arte de Nueva York (tan sólo interesada en la compra-venta y totalmente desinteresada en los contenidos), Graw escribió en 2004 que «bajo estas circunstancias [...] la noción de arte como una esfera autónoma especial [...] no se puede seguir manteniendo». Sin embargo, desde que el campo artístico se autonomiza, la economía de bienes simbólicos de la que habla Bourdieu no tiene lugar entre los polos de la total comercialización y la «pura producción».[12] Es por ello por lo que la existencia y expansión de influyentes ferias de arte no contradice en absoluto la autonomía del campo.[13] Se debe por lo tanto objetar, frente a estos dos tipos de constricción postulados por Frazer y Graw, que hablar de la autonomía del campo artístico no significa ni afirmar un área social incapaz de tener efectos en el exterior, ni que exista un terreno tal inafectado

por influencias económicas, sociales u otras. Se debería más bien, en cambio, enfocar cuáles son las funcionalidades específicas del campo artístico, que difieren de las que caracterizan a otros campos sociales.[14]

El artista, fotógrafo y teórico del arte Allan Sekula protestó contra la Guerra de Vietnam en una segunda acción que fue, asimismo, documentada fotográficamente. La serie fotográfica, dividida en seis partes, muestra a un activista descalzo, equipado con un sombrero de paja de campesino vietnamita y una ametralladora de plástico, el cual repta atravesando los suburbios ricos de una gran ciudad estadounidense. El título de esta acción llevada a cabo en 1972, *Two, three, many… (terrorism)* [Dos, tres, muchos... (terrorismo)], se refiere directamente a la teoría foquista antiimperialista del Ché Guevara. En dicho contexto, Guevara llamó a la creación de «dos, tres, muchos» vietnams para así extender la llamada guerra popular contra el imperialismo creando múltiples puntos calientes revolucionarios. Con esta obra, Sekula dio forma artística al llamamiento internacionalista del Ché Guevara, justificando por una parte dicho llamamiento y, por otra, ofreciendo también una alternativa simbólica a la implementación no artística del concepto de guerrilla en los grandes centros urbanos. La teoría foquista no sólo fue uno de los fundamentos del desarrollo del concepto de guerrilla urbana de la Fracción del Ejército Rojo (RAF) en 1971. Tras la primera ola guerrillera, que se limitó a América Latina, una «segunda ola»[15] surgió en algunas ciudades occidentales, la cual se basaba en las prácticas de los Tupamaros y en la guerrilla urbana izquierdista de Uruguay. Weather Underground en Estados Unidos y otros grupos de izquierda radical en otras ciudades occidentales también se refirieron directa o indirectamente a este *dictum* guevarista al pasar a la clandestinidad.[16]

La serie de colages *Bringing the War Home* [Traer la guerra a casa] (1967-1972) de la artista y teórica del arte estadounidense Martha Rosler[17] se puede entender también en el contexto de la teoría foquista. Los colages muestran varios motivos de la Guerra de Vietnam montados con fotos de catálogos de decoración estadounidenses contemporáneos. Cuestionando la decoración masificada de los hogares estadounidenses en términos de decoración de la vida cotidiana, Rosler construyó un efecto similar a la de la octavilla de la berlinesa Commune 1, que mostraba el incendio de unos grandes almacenes de Bruselas en 1967. En esta octavilla, Commune 1 calificaba satíricamente ese incendio como una broma para Estados Unidos, invocando «la crepitante sensación vietnamita (de estar en vivo y en directo)» que todo el mundo debería poder compartir.[18] Esta estrategia satírica es útil también para la idea de hacer que la injusticia que tiene lugar en determinados países sea directamente comprensible para la población de las ciudades occidentales, haciéndola palpable, trayendo, en efecto, la guerra a casa.

III

Si tomamos la crítica institucional no como una mera forma de etiquetar las obras de los cuatro o cinco protagonistas que siempre se mencionan (Asher, Broodthaers, Buren, Haacke, Knight) sino, tal y como propone Hito Steyerl, como «un nuevo movimiento social en el campo artístico»,[19] entonces deberíamos incluir en ella con toda seguridad a Martha Rosler y a Allan Sekula. El cuestionamiento de su propio rol dentro del sistema artístico, vinculándolo con temáticas sociopolíticas concretas tales como la crítica a la política exterior estadounidense o a la ideología de la esfera privada de la familia, apunta hacia otra versión de la crítica institucional que, además de ir más allá de los límites de

instituciones artísticas como galerías o museos, también comprende algo de lo que Isabelle Graw[20] incluye en su concepción diferenciada y ampliada de la institución como cultura corporativa y cultura de la celebridad. De esta manera, la crítica institucional artística se tiene que entender más bien como una crítica de las instituciones de la sociedad capitalista en su conjunto, en el sentido utópico en que lo propone Herbert Marcuse: trabajar en pos de una sociedad en la que la gente ya no esté esclavizada por las instituciones. En este sentido, también el análisis de Steyerl necesita ser ampliado: la crítica institucional debería no sólo ser comprendida como un movimiento *dentro* del mundo del arte, sino también como un movimiento que apenas podría ser imaginado si no hubiera movimientos sociales *fuera* del campo artístico.

El internacionalismo artístico —una cierta orientación de las temáticas del trabajo artístico que, no obstante, se desarrolla en primer lugar confrontándose con un público— es, en consecuencia, el vínculo entre el movimiento artístico y el movimiento social. En su función vinculante, trabajos como los anteriormente descritos necesitan ser defendidos tanto frente a sus oponentes como en contra de algunos de sus partidarios.

Uno de estos oponentes es, por ejemplo, Jacques Rancière,[21] quien incluye el trabajo mencionado de Rosler entre los ejemplos de arte que rompe de forma contundente la relación de ambigüedad entre ilusión y realidad. En obras como *Bringing the War Home*, según Rancière, «se pierde el sentido de ficción» que debería ser, no obstante, central en la verdadera política del arte. Rancière argumenta en favor de «una política del arte adecuada al régimen artístico del arte» y que precede a la acción política del artista.[22] Mantiene que la confrontación entre dos elementos heterogéneos, como se demuestra en los colages de Rosler, es característica del arte crítico que, no obstante, tiende a convertirse en un mero

inventario de cosas. A su vez, este inventario conduce exactamente a lo opuesto de lo que se pretendía: la política del arte se reduce en estos casos, según Rancière, a la «imprecisión "bienpensante" y ética» o se disuelve en «la indeterminación [...] que hoy se llama ética». De acuerdo con Rancière, el arte es político no por su mensaje ni por el modo en que representa las estructuras sociales, las identidades étnicas y sexuales o las luchas políticas. «El arte es político ante todo cuando crea un espacio-tiempo sensorial, ciertos modos de estar juntos o separados, de definir el estar dentro o fuera, frente a o en medio de».

Sin embargo, los trabajos de Rosler y Sekula no se sitúan de ninguna manera exclusivamente en la tradición del arte de agitación política explícita de John Heartfield o Diego Rivera. Al contrario, se podría probar que incluso aquellos trabajos que Rancière denigra como «directamente» políticos son adecuados para crear un espacio-tiempo sensorial si, por ejemplo, las indicaciones indeterminadas de Rancière sobre el estar juntos o separados, etcétera, se interpretan como una relación, tal y como existe y se tematiza en la relación entre obra y espectador, en la medida en que que muy pocas obras «políticas» se limitan sencillamente a transmitir mensajes y a representar conflictos sociopolíticos. En sus pinturas-espejo (*Vietnam*, 1962-1965), por ejemplo, Michelangelo Pistoletto liga una temática característica de la historia del arte, la relación obra-espectador, con una política explícita. Dos personas pintadas en papel con sus contornos recortados están pegadas a un panel de metal reflectante: una mujer con un impermeable rojo y un hombre con traje y corbata negros, sostienen ambos en alto, mediante un palo, sendas pancartas de protesta en las cuales se pueden leer las letras «...NAM». Quien mira este cuadro de tamaño real se ve inmediatamente lanzado a la escena que representa, obviamente una manifestación contra la Guerra de Vietnam. Aquí, Pistoletto

posiciona al espectador o a la espectadora tanto frente al cuadro, en tanto que obra de arte, como frente a la declaración política, implicándolo directamente en ambos. De acuerdo con Tony Godffrey, esta instancia artística, que sitúa a quien mira en relación directa con la imagen, es «una característica crucial del arte conceptual».[23]

En el caso de *Two, three, many… (terrorism)* de Sekula y *Bringing the War Home* de Rosler, este tipo de contexto queda establecido mediante el internacionalismo de 1968. Este internacionalismo implica una instancia que es más política que un mero programa (trotskista, pongamos por caso): la conciencia del condicionamiento mutuo de las batallas sociales en diferentes regiones del mundo. Debido en gran medida a los movimientos de liberación anticoloniales, y en contraste tanto con el internacionalismo proletario de comienzos del siglo XX como con los movimientos de estudiantes de los años sesenta, el internacionalismo antiautoritario tuvo «una mayor significación, también en el plano teórico [...]. En efecto, [el internacionalismo] fue una de las principales componentes [de los movimientos del '68]. El internacionalismo y el '68 formaron una unidad y deben ser tratados por lo tanto como tal».[24]

La perspectiva internacionalista ha sido quizás mejor entendida en el campo de los movimientos sociales que en el campo artístico: se ha criticado a veces a este último porque su internacionalismo contribuye a ocultar la existencia de una hegemonía occidental *de facto*.[25] Con todo, el carácter internacionalista que muestran obras de arte políticas como la de Martha Rosler ha de ser enfatizado, aún más si cabe, para contrarrestar ciertas lecturas que a ellas se aplican.[26] Rosler continuó su serie en 2004 bajo el mismo título, pero en lugar de motivos de la Guerra de Vietnam utilizó la invasión estadounidense de Irak. Aunque no pueda descartarse que

la nueva serie sobre Irak sea una «autocita», tal y como afirma Beatrice von Bismarck, parece más acertado referirse, en términos de contenido, al hecho de que la actualización de la obra apunta a la retórica sobre la libertad utilizada por el gobierno estadounidense, tanto entonces como ahora. Tampoco es falsa la observación de Von Bismarck en el sentido de que la elección de colores más chillones en la actualización de la obra, en comparación con la serie original, aumente la impresión de extrañeza, entendida en sentido freudiano como un retorno de lo reprimido («Especialmente en los colages fotográficos de Rosler, en los que las imágenes de guerra irrumpen en el familiar ambiente hogareño, en el hogar dulce hogar como algo extraño sólo en apariencia, este retorno de lo reprimido encuentra una llamativa forma visual»). Pero hay un criterio crucial que este punto de vista deja sin mencionar: en concreto, de qué manera la obra artística integra las estrategias y prácticas de los movimientos sociales.

Aunque la invasión estadounidense de Irak estuvo acompañada de protestas mundiales, el nuevo movimiento contra la guerra ha dejado de operar de forma mayoritaria en el contexto de un antiimperialismo de tipo guevarista. La táctica de «traer la guerra a casa» ha sido, en cualquiera de sus formas, abandonada. Y hay una razón para ello: parece impensable que los movimientos sociales actuales puedan llenar ese lema de contenido emancipatorio en un tiempo en el que el terror islamista, como es el de Al Qaeda, ha afectado de forma múltiple a las capitales occidentales, al tiempo que se instala como un escenario de amenaza general. La guerra ya ha «venido a casa»; ha llegado a los centros urbanos occidentales, a los cuales tuvo que ser llevada en primer lugar durante los sesenta y setenta, aunque sus efectos no hayan acabado por ser los deseados por los actores de los movimientos de aquel entonces. Al contrario, en lugar de ilustración, conciencia, empatía o radicalización

emancipatoria, lo que está teniendo lugar, a consecuencia de «la guerra traída a casa», es el aislamiento institucional y psicológico. La explosión de las tecnologías y políticas securitarias ha señalado ya el final de las guerrillas urbanas de los setenta. Que el trabajo de Martha Rosler no reflexione sobre este final, y retome el hilo donde lo abandonó treinta años antes, es algo que produce perplejidad, puesto que ella misma ha enfatizado que «los criterios de coherencia artística sólo se pueden aplicar a la práctica fotográfica de manera relativa»,[27] y ha lamentado la tendencia contemporánea a escindir de su contexto las obras de arte. Si bien la continuación de la serie, a pesar de todo, favorece el vínculo con una cuestión ética, y se cuestiona en ella el punto de vista del espectador o espectadora frente a, y dentro de, la situación representada, tanto en la crítica de Von Bismarck como en la actualización de la propia obra se omite el contexto político del movimiento social emancipatorio actual y sus estrategias.

IV

Con respecto a la primera fase de la crítica institucional, Sabeth Buchmann afirma que se diferencia de la vanguardia histórica en que aquélla cultiva otras maneras de tratar cuestiones de importancia social y cultural: «El radio de acción [...] ya no es la sociedad [...] sino un publico y un campo institucional y/o mediático específico».[28]

Ni la depreciación del valor estético de obras de arte como *Two, three, many… (terrorism)* o *Bringing the War Home*, ni su descontextualización política, hacen justicia a su crítica específica. Las obras que hemos discutido aquí tematizan cuestiones centrales inmanentes al campo artístico, ligándolas a cuestiones y preocupaciones de los movimientos sociales; y lo hacen mediante

un giro normativo, por así decir, que consiste en estar implicadas en la producción del mundo social: si soy parte del proceso histórico, entonces —de acuerdo con una de las ideas centrales de la teoría foquista que ha sido criticada por voluntarista— sólo depende, en última instancia, de mi resolución (y de la de unos otros pocos) el poder invertir esas condiciones. Tanto Rancière como Von Bismarck elaboran sus propuestas a partir de un enfoque falso. Rancière, con su crítica a la ausencia de ambigüedad que, según él, se requiere a la hora de confrontarse con las condiciones sociales; ausencia de ambigüedad que supuestamente destruye, o no permite, una presunta «política de la estética». Y Von Bismarck (e incluso la propia Rosler con su continuación de la serie), pasando por alto el vínculo con el contexto del movimiento social. Mucho mejor sería operar en la bisagra entre temáticas artísticas y formas políticas de los movimientos sociales. Si sumamos a ello la toma en consideración de una cuestión crucial en la historia del arte, cual es la relación entre artista, obra y observador, podríamos entonces salir de lo que Bourdieu llamó «el espacio de lo posible», es decir, del espacio «que define y delimita el universo de lo que es pensable y lo que es impensable».[29] En este sentido, el desarrollo de un internacionalismo artístico que esté basado y enraizado en las luchas de los movimientos sociales y en sus prácticas de solidaridad, representa, potencialmente, la posibilidad de ampliar ese campo de lo posible.

---

[1] Véase Sabine Breitwieser, «Photography between Documentation and Theatricality: Speaking within, alongside, and through Photographs», en Sabine Breitwieser (ed.), *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Viena-Colonia, Generali Foundation y Walther König, 2003, p. 16

[2] Véase el CD multimedia *1968: una revolución mundial*, realizado por un grupo de investigación nucleado en torno a *Il Manifesto*, Madrid, Akal. Cuestiones de Antagonismo, 2001. [N. del T.]

[3] Ingrid Gilcher-Holtey, *Die 68er Bewegung. Deutschland - Westeuropa - USA*, Múnich, Verlag C.H. Beck, 2003 (2ª), p. 49.

[4] Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlín, Phaidon, 2005, pág. 190 [edición inglesa, en la misma editorial: *Conceptual Art*, 1998].

[5] Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

[6] *Ibidem*.

[7] Citado por Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Viena, Turia + Kant, 2005 [ed. cast.: *Arte y revolución,* Madrid, Traficantes de Sueños (en preparación)].

[8] Sobre la conexión entre el activismo vienés y el movimiento estudiantil véase especialmente Robert Foltin, *Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich*, Grundrisse, Viena, 2004 (http://www.grundrisse.net/PDF/Foltin_und%20wir%20bewegen%20uns%20doch.pdf), p. 58 y ss.; y Gerald Raunig, *ibidem*, p. 169 y ss.

[9] Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», *Artforum*, septiembre de 2005.

[10] Gerald Raunig, «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar», *transversal: Do you remember institutional critique?*, enero de 2006, http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/es.

[11] Stephan Nowotny, «Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional», *transversal: Do you remember institutional critique?*, *op. cit.*, http://eipcp.net/transversal/0106/nowotny/es; Isabelle Graw, «Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art», *Texte zur Kunst*, vol. 15, núm. 59, septiembre de 2005.

[12] Ana Tessa Zahner (*Die neuen Reglen der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*, Francfort-Nueva York, Campus, 2006) ha analizado el surgimiento de un tercer campo, «un subcampo de producción expandida», en el contexto del arte pop de los años sesenta. Las duraderas transformaciones que en dicho campo han acaecido requerirían ser discutidas aparte.

[13] La «autonomía del campo artístico» de la que habla Bourdieu no ha de ser confundida, por lo tanto, con la «autonomía de la obra de arte» que afirma la teoría del arte moderno, aunque el grueso de la teoría de Bourdieu busca en última instancia desenmascarar la «autonomía de la obra de arte» como ideología. Tanto el argumento ligeramente indignado de Graw sobre el dominio del dinero («Im Griff des Kunstmarkts. Von Künstlern und Intellektuellen mochte der Heutige Sammler und Trustee nicht mehr behelligt werden. Der Kunstmarkt hat sich von seiner Produktionssphäre abgespalten, wie man etwa auf der New Yorker Armory Show beobachten konnte», *die tageszeigung*, núm. 14, 14 de abril de 2004, p. 15), por una parte, como el reconocimiento que, por otra, hace Zahner del pop art (*ibidem*, p. 290), acreditando a Warhol por haber, entre otras cosas, «apuntado al contenido ideológico del arte que afirma ser autónomo», están basados en esta confusión.

[14] Véase Pierre Bourdieu, «Einführung in die Soziologie des Kunstwerks», en Joseph Jurt (ed.), *Pierre Bourdieu*, Friburgo, Orange Press, pp. 130-146.

[15] Martina Kaller-Dietrich y David Mayer, *Geschichte Lateinamerikas im 19. und 20. Jahrundert. Ein historischer Überblick*, s/f, http://www.lateinamerika-studien.at/content/geschichtepolitik/geschichte/geschichte-titel.html.

[16] Sobre la historia de Weather Underground, véase Ron Jacobs, *Woher der Wind weht. Eine Geschichte des Weather Underground*, Berlín, ID, 1997.

[17] Las primeras imágenes de la serie fueron publicadas alrededor de 1970 como contribución a una revista llamada *Goodbuy to all that* (núm. 10), maquetadas junto a un artículo del Angela Davies Comitee in Defense of Women Prisioners. [Sobre esta obra de Martha Rosler, véase en castellano Sabine Breitwieser (ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*, Barcelona, MACBA, 1999.]

[18] Ulrich Enzensberger, «Warum brennst du, Konsumment», *die tageszeitung*, Berlín, 20 de abril de 2004 (http://www.taz.de(pt/2004/09/25/a0315.1/text).

[19] Hito Steyerl, «La institución de la crítica», en este mismo volumen; originalmente en *tranversal: do you remember institutional critique?*, *op. cit.*

[20] Isabelle Graw, «Jenseits der Institutionskritik», *op. cit.*, p. 50

[21] Jacques Rancière, «Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien», en María Muhle (ed.), *Die Aufteilung des Sinnlichen. Politik (…) der Kunst un ihre Paradoxien*, Berlín, b_books y Polypen, 2006.

[22] Rancière también rechaza decididamente las condiciones sociales de los juicios basados en el gusto y su integración en las luchas simbólicas de la sociedad que Bourdieu desarrolla en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* [Madrid, Taurus, 1998]. Describe la demistificación bourdieusiana de la mirada estética pura como «una alianza simplona entre el pensamiento progresista, científico y político» (Rancière, *ibidem*, pág. 79), aunque no tiene nada que oponer a ello excepto la afirmación de una singular «forma de libertad e indiferencia [...] que una la estética con la identificación de lo que el arte propiamente es» (*ibidem*). Sería interesante discutir si es ésta la razón por la cual Rancière, como afirma Christian Höller, debe observarse como «el "*most wanted*" en el contexto actual de los círculos culturales de izquierda» («Tun, Sein, Sehen, Sagen. Über drei Neuerscheinungen von Jacques Rancière», *Texte zur Kunst*, vol. 16, núm. 63, septiembre de 2006, p. 180). [Para las ideas de Rancière acerca de la relación entre política y estética, véase en castellano *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma, Col.lecció Contratextos, 2005.]

[23] Tony Godfrey, *op. cit.*, p. 114.

[24] Josef Moe Hierlmeier, *Internationalismus. Eine Einführung in die Ideengeschichte des Internationalismus von Vietnam bis Genua*, Stuttgart, Schmeterling, 2002, p. 23

[25] Véase, por ejemplo, la crítica de Rasheed Araeen en 1978: «El mito del internacionalismo del arte occidental debe ser destruido ya [...]. El arte occidental expresa exclusivamente las características de Occidente [...]. El arte occidental no es internacional. Es sólo un arte transatlántico. Sólo refleja la cultura de Europa y Norteamérica. El actual "internacionalismo" del arte occidental no es más que una función del poder político y económico de

Occidente, que impone sus valores sobre otros pueblos. En un contexto internacional sería más apropiado, por lo tanto, hablar de un arte imperialista» («Westliche Kunst kontra Dritte Welt», en Peter Weibel (ed.), *Inklusion: Exklusion. Versuch einer Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Colonia, DuMont, 1997, p. 100).

[26] Véase Beatrice von Bismarck, «Freedom I have none. Martha Rosler in der Galerie Christian Nagel», en *Texte zur Kunst*, Berlín, vol. 16, núm. 62, junio de 2006.

[27] Véase Martha Rosler, «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental» (1981), en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

[28] Sabeth Buchmann, «Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas», *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Viena, otoño de 2006, p. 22

[29] Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, *op. cit*.