

●
●
Quaderns
portàtils

18

Una conversación
**Martha Rosler y
Benjamin H.D.
Buchloh**

Una conversación Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh

BB ¿Qué momento considerarías el comienzo de tu obra como artista?

MR Estudié pintura en la Brooklyn Museum Art School y luego estudié con Jimmy Ernst y Ad Reinhardt en el Brooklyn College.

¿Trabajaste con Reinhardt? ¿Fue tu profesor?

Con él no estudié pintura, sino historia del arte. Su estilo de enseñar era como el zen; nos mostraba diapositivas de arte asiático y decía: «Aquí tenéis una obra, aquí otra, y ahora otra...» En aquel momento había mucho interés en las filosofías orientales y su reflejo en cierto tipo de sobriedad artística. Esto encajaba bien no con la actitud enérgica de los dibujos y cómics de Reinhardt, sino con sus pinturas. Todo era muy... silencioso y concentrado. Encontré sus pinturas asombrosas. Pero al poco tiempo el pop, Fluxus, etcétera. me sacaron de la mentalidad del expresionismo abstracto y, como ya sabes, me relacioné con la vanguardia poética.

No, no lo sabía. ¿No eras consciente de la nueva izquierda, o no te involucraste en ella?

Sí, claro. En realidad lo que me empujó decididamente a la izquierda fue la guerra de Vietnam, pero desde mi adolescencia ya participaba en protestas antinucleares y por los derechos civiles.

Creo que es interesante preguntar cómo era posible que alguien, a principios de los años sesenta, se desplazara hacia la izquierda, tras la destrucción de la cultura de izquierdas en Estados Unidos.

¡Toda una generación se pasó a la izquierda! En cualquier caso, la cultura de izquierdas no había sido totalmente destruida: yo crecí en Nueva York, donde había una izquierda bastante activa, ajena al Partido Comunista y que contaba con gente joven. A pesar

de mi educación religiosa inicial, cuando iba al instituto tenía amigos involucrados en distintas formas de activismo. Los ideales norteamericanos de integración y democracia desembocaron en los movimientos de los años sesenta. Yo me sentí naturalmente atraída por la izquierda, primero por las cuestiones de la desigualdad y la injusticia –un interés reforzado por esos valores religiosos que me habían inculcado– y más tarde por el tema de la amenaza nuclear. A mediados de los años sesenta el Free Speech Movement [Movimiento por la libertad de expresión] de Berkeley y el movimiento contra la guerra empezaron a tener un efecto tremendo en todas las universidades del país.

¿Como se desarrollaron tus intereses estéticos en aquel momento, antes de conocer a Reinhardt? ¿Eras consciente de la trascendencia de la pintura que se estaba haciendo en Nueva York en los años cuarenta y cincuenta?

En aquel momento todavía no, ya que era demasiado joven. Mi familia siempre me había llamado «la artista», aunque no necesariamente de forma positiva: desde los primeros cursos siempre me metía en problemas por dibujar en clase. Yo estaba convencida de que cuando fuera mayor sería una fuera de la ley o una artista, y de que ambas opciones eran muy similares. Más tarde fui al MoMA y al Whitney, que estaba justo al lado, aunque tanto arte me daba dolor de cabeza al cabo de una hora. En el instituto –donde por cierto me especialicé en arte– escribí un trabajo sobre Giacomo Balla. Estaba fascinada por el futurismo y el surrealismo; una de mis primeras pinturas mostraba unas vías y un tren en el cielo. Otra era una acuarela de una chica mirando por la ventana hacia los tejados de una ciudad, muy en la línea de la Ashcan School. Ese linaje de la representación americana –George Bellows, George Tooker, Jack Levine, Charles Sheeler, el siempre popular Edward Hopper– era lo que me interesaba. Ya puedes ver en qué dirección iba Pero no me gustaban los Soyer: demasiado sentimentales. Por la misma razón (aunque también por su expresionismo) tampoco me gustaba demasiado Käthe Kollwitz. Eran los favoritos de la izquierda, pero en aquella época no se podía ser otra cosa que abstracto. Cuando empecé a pintar en serio, naturalmente, volqué mi atención hacia los expresionistas abstractos.

¿De modo que en ese momento en tu horizonte no había lugar para la cultura fotográfica?

Las fotografías estaban en toda partes. De hecho, estaba tomando fotos, al igual que muchos otros artistas.

¿Y eran estas fotos preparatorias para hacer tus pinturas o eran independientes?

Eran escenas de la calle. No tenían nada que ver con mi pintura.

¿Estudiaste fotografía en el Brooklyn College?

No, pero usaba su laboratorio, del que se encargaban los estudiantes de Walter Rosenblum.

De modo que estabas en buenas manos. Es importante saberlo. ¿Qué es lo que enseñaba? ¿Los años treinta, los cuarenta, la escuela de Nueva York?

Rosenblum *encarnaba* la fotografía neoyorquina, la Workers Film and Photo League [Asociación de trabajadores de cine y fotografía]. Sus partidarios en el laboratorio eran el vehículo a través del cual me llegaron sus ideas: sujetos descarnados, la vida dura del exterior. Nueva York, sin embargo, estaba saturada de fotografías: escenas de Manhattan, retratos de celebridades con estilo, fotoperiodismo de revistas. Todo el mundo estaba suscrito a *Life*. Pero aunque estaba interesada en fotografía, tenía el ojo echado a otras cosas.

¿Cómo encajaba en todo ello la fotografía de calle que estabas realizando?

Era fotografía de calle, pero no de gente. Fotografiaba calles y vehículos, pero también retrataba seres vivos como árboles o setas en el bosque. No estaba muy interesada en tomar fotos de gente, aunque recuerdo una fotografía de gente sentada en cubos de basura en el Lower East Side, señales de pobreza. El mundo del arte nos decía que la fotografía pertenecía a un orden menor, envuelto en la temporalidad, a diferencia del mundo trascendente de la pintura. De modo que podías abordarla como una práctica menos mediada, más inmediata, que aquella sobre la que el mundo del arte había reflexionado con tanta intensidad. Era accesible y autóctona, de baja intensidad... Entonces pensaba que la fotografía carecía de historia crítica; no creía que fuera necesario abordar cuestiones de mayor trascendencia.

¿En aquel momento ya escribías, también, además de dedicarte a la fotografía y a la pintura?

He escrito desde pequeña.

¿Crítica o poesía?

Poesía, cuentos... Incluso gané un premio literario en mi yeshiva.¹ Más tarde publiqué un ensayo sobre el *Ulyses* de James Joyce en la revista de la universidad, en el que hablaba sobre los espejos y las fotografías en esta novela. En uno u otro medio había una búsqueda subyacente para hallar mi auténtica voz; se trataba, creo, de una inquietud muy común, con toques de desesperación al estilo existencialista francés. Dicha búsqueda desembocó en mi rechazo inicial del arte pop como forma de entretener el cinismo. Me vi obligada a luchar por hallar mi voz, ya que a menudo me acusaban –injustamente, claro– de copiar los dibujos que había hecho y los cuentos y poemas que había escrito. Mis profesores y mi familia encontraban inconcebible que una niña tan indómita pudiera producir algo original.

Como una prolongación del ideario cultural del Frente Popular de los años treinta, la cuestión de la autenticidad para la izquierda se centró en la cultura popular, preguntán-

¹ Escuela judía ortodoxa [NdT].

dose «¿Es esta la auténtica voz popular, o se trata únicamente de una incrustación o un sucedáneo mercantilizado?» Las formas musicales favorecidas eran el *folk*, el *blues*, Woody Guthrie, mientras que cualquier expresión de vanguardismo era percibida con recelo. Esto era importante para mí, aunque mis amigos artistas y poetas no se involucraban en esos temas.

Recuerdo estar discutiendo la legitimidad del pop con el poeta David Antin (David y Elly Antin eran como una segunda familia para mí en Nueva York, incluso antes de que nos trasladáramos todos a San Diego). Yo preguntaba, ¿qué hay de Oldenburg, Rosenquist, Warhol? David replicaba: «El expresionismo abstracto está muerto, se acabó, es aburrido, ya no queda nada de él.» Me preguntaba una y otra vez cómo logra un artista desarrollar un estilo y cómo puede cambiar ese estilo: ¿cómo puedes dejar de hacer una cosa y empezar a hacer otra radicalmente distinta? La respuesta de Antin me hizo ver que no solo cambian los estilos, sino que también cambia todo el paradigma... Fue como si alguien abriera una puerta que yo no sabía que existía. Naturalmente, había tratado la cuestión del estilo en literatura, pero no se me había ocurrido que la búsqueda de lo apropiado, estilísticamente hablando, no estaba necesariamente vinculada a una seriedad palpable y a la esfera privada del yo. Que había una especie de agudeza engañosa, implacablemente irónica, que podía ser otro motor de producción. Comparé aquel darme cuenta de las posibilidades que tenía frente a mí con mi repentina comprensión del concepto físico de la aceleración en el cálculo: la velocidad está relacionada con el movimiento, pero la aceleración es el índice de cambio de dicho índice; se trata de un metaconcepto sujeto a operaciones matemáticas. Parpadeé y dije, ¡eso es! Aunque seguí haciendo pintura abstracta, el pop me llevo a un uso directo de las imágenes de la cultura de masas, las cosas que me habían intrigado en las viejas revistas, la publicidad barata, etcétera. Hice *assemblages* y empecé a realizar fotomontajes con temas casi surrealistas, utilizando mayoritariamente imágenes de mujeres, desde Juana de Arco hasta la feliz ama de casa.

¿Así que tu primer fotomontaje sería de 1966? ¿Sin haber oído hablar de John Heartfield?

No lo sé, creo que no es posible no saber nada de él... Entre mis influencias iniciales, sin embargo, se encontraban las historias surrealistas con collages de Max Ernst y otras obras surrealistas, e incluso el extravagante artista Jess, de San Francisco. Pero el collage era obviamente el medio del siglo xx.

¿Y qué hay de Rauschenberg? ¿Fue él quien dio vía libre a los fotomontajes?

Su obra era demasiado pictórica. En mis fotomontajes no estaba interesada en los efectos pictóricos, más bien al contrario. ¿Quiénes son los artistas pop que trabajan el collage? Warhol no, sino Rosenquist y Wesselmann. Me interesaba lo que hacían, aunque no me gustaba particularmente. Reunir elementos pintando fragmentos era

mucho más interesante que enganchar cosas encima de una tela pintada. Rosenquist era más interesante que Rauschenberg. A fin de cuentas, su obra era más una metonimia que una metáfora. No obstante, el pop era más interesante en artes visuales que en poesía. Hay gente como Gerard Malanga y otros vinculados a Warhol y al pop que hacían poemas a partir de fragmentos de música popular y melodías publicitarias, de forma análoga al collage pop, pero a mí me costaba mucho más aceptarlo en poesía, probablemente porque pensaba que todavía había espacio para la complejidad de expresión.

¿Qué tipo de poesía te interesaba? ¿La poesía *beat*?

Para empezar, cuando era una adolescente *beatnik* sí, pero mis amigos poetas mayores que yo desdénaban la literatura *beat* al considerarla una expresión incontrolada. Mis nuevos amigos pertenecían a la escuela que por entonces estaba en la onda, la escuela de Nueva York. Cuando tus amigos están hablando del Black Mountain College, Cage y los principios aleatorios y lo que a ti te va es Jack Kerouac y Allen Ginsberg, la situación resulta difícil de sostener. De modo que aprendí a prestar más atención a las tradiciones de lenguaje más controlado. Ya había leído a los precursores –Gertrude Stein, William Carlos Williams, Gerald Manley Hopkins, Wallace Stevens, Marianne Moore, Pound y Eliot, etcétera– y había visto las producciones del Living Theatre: Bertolt Brecht, Eugene Ionesco, Luigi Pirandello y Samuel Beckett.

En cierto sentido. Warhol sería una conexión interesante, ya que enlaza la tradición de Stein, la tradición fotográfica y la tradición pop. ¿Recuerdas tu primer encuentro con Warhol?

Curiosamente fue a través de la revista *Time*. Publicaron una crítica de la exposición de las cajas de Brillo que guardé durante años. Para *Time* fue un espectáculo total, que se promocionó a bombo y platillo, pero aunque fue claramente importante tenía también una trascendencia que se les había pasado por alto. Y aquí tenemos a Warhol, fastidiándolo todo, y yo pensé: «Si esto se puede hacer, entonces ¿qué estoy haciendo yo?» Lo que hacía inmediatamente interesante a Warhol es que él mismo era una obra de arte total. No era un tipo que apareciera empujando su obra con un palo, diciendo, «Ahora voy a explicar por qué esto es tan ofensivo». Era un personaje inseparable de su obra. Naturalmente, la mayoría de artistas también son así, pero lo suyo era una provocación obvia. Al mismo tiempo, yo asistía a *happenings*. Eso planteaba un problema: por una parte tienes los *happenings*; por otra, tienes a Warhol. Esas dos cosas no son muy compatibles.

Tampoco lo es lo del Living Theatre.

Pero el Living Theatre constituía una especie de puente, al igual que los *happenings*, y Carolee Schneemann; tienes restos de expresionismo abstracto «actuando», pero también hay un compromiso con un texto político, con acontecimientos reales. No es el

esteticismo zen de la guerra fría, como Cage. Una de las cosas interesantes de Warhol que parecía establecer una continuidad con la escuela de Black Mountain y Cage era su dandismo, su actitud distante.

¿No viste las exposiciones de Warhol?

Era aún demasiado joven. Me parecía que la entrada para poder introducirse en el mundo de las galerías había que pagarla muy cara. Eran espacios privilegiados.

¿Existe ya un componente feminista en la complejidad de aquella época, junto a la dimensión política?

Feminista, sí, pero no en el arte. La «cuestión de la mujer» siempre ha estado ahí, y se debatió mucho durante los cincuenta –también en la izquierda, por supuesto, aunque no fue allí donde me topé con ella–. No obstante, no existía lo que podríamos llamar un arte feminista.

Pero, ¿y Carolee Schneemann? ¿La viste actuar?

Sí. Eso fue algo más tarde, probablemente en el 65 o el 66. ¿Pero era feminista, esa obra?

¿Estabas al tanto de lo que hacía Eva Hesse en esa época? ¿Viste su obra?

Sí, y creo que posteriormente me vi influenciada por sus formas orgánicas extrañamente repelentes, pero en aquel momento me interesaba más Robert Morris. A principios de los setenta, cuando leí el ensayo «Art and Objecthood» de Michael Fried, publicado en 1968 en el libro de Gregory Battcock *Minimalism*, pensé que se trataba de un buen análisis, aunque había tomado el bando equivocado. Me gustaría haberlo leído en el 68. Estaba muy interesada en la idea del estar presente, compartiendo el mismo espacio físico que tu audiencia, en cómo eso destrozaba el paradigma de la modernidad.

El paradigma moderno de la visualidad pura.

Sí, y por tanto la trascendencia. Porque en el mundo no existe la visualidad pura. Lo que me gustaba de la obra de Morris era el refinamiento y el control, la agudeza, la falta de interioridad... Todo esto, supongo, puede describirse apropiadamente como *teatralidad*. Lo que no me gustaba era que compartía con el pop un enfoque desinflado, pragmático, sin establecer ninguna conexión con la iconografía social. Parecía interesarse por la destrascendentalización del arte, pero sin sustituirlo por nada excepto la forma. Esto me parecía un poco triste, aunque sigue teniendo interés.

¿Como las pinturas de Stella?

De hecho estas me gustaban porque tenían un elemento de incertidumbre, no eran tan inflexibles como los objetos tridimensionales, con bordes bien definidos. El hecho de que fueran negras era en sí muy interesante. Las percibía como relacionadas de algún modo con Reinhardt.

Más tarde Stella admitió que estaba intentando realizar una fusión entre Rauschenberg y Reinhardt. Lo que me atraía del pop era que estaba tratando directamente con imágenes, más que con objetos. Por eso Warhol era más interesante que Rauschenberg.

Se deshizo del elemento nostálgico.

Pero no viste la dimensión afirmativa que eso implicaba. ¿Pensabas que tenía una dimensión crítica?

Lo veía críticamente. Escribí un ensayo –que no fue publicado– contra la insistencia de Lawrence Alloway de que en el pop no había crítica. No obstante, me interesaba menos Warhol como modelo directo que otros elementos del pop, ya que me parecía que Warhol era el mejor seguidor de sí mismo. Naturalmente, al otro extremo de la crítica estaba Richard Hamilton, pero el problema era que él no era tan riguroso como Warhol, cuyas obras eran reproducidas, reticuladas, y eran todas totalmente visibles: no había confusión posible sobre lo que estaba en juego. No tenías fragmentos de cosas estéticamente yuxtapuestos a otros fragmentos. El problema con Kurt Schwitters era la disposición. Warhol no estaba interesado en la disposición, y yo tampoco.

Suenas como Donald Judd, cuando afirmaba en los años sesenta que la pintura europea estaba muerta porque es todo composición; siempre está equilibrando una cosa con otra. ¿Qué es lo que hay de tan fabuloso en la centralidad y la anticomposición desde esta perspectiva en aquel momento?

Está apoderándose del discurso, de la interpretación, y centrando la atención: «¡Ahora mira aquí!» No mires aquí para que tu mente vaya a algún otro sitio. Pensaba que si vas a abordar la vida cotidiana, tienes que ir con mucho cuidado a la hora de seleccionar el tema a mirar.

¿No suena esto como un eslogan publicitario, «Ahora mira aquí»?

Así es.

O sea que es pura afirmación. Te llama la atención –como la ideología– decir «Ahora mira aquí».

¿Por qué pura? ¿Qué aporta una persona a la mirada? ¿Y cuál es la intención de la persona que te está pidiendo que mires? Creo que es el mismo problema con la fotografía. Me llevó un tiempo entender que no porque mires algo entiendes su significado histórico... Necesitas otras informaciones. Warhol hacía que te concentraras en el mal *otro* mediante la afirmación de todos los valores «plásticos» que intelectuales y artistas decían despreciar, que incluso la cultura en general decía no desear. Parecía un desarrollo lógico de las numerosas críticas de la cultura de masas y la moderna vida americana de los años cincuenta, como *Air-Conditioned Nightmare* de Henry Miller y la acusación de Paul Goodman contra el sistema educativo en su conjunto por formar a la gente para una carrera competitiva y corporativa.

¿Qué piensas de *Avant-garde and Kitsch*, de Clement Greenberg?

Seguro que lo has leído.

Sí. Y también *The Tradition of the New*, de Harold Rosenberg, otra defensa del llamado arte avanzado, y en cierto sentido más interesante aún. Greenberg, sin embargo, era problemático porque en primer lugar estaba escribiendo durante los años treinta y, en segundo lugar, era el promotor de la gente a la que queríamos reemplazar, los pintores de la modernidad tardía. Leí ese ensayo de forma muy crítica.

Ese ensayo lo compuso en su momento de mayor izquierdismo...

Cuando era trotskista. Esa no era izquierda de la cultura popular, ¡era la otra izquierda!

La izquierda aristocrática. ¿Qué trayectoria representa entonces la izquierda de la cultura popular en Estados Unidos?

Documentales y música folk. Había una valoración simultánea de las tradiciones de los maestros del arte del pasado –las obras de los museos– y de la música clásica, pero existía una marcada distinción entre la cultura popular (buena) y la cultura de masas (mala). En música, ningún amante del rock and roll estaría de acuerdo con ello, pero era fácil con respecto a la publicidad. Al centrar tu atención en la cultura de masas, Warhol solo podía, en mi opinión, apuntar a su artificialidad y a su naturaleza arbitraria y corporativa, particularmente desde el punto de vista de la cultura popular indígena a la que estaba reemplazando.

Si vuelves por un instante a los poetas y a Gertrude Stein y a su énfasis en una aproximación al lenguaje formal y simple, eso no estaba ciertamente orientado a la cultura popular, ¿no?

Lo que me interesaba no era la cultura popular en sí, sino la crítica.

Hay una interpretación de Warhol que lo presenta como un artista americano que quiere resucitar las tradiciones existentes de los residuos de la cultura popular. ¿Lo habrías visto en estos términos en aquel momento?

Yo lo veía como pura crítica, sin ofrecer ninguna alternativa. Ni siquiera entraba necesariamente en el ámbito de la crítica, sino que *representaba* una crítica. Era pura negatividad.

¿Cuál fue tu relación con Fluxus?

Conocía su obra, sobre todo a través de los Antin, pero no me interesaba mucho, ya que por entonces no parecían ofrecer un modelo directo que me resultara de utilidad. Fluxus parecía algo sistemático, antiinstitucional y racional, impregnado por una especie de ironía europea. Ese fue otro elemento en mi percepción de gente como Warhol, ya que era un extraño *outsider* que observaba a Estados Unidos cavilando sobre su implacable fachada... Al vivir en San Diego, me di cuenta verdaderamente de lo insuficiente que resultaba todo eso, de que incluso la ironía era insuficiente. Porque la crítica tiene que

ser... tiene que haber un hilo por donde tirar. La propia totalización del simulacro en el que Warhol había entrado lo hacía inaccesible para la gente que no captaba la posibilidad de que dicho simulacro podía contener una dimensión crítica. Por lo tanto, empecé a pensar qué podía hacer la fotografía, sobre todo acompañada de un cuidadoso texto o contexto, ya que puede interactuar muy fácilmente con la experiencia.

En San Diego, sin embargo, proseguí también con la pintura abstracta, con gamas muy oscuras y pocas pretensiones. Con el tiempo empecé a sentirme alienada con esta obra –que por otra parte me encantaba hacer– debido a mis prioridades políticas, entre las cuales se incluía el feminismo. En el momento en que entré en la universidad ya estaba trabajando con mujeres artistas, a menudo en ejercicios colectivos, así como con un grupo para la liberación de la mujer políticamente comprometido. Mis inquietudes feministas me llevaron a la escultura: creía que el motivo por el que deseaba que mi obra estuviera en la sala y no en la pared tenía que ver con la representación de una presencia física, un cuerpo físico y a menudo un cuerpo de mujer. De modo que pasé de hacer estructuras de telas para ser colgadas a realizar objetos rellenos de algodón, normalmente ropa vieja o arpillera. Por entonces estaba leyendo el ensayo de Fried. Para mí las esculturas blandas, paradójicamente, parecían aproximarse a lo que hace la fotografía, quiero decir la fotografía de la calle: la representación de cuerpos en el espacio, no como elemento escultórico, claro, sino como una referencia directa al tiempo y al lugar.

Cuando hablas de fotografía de la calle, ¿a quién te refieres exactamente?

¿A Garry Winogrand?

Me refiero más bien a los húngaros en París durante los años veinte, a la Film and Photo League, naturalmente a Walker Evans y Robert Frank, quizás Helen Levitt, un cierto tipo de obras genéricas publicadas en las revistas de los cincuenta, etcétera. Winogrand fue un ejemplo bastante negativo.

Aunque sé que algunos fotógrafos coetáneos tuyos se han referido a él como un hito crucial y decisivo que permitió mirar la cultura pop norteamericana desde un ángulo distinto.

Este no es mi caso. Aprecié este tipo de diferencia primero en *Americans*, de Robert Frank, y luego en Lee Friedlander, a quien también consideraba como un puente hacia el expresionismo abstracto y el pop. Realizó un libro con Jim Dine titulado *Work from the Same House*.²

¿Eras cada vez más consciente de las tradiciones *agitprop*? ¿Cuándo tomaste consciencia de la cultura soviética y del legado del productivismo constructivista ruso y soviético?

² Robert Frank, *The Americans*, primera publicación en EE UU, 1959; Lee Friedlander y Jim Dine, *Work from the Same House* (Londres: Trigram, 1969).

Se me volvió a despertar a través de Godard. Y supongo que me recordó toda la tradición de cine soviético que solía ver en Nueva York. La Liga Socialista Trotskysta de Jóvenes (YPSL) organizaba actos culturales. A menudo proyectaban el *Potemkin* de Eisenstein; la primera vez que la vi probablemente tenía 15 años. Creo que también vi *La huelga*.

Igual que en los años treinta y cuarenta la Film and Photo League presentaba en Nueva York las primeras películas soviéticas a fotógrafos como Helen Levitt.

Claro. Desconocía la obra de Dziga Vertov, que Godard tomó como modelo a principios de los setenta, pero sí vi lo que le interesaba a Eisenstein y que el montaje constituía la obra. A finales de los sesenta, para lo que yo y otras personas estábamos haciendo no había nada más importante que el cine.

Un *flashback* hacia el cine ruso, más que cualquier otra expresión de la vanguardia soviética. Era el cine en sus comienzos.

Bueno, también estaba interesada en la fotografía, la teoría, la pintura, el diseño, los carteles... todo lo que se hacía en Rusia, ya que estaba dirigido a una audiencia de masas. De hecho siempre me había atraído la pintura rusa (Malévich, Rodchenko...). En algunos aspectos, la obra de Malévich parecía vinculada tanto a Rothko como a Reinhardt.

Pero nadie lo reconocía o nadie quería decirlo. Ver el cine soviético cuando tienes 15 años y conciliarlo con Ad Reinhardt en 1965 parece difícilmente compatible.

En los años sesenta, el cine –la historia del cine y el cine contemporáneo europeo, llamado de arte y ensayo– era básico para la educación de todo artista e intelectual. Además, me pasé la infancia en el cine del barrio. Aunque quizás fue la influencia de Eisenstein lo que me llevó a empezar los fotomontajes políticos. A mediados de los sesenta, mucha gente estaba interesada en las relaciones entre el cine y la fotografía, la escultura, y lo que hay en la tela, la pared, la página. El incipiente desmoronamiento del punto álgido de la modernidad tardía precipitó una búsqueda de nuevas formas de conocer y representar y nuevas formas para llegar al público. En ese momento todo era heterodoxo: no hay una sola fuente de conocimiento, no hay una sola línea de producción.

No es tan evidente que reinara lo heterodoxo si observas la homogeneidad de tus coetáneos o los de la generación precedente. Para ellos –por ejemplo, Carl Andre–, a pesar de compartir un horizonte similar de conciencia histórica, lograr una obra de arte homogénea, integrada y totalmente resuelta era un *sine qua non*. Lo que ha hecho que tu obra haya tenido una acogida difícil durante mucho tiempo es su heterodoxia, un modelo que permitía una extensa gama de escritura, collage, montaje, cine, vídeo, fotografía... De repente esa heterodoxia había dejado de ser legible.

Estás hablando de aquellos artistas promovidos por el mundo institucionalizado del arte y sus órganos de publicidad. Sin embargo, había muchos otros artistas haciendo otras cosas a finales de los sesenta y principios de los setenta, que rechazaban los caminos tradicionales e incluso el objetivo de llegar a dominar un medio de expresión. El conceptualismo fue uno de estos desarrollos. Para mi obra, esa diversidad de producción que mencionas era crucial. Todo lo que he hecho lo he pensado «como si»; todo lo que he ofrecido al público ha sido ofrecido como una sugerencia al trabajo. Actualmente, «como si» es jerga de bar de copas, el equivalente verbal de un encogerse de hombros. Eso no tiene nada que ver con lo que quiero decir con «como si», que significa que mi obra es un esbozo, una línea de pensamiento, una posibilidad.

Pero no en términos de una voz que generalice la posibilidad de que «todo el mundo se convierta en artista».

No, eso parecería ridículo... Esto es lo que no me gustaba de Beuys y de la idea de Cage de la transformación de la vida cotidiana en una serie de encuentros estéticos. Eso equivale a afirmar que el arte no existe e incluso que no importa. Que no significa nada.

O es equivalente a afirmar que esta condición sería un estado ideal a alcanzar. Que todo el mundo se convertiría en artista. Por eso es una afirmación tan descabellada.

Me gustaría que habláramos de tu obra fotográfica y textual *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*.³ Pero antes quería hablar de otros dos elementos, volviendo al tema de San Diego. ¿Cómo surgió la estética fotográfica del grupo en el que te movías profesionalmente? De repente hubo una nueva estética fotográfica, como si hubiera surgido de la nada. Todo sucede un poco demasiado rápido... De repente todos los que te rodean practican un cierto tipo de enfoque fotodocumental politizado, claramente orientado hacia una crítica del presente y aparentemente desvinculado por completo de preocupaciones estéticas.

Nos interesaban las cuestiones estéticas, aunque eso no era lo principal. Yo había empezado a hacer fotomontajes políticos en Nueva York, años antes de que hubiera oído hablar de esta gente. Ya dije antes que lo que era interesante de Warhol era que todo era plano y estaba en la superficie, todo estaba claro y perfectamente situado en sus coordenadas, de modo que podías entender perfectamente de qué se estaba tratando. Por una parte estaba fascinada por la sistematicidad de esta retícula y por otra me atraían también las colisiones que producían efectos secundarios en cierto modo escurridizos, el legado del surrealismo que me había intrigado desde que iba al instituto.

³ *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, fotografías en blanco y negro y texto, 1974-1975.

La obra de Fred Lonidier *Twenty-nine Arrests*⁴ responde de forma muy explícita no solo a un artista en concreto –Ed Ruscha– sino a un cierto tipo de arte conceptual, ofreciendo un contramodelo muy crítico. ¿Cuál fue tu relación con la práctica fotográfica del arte conceptual del momento y cuál era tu posición al respecto? Y dentro de ese proceso de desarrollo de un contramodelo frente al arte conceptual, ¿cuál fue tu reacción frente a la fotografía sociodocumental de los años treinta? ¿Exista un vínculo entre ambos? y, en caso de que así sea, ¿Cómo sucedió? ¿O tuvo lugar de forma independiente o simultánea, sin una conexión causal directa?

Por lo que a mí respecta, como hemos visto, a pesar de que había empezado con la pintura siempre había observado las fotografías. Durante mis estudios de posgrado me junté con ese grupo del que estábamos hablando, casi todos fotógrafos: Fred Lonidier, y luego Phil Steinmetz, Brian Connell y Allan Sekula. Había unas pocas personas más en nuestro grupo: Steve Buck durante un tiempo y luego Adele Shaules y Marge Dean, pero trabajé más estrechamente con los cuatro primeros. Todos estábamos interesados en la crítica, aunque teníamos distintas orientaciones y grados de activismo político directo. Nos reunimos prácticamente cada semana durante varios años y nos considerábamos en muchos sentidos un grupo de trabajo en el que se debatían ideas. El pintor y crítico cinematográfico Manny Farber, a quien ayudé en sus clases, nos llamaba «ese conciliábulo de allí abajo», refiriéndose al laboratorio de revelado. Éramos bastante conscientes del conceptualismo fotográfico. Leíamos teoría política y teoría y crítica artística y cinematográfica –sobre todo la revista *Screen–*, hacíamos debates sobre arte contemporáneo, hablábamos y discutíamos con David Antin, nos reuníamos con un grupo literario organizado por Fred Jameson e interactuábamos con Herbert Marcuse y sus estudiantes –entre los cuales estaba Angela Davis– en las clases y en los constantes actos de protesta. Volviendo a Fred, sobre el cual me has preguntado específicamente, era un activista político que veía la fotografía como un medio que se integraba muy bien con sus actividades y realizaciones políticas.

¿Podría decirse entonces que era la dimensión comunicativa de la fotografía lo que le atraía?

Sí, pero al igual que todos nosotros no pensaba cosas como por ejemplo «Seré un fotoperiodista para la izquierda»; no era tan sencillo como esto.

Pero tú tampoco pensabas cosas como «Voy a hacer lo mismo que Douglas Huebler». ¿Qué tipo de fotografía representaba para ti el arte conceptual en ese momento?

Percibíamos el conceptualismo fotográfico –a diferencia del conceptualismo no fotográ-

4 *Twenty-nine Arrests: Headquarters of the 12th Naval District, May 4, 1972, San Diego*, fotografías en blanco y negro, 1972.

fico básicamente formalista de artistas como Kosuth– como una versión del pop art, aunque también existía la otra dimensión del conceptualismo fotográfico que es una versión de la teoría de sistemas: la fotografía sería vista entonces como un sistema de representación mediante el cual centras tu atención en otros sistemas.

Eliminando al mismo tiempo la narrativa y las formas tradicionales de representación social.

Sí. Era algo idealista, formalista. Eso no era lo que ninguno de nosotros tenía en mente, ya que nuestra intención era representar lo social e incluso emplear la narrativa. Es evidente que no estábamos interesados en la estética tradicional de la copia única, en donde tienes un campo acotado que constituye tu arena de operaciones. Pero lo que nos diferenciaba de otros artistas que trabajan con la fotografía, como Dan Graham, o quizás incluso como Doug Huebler, era que estábamos interesados en desarrollar una estética de la fotografía que rechazara la modernidad formalista, y al mismo tiempo seguíamos creyendo en la utilidad de desarrollar elementos formales. Por otra parte, usábamos la fotografía a voluntad, sin valorizarla necesariamente. Nos interesaba regresar al documental, pero queríamos ser documentalistas de un modo que no habían sido los documentalistas. Por ejemplo, la mayoría de nosotros (yo desde luego) asistía ávidamente a las interminables proyecciones cinematográficas que se hacían en el campus, desde Michael Snow al cine estructuralista, pasando por el nuevo cine feminista, el cine europeo y latinoamericano y el cine negro, y quería realizar secuencias fotográficas que parecieran películas desmenuzadas. En tanto que lectores de Brecht, naturalmente queríamos usar secuencias teatrales o dramatizadas o elementos de la representación junto a las estrategias documentales más tradicionales, usar el texto, la ironía, el absurdo, mezclar formas de todo tipo...

¿A diferencia del conceptualismo post-pop?

Bueno, gran parte de él parecía referirse únicamente a sí mismo, era nihilista, constreñido y mezquino, o bien simplemente irrelevante.

La fotografía conceptual tiene una bonita y complicada estética fotográfica, con fundamentos estéticos y teóricos bastante complejos.

Sí, porque en parte trata sobre una forma de engaño. Es algo fingido.

Eso no es lo que pensaban. Creían que estaban ofreciendo una interpretación sincera, sin ninguna pretensión.

¿Pero cómo puedes no reconocer un medio, ignorar la mediación?

Usando una cámara pequeña y barata, sin convencionalismos de por medio. En el arte conceptual, la destecnicificación de la fotografía tiene lugar de forma programática. Rechaza toda la estética fotográfica moderna siguiendo

un enfoque al estilo de Duchamp, afirmando que una fotografía es un mero trazo registrado mediante un sistema óptico y químico. Y si vas y fotografías una gasolinera, tiene tanto valor esta foto como el de cualquier otra persona fotografiada en el mundo. No existe jerarquía alguna. No quiero entrar ahora en esto, pero hay un conjunto bastante complejo de términos que intervienen en la fotografía conceptual.

¿Por qué esa complejidad?

En su prohibición de la narrativa, en su prohibición de las referencias, en su prohibición...

Es el grado cero de la fotografía. Pero eso no es muy complejo. Es un poco ciego.

El grado cero es un modelo bastante complejo y nos ha obsesionado durante mucho tiempo.

Y sígue haciéndolo.

Así, te opones al grado cero de la fotografía del conceptualismo con tu modelo fotográfico, que redescubre las tradiciones norteamericanas de los años treinta y en concreto la fotografía de la FSA.⁵

Llegué a él usando dos modelos distintos. Por una parte había el argumento que acabas de mencionar, según el cual la fotografía no es nada y no requiere destreza alguna. Nosotros la llevamos a la tienda de la esquina; de hecho, yo lo hice así. Pero luego ya no lo hice, porque acepté que no es posible esconder al autor de la fotografía, sobre todo cuando se trata de un artista que ya tiene un sentido estético desarrollado. Asimismo, parecía que uno podía intentar desarrollar nuevos medios estéticos observando la historia de la fotografía. Yo había visto la obra de Robert Frank, August Sander y Erich Salomon, Weegee y Arbus, Friedlander y Winogrand, Danny Lyon y Larry Clark, incluso Elliott Erwitt, pero no necesariamente como modelos directos. Ese era el momento, sin embargo, en el que se empezaban a conocer los nombres de los fotógrafos de la FSA y a diferenciarse entre sí. En toda mi fotografía, incluyendo *The Bowery*, está claro que pueden apreciarse trazos de mi interés por esa tradición conceptual.

¿Es cuando descubriste la historia de la FSA? Porque estamos hablando de principios de los setenta, cuando este tema apenas se debatía. La historia de las fotografías de la FSA se escribió más tarde.

No mucho más tarde. Los libros que conocía en esa época eran *Documentary Expression and Thirties America*, de William Stott, *Portrait of a Decade*, de Hurley, así como *In*

5 Los fotógrafos de lo que se convirtió en la sección histórica de la FSA (Farm Security Administration), organizados por Roy Stryker, del gobierno de Roosevelt, trabajaron desde 1935 a 1943. En ese periodo, se realizaron unas 270.000 imágenes. Las tres primeras personas que se contrataron fueron Carl Mydans, Walker Evans y Ben Shahn. Luego vinieron Dorothea Lange y Arthur Rothstein, seguidos por otros.

This Proud Land, de Roy Stryker.⁶ Era la historia de la Photo League que era más difícil de encontrar. Yo ya estaba interesada por Walker Evans, tras haber leído *Let Us Now Praise Famous Men* con gran interés unos años antes. Yo veía a Evans también como algo dandi, pero me atraía el poderoso esteticismo de su enfoque.

¿Y qué me dices de sus *Crimes of Cuba*? ¿Por qué iba a ser un dandi si hacía este tipo de trabajo? Pensaba que lo que te habría atraído de él era la dimensión izquierdista de su obra.

No conocía esa obra en particular, aunque algunas de las fotos de Cuba ocupaban un lugar importante en *American Photographs*. Su estética dandi básica de distancia y desdén podía desviarse para transmitir una dimensión política. Compáralo con los giros retóricos más acalorados de la fotografía comprometida de los años treinta, por ejemplo, incluyendo las obras de la Film and Photo League –que yo también admiraba, aunque no parecían la clase de híbrido que intentaba hallar–. Uno de los aspectos convincentes de *American Photographs*, de Evans, era su poderosa secuenciación; gran parte del significado de su obra está en los intersticios. Y recuerda que a principios de los setenta todo el mundo de la fotografía estaba operando aún bajo la estética moderna de la copia única. Si ahora comparas *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha, y *American Photographs*, podrás ver que tienen elementos estructurales en común: la imagen estructurada entre sí y la secuenciación. Y sin embargo son opuestas. En *Twenty-six Gasoline Stations* la secuencia es de uno más uno, y es esta simple adición lo que resulta interesante. En *American Photographs* es uno más dos más tres más cuatro, de modo que la secuencia resultante y el contenido son realmente diferentes. Y ambas series dependen de la seriación, algo que el mundo de la fotografía no permitía. Por supuesto, también estaba interesada en la noción de lo urbano de Walker Evans. Era una idea que no veía demasiado en los demás fotógrafos de la FSA, ya que esta, evidentemente, tendía a centrar su atención en el mundo rural.

¿Y en las fotografías urbanas de Dorothea Lange?

Sí, pero se concentraban más en la gente que en el escenario. Lange, a pesar de todas sus virtudes, centraba su interés en lo humano, llegando incluso a monumentalizar a los pobres y a las personas no organizadas. No era un modelo en el que me hubiera encontrado cómoda. En mi religión no hay santos. Bourke-White, en cambio, que no era una fotógrafa de la FSA pero sí una importante fotoperiodista, era demasiado profesional, su obra estaba demasiado controlada y formalizada. Shahn y Delano eran estupendos, pero una vez más se concentraban en el retrato, en el incidente narrativo, y la maravillosa fotografía de Shahn, sin embargo, parecía virulentamente misantrópica. De hecho,

6 William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (Londres, Oxford y Nueva York: Oxford University, 1973); F. Jack Hurley, *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties* (Baton Rouge: University of Louisiana, 1972); Roy Stryker y Nancy Wood, *In This Proud Land, America 1935-1943 as Seen in the Photographs* (Nueva York: Galahad Books, 1973).

nunca conseguimos ver demasiadas obras de Jack Delano. Las virtudes y los defectos de Russell Lee eran sus irónicas payasadas, Rothstein era interesante, pero posteriormente se comercializó demasiado, como Lee. A mí me atraían John Vachon y John Collier por su racionalismo antropológico, pero vi tan pocas de sus obras que difícilmente podrían impresionarme mucho. La obra de Marion Post Wolcott parece haber quedado mayoritariamente suprimida, ya que todo lo que pudimos ver de ella fueron sus fabulosas estampas de la buena vida en la Florida de la posguerra. La trayectoria de Evans, sin embargo, no se limitó a su relativamente breve colaboración con la FSA sino que fue mucho más allá, desde sus fotos de Cuba a su trabajo con la FSA y *Fortune*, pasando por *Let Us Now Praise Famous Men* y las fotos realizadas en el metro de *Many Are Called*, que yo no acepté.

A pesar de que quedé profundamente impactada por *American Photographs* y la complejidad de la visión de Evans, por sus ecos calmados de la fotografía de las calles de París y de la fotografía constructivista soviética, nunca consideré a Evans como un fotógrafo al cual emular, y su obra no ejerció la misma clase de influencia productiva sobre mí que sí tuvo, creo, Godard. Pero Evans proporcionó una cierta revelación similar a lo que he dicho sobre Godard y lo urbano. En una de mis fotografías de *The Bowery* puede verse un homenaje directo: me llamó poderosamente la atención una foto que Evans había tomado de la entrada de una tienda con un montón de sombreros apilados contra un escaparate. Parecía como una inversión bohemia del discurso heredado sobre lo urbano: para él la calle era el lugar seguro y conocido, mientras que el interior de la tienda es presentado como una sombra trémula, un espacio semipeligroso y desconocido. Creo que es esto de lo que trata la fotografía: la cualidad básicamente desconocida, no revelada, de este espacio interior.

¿Y Berenice Abbott? Su obra se centraba totalmente en los sujetos urbanos.

Sí, pero su obra es más bien fría. Seca, como una joya, distante. No sugiere una conciencia política como parece hacerlo la obra de Evans, incluso sin un abierto compromiso político. Paul Strand es milagroso, pero la mayoría de su obra es de los años veinte. Una de las cosas que resulta atractiva y problemática al mismo tiempo era su tercermundismo. En los setenta éramos presa de un tremendo tercermundismo, aunque también nos mostrábamos críticos frente a él. Pero yo veía a Strand como la persona que empezó a mover la fotografía norteamericana de lo pictórico a lo moderno, un avance inestimable. Admiraba su obra cinematográfica, la forma en que empleaba su estilo de foto fija, que era moderno, constructivista y formalista de derivación rusa, como en *The Plow that Broke the Plains* (básicamente una película de propaganda del gobierno).⁷ Pero creo que ha sido pasado por alto y que su obra solo se ha tenido en cuenta esporádicamente debido a sus simpatías políticas.

⁷ Dirigida por Pare Lorentz para la Resettlement Administration Unit, 1936. Este organismo fue el antecesor de la FSA (Farm Security Administration).

¿Cómo tiene lugar tu reorientación hacia esa historia de la fotografía cuando está claro que no está motivada exclusivamente por el redescubrimiento de dicha historia sino que también sirvió para dar forma a la posibilidad de una clase distinta de estética fotográfica que es a la vez antipop y anticonceptual? Descubriste aspectos de la historia de la fotografía que sirvieron como herramientas para proyectos para los cuales apenas existía alguna base legitimadora evidente. Y esto te permitió construir una oposición al *pop art* y al Warhol, así como una oposición al arte conceptual. Después de todo, debes haber sido consciente de su variante californiana, todo el mundo debía tener presentes a Huebler y Ruscha, ya que eran muy conocidos en la California de la época.

Bueno, no estábamos en Los Ángeles, pero básicamente tienes razón, aunque Ruscha era mucho más conocido que Huebler. Y en el ámbito local de San Diego no hay que olvidar a John Baldessari. Venía de National City (California), no era del Upper West Side ni del Lower East Side. ¡Era americano! En 1968 su obra me permitió ver por primera vez una fotografía expuesta como objeto no valorizado. Era una pintura sobre tela que creo que era una fiel interpretación de una foto con un tipo apoyándose en un poste justo en el medio, con la palabra «wrong» en la parte inferior. Eso era metadiscurso; nunca había visto un metadiscurso fotográfico antes. No solo utilizó una foto tonta, sino que se preocupó específicamente de poner una palabra en ella, ya que por supuesto en fotografía las palabras estaban prohibidas.

¿Fue uno de tus profesores?

No, pero cuando me trasladé allí en 1968 llegué a conocer a todo el mundo, a través de los Antin. Cuando empecé los estudios de posgrado, en 1971, John se había ido a Cal Arts. Creo que Allan Sekula había ido a sus clases.

¿Cómo se llega entonces a tu obra a partir de la historia de la fotografía que habías redescubierto? Cuando realizaste *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* en 1974, aparece como un proyecto de arqueología histórica, por así decirlo. Pero también es un proyecto que configura una nueva estética fotográfica, una estética totalmente alternativa.

La fotografía me permitió generar una imagen que no fuera una representación de mi propia interioridad. Y también me sirvió para resolver la paradoja del estilo de la que hablaba antes. Podía romper la caja de la interioridad, la subjetividad y la autenticidad.

¿No era eso lo que el conceptualismo había confirmado, hasta cierto punto?

Quieres decir confirmado sin querer... de hecho lo demostró.

¿No era la relación de *The Bowery* con Walker Evans demasiado evidente en ese momento?

Supongo que sí, pero sobre todo porque Evans era el más intemporal de todos y el que menos se parecía a Norman Rockwell porque rehuía las pequeñas ciudades. ¿A quién si no tenía como modelo?

Bueno, tú no hiciste *Twenty-nine Arrests*, como había hecho Fred Lonidier. En *The Bowery* ya no relacionas directamente dos prácticas conceptuales. Te remites a Walker Evans, no a Ruscha o a Baldessari, y eso denota un cambio muy peculiar, aunque provengas claramente de una estética posconceptual que hace que las fotografías y los elementos textuales sean equivalentes. No obstante, tú reivindicas la historia de la fotografía americana que tenía una inquietud social o socio-documental precisamente en un momento en que los sujetos y las formas de dicha práctica estaban claramente desacreditados. Reivindicas ese legado como la base o la legitimación de tu propia obra.

Encuentro ahí reflexiones de mi lectura de la «Breve historia de la fotografía» de Walter Benjamin, incluyendo su análisis del pie de foto. Y de Roland Barthes y del enfoque de los estudios culturales de Birmingham, como en los artículos de Stuart Hall sobre el significado de las fotografías de noticias. Estos autores, así como la crítica cinematográfica y los realizadores franceses y latinoamericanos, constituyeron para mí una influencia mucho más directa que Ruscha, pongamos por caso. Me había impresionado enormemente la poesía futurista y sus experimentos tipográficos, y estaba al corriente de la poesía concreta, ya que había incluido a Hamilton Finlay y a otros autores en *Pogamoggan*, la revista de poesía que había ayudado a publicar con Lenny Neufeld y Harry Lewis en Nueva York, a mediados de los sesenta. También mantenía un estrecho contacto con algunos de los integrantes del grupo *Art & Language* de Nueva York en el momento en que desarrollé la obra de *The Bowery*, en 1974: Ian Burn, Carole Conde y Karl Beveridge, Terry Smith, Mel Ramsden... todos los que no eran americanos. Incluso había añadido mi amistad con Elly Antin a la mezcla, y a Hans Haacke, por delante de un tipo de obra conceptual contemporánea más visible. Estaba interesada en algo más que una mera relación indirecta con la vida tal como la vivimos. Tengo que decir, sin embargo, que cuando expliqué mi proyecto para esta obra a un colaborador cercano me dijo que sonaba estúpido. Supongo que le parecería demasiado estático y sin desarrollo interno; en otras palabras, que le faltaban los elementos básicos del documental tradicional: la narrativa y la gente. Aunque francamente tengo que añadir que cuando acabé el proyecto retiró su crítica inicial.

The Bowery en cierto sentido era una obra genealógica. Repasaba una historia decrépita y decía: «Existe un motivo que explica este deterioro, pero es un error desecharlo». No es una simple serie de citas desdeñosas, como podría decirse de algunas de las apropiaciones posteriores que se han realizado de la historia de la fotografía, y no obstante es una

serie de citas ásperas de un cierto estilo, por así decirlo. También exigía, a pesar de que puedas discrepar, una nueva mirada hacia el mundo urbano en plena crisis financiera de Nueva York. La obra pretendía realizar una crítica estructural, aunque sin excesos dramáticos ni actores humanos. Solo bancos, tiendas y botellas vacías. Las fotografías son deliberadamente inexpresivas, ya que las fachadas de los edificios aparecen fotografiadas casi todas en planos totalmente frontales, quizás esto se derivaba de observar la obra de Hilla y Bernd Becher, y de Evans, e incluso el enfoque de *Twenty-six Gasoline Stations*.

A pesar de la seriación y de una especie de citas que entrañan extraños juegos de palabras, incluso con la técnica de la fotografía documental, como intento de internalizarla realmente o de convertirla en parámetro de tu propia obra, a este nivel no deja de ser una cita. La formalidad en blanco y negro es muy enfática y al mismo tiempo informal, pero no aparece carente de toda pretensión técnica, como una fotografía de Huebler o Dan Graham. Juega entre los extremos de lo técnicamente experto y lo inexperto de un modo mucho más complejo que los fotógrafos conceptuales.

Intento acercarme a esa interacción en todo. Eso forma parte de la idea del «como si».

La dimensión lingüística pone totalmente del revés la estética conceptual porque introduces un modelo de lenguaje casi de tipo Artaud, en contraposición a un modelo lingüístico analítico, que se refiere a sí mismo, introspectivo y tautológico. De repente al lenguaje es directamente somático y está de nuevo físicamente motivado. Todos los términos que complementan tus fotografías son términos de argot relativos al cuerpo y descripciones sociales de la embriaguez. De modo que ese modelo lingüístico que presentas es tan anticonceptual como lo era el modelo lingüístico de tus obras con postales en su referencia explícita a la realidad social existente al nivel de las condiciones cotidianas más banales. Estableces así un contramodelo radical, tanto por lo que respecta al lenguaje como a la práctica fotográfica.

Lo que sin embargo no me queda claro es por qué reivindicar a Walker Evans y la historia fotográfica del documental social. ¿Qué representan? Dices que habían fracasado. ¿Representan un modelo americano de una práctica artística políticamente consciente que deseabas acercar a tu propio horizonte? ¿Pensabas que era mejor referirse a Walker Evans y a Dorothea Lange y a los fotógrafos de la FSA más que a Heartfield y a los rusos?

Di por sentado que si me interesaba redescubrir la vida norteamericana, debía intentar inspirarme en mis predecesores. Pero creo que aquí deberíamos referirnos al sentido lúdico y al humor, a la poesía y la comedia improvisada que proporcionaba el lenguaje y que constituía una especie de levadura. Era también un lenguaje anónimo, colectivo, histórico, vernáculo y matizado. Tenía muchos atributos que yo quería que la fotografía y el arte en general también tuvieran.

El hecho de que la fotografía, a diferencia de las artes visuales, parecía haber ofrecido oportunidades para las mujeres artistas durante los años veinte, treinta y cuarenta, puede haber constituido un interés adicional.

Estaba medianamente familiarizada con esa obra, y naturalmente conocía a Dorothea Lange, Margaret Bourke-White y Berenice Abbott, como he mencionado antes. La pregunta había sido la siguiente: «¿Qué tiene de especial una cámara?... Bueno, quizá sea esto lo que pueden hacer las mujeres.» Mi respuesta era que la pintura era gigante y masculina y heroica y la fotografía pequeña, ocúpate de tus asuntos y haz un buen trabajo. Cuando decidí que la fotografía (que como ya he dicho siempre había practicado, incluso cuando me consideraba una pintora) era una cosa buena e importante, todo empezó a cambiar. Yo estaba más bien molesta y consternada por el machismo de los estudiantes de Walter Rosenblum, por la idea de salir a la calle y rescatar las imágenes de quienes estaban en la miseria. Durante los años setenta –no en los sesenta– pensaba que había una clase de documental que era interesante, además de películas latinoamericanas como *La batalla de Chile*, *Vidas secas* o *La hora de los hornos*; en Estados Unidos había la obra de Ken Light y Earl Dotter, Steve Cagan y Mel Rosenthal, la estupenda película de Barbara Koppel, *Harlan County, USA*, y la innovadora *With Babies and Banners*, gente que trataba con temas laborales sin ser excesivamente polémicos, toda esa gente que conocía la fotografía y el movimiento obrero pero que no se ha profesionalizado en el mundo del arte. Su obra era interesante y compleja y, como la de Fred, fue usada dentro del movimiento obrero y, al mismo tiempo, mantenía un diálogo con las tradiciones estéticas (como en la Film and Photo League, se trataba de intelectuales orgánicos). No consideraban que su público principal fuera una audiencia de arte, ni que su principal forma de difusión consistiera en publicaciones para la clase media, aunque algunos de ellos sí estaban interesados en adoptar un discurso artístico. Recuerda que estamos hablando, sobre todo, de la primera generación en la que gente con todo tipo de objetivos políticos y sociales para su obra fotográfica habían asistido a una escuela de bellas artes. En muchos casos no me importaba demasiado si los fotógrafos eran hombres o mujeres; lo que me atraía era observar sus obras.

De modo que la fotografía como modelo pasó a resultar atractiva en el momento en que tú y tus colegas, a principios de los setenta, estabais intentado reconsiderar o reconstruir un tipo distinto de producción cultural e intentado fundamentarlo en las tradiciones locales en lugar de remitiros a Heartfield o a los artistas rusos y soviéticos, que habrían sido otros ejemplos de los años veinte.

No puedo hablar de lo que pensaban otros artistas de mi entorno. Cuando miraba la obra de Heartfield, pensaba que era un maestro de algo con lo que yo solo estaba haciendo payasadas. Su obra era más sofisticada, con un sentido altamente desarrollado de cómo mezclar ironía y citas de periódicos, varias formas de textos e imágenes. Me alegraba saber que existió y está claro que posteriormente su obra influyó en mí. Para

responder a tu pregunta, sin embargo, parecía más importante trabajar con las tradiciones locales o indígenas. Esto parecía simplemente un producto lógico del escenario y la situación en la que nos encontrábamos. ¿Por qué rechazar la obra de la FSA o de Lewis Hine o de la Film and Photo League? Muchos de los miembros de la Film and Photo League –Lou Seltzer, Dan Wiener, Sol Libsohn, Bill Witt, Morris Engel, Ruth Orkin, Lester Talkington y por supuesto Walter Rosenblum– provenían de ese mismo entorno neoyorquino que yo compartía. Su obra evidenciaba cierto sentimentalismo de Frente Popular, pero no iban tras la abyección sino que más bien deseaban mostrar la vitalidad de la clase trabajadora, y en algunos casos incluso la tradición judía de apoyo mutuo.

¿Barrer para casa, por decirlo de algún modo, y afirmar que tenemos una tradición que debe reactivarse y reconsiderarse?

Sin lugar a dudas. La izquierda norteamericana siempre ha estado dividida respecto a si amar u odiar a Estados Unidos. La verdad es que la importación cultural sistemática es algo cruel, que deshonra el trabajo de la gente que llegó antes que tú. Pensaba que era importante reivindicar prácticas importantes pero que habían sido abandonadas, mostrar que antes había habido otros. Después de todo, yo estaba defendiendo una tradición nativa, no la obra soviética o alemana de antes de la guerra. En el caso de *The Bowery*, pensé que Evans era la persona que mejor conocía el entorno urbano. Sabía cómo representar algo acerca de las formas en que la tienda, la calle y la gente que pasa forman una unidad. Eso me permitió sacar a la gente y tener todavía el paisaje de la calle urbana, en parte porque los fantasmas de la gente permanecen ahí, si me permites la expresión. Y en parte porque están en las fotografías de Evans, pero también porque nosotros ya entendemos qué es una calle urbana, qué representa *The Bowery*, etc. Al mismo tiempo, no podía apoyarme únicamente en la fotografía porque no quería revalorizar la imagen silenciosa o la imagen solitaria. Por eso esta obra adoptó la forma de una cuadrícula, directamente sacada del arte conceptual o del minimalismo. El título, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [The Bowery⁸ en dos sistemas descriptivos inadecuados], es tan importante o tan poco importante como el resto de la obra. De hecho forma parte de la obra.

¿«Inadecuados» respecto a qué?

Un sistema descriptivo; los sistemas descriptivos son inadecuados para la experiencia. Pero entonces la pregunta es: ¿qué es la experiencia?

Tú empleas dos sistemas descriptivos. De modo que ambos son inadecuados.

Claro, ¿no?

⁸ *The Bowery* se trata de una zona en Nueva York, conocida históricamente por sus hoteles baratos y habitados por gente sin hogar [NdT].

Se trata entonces de una doble crítica al conceptualismo en su radical enfoque a dos flancos.

Creo que en cierto sentido era más una crítica del humanismo. Sí, y quizás también del conceptualismo, pero lo que realmente me estaba impulsando era la noción humanista subyacente de la conmensurabilidad entre la representación y la experiencia e incluso su visión optimista del progreso.

¿The Bowery entonces no es una obra utópica, sino una obra definida por una doble negación?

Exacto. Pero eso no significa que yo no fuera de algún modo una utópica. Recuerda que se trataba de una obra para ser expuesta en una galería, tenía una misión más bien específica.

¿Fue expuesta? ¿Cuándo se expuso por primera vez?

No conservo este tipo de información, pero quizás fuera en la exposición *Information* de 1975, en el San Francisco Art Institute, o en la exposición que hicieron allí en 1977, titulada *Social Criticism and Art Practice*. Quizás a finales de 1975 en el Whitney Museum Downtown. Y seguro que se expuso en el Long Beach Museum en 1977, en una exposición en solitario que me ofreció David Ross cuando era el director del museo, y en otra exposición en solitario en Seattle en 1978. La presenté en el A-Space, en Toronto. Y creo que también en Véhicule Art, en Montreal. Quizás fuera exhibida en uno o dos lugares más durante los setenta y luego viajó al edificio de la Sezesión de Viena en 1981, que es aproximadamente cuando apareció el libro que publicaste.⁹ Naturalmente, se expuso otras veces desde entonces y algunos museos tienen copias de ella. Me alegró que apareciera publicada, pero tuve que pensármelo dos veces. Al igual que tú, no me parecía que un libro fuera su hogar natural. La consideraba una obra para ser expuesta en una galería, colgando junto a otras obras de arte. Estaba realizando distintas obras para distintos públicos. Las postales eran para ser enviadas, de modo que el tratamiento era completamente distinto.

¿Así que las postales nunca se expusieron en galerías?¹⁰

Sí, pero un poco más tarde, y también fueron publicadas en el libro *Service*, por iniciativa de Printed Matter en 1978, cuando publicaban libros de artistas en lugar de limitarse a distribuirlos. A menudo transmuto un tipo de proyecto en otro.

¿Y Tijuana Maid?

Esta fue la tercera novela en postales, en español, pero todas fueron expuestas en galerías. A pesar de ello, la principal forma de distribución era (ineluctablemente) el correo, y cuando se exponen en instituciones del mundo del arte se presentan como ex-

9 Martha Rosler, *Three Works* (Halifax: The Nova Scotia College of Art & Design, 1981).

10 *A Budding Gourmet* (1974), *McTowersMaid* (1974) y *Tijuana Maid* (1975).

ponentes de *mail art*. Pero desde su concepción pensaba que *The Bowery* era una obra para ser expuesta en galerías y museos. Tengo que recalcarlo porque algunos críticos me han atacado por exhibir y vender esta obra, cosa que en realidad es un malentendido: hay gente que ahora piensa que originalmente era una obra para ser publicada en libro, ya que tú la publicaste en Nueva Escocia. Su intención era ser una obra de arte, colgada en la pared. ¿Por qué si no me hubiera molestado en llamarla «inadecuada»? ¿A quién le importa la inadecuación de la representación? Al público en general no le importa la inadecuación, mientras que los artistas y el mundo del arte sí se preocupan sobre la adecuación de los sistemas de representación. El título mostraba que a pesar de lo que otra gente pudiera hacer de esta obra, su audiencia primordial era la persona interesada en la producción de significado a través del arte o del lenguaje, o de la poesía.

¿Qué consecuencias tiene lo que podía ser adecuado? ¿El activismo?

El activismo no es un sistema de representación. Tienes que preguntárselo a ti mismo, y la respuesta es que básicamente existe una inconmensurabilidad entre la experiencia y el lenguaje. No creo que ningún sistema de representación sea adecuado.

Pero todo el redescubrimiento de la fotografía socio-documental era parcialmente una crítica, puesto que constituía el reposicionamiento de un modelo establecido cuyos límites habían sido descubiertos. Sé que estás respondiendo a ello. Lo estás sustituyendo, por ejemplo, haciendo obras en vídeo. ¿Es esto menos «inadecuado»?

No, pero de algún modo es mejor porque al menos la gente se mueve y habla, no queda fijada en iconos. En esa obra, sin embargo, no hay gente porque ¿cómo representar adecuadamente la experiencia de los demás? Ese era el principal problema.

Pero la crítica que formulaste en el ensayo «In, around, and afterthoughts...»¹¹ de este modelo histórico apunta en varias direcciones. Apunta a las limitaciones de la fotografía en blanco y negro, apunta a las limitaciones del enfoque paliativo del arte utilizando en interés del Estado. Apunta a la ruptura entre la actual existencia social y la representación de dicha existencia social. ¿Es una crítica del modelo que acabas de reintroducir en el debate estético?

Pero al final del ensayo –escrito para acompañar la obra en el libro de Nueva Escocia– de hecho afirmo que esto no es una masacre de las posibilidades documentales, sino un llamamiento para la invención de lo nuevo.

Entonces lo nuevo que debía ser más adecuado, ¿qué sería? ¿Una tecnología diferente, el activismo, distintos tipos de intervención? ¿Qué consecuencias tiene la «inadecuación»?

11 En *Three Works*, op. cit.

Bueno, para empezar no podemos limitarnos a seguir obras del pasado: ¡eso sí es inadecuado! Por otra parte, las nuevas tecnologías de la representación muy posiblemente son mejores que antes. Está claro que están más al día, como el empleo de Internet. O quizás deberían actuar de forma combinada. Por ejemplo, para seguir con mis amigos de San Diego, las obras fotográficas de Fred Lonidier sobre cuestiones relacionadas con los trabajadores a menudo van acompañadas de entrevistas en vídeo. Además, al utilizar distintos tipos y niveles de texto escrito, es como si estuviera prefigurando una obra informática interactiva. Todos compartimos un impulso para desarrollar formas de comunicación más complejas, al contrario que el «fotógrafo paracaidista» que aterriza en cualquier lugar, toma fotografías de una crisis u otra y se larga, cosa que en todo caso tiene como resultado una valoración del fotógrafo. Todos nos servíamos de formas preexistentes y las desplazábamos hacia nuevos significados. Me he referido a mi propia obra como una especie de señuelo. Los señuelos de Fred eran soportes didácticos para las matrículas de vehículos, camisetas o instantáneas sobre la problemática laboral concebidas para hablar directamente a los trabajadores que las hacen y que están en la cadena de montaje. Phil Steinmetz hizo hermosos y sardónicos álbumes fotográficos sobre su familia de clase trabajadora en el interior de California. Allan Sekula ideó narrativas fotográficas conceptualmente rigurosas y formalmente inventivas y contribuyó significativamente a la teoría y a la historia de la fotografía. Brian Connell realizó vídeos ferozmente brillantes, uno de ellos sobre otro señuelo, las falsas islas en Long Beach Harbor que ocultan plataformas petrolíferas. Adele Shaules filmó en vídeo entrevistas con mujeres sobre las telenovelas antes de que se convirtieran en un popular tema académico y también realizó una cinta sobre sus tres hermanas, monjas paulinas. Ninguno de nosotros quería reducir el compromiso del arte con el mundo real, sino que intentábamos entender cómo renovar y reinventar las formas. El grupo pensaba que como Allan y yo podíamos escribir, sería útil escribir acerca de lo que de hecho era nuestro esfuerzo colectivo de investigación y redefinición.

Una de las cosas que nunca quise hacer, y espero que nunca haya hecho, es decir a la gente lo que tiene que hacer. Preferiría decir: «Este es el problema. ¿Por qué no te planteas una solución?» En *The Bowery* estaba sugiriendo algunas posibilidades, pero no estaba ofreciendo una fórmula para salir adelante. Porque en realidad *The Bowery* era una obra sobre el hecho de pararse, no de avanzar. Si alguien te muestra dónde está la puerta y señala el pomo, te dirá que podría estar cerrada, pero que puedes abrirla y atravesarla, y que quizás serás capaz de hacer algo que esté realmente bien.

¿Cómo pasa uno de *The Bowery* a *Semiotics of the Kitchen*,¹² por ejemplo, si el espectador se ve frente a tu obra por primera vez? Existe un vínculo, por supuesto, y existe un proyecto, pero no son evidentes.

Una semejanza obvia es que en ambos estoy trabajando con la noción de una retícula y

12 Vídeo en blanco y negro, 1975.

con la interacción entre la subjetividad y las formas desprovistas de subjetividad, deshumanizadas (cosa que, podrías decir, es algo de lo que pretendía con las citas documentales: que habían sido vaciadas de significado real). Probablemente hice las fotos para *The Bowery* y filmé el vídeo con una o dos semanas de diferencia, a finales del otoño de 1974. O sea que estaba pensando en ambos proyectos prácticamente al mismo tiempo.

También hay una conexión entre las obras con postales y *Semiotics of the Kitchen* por lo que respecta a la reorientación del tema hacia la esfera de lo doméstico. El inicio de un enfoque feminista ya es claramente visible en las postales, quizás antes. Por lo que yo sé, estas son las primeras obras que muestran una orientación feminista muy concreta en tu obra. No obstante, incluso en *Bringing the War Home*, la atención en el hogar y la esfera de lo doméstico como esfera supuestamente desconectada de la política ya aparecía hasta cierto punto en primer plano.

De hecho ya estaba presente en la serie de fotomontajes *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (hice el primero de ellos hacia 1965, aunque tomé la expresión «*Beauty Knows No Pain*» [«La belleza no conoce el dolor»] de una película del mismo título que hizo Elliott Erwitt algo más tarde. La profería la animadora de un grupo de *cheerleaders* de Texas que Erwitt estaba filmando). Los fotomontajes de esta serie, que todavía no se ha visto demasiado, quizás, tratan sobre todo acerca de las representaciones de lo femenino en el arte y la publicidad. La serie antibélica *Bringing the War Home* transmitía algunas de las preocupaciones feministas de los otros fotomontajes (a los cuales, por cierto, seguía dedicándome). Todos ellos invocaban el interior doméstico, y concretamente representaciones del interior doméstico, así como la construcción de categorías separadas y, por lo tanto, espacios separados. El tema era «fotos de», más que una simple experiencia. Y *Semiotics of the Kitchen*, que realicé cuando regresé a Nueva York en 1974-1975, es sobre «representaciones televisivas de». Para *Semiotics* tuve que utilizar la cocina del *loft* de alguien que conocía porque se suponía que no debía parecer una cocina de casa suburbana. Tenía que parecer una especie de extraño escenario, como el signo de una cocina. El trabajo que hice usando ropa tenía que ver con la domesticidad y lo femenino. Pero me di cuenta de que la estrategias que utilicé en *Bringing the War Home* eran más persuasivas para mí que limitarme a rellenar prendas de vestir. Creí que era mejor alejarme de la materialidad de los objetos escultóricos.

Vi referencias a esto antes, pero no sé en qué consistía la actividad de «rellenar ropa». ¿Rellenabas prendas de vestir para hacer esculturas? ¿En San Diego, con las *garage sales*?¹³

Antes de las *Garage Sales*,¹⁴ aunque estas formaban parte de ese impulso de tomar las

13 *Monumental Garage Sale*, performance e instalación, 1973; *Travelling Garage Sale*, 1977.

14 Una *garage sale* es una venta de objetos domésticos usados (muebles, electrodomésticos, utensilios de cocina,

prendas de «tan solo ayer», con los fantasmas de la gente todavía en ellas, y desnaturalizadas de forma que explicaran una historia social más que una historia individual. Había un par de obras hechas con ropa que tenían una intención específicamente política, *Diaper Pattern* y *Some Women Prisoners...*, realizadas en 1975 o 1972.¹⁵ Pero decidí que para lo que necesitaba hacer, la fotografía iba mejor que un objeto situado en una habitación.

Las *garage sales*, sin embargo, también eran obras de performance. En aquel momento debían ser muy peculiares e incomprensibles, supongo.

¿Por qué?

Me dijiste que la mayoría de tus colegas estudiantes las criticaron.

Era el contingente de Marcuse, los estudiantes que tenía en el departamento de filosofía. ¡Los estudiantes de arte sí las entendieron bien! Un marcusiano escribió una invectiva contra estas obras en el periódico de la universidad: ¿cómo podía haber puesto objetos reales, esos objetos, a la venta en una galería de arte? Acabamos teniendo una discusión pública con Marcuse y unas cuantas personas más sobre la función del arte, qué es un objeto de arte apropiado...

Pero *Garage Sale* también era un tipo peculiar de performance, ¿no? Hay un cambio paradigmático al definir las como performance, a diferencia de las que hacían, pongamos por caso, Carolee Schneemann, Joan Jonas o Vito Acconci a finales de los sesenta. Y de repente haces un ready-made de Duchamp a gran escala, tratando con objetos, con el consumo, la domesticidad..., y no con esa definición del cuerpo. Aunque posteriormente, en *Vital Statistics*,¹⁶ el cuerpo aparece en tu obra de forma prominente.

Tanto *Vital Statistics* como las otras performance son anteriores a 1973.

Volvemos pues a tener la heterodoxia en su forma extrema. No puede establecer una correlación con facilidad, pero en última instancia se siente que existe un vínculo.

Una vez más, es el tema del escenario frente a la figura en el escenario. En *Garage Sale* había un aviso escrito en una pizarra situada al fondo que decía lo siguiente: quizás la *garage sale* sea una metáfora de la mente. Estoy constantemente creando obras en las que piensas que se está tratando una cosa pero quizás se está tratando otra cosa distinta. Podría decir, por tanto: «No mires a la persona, mira el objeto». En *Vital Statistics*

ropa, etc.) en el jardín, el garaje (de ahí su nombre) o la propia casa de quienes los venden [NdT].

15 *Diaper Pattern*, instalación con pañales y texto (1975); *Some Women Prisoners of the Thieu Regime at the Infamous Poulo Condore Prison in South Vietnam*, instalación con prendas de vestir y alambre de espino (1972).

16 *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, performance, 1973; vídeo, 1977.

no estoy mirando un escenario físico, sino a la persona. Pero siempre es dialéctico. Siempre es *x* más *y*: la persona y el escenario, ¿qué significan? ¿Podemos distinguirlos? ¿Qué influencia ejerce el uno sobre el otro? ¿Hasta qué punto esta situación está determinada no por el individuo que ha poseído estos objetos sino por una sociedad que ofrece ciertos caminos fijos? ¿Es la mente a la que me estoy refiriendo una especie de estructura universal o está condicionada por formaciones sociales particulares? En *Vital Statistics*, por supuesto, se daba la paradoja de un individuo que era una representación de un sistema no solo de regímenes físicos sino también de un sistema de ideas sobre cuerpos apropiados –tanto raciales como sexuales– y cómo esto crea los sujetos.

¿Habías leído a Foucault por aquel entonces?

No, ni siquiera había oído hablar de él. Esto no puedo explicarlo.

Está claro que la cinta no es solo un vídeo marxista y feminista. Pero *Semiotics of the Kitchen* también se relaciona, a través de su título, con teorías por entonces en boga, criticándolas o socavándolas, del mismo modo que en *The Bowery* se cuestionaba el arte conceptual. Existe pues un diálogo con la teoría y las prácticas artísticas que dominaban el panorama de finales de los sesenta y principios de los setenta. Siempre pensé que *Garage Sale* eran respuestas importantes a un cierto tipo de estética de las performance de los años sesenta.

Sí, eran antiexpresionistas, y por eso dije que nunca admiré a Antonin Artaud.

¿Pero a qué concepción de las performances expresionistas se oponen? Casi parece que propongas una concepción foucauldiana en lugar de una marxista.

Y quizás podría haberlo hecho mejor si hubiera leído a Foucault o al menos si hubiera oído hablar de él. Pero creo que quien me influyó fue Henri Lefebvre, y no podrás decir que Lefebvre no era una marxista, aunque quizás no de los típicos. Lefebvre mostró cómo incluso las condiciones más ordinarias de la modernidad producen una subjetividad que internaliza los regímenes de control. Es raro oírte hablar de estas obras como heterodoxas, ya que para mí están cortadas por el mismo patrón. Tú mismo has apuntado el modo en que siguen una cierta forma, al elegir yo un modelo de producción artística o algún discurso teórico y decir, «¡Mira qué hay aquí!». Estaba interesada en desprivilegiar los modos de producción. Al comenzar una obra, intentaba determinar cuál sería el mejor modo de producción para esta idea. Luego, sin embargo, utilizaba el texto de una novela en postales o la performance de una obra escrita para vídeo; no me limitaba a dejarla reposar.

Luego hay otro elemento que entra de nuevo en tu obra un poco más tarde, como por ejemplo en *Secrets from the Street*.¹⁷

Esto es bastante posterior, es de 1980.

***Secrets from the Street* sitúa en un primer plano, por primera vez, tu interés por el espacio público, la arquitectura y la estructura del contexto social y urbano.**

Cada vez que me trasladaba a una ciudad hacía obras de sus calles. Cuando hice *The Bowery* acababa de regresar a Nueva York por una temporada. Cuando realicé el video *Secrets from the Street*, me había trasladado a San Francisco. Cuando hablamos de mi vida «en San Diego», durante esa época viví en pequeñas ciudades de la costa, a veces en caminos de tierra, incluso una vez en una granja de aguacates. En cualquier caso San Diego no era una ciudad, era un extraño híbrido, un centro urbano abandonado con edificios en desuso y luego tropecientos áreas suburbanas. Todas las obras que hice allí sobre el espacio urbano tenían lugar en mis sueños: soñaba en las aceras, literalmente. Así, tan pronto como me trasladaba a una ciudad empezaba de forma natural a trabajar con las ciudades.

Pero para mí. *The Bowery* era en primer lugar una obra fotográfica y solo secundariamente, en todo caso, una obra sobre el espacio urbano. Aunque eso podría haber sido una mala interpretación por mi parte.

¿Pero cómo puede saberse? La preocupación por el espacio queda claramente de manifiesto en las fotografías de aeropuertos.¹⁸ Tanto estas como las de *The Bowery* tratan sobre la producción del espacio a la luz de formas sociales particulares. Y ambas emplean el lenguaje para intentar deslegitimar a la fotografía, aunque sin renunciar a ella. No son sobre personas en el espacio sino sobre el espacio en sí como producto de un sistema social. Uno de los primeros fotomontajes que realicé, sobre una lámina de conglomerado de 122 x 244 cm, se titulaba *International Style, or International City*, allá por 1965. Sus dimensiones eran ambiciosas y trataba sobre el urbanismo, en el suelo y en el aire. Mirando hacia atrás, encuentro que me he preocupado mucho por las cuestiones del espacio. Creo que gran parte de *Bringing the War Home* es un intento por resolver el enigma de las representaciones segregadas de espacios limpios y espacios sucios de los asentamientos humanos.

Pero *Secrets from the Street* me impactó cuando la vi por primera vez sobre todo porque parecía admitir que el espacio público urbano es totalmente opaco e imposible de penetrar mediante la teoría analítica basada en la representación.

¿Y no dice eso también *The Bowery*, justamente en su título?

17 *Secrets from the Street: No Disclosure*, video en color, 1980.

18 *In the Place of the Public*, fotografías en color y texto, 1983-1994.

Sí, supongo que sí. O sea que la «inadecuación» de ese título también significaba la incapacidad de representar las auténticas estructuras sociales subyacentes a dichos espacios.

Sí.

Pero *The Bowery* está muy limitada y estrechamente circunscrita al legado fotográfico, mientras que la cinta de San Francisco está realmente sin pulir, aparentemente sin madurar.

Sí, es una cinta de video. Pero es como una cinta filmada por una cámara de seguridad, a pesar de que se filmó en celuloide. La cinta se abre con la cámara enfocándose, y a continuación hay una serie de fotografías fijas. Al montarla, a menudo paraba la película. La imagen pasa a ser ligeramente oscura y tienes, en efecto, las fotografías fijas. La construcción de la obra es un híbrido de foto fija e imágenes en movimiento. Piensa en *La jetée*, de Chris Marker, que fue muy importante para mí. La gente raramente habla de Marker, pero fue muy importante también para Godard. En el momento en que hice *Secrets from the Street* no había una auténtica tradición de video; la historia de los inicios todavía se estaba forjando, de modo que era fácil no involucrarse con la historia del video del mismo modo que lo había hecho con la tradición fotográfica.

En *The Bowery* estaba intentando idear un modo de incorporar la fotografía a mi obra y establecer una relación crítica con ella. Pero eso no agota el tema. Invoca el humanismo y sus fracasos e invoca el espacio social. No me di cuenta de hasta qué punto eso era importante para mí hasta algo más tarde, pero creo que ahora está bastante claro. Sigo haciendo las mismas obras una y otra vez, solo que con distintas cosas. Tanto las fotografías de aeropuerto como las de carretera¹⁹ plantean cuestiones relacionadas con el espacio y también con la fotografía y el aparato fotográfico y qué se puede hacer con él. Lo que puede figurarse y lo que no, lo que se considera una *instantánea* y lo que es una imagen estética. ¿Qué es la forma fotográfica?

También podríamos dar la vuelta a la pregunta sobre la heterodoxia: ¿qué legitimidad tiene, en cualquier caso, la búsqueda de la unidad o de la continuidad en estos momentos? ¿Por qué insisto en la cuestión de la heterodoxia cuando, por ejemplo, tu obra *Seattle*²⁰ es posterior a *Baby M*?²¹ ¿Cómo se relacionan? ¿Y cómo se sitúa el feminismo presente en tu obra en relación con tu interés por el urbanismo? ¿Cómo puedes conciliar ambas inquietudes? ¿Dónde está la crítica estructuralista como modelo metodológico o la crítica del estructural-

19 *Rights of Passage*, fotografías panorámicas en color, 1995-1997.

20 *Seattle: Hidden Histories*, 1991-1995.

21 *Born to be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby S/M*, video en color coproducido con Paper Tiger Television, 1987.

lismo como otro modelo metodológico? ¿Cómo se relaciona eso con la reconstrucción de una producción que no presupone la incapacidad de representar o construir la narrativa histórica? Cada vez que contemplo las obras parece surgir una nueva serie de preguntas. Están vinculadas entre sí, pero no parecen formar parte de un proyecto global fácilmente identificable. No obstante, quizás esta búsqueda en sí misma esté viciada: ¿es posible tener un proyecto global cohesionado cuando miramos la obra de un artista?

Quizás deberíamos reconocer que lo que desea generar es precisamente desestabilización. Si comparásemos tu obra, pongamos por caso, con la de Cindy Sherman, esa diferencia se haría inmediatamente patente: la misma generación, la misma historia, una mujer artista norteamericana que se desarrolla en los setenta y se forma en el departamento de bellas artes de una universidad, que llega al público a finales de los setenta y principios de los ochenta.

¿No piensas que uno de los principales proyectos de la crítica feminista a la modernidad consistía en desafiar la idea del artista como una especie de subjetividad coherente que imprime su huella en cada una de sus obras? No quiero que la gente interactúe con el personaje creador. Es una auténtica lata y trivializa la obra. No puedes sacártelo de encima, está enganchado a ti. Está siempre en tu cara que siempre tienes que ser el creador de una línea de productos con un estilo definidor y característico. Y como he dicho antes, había eludido la cuestión de la autenticidad decidiendo que se trataba de una cuestión errónea. Como maduré en el periodo de Duchamp y el conceptualismo, pensaba que lo que realmente unía a estas cosas era mi perspectiva, mi versión de la estructura profunda, y no podía evitarlo si no era aparente. De modo que la palabra *estilo* fue substituida por la palabra *estrategia*. ¿Por qué un artista debe mantenerse fiel a una cosa? No somos artesanía.

¿Cómo podría describirse tu posición a partir de la escritura? Después de todo, no hemos hablado de la crítica escrita como uno de los elementos clave de tu obra, llegando hasta un proyecto que aborda el tema ecológico y medioambiental, como en el caso de *Greenpoint*, por ejemplo.²² Partiendo de una postura explícitamente feminista, como en las obras tempranas *Vital Statistics*, *Semiotics of the Kitchen*, hasta *Baby M* y las obras urbanas, en las que se trataban en particular temas de clase. Tu heterodoxia, por lo tanto, ¿tiene algo que ver con la complejidad del modelo de teoría marxista que introduces en tu obra, puesto que ha pasado a ser infinitamente más compleja? Creo que sería posible plantearlo en estos términos; es decir, afirmar que en estos momentos ningún intelectual o ningún artista tiene una postura teórica homogénea. A menos que quieras imponerte ciertas cosas. Este es uno de los problemas: a los productores culturales se les ha impuesto tal grado de

22 *Greenpoint: Garden Spot of the World*, 1993.

especialización que es prácticamente impensable no ofrecer un producto de forma coherente.

¿Y cómo nos pasó esto a nosotros? Se suponía que debíamos estar destruyendo todo eso. Y tú conoces el modelo pop...

Paradójicamente, en cierto sentido Warhol es el tipo de figura para ello. En última instancia, ofrecía un producto homogéneo.

Pero también podría considerarse como el modelo de alguien que no lo hizo. Alguien que insistía en trabajar con películas y con múltiples y litografías y con talleres y performances y textos. Tú puedes considerar a Warhol como el modelo de la producción en serie, y yo puedo considerarle como el modelo de un productor que rechazó –de hecho, que concretamente se enfrentó a– las cuestiones del dominio y de la línea de productos. Su obra dialoga constantemente con estos temas. Yo lo considero un modelo importante en este sentido, como alguien que dijo: «Tienes que seguirme; yo no voy a seguir tus dictados.»

Creo que para mí fue formativo el desarrollo del espacio del artista a finales de los años sesenta y principios de los setenta: quienes deciden lo que es el arte son los artistas, no los marchantes ni los museos, ni siquiera los críticos. La «heterodoxia» –o el hibridismo– es otra forma de proclamar nuestra independencia de la idea del artista romántico, el cual, como sostenía el romanticismo, es una flauta tocada por el viento del genio. Ahora deberíamos añadir, el viento del genio y el viento del mercado. Duchamp dijo, en efecto, «Yo llevo la batuta, toco la melodía y decido tocarla en uno u otro medio.» Nunca me he considerado una crítica. Escribo ensayos críticos, pero no soy una crítica. No tengo la formación, mis conocimientos históricos son demasiado irregulares, no soy suficientemente académica. Pero escribo crítica del mismo modo que hago arte, partiendo del mismo modelo del «como si». No estoy en contra de la especialización, pero es muy impactante decir a la gente que no tienen que considerarse a sí mismos como audiencias pasivas instrumentalizadas por su posición. Nunca quiero que el público tenga la impresión de que soy un mago, sino todo lo contrario. Preferiría que pensarán de mí que soy una persona torpe que está intentando hacer algo que ellos (el público) podría hacer mejor que yo. Si la gente piensa, «Hay algo ahí, pero yo podría hacerlo mejor», pues fantástico: ¡hazlo! «Puedo hacer un vídeo mejor», o «Podría hacer una performance más buena», muy bien, ¡adelante!

Por esta razón tu obra no es didáctica ni impositiva, sino que mueve al diálogo y a la acción.

Mi obra parece didáctica, pero si intentas descubrir cuál es el mensaje no creo que esté tan claro. Toma *Secrets from the Street*, por ejemplo, o *Domination and the Everyday*.²³

23 *Domination and the Everyday*. Vídeo en color, 1978.

Tienen un texto realmente fuerte, pero en ambos casos se repite. Es un texto. Pierde su fuerza como el texto y se convierte en *un* texto. La segunda vez el espectador dirá: «Espera un momento...» A continuación te sentirás bien instalado en tu propio espacio. La primera vez tendrás que hacer un esfuerzo; la segunda vez la mirarás desde tu propio mundo y pensarás: «¡Ahora sí puedo *pensar* sobre esto!».

Me influyó el *Lehrstücke* de Brecht. Consigo plantear las preguntas. Pero creo que para mí sería contraproducente si también generara la respuesta. Yo puedo tener una respuesta, pero en el mundo hay muchas más cosas aparte de mí. Como muy probablemente la respuesta que generes será mejor que mi respuesta, ¿por qué debería decirte cuál es mi respuesta?

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del texto Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh
Diseño de Cosmic <http://www.cosmic.es>
Tipografía: Clarendon y Trade Gothic



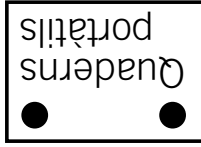
Pça. dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 93 412 08 10
F. + 34 93 412 46 02
www.macba.cat

A través de la diversidad de su obra —fotografía, instalaciones, performances, vídeo, ensayo o ficción—, **Martha Rosler** elabora una serie de incisivos análisis de los mitos y realidades de una cultura patriarcal. Expresada con una ironía imperturbable, la obra de Rosler investiga las realidades socioeconómicas y las ideologías políticas que dominan nuestra vida cotidiana.

En octubre de 1999 el MACBA presentó la retrospectiva de la artista norteamericana Martha Rosler que Elizabeth A. Macgregor había preparado para la Ikon Gallery de Nueva York. El catálogo, agotado en las librerías, incluye artículos de Alexander Alberro, Silvia Eiblmayrs, Annette Michlson, Jodi Hauptman y Catherin de Zegher, junto a textos, documentos de la propia Rosler y una entrevista de Benjamin Buchloh a la artista. Esta entrevista es la que reeditamos en este *Quadern portàtil*.

Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

Quaderns
portàtils

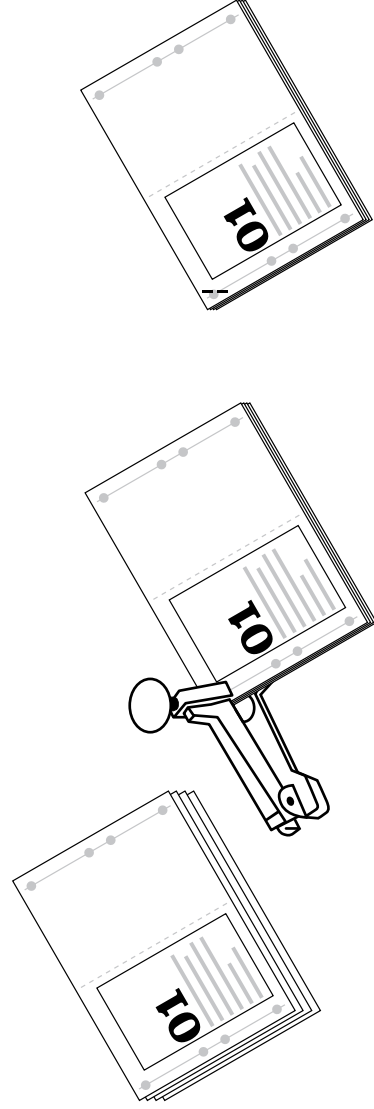


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

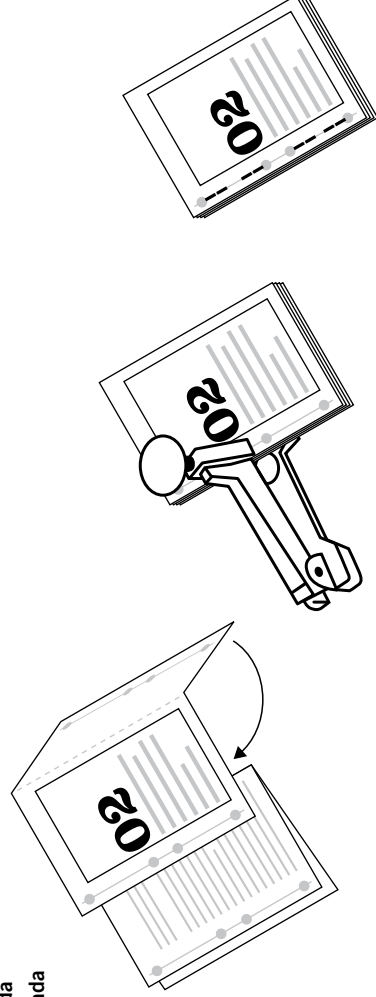
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

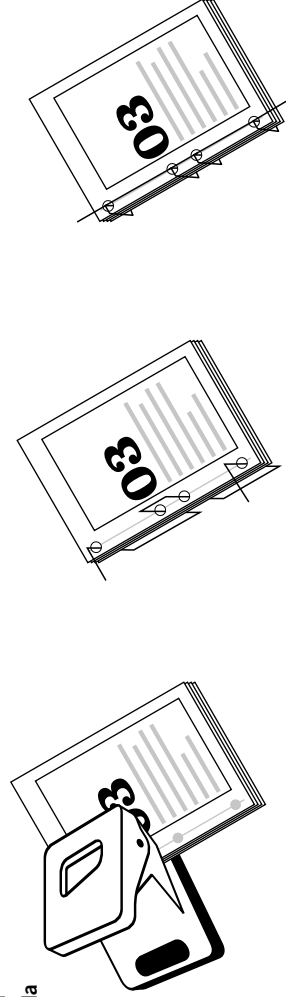
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).