laFuga

Martha Rosler

"Quienes trabajamos en la economía de la información estamos trabajando para las corporaciones que manejan estas cosas"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Video arte | Video performance | Video político | Capitalismo y malestar | Cotidianidad | Procesos creativos | Representaciones sociales | artes visuales | Estados Unidos**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Con un trabajo multidisciplinar a lo largo de más de cuatro décadas, la artista norteamericana Martha Rosler destaca por una práctica que puede moverse entre la fotografía, el collage, el ensayo escrito, el video, la pintura o la performance, realizando siempre intervenciones que indagan críticamente en la vida cotidiana y la realidad que observa. La diversidad de temáticas que han cruzado su obra intentan siempre anudar su posición como artista e intelectual respecto a problemáticas vinculadas a las desigualdades estructurales y las nuevas formas de administración y dominio del capitalismo contemporáneo. En la exposición retrospectiva que la trajo a Chile, *Si tú vivieras aquí*, curada por Montserrat Rojas Corradi y Mariagrazia Muscatello en el Museo de Arte Contemporáneo, pudimos ver algunos retazos de lo que constituye una obra fundamental en el mundo de las artes visuales contemporáneas: desde los valiosos foto-collage de sus inicios donde trabajó con representaciones de la guerra a una crítica a la *american way of life*, pasando por una etapa prolífica en el video y la performance con temáticas históricamente situadas en el feminismo como en su reconocido video *Semiotics of the kitchen* (1975), el que aglutina principios fundamentales de la video-performance. Sus más recientes trabajos la han tenido preocupada por el desarrollo urbano, la vida de los márgenes de la ciudad, así como el creciente proceso de gentrificación y abstracción del capital, lo que ha sido plasmado en distintas exposiciones y obras. En su obra teórica y ensayística, prolífica ella también, ha dejado una huella profunda por el tenor y agudeza de sus reflexiones, mucho de ello puede leerse en español en libros como *Imágenes públicas. La función política de la imagen* (Gustavo Gili, 2007), *Clase cultural. Arte y gentrificación* (Caja Negra, 2017) y el reciente *La dominación y lo cotidiano. Ensayos y guiones* (Consonni, 2019).

Se suma a todo ello, el interés que tiene Martha Rosler en Chile. Tempranamente, Chile ha aparecido como preocupación dentro de textos y videos de la década del setenta, pero se suma a ello su visita a Chile en el marco de la Bienal de Artes Mediales hacia mediados de la década del noventa, ocasión en la que desarrolló fotografías y particularmente un video que fue uno de los relevantes hallazgos de la exposición realizada en nuestro país: *Chile,on the road to NAFTA* (1997), video que desde el detalle logra capturar el auge corporativismo internacional en nuestro país y sus imaginarios de identidad en plena transición democrática. En esta conversación, realizada en Julio del 2019, revisamos parte relevante de su relación con Chile, así como ahondamos en algunas de sus reflexiones sobre el video y su crítica a las teorías de la clase cultural. Para mayor información sobre su obra visitar: http://martharosler.net

La relación con Chile

Iván Pinto: Tal vez podamos comenzar hablando sobre esta exposición *Si tu vivieras aquí* **y qué significa para ti**

Martha Rosler: Es una exposición retrospectiva en el sentido que presenta trabajos que, en su mayoría, ya se han exhibido y realizado, pero el término retrospectivo a menudo sugiere que una exposición es exhaustiva y esta no lo es, es bastante singular, lo cual está bien para mí, no necesito una retrospectiva. Está seleccionada, claro, por dos curadoras chilenas que tienen un punto de vista particular sobre lo que creen que interesará ver y oír a la audiencia y eso yo lo agradezco. Hay trabajos antiguos que nunca he mostrado antes, como por ejemplo un grupo de fotografías que tomé en Chile en 1995. Nunca tuve la ocasión de revisarlas con cuidado, por que siempre estoy trabajando en mi próximo proyecto y esa visita fue interrumpida por la enfermedad de mi madre. Esta exposición me dio la oportunidad de revisar y proponer algunas de esas fotos.

Iván: Pude ver *Chile on the Road to NAFTA* **(1997, video), pero también en uno de tus trabajos más antiguos es** *Secrets from the streets: no disclosure* **(1978, video) donde hay una cita de Orlando Letelier. Entonces, creo que tu relación con Chile tiene una historia previa…**

Martha: Por supuesto. Quién sabe por qué Néstor Olhagaray [1] me invitó por esos años y el video sucedió como resultado de mi visita. Él tampoco debe recordar el motivo de la invitación, pero posiblemente se vio obligado a incluir a alguna mujer para balancear a la cantidad de hombres que hacían video. Pero sí, mi interés en Chile tiene larga data por que Chile era un faro para aquellos que estábamos interesados en la social democracia y la transformación de aquellos países que Estados Unidos consideró que estaban bajo su mando, controlados en bloque contra la Unión Soviética. Y Chile parecía brillar particularmente en su compromiso cívico y un proyecto para transformar el estado en algo que asigne recursos para las personas. Algo muy central para nuestras preocupaciones.

Iván: Eso contrasta un poco con tu video sobre Chile *Chile on the Road to NAFTA***. Creo que es una visión clara de Chile durante este período de los noventa. Nos dijiste que tuviste poco tiempo para registrar, pero esas imágenes que tomaste y reuniste, son muy significativas. Una cosa que realmente me interesa es el uso de la música cuando contrastas dos tipos de composición, una de John Williams interpretada por la una orquesta de policías y otra registrada en la calle vinculada a la música popular. Y esa tensión es una especie de síntesis de contradicciones de Chile de ese momento. Me gustaría saber que viste en esas imágenes…**

Martha: Tal vez deberías leer el trabajo que hice con motivo de la conmemoración del asesinato de Orlando Letelier llamado *The Restoration of High Culture in Chile* (1979), en el que la música y lo que representa para la gente de Chile está en el centro de la conversación. Lo que no quiere decir que la gente en Chile no debería estar interesada en la música clásica o nueva música, sino que en particular en Chile, pero también en otros lugares de América Latina, la "Nueva canción" era una forma de captar la atención popular, y no solo la música popular de la radio.

Entonces, por casualidad, me encontré con el Odeón y la muy extraña selección de música que estaban tocando, que era "The Blue Danube Waltz", que es incluso peculiar en Estados Unidos, es un kitsch romántico, austríaco y luego John Williams y *Star Wars* en particular. Y simplemente parecía una adopción inconsciente de la visión militarista transpuesta al espacio exterior que estaba siendo adoptada por tipos con los rifles cruzados en sus chaquetas. Los carabineros tocaban la música y parecía una condensación obvia de la mentalidad internalizada de los pueblos que sienten que su cultura proviene de otros lugares y que su estatus se eleva al sacar este kitsch popular en la Plaza de Armas. Y luego salí a las calles de alrededor, era domingo, así que la mayoría de las tiendas estaban cerradas, pero había un cantante ciego, un tecladista, y una mujer que recolectaba dinero, muy pocas personas pasaban, y fue extremadamente afectivo, porque no era música folklórica, y tampoco música ampliamente conocida, nada que se escuchara en la radio. Y luego, un poco más lejos, había gente tocando la flauta, que, por supuesto, tiene una tradición indígena de los Andes. Pensé que eso producía un hermoso contraste con el centro de la atención turística, con con una cierta apropiación particular de la cultura cinematográfica y una relación kitsch con Europa. Entonces, por un lado tienes a Europa con "El Danubio Azul", y por otro lado, tienes a John Williams. Los incidentes particulares como el del niño que aparece, parecen de un guión de película, un niño muy pequeño con el uniforme pero con pantalones cortos, y su padre es uno de los miembro. Entonces, tienes a este pequeño soldado bailando detrás de los miembros de la banda con música de *Star Wars*, como el militarismo proyectado hacia el futuro, y él es el futuro, sin ninguna ironía o conciencia por parte de nadie.

Chile, the road to Nafta es una road movie, es un pequeño video musical basado en mis viajes. Y yo hago mucha obra sobre viajar en automóviles, autobuses y aviones, y así sucesivamente, sobre el lugar de paso y nuestra relación con el paisaje. Entonces, en las escenas iniciales, ves el carro de burros, el auto viejo, las bicicletas modernas, y luego, por casualidad, esta cosa en la distancia, que es realmente el símbolo de todo este video, parecía un incendio, y luego parecía una mano que venía de la tierra, y luego me di cuenta de que era un anuncio de Coca-Cola. Entonces, esto fue en el viaje al aeropuerto. Y está el símbolo de blanqueamiento de Santiago, con símbolos de la cultura corporativa internacional basados ⊠⊠principalmente en lo que comemos. En particular Coca-Cola y Pepsi. El brazo estaba en la camisa de un trabajador. Era una cosa extremadamente inteligente y estaba en el medio de la nada. No sé quién vería esto, no sé por qué estaba allí. Era una locura, era inexplicable. Era como un símbolo de algo que brotaba de la tierra del texto de 1977, 20 años antes del video que hice. En ese texto hablé sobre el asesinato de Víctor Jara y que sus dedos estaban enterrados debajo de la tierra y que esto volvería a estallar. Entonces, la erupción que predije fue un regreso al poder popular, y aquí veo un ardiente símbolo del poder corporativo. Y lo que veo ahora es la intensa globalización de la comida rápida y las compras con Walmart, Líder. Lo cual, por supuesto, es cierto en todas partes, incluido Estados Unidos. El borrado de cualquier economía local.

Dejando atrás el video

Iván: Esta es una pregunta retrospectiva y específica:¿Cómo llegas al video? El video-arte tiene un período de existencia desde los años 70 hasta inicios de la década del 90, un breve momento de este formato en vínculo con las artes visuales, y tú realizaste y escribiste bastante al respecto en ese momento. En el texto: *Video: Dejando atrás el momento utópico* **(1990) haces una revisión retrospectiva con una mirada muy crítica a la década del ochenta y parece ser un cierre de una etapa. ¿Cómo empezaste y luego cerraste ese viaje? ¿Cuáles fueron tus intenciones en los inicios?**

Martha: Antes de mudarme en California, vivía en Nueva York, al final de mi adolescencia. Tenía algunos amigos un poco mayores que eran ya personas que trabajaban en el medio, y ya en ese entonces hablábamos de la dificultad de trabajar en cine porque no solo es costoso de hacer, sino que la distribución también era un problema. El video acababa de comenzar, y apenas sabía algo al respecto, pero cuando me mudé a California, tuve la oportunidad de acercarme al video. Fue solo un accidente, tuvo que ver con un estudio en una escuela de medicina. Grabaron videos de autopsias y operaciones en su sótano, y de alguna manera el presidente de mi departamento fue parte de la discusión con el director a cargo del estudio. No se trataba solo de cámaras portátiles, era un estudio real con múltiples cámaras y capacidad de edición, etc. Cinco de nosotros, incluido este profesor, nos convertimos en estudiantes de video en la escuela de medicina. Y la capacidad de distribución de video era obvia, hacer una copia y enviarla por correo. No necesitabas una distribuidora. Podías hacerlo tú mismo. Y estos eran U-Matic, y luego también estaban los equipos portátiles. Entonces, hice muchos videos y también vi muchos videos de artistas. No estaba tan interesada en las ideas de los artistas sobre los videos como en una visión diferente de las cosas que renegociaran la política y, en particular, la política feminista.

Hice varios videos. Recuerdo un curador de video que había sido el primero en el país, ya en 1972 o 1973, en el Everson Museum. Él hizo un estudio de video en el Long Beach Museum y me dijo: “Quiero darte una exposición, pero tienes que usar esta cámara y hacer videos”. Entonces hice 4 videos en 1977 en dos semanas, conduciendo 90 millas hacia arriba y hacia abajo, de ida y vuelta para obtener la cámara, lo cual no era tan buena, pero era mejor que otras. Este curador era amigo del nuevo director de la sección de video del museo de Whitney en Nueva York. Y entre los videos que este curador de Nueva York vio estaban los míos, y dijo “cuando miro tu trabajo, no tiene ningún sentido, a menos que vea más de uno”. Es decir, que de alguna manera, mis intenciones eran tan diferentes de lo que esperaban de una película o video independiente que no parecía tener idea de lo que estaba haciendo. Y la recepción de *Semiotics of the Kitchen* (1975), que es un video mío que ahora se ve ampliamente, fue similar. Tuve a estos curadores masculinos diciendo “¿qué es esto? ¡Esto no es nada!”. Pero las mujeres decían “¡sí!”, Así que tuve una audiencia reactiva o muy entusiasta, dependiendo de si eran hombres o mujeres. Esto fue cierto incluso cuando fui a visitar escuelas de arte en varios lugares, Canadá y Estados Unidos.

Entonces, entendí el poder de reunir audiencias por su propia cuenta, ese video es muy diferente de la película y su distribución, es portátil y puede visitar lugares, que es lo que hice. Una de mis principales intenciones era hacer cosas que parecieran televisión, las que realmente no se parecían en nada a la televisión si no más bien a una contra-televisión. Pensé que la televisión era el aparato ideológico más potente del país y que necesitábamos para abordarlo cara a cara. Entonces, varios de los videos que hice fueron una referencia directa a la televisión sin ser realmente televisión. La forma en que intenté hacer una diferenciación fue mediante el uso de técnicas radicalmente simples y sin altos costos de producción. Descubrí, cuando me mudé a Nueva York, que este había un movimiento llamado *Cheap Media*. La gente en realidad estaba filmando en VHS, lo cual es terrible.

Arte y gentrificación

Iván: Creo que la idea de *Cheap Media* **es un lugar donde se politiza esta producción, una especie de** *lo-fi***. En el video** *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby S/M* **(1988) ironizas bastante respecto a los medios de comunicación. Quería preguntarte a propósito de otra de tus actividades que es el ensayo crítico y particularmente del libro** *Clase cultural. Arte y gentrificación* **(Caja Negra, 2017) donde realizas una crítica muy fuerte al campo de producción artístico y cultural. En los últimos cinco años, especialmente en el cine, se materializó la idea de una "industria creativa" con un arraigo profundo en la política cultural y sus implicancias en la economía y el Estado, tu libro me hizo pensar mucho sobre ello. Quizás uno de los conceptos clave para trabajar aquí es el concepto de "clase cultural", o "clase creativa", y su lugar en la nueva economía y el orden global contemporáneo. En tu análisis ¿cuál es el lugar de esta clase cultural y por qué es importante observarla? ¿Por qué es importante caracterizarla para comprender lo que está sucediendo?**

Martha: Desde que sabemos que vivimos en una maravillosa sociedad dirigida por la información, sabemos que ello nos implica a todos en una red de comunicación e, inevitablemente, de manipulación en televisión, radio o internet. Todo ello se fortaleció dramáticamente en nuestras vidas, y la información es algo que buscamos como una droga que no podemos evitar. Esto concentra nuestras habilidades para comunicarnos, aprender cosas, obtener noticias, tener ideas, mirar videos, estar en contacto con nuestros amigos, tomar fotos, etc. Representa, en nuestros bolsillos, un aparato complicado que llena nuestros hogares en los últimos siglos. Todo está condensado en esta cosa simbólica, costosa y necesaria. Quienes trabajamos en la economía de la información, todos nosotros, todos los que utilizamos el correo electrónico, todos los que hacen clic en un enlace, estamos trabajando para las corporaciones que manejan estas cosas. No diré que controlan nuestras vidas, pero han tenido un papel importante en el control de nuestras vidas, sus direcciones, su dominación.

Pero en el mundo real, el control del territorio, la producción del espacio, es crítico. No se trata solo de dominar nuestras mentes, sino que existe el control de los bienes raíces, particularmente en una era de flujos de población y urbanización de mundo, todo de lo cual hablé en relación con las ideas de Henri Lefebvre. Y en algún momento, me invitaron a dar una charla sobre Richard Florida [2], me reí y pensé: "esto me dará la oportunidad de hablar sobre la producción del espacio y sobre quienes están involucrados en la industria de la comunicación, quienes están empleados como tales". Por supuesto, somos parte de la industria de la información, pero ¿cómo somos utilizados en la producción y control de la tierra los gobiernos y la clase rentista? Brindando oportunidades para que las personas ricas almacenen nuestras obras de arte en términos de su riqueza, que es una forma de capital funcional, que puede intercambiarse. Pero también en términos de captura espacial en apartamentos de lujo que no contienen más que aire, porque la gente no vive en ellos. He visto personas que viven en algunos de ellos, pero son personas con hogares en todo el mundo, y es especialmente una forma de capturar, es como una caja de seguridad especial, ya sabes, una caja de aire que es una determinada cantidad de dinero.

Trump es el ejemplo perfecto. Alguien que capitaliza este flujo, con todos nosotros involucrados en la producción de información. Richard Florida fue quien expuso las bases de la clase creativa como el gran renovador de la sociedad en el mundo y, ya sabes, todos deberíamos estar agradecidos y reconocer la importancia de la clase creativa. Pero literalmente estaba incluyendo personas en industrias de diseño altamente gratificantes, etc. Entonces, él también está hablando de la economía del conocimiento, o la economía de la información, pero de una manera equivocada. Aconsejó, y continúa asesorando, a universidades y municipios de todo el mundo, que luego dicen que están a favor de la clase creativa y hacen arreglos especiales, establecen distritos creativos, pero lo que

realmente está en el corazón de esto es que el artista se convirtió en una tropa de choque que va hacerse cargo de los barrios llenos de gente pobre, que pueden considerarse barrios subcapitalizados, y brindan visibilidad y atractivo para las personas de clase media, que luego también se mudan y los clientes se mudan, los artistas luego salen, y se mueven a otro vecindario, etc.

Entonces, he estado escribiendo sobre esto desde 1989, y cuando escribí sobre eso, los artistas dijeron que no eran parte de esto, que no querían que nadie se fuera. Cuando no estás implicado, eres víctima, pero también que tienes que ver tu rol en la destrucción del vecindario y el hecho de que no unimos fuerzas con nuestros vecinos. Ahora, cuando los artistas hablan de eso dicen "somos los villanos, somos las malas personas que hicieron esto". Entonces, pasaron de ser víctimas a perpetradores, pero sin ninguna estrategia, fue puramente reactivo. Excepto por unos pocos, por lo general no entienden cómo involucrarse en la defensa del vecindario porque, de hecho, los artistas no somos parte del vecindario, tenemos que hacernos parte de los vecindarios. Yo siempre estoy con este mensaje, tratando de calmar a las personas cuando ven esto. No me considero una salvadora, solo intento abrir una conversación.

Iván: Pensando en esto y pensando en tu obra de arte, también creo que aparece en tus textos la cuestión de la *agencia***. Entonces, creo, una forma de hacer agencia es, obviamente, una idea intelectual, tus observaciones como intelectual, pero también tu trabajo como artista. Quiero saber cómo te respondes a ti misma como artista en este problema de gentrificación e interés corporativo, ¿cómo respondes como artista? ¿Cómo te afectan estas ideas como artista y cómo intentas crear una agencia con tu trabajo?**

Martha: No sé la respuesta. No soy muy buena para descubrir cómo hacer las cosas racionalmente. Solo tengo ideas sobre lo que tiene sentido desde el inicio hasta ahora, me he interesado en algo, alguna tendencia, algún proceso en el mundo. O me muevo para escribir sobre eso o me muevo para hacer algo visual o textual que no sea un ensayo, o podría terminar haciendo ambas cosas, incluso si trato de no hacer lo mismo con diferentes formas. No tengo estrategia (risas). No sé qué medios voy a usar, si va a ser fotografía, soy muy disciplinada cuando se trata de eso. Es el problema de la mayoría de edad en una era de arte conceptual y multimedia, donde eliges un medio sin estar completamente comprometida con él. Sin embargo, me consideraría a mi misma muy comprometida con la fotografía y el video, y, sin embargo, también hice escultura y comencé como pintora. También trabajo con mi hijo en novelas gráficas, pero él hace los dibujos.

Iván: ¿Haces los guiones?

Martha: Sí, sí. Estamos trabajando en algo en este momento, pero no tenemos mucho tiempo para hacerlo.

Notas

1

NdE: Director de la Bienal de Video y Artes Mediales a fines de la década del noventa

2

NdE: Richard Florida es un académico estadounidense experto en geografía y crecimiento económico. La tesis de Richard Florida es que a comienzos del siglo XXI nació un nuevo estrato social: la clase creativa. Un denso grupo compuesto por arquitectos, diseñadores, profesores de universidad, científicos, escritores, artistas o músicos, que son motor del crecimiento socioeconómico

Como citar: Pinto Veas, I. (2020). Martha Rosler, *laFuga*, 23. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/martha-rosler/985