



Trabajo Fin de Grado

Bringing Martha Rosler into Focus: una mirada a la madrina del arte de protesta

Facultad de Geografía e Historia

Junio 2024

Nuria Puente Bemposta

Tutor: Juan M. Monterroso Montero

2023/2024

Trabajo de Fin de Grado presentado en la Facultad de Geografía e Historia de la
Universidad de Santiago de Compostela para la Obtención del Grado en Historia del
Arte

Bringing Martha Rosler into Focus: una mirada a la madrina del arte de protesta

RESUMEN

El presente trabajo monográfico se centra en la figura de Martha Rosler y su larga trayectoria vital de protesta y crítica política. En ella da voz a diversas realidades, conjugando múltiples luchas e inquietudes del momento y, por lo tanto, siendo un ejemplo de la importancia de la unión de las mismas. La artista estadounidense es conocida por centrar su atención en aspectos como el espacio, la fusión de lo privado y lo público, y lo doméstico y lo político, dentro de esas realidades.

Para profundizar en su figura, en esta monografía, se investigan cuestiones tales como el contexto que condiciona la obra de Rosler; los referentes artísticos y políticos de la misma, visibles en su trabajo aplicado y teórico; y la evolución y características de una trayectoria de más de cincuenta años en la cual la mirada a la cultura de masas, a su lenguaje y a sus medios de comunicación es una constante. Teniendo estos aspectos en cuenta, se procede al análisis de diversas obras de la creadora, buscando la variedad temática y de soporte. Finalmente, se realiza una recapitulación sobre la impronta y la recepción de su obra.

Palabras clave: *cultura de masas, arte contemporáneo, arte de protesta, crítica institucional, performance, videoarte*

Bringing Martha Rosler into Focus: unha mirada á madriña da arte de protesta

RESUMO

O presente traballo monográfico céntrase na figura de Martha Rosler e a súa longa traxectoria vital de protesta e crítica política. Nela da voz a diversas realidades, conxugando múltiples loitas e inquietudes do momento e, polo tanto, sendo un exemplo da importancia da unión das mesmas. A artista estadounidense é coñecida por centrar a súa atención en aspectos como o espazo, a fusión do privado e o público, e o doméstico e o político, dentro desas realidades.

Para afondar na súa figura, nesta monografía, invístíganse cuestións tales como o contexto que condiciona a obra de Rosler; os referentes artísticos e políticos da mesma, visibles no seu traballo aplicado e teórico; e a evolución e características dunha traxectoria de máis de cincuenta anos na cal a mirada á cultura de masas, á súa linguaxe e ós seus medios de comunicación é unha constante. Tendo estes aspectos en conta, procédese ó análise de diversas obras da creadora, buscando a variedade temática e de soporte. Finalmente, realízase unha recapitulación sobre a pegada e a recepción da súa obra.

Palabras clave: *cultura de masas, arte contemporáneo, arte de protesta, crítica institucional, performance, videoarte*

“Bringing Martha Rosler into Focus”: A Look at the Godmother of Protest Art

ABSTRACT

This monographic work focuses on the figure of Martha Rosler and her long life trajectory of protest and political critique. In her work, she gives voice to various realities, combining multiple contemporary struggles and concerns and, therefore, being the example of the importance of their union. The American artist is known for focusing on aspects such as space, the fusion of the private and the public, and the domestic and the political, within these realities.

To delve deeper into her figure, this monograph investigates issues such as the context that conditions Rosler’s work; her artistic and political references, visible in her applied and theoretical work; and the evolution and characteristics of a trajectory spanning more than fifty years, in which the examination of mass culture, its language, and its media is a constant. With these aspects in mind, an analysis of various works by the creator is conducted, seeking thematic and medium variety. Finally, a recapitulation is made on the impact and reception of her work

Key words: *mass culture, contemporary art, protest art, institutional critique, performance art, video art*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Presentación del tema.....	1
1.2. Objetivos.....	1
1.3. Metodología	2
2. MARTHA ROSLER.....	4
3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE LA ARTISTA	6
3.1. Contexto histórico	6
3.2. Contexto sociopolítico y económico en Estados Unidos.....	9
3.3. Contexto artístico en un ambiente de desengaño: la posmodernidad	11
4. POSICIONAMIENTO POLÍTICO DE LA ARTISTA.....	14
5. OBRA: EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS	17
5.1. Evolución de su obra.....	17
5.2. Características de su obra.....	21
6. ANÁLISIS DE SU OBRA	23
6.1. <i>Medical Surveillance</i> (1967).....	23
6.2. <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> (1967-1972) y <i>New Series</i> (2004- 2008).....	24
6.3. <i>Diaper Pattern</i> (1973-1975)	26
6.4. <i>Objects With No Titles</i> (1973/2018).....	27
6.5. <i>Food Novel</i> (1974-1976).....	27
6.6. <i>Semiotics of the Kitchen</i> (1975) y <i>An Audition</i> (2011).....	29
6.7. <i>In the Place of the Public: Airport Series</i> (1983-presente)	31
6.8. <i>Housing Is a Human Right</i> (1989)	32
7. IMPRONTA Y RECEPCIÓN DE SU OBRA.....	35
8. CONCLUSIONES	37
9. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS EN RED.....	38
9.1. Bibliografía	38
9.2. Recursos en red	40
10. ANEXO GRÁFICO	44

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del tema

Martha Rosler es conocida por su larga trayectoria artística de protesta. Esta creció en un ambiente urbano estadounidense como es Brooklyn, foco de constante actividad cultural y política que la condiciona; en un contexto de luchas como el feminismo, el pacifismo o los movimientos de Derechos Civiles en un Estados Unidos sumergido en la Guerra Fría, que luchaba por el liderazgo global a través del incentivo y participación en conflictos bélicos fuera de territorio estadounidense como fue la Guerra de Vietnam. A pesar de una esperanzada mejora económica tras la Segunda Guerra Mundial, las crisis definieron el último tercio de la centuria, aumentando las desigualdades sociales, económicas y de accesibilidad a recursos básicos como la vivienda. Estas realidades son percibidas por Rosler, y denunciadas por ella, a través de un arte de protesta, en la cual se apropia del lenguaje de la cultura de masas que las oculta. De esta manera, responde a su propia definición de obra del otro disidente en la cual no existe una división clara entre la creación artística y la crítica.

La combinación de feminismo y geopolítica en la obra de Rosler la convierte en un ejemplo de la unión de luchas para una mayor eficacia de la misma; estrategia que ya se daba en estas últimas décadas del siglo XX como ocurrió con la alianza entre el movimiento estudiantil y el movimiento obrero en 1968.

1.2. Objetivos

Los objetivos por alcanzar en este trabajo son:

- Examinar el contexto social, político y artístico al cual se desarrolla la trayectoria de Martha Rosler.
- Recoger e identificar los referentes políticos de la artista, reflejados en el trabajo teórico y aplicado de la misma.
- Definir la evolución de su obra y concretar las características de esta.
- Realizar un análisis de su figura como artista mediante el estudio detallado de una selección de sus obras.
- Evaluar la recepción de su trabajo en el ámbito artístico e institucional.

1.3. Metodología

Para cumplir con los objetivos acordados, la metodología a seguir ha sido la recopilación de datos a través de la consulta de fuentes primarias y secundarias. Esta ha comenzado por la reunión de hasta noventa y un trabajos de Martha Rosler facilitada por la página web oficial de la artista “martharosler”. Tras esto se elaboró una tabla [Fig. 1] en Excel donde se llevó a cabo una catalogación de estos en la que se cuenta con una ficha técnica (título de la obra, año y soporte), ordenadas cronológicamente y por soporte. A esto se le suman aspectos de catalogación como tema, subtema, motivos recurrentes en el trabajo de Rosler como “espacio” o “comida”, y finalmente un breve resumen de estas obras. Como la artista cuenta con obra teórica, esta también ha sido revisada principalmente con la consulta de la recopilación de algunos de sus textos por parte de Jesús Carrillo *Imágenes públicas: la función política de la imagen* (2007) y artículos publicados en revistas como la *Artforum*. Esto, junto a la consulta de entrevistas a la autora por parte de la galería Whitechapel de Londres o el historiador de arte Benjamin H.D. Buchloh, ha permitido definir los referentes en su posicionamiento político y línea de pensamiento condicionantes de su trabajo. Con esto se ha podido llevar a cabo la consulta de los textos de estos referentes, como ha sido *Política Sexual* (1970) de Kate Millett, facilitados por recursos en red en bases de datos como Dialnet, Google Scholar y Academia.edu, de las cuales también se han conseguido fuentes secundarias como tesis y artículos de revista, destacando los de Caren Kaplan o Jennifer Mary Kruglinski. A través de IACOBUS ha permitido el estudio de recursos tanto en físico como en línea, sobre todo en el caso de los manuales revisados para la contextualización de su vida como han sido los de W.P. Adams o Fernando Martínez Rueda. El acceso a premios, revistas y obras audiovisuales ha sido posible gracias a las páginas web de museos como el Guggenheim o el Kunstammlung und Archiv, las galerías que representan a la artista y la página web de la misma anteriormente mencionada.

La catalogación en Excel ha permitido definir el modo de establecer las etapas de su evolución artística centrada en el soporte. Ha dado paso a la selección de obras a

analizar, las cuales han sido seleccionadas siguiendo un criterio basado en la variedad de temática y soporte, teniendo en cuenta la predilección de Rosler por las obras en serie que permiten la combinación de estas dos. El análisis busca reflejar tanto la influencia del contexto y los referentes como la identificación de características definitorias de la artista.

Finalmente, se ha evaluado la impronta y recepción tanto de su obra teórica como artística en museos, galerías y revistas.

2. MARTHA ROSLER

Martha Rosler es una artista estadounidense nacida en Brooklyn en 1943, donde creció. Estudió pintura en la Brooklyn Museum Art School y de formación universitaria cursó la Licenciatura en Bellas Artes en el College de Brooklyn de la Universidad de la Ciudad de Nueva York en 1965, tras haber cursado la secundaria en el Erasmus Hall High School de Brooklyn. Aunque no estudió fotografía, sí usaba el laboratorio de la universidad. Completó su formación con un posgrado en artes visuales y plásticas en la Universidad de California en San Diego. Su residencia ha ido cambiando a lo largo de su vida, incluso fuera de Estados Unidos, pero la mayor parte de esta ha transcurrido en su ciudad natal, donde sigue residiendo¹.

Desde pequeña ha mostrado un gusto por la pintura y la escritura, lo que hizo que ganase un premio literario en su *yeshiva* y publicase un ensayo en la revista de su universidad sobre la novela *Ulises* (1922) del escritor irlandés James Joyce².

Cuenta con una gran cantidad de obra artística y teórica, comenzando ya en los años 60 con ambas y prolongándose prácticamente hasta el presente; algunas de sus obras siguen vigentes como es el caso de *Greenpoint: New Fronts* iniciada en 2015 o *Air Fare*. Aún así, sus últimos trabajos terminados son de la década del 2010, como es *Because This Is Britain* (2012), *POINT & SHOOT* (2016) o *Pencicle of Praise* (2018), entre otros. No sólo su obra abarca un amplio margen cronológico, sino también geográfico. Aunque esta principalmente se centra en un contexto estadounidense; el interés de la misma en la Historia, Cultura y contexto de otros lugares y, sobretodo, sus espacios urbanos, ha hecho que parte de ella no sólo se centre en problemáticas sociales y conflictos sociopolíticos fuera del territorio “yankee”; sino que también desarrolle las mismas obras en estos territorios, colaborando con instituciones y asociaciones. Ejemplo de ello es la obra realizada en Singapur, *Proposed Helsinki Garden at the Singapore Biennale* (2011), o en Italia, *Invisible Labor* (2011). No cuenta con un medio de creación único o un formato concreto, sino que se hace valer de la performance, la fotografía, el fotomontaje, la videocreación y las instalaciones, las cuales a veces

¹ MACBA MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, 2024.

² ROSLER, 2009: 6.

compagina en una misma obra, como es el caso de *Unknown Secrets* (1973-2012) -que cuenta de fotomontaje e instalación- o *Semiotics of the Kitchen: An Audition* (2011) -construida a través de la performance y el vídeo-.

Su obra artística ha sido expuesta en museos como el MoMA con “Meta-Monumental Garage Sale” (2012), bienales como el Bienal de Venecia en la exposición “Utopia Station” donde desarrolló *Oleana Space/Ship/Station* (2003); o galerías como Raffaella Cortese en Milán, siendo una de las ocho galerías que la representa internacionalmente junto a Mitchell-Innes & Nash en Nueva York, Galería Nagel Draxler en Berlín, y las organizaciones Electronic Arts Intermix en Nueva York, Video Data Bank en Michigan, V Tape en Toronto, y en Londres Cinenova y LUX³.

A su vez, su obra teórica se desenvuelve principalmente a través de diecisiete libros propios y artículos publicados en revistas como *Afterimage* con “Some Contemporary Documentary” (1983), en *E-Flux* con “The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation” (2012)⁴, o la *Artforum* con “Out of the Vox: Art’s Activist Potential” (2004), entre otros.

Su trayectoria ha sido reconocida a través de diversos premios como es el Oskar Kokoschka en Viena (2006)⁵, el Premio a Trayectoria del Museo Guggenheim en Nueva York (2010)⁶, el Premio Trayectoria del Women’s Caucus for Art en Nueva York (2017)⁷, o el Premio Hamburgo Lichtwark en la misma ciudad (2017)⁸.

Hoy en día sigue siendo considerada la “madrina” del arte de protesta estadounidense pues, aunque desde hace ya cinco años que no se conoce obra nueva, a sus 80 años sigue siendo activista y alzando la voz en las diversas luchas por las que avoca, como es el caso de los “school-shootings” en Estados Unidos⁹.

³ ROSLER, 2024a.

⁴ ROSLER, 2012b.

⁵ KUNSTAMMLUNG UND ARCHIV, 2024.

⁶ GUGGENHEIM, 2010.

⁷ WOMEN’S CAUCUS FOR ART, 2016.

⁸ ROSLER, 2012a.

⁹ NEWELL-HANSON, 2023.

3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO DE LA ARTISTA

3.1. Contexto histórico

Un factor a tener en cuenta en la obra de Rosler es el contexto histórico en el que se encuentra sumergida a lo largo de su vida. A nivel global, la salida de la Segunda Guerra Mundial (la artista nace en 1943). Durante los años posteriores al conflicto la competitividad económica internacional quedó relegada a un segundo plano¹⁰. Estados Unidos se convierte así en superpotencia, suponiendo más de un tercio de la producción económica mundial y alrededor de otro tercio del gasto total en defensa¹¹. Pero no será la única, la URSS también buscaba situarse como primera potencia hegemónica. Esta situación geopolítica desencadenó la Guerra Fría (1947-1991) y la bipolarización del globo entre bloque oriental y bloque occidental, mayoritariamente definido tras la creación de la OTAN a través del Tratado de Washington (4 de abril de 1949) por el conjunto de países capitalistas y el Pacto de Varsovia (14 de mayo 1955) por parte de la URSS y sus siete países satélites. Todo esto supuso un ambiente de desconfianza entre ambas superpotencias debido a la sensación de posible traición a los pactos realizados como aliadas tras la guerra en Europa. Esto ya era visible en el Tratado de Potsdam (17 de julio al 2 de agosto de 1945), donde la decisión dada por los vencedores sobre la creación de una Alemania unida se veía echada por tierra a causa de las divergencias a la hora de definir el sistema político de Alemania¹².

El conflicto estuvo marcado por una financiación masiva en industria armamentística y defensa, además de una competición tecnológica por ambas partes. Esto explica ese gran gasto por parte de Estados Unidos en ella, que aún hoy en día sigue destacando por encima de otros campos en el gobierno norteamericano. La guerra no se llevó a cabo en territorio nacional de ninguna de las dos potencias, sino en zonas

¹⁰ Hay que tener en cuenta que el peso de China tanto en producción como exportación no había llegado aún y Europa Occidental se estaba recuperando de todo lo transcurrido en la primera mitad del siglo. La Segunda Guerra Mundial se había cobrado 50 millones de muertos, 35 millones de heridos y 3 millones de desaparecidos, mientras, el daño material abarcó los países que sirvieron como campo de batalla y los objetivos estratégicos fueron los centros industriales como Dresde, Colonia o Londres. La amplitud del daño causó hambre y una carencia de viviendas para la población, lo que supusieron un gran esfuerzo por parte de los países afectados en su reconstrucción. (MARTÍNEZ, 2006: 17).

¹¹ LOWENTHAL, 2010: 554.

¹² SANZ y SAENZ, 2022: 60.

de conflicto alejadas, participando de forma activa en crisis y guerras como fue la Guerra de Vietnam (1965-1973), extendiéndose así el enfrentamiento resultante de la división de Alemania en Berlín a otras escalas. De esta manera, tanto el bando comunista como el bando capitalista financiaron y apoyaron insurgencias y revoluciones en Oriente Medio (por ejemplo: Irán 1945-46 / 1951-1953), Asia (por ejemplo: Indochina 1948-1954), África (por ejemplo: Congo 1960-1964), y América Latina (por ejemplo: Cuba, 1961-1962).

Esta competición por el dominio y ansias de expansión provocó que la Guerra Fría se desplegara a ámbitos como la innovación, llevándose a cabo una carrera tecnológica como fue la carrera espacial, pero también la armamentística. Supuso un aumento exponencial de la tensión al desarrollar armas nucleares de gran capacidad de destrucción¹³. A partir de aquí, la URSS y Estados Unidos se amenazaron mutuamente a través de la colocación de bases militares internacionales en lugares estratégicos desembocando en momentos de gran tensión como la Crisis de los misiles en Cuba (1962) y la presencia de la tríada nuclear (submarinos nucleares, bombarderos estratégicos, ICBMs)¹⁴.

Por otro lado, está el conflicto ideológico y cultural entre los dos bloques. En ambos bandos se dispusieron todas las herramientas para evitar la propagación de la ideología del contrario. Destaca la creación de la USIA (Agencia de Información de los Estados Unidos de América) por parte del presidente Eisenhower en 1953 para difundir la ideología democrática, liberal y capitalista tanto a países no comunistas como a los satélites de la URSS. A través de la USIA se fomentaban elementos que apoyasen la idea de un E.E.U.U. idílico (sin discriminación, democrático, liberal y capitalista, donde había lugar a la individualidad y al progreso) como fue el caso de programas radiofónicos como *Voice of América* (1942), los conciertos internacionales de artistas norteamericanos o la producción de documentales¹⁵.

¹³ Estados Unidos ya en tiempos de Potsdam estaba poniendo en uso como era la bomba atómica (resultado del Proyecto Manhattan de J. Robert Oppenheimer) en Hiroshima y Nagasaki en 1945 con más de 100.000 muertos. (BLAKEMORE, 2022).

¹⁴ SANZ y SAENZ, 2022: 116.

¹⁵ SANZ y SAENZ, 2022: 130.

Entre tanta tensión y propaganda, el miedo a que la ideología comunista se esparciese en territorio estadounidense hizo que se tomaran medidas de persecución a aquellos que simpatizasen con él. A nivel legal, McCarthy dictó la Ley de Seguridad en el septiembre de 1950, dando paso a la “Caza de Brujas” que ya desde finales de los cuarenta Hoover había ido alimentando. Las listas del senador afectaron a personas de todos los ámbitos, muchas del arte y el cine como Dalton Trumbo (encarcelado y exiliado) o Charles Chaplin. El dominio de una u otra potencia, a veces, dependía de quiénes apoyaban y quiénes participaban en el espionaje (clave en esta guerra ideológica, tecnológica y armamentística)¹⁶.

Estados Unidos mientras duró la Guerra Fría (1991), usó la última década y la “promesa de ayudar al anticomunismo militante en cualquier país dominado por los rojos¹⁷” como excusa para intervenir en zonas de conflicto y participar activamente en guerras. Tras esta, la potencia norteamericana sigue teniendo una fuerte influencia y presencia activa hoy en día en estas zonas. Ejemplo de ello es la participación de esta en guerras como la Guerra del Golfo (1990-1991) -entendida a veces como “síntoma” del final de la Guerra Fría¹⁸-; la invasión de Irak (2003-2011); o la Guerra de Afganistán (2001-2021), manteniendo su presencia en la insurgencia republicana que persiste hoy en día¹⁹.

Dentro de Estados Unidos, para una parte importante de la sociedad, la involucración de este en tantas guerras causa rechazo, lo que hizo florecer un claro movimiento antibélico en el cual se encuentra nuestra artista y escritora Martha Rosler. Este movimiento tuvo mucha fuerza concretamente durante la Guerra de Vietnam y la Guerra de Irak. Este posicionamiento antibélico va a estar muy presente en las obras de Rosler. En *Greetings* (1965) pone en punto de mira las relaciones entre tecnócratas estadounidenses e internacionales y su influencia directa sobre la situación bélica, en este caso, en Vietnam. En *House Beautiful/Bringing the War Home* (1967-1972) son los

¹⁶ Esta situación convulsa, tanto dentro del país como su presencia en otros territorios será tratado en la obra de Rosler, como el caso de la pareja Rosenberg, en *Unknown Secrets* (1973-2012) y *Unknown Secrets (The Secret of the Rosenbergs)* (1988), condenada y electrocutada por una falsa acusación de espionaje (ROSLER, 2024ñ).

¹⁷ JENKINS, 1997: 360-361.

¹⁸ SANZ y SAENZ, 2022: 237.

¹⁹ MARTÍN, 2003:202-205.

medios de comunicación los que manipulan la realidad vivida en la guerra para llevar la presencia de estos al espacio doméstico a través de la televisión.

A causa de la aún presente participación de Estados Unidos en estos conflictos, Rosler mantiene la realización de obras como denuncia a esta situación. Ejemplo de ello es *Prototype (Freedom Is Not Free)* (2006) o *Theater of Drones* (2013). En ellos se cuestiona el avance tecnológico en la industria armamentística y sus consecuencias.

3.2. Contexto sociopolítico y económico en Estados Unidos

Entre las décadas de 1950 y 1960 el capitalismo se fue consolidando a través de diversos acuerdos e instituciones como los de la conferencia de Bretton Woods (1944) o el nuevo SMI (Sistema Monetario Internacional) donde el dólar era tomado como referencia en el sistema facilitando la inversión internacional a largo plazo y dando pie al crecimiento de los flujos comerciales. El Estado intervenía a través de políticas de regulación y creación de sectores públicos industriales, desarrollando así el *Estado de Bienestar*. La mejora económica permitía un incremento de la productividad, apoyada por los avances tecnológicos. Aumentaron los salarios, convirtiendo al proletariado en parte de la sociedad de consumo, aumentando así la demanda y haciendo rentable la producción en masa. Las consecuencias de esta estrategia, y por ende, explotación masiva de los recursos, supuso la escasez de los mismos. En 1973 estalló una crisis, surgiendo un nuevo ciclo económico durante la década de 1970 marcado por el desempleo creciente, las fuertes presiones inflacionistas, la inestabilidad y el estancamiento de la economía. Ya en 1963 había comenzado una “crisis de legitimidad” como resultado de unas instituciones que no satisfacían las demandas de la población, además de un descontento y un choque con las ideas de progreso y modernidad que no eran sostenibles respecto a los recursos explotados²⁰. A finales de la década de 1960 se iba atisbando esta situación debido a las tensiones inflacionistas. Se sumaron la crisis del SMI y los choques petrolíferos de 1973 y 1979 que afectaron directamente al abastecimiento energético de Estados Unidos, sacándolo de esa “Edad de Oro” en la que parecía estar sumergida. En la década de 1980 quedaron atrás los programas regulacionistas y estableció un capitalismo de políticas neoliberales -visible en los

²⁰ ROSLER, 1989: 236-237.

mandatos de Ronald Reagan entre 1981 y 1989-. Se velaba por el mercado y el capital, dejando de lado el empleo y el mantenimiento de las buenas condiciones laborales y de vida de la población activa²¹. Estas políticas eran difundidas por revistas como la *Wall Street Journal*²².

Los movimientos proletarios mantuvieron el reclamo de la mejora de las condiciones laborales a través de la sindicalización y una mayor participación política, viéndose apoyados por las protestas estudiantiles de 1968; los estudiantes apelaron a la lucha obrera como hermana, entendiendo la unificación de luchas como clave a la hora de conseguir un cambio social y de sistema²³.

La integración de la mujer en el mundo laboral, en puestos que hasta ahora se consideraban exclusivamente de hombres permitió a estas experimentar la emancipación, debiendo ser remuneradas de la misma manera que sus compañeros masculinos; pero una gran parte de estas trabajadoras volvieron al hogar una vez regresaron sus maridos de la guerra. Esto causó una gran crisis entre las mujeres estadounidenses, viendo que su vida quedaba relegada y limitada de nuevo al entorno doméstico, sin la posibilidad de una realización personal fuera del hogar o de una independencia económica. Así, el feminismo de la década de 1960 surgió con fuerza, buscando la liberación de la mujer. Para ello teóricas, como Betty Friedan, defendieron la introducción de la mujer en el campo laboral de forma compatible con la maternidad, de tal manera que no tuviesen que renunciar a una por la otra. Para ello se demandó no sólo la entrada al mercado laboral, sino también que se hiciese posible esa compatibilidad a través de la defensa de, entre otros aspectos, los permisos por maternidad y la planificación familiar, promovida por feministas como Margaret Sanger²⁴.

²¹ MARTÍNEZ, 2006: 221-223.

²² La presencia de la misma entre los jóvenes fue mencionada por la misma artista estadounidense en sus artículos. (ROSLER, 1989: 238).

²³ MARTÍNEZ, 2006: 298-300.

²⁴ Hay que tener en cuenta que la situación de abuso de recursos y la consecuente escasez de los mismos que comentamos previamente afectó a la demografía, finalizando ese crecimiento demográfico intensificado con el *Baby Boom* tras la Gran Guerra. Supuso un descenso de la natalidad y el envejecimiento de la población; también estuvo condicionado por el control de la natalidad a través de factores como la mencionada planificación familiar que contaba con dos corrientes, el neomaltusianismo (promovido por John D. Rockefeller III) y una segunda ola

La lucha por los derechos civiles contra la violencia y discriminación racial también fue una de las protagonistas de estas décadas. Durante la época de guerras, las personas negras aunque eran consideradas ciudadanas, no contaban con los mismos derechos y oportunidades, siendo sometidas a prácticas discriminatorias como la segregación. Aún así, al igual que en el caso de las mujeres, en la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se vieron en la necesidad de incluir a la población negra en el desarrollo de sus operaciones bélicas y, gracias a su éxito, se reforzó la idea de que la integración era posible²⁵. Hechos como este dieron más razones a la lucha por los derechos civiles, encabezada principalmente en la vía no violenta por Martin Luther King y, posteriormente, por Malcolm X en la rama más radical con los Black Panther.

Otros de los movimientos que crecieron en estos años fueron el pacifismo y el ecologismo. El primero reaccionaba a esa participación en el campo bélico, y el segundo al uso abusivo de los recursos del “tercer mundo”, causante de su merma y de múltiples problemas por su explotación²⁶.

3.3. Contexto artístico en un ambiente de desencanto: la posmodernidad

Martha Rosler comienza su trayectoria artística en un momento de cambio de paradigma en el pensamiento cultural, intelectual y artístico a causa del fracaso de las ideas ilustradas propias de la modernidad durante el desarrollo de la centuria. El racionalismo tan defendido hasta ahora, no había sido capaz de limitar las tragedias y, por lo tanto, se rechaza, considerándose la modernidad finalizada. De esta forma se inicia la posmodernidad, donde las ideas ilustradas son cuestionadas ya no sólo por su ineficacia en la práctica, sino por sus raíces en una perspectiva occidental hegemónica que no tenía en cuenta todos los integrantes de la sociedad, como las personas racializadas o las mujeres en campos como la medicina, la cultura, el arte o la historia. Esto supuso un cambio en el arte. Surgen diversas tendencias en poco tiempo, en parte para satisfacer la necesidad de innovación causada por el capitalismo, -caso del Arte

feminista impulsada por Margaret Sanger y otras defensoras buscando la protección de la mujer y su bienestar. (SINDING, 2007: 1-2).

²⁵ Finalmente se consiguió una unidad integrada de pelotones de soldados negros y blancos que triunfó en el campo de batalla. Casos como este influyeron en la visión de la ciudadanía negra. (ADAMS, 1976: 341).

²⁶ MARTÍNEZ: 302-304.

Minimal (1965) y el Arte Post Minimal (1968)-. Hay una mirada a la cultura de masas como ocurre en Arte Pop (1955-1965), implicando una reconciliación con la sociedad (tras el alejamiento de la misma por parte del Expresionismo Abstracto) y a su vez cuestionando su sistema a través de sus lenguajes, como es la publicidad y la televisión. Un buen ejemplo son las obras de Andy Warhol o Jasper Johns que contrastaban una estética agradable e inocente con realidades contemporáneas como la Guerra de Vietnam o la Caza de Brujas²⁷.

Con la necesidad de nuevas corrientes, la pintura se relega a un segundo plano (hasta su impulso en la década de 1980) y se procede a experimentar con soportes y medios no tradicionales. Se tiene en cuenta el objeto encontrado y los *ready-made* de Duchamp. También el espacio (en el caso del Land Art) y el cuerpo (en la performance). Además se introducen nuevos elementos como la procesualidad y la teatralidad, que quedarán documentados gracias a las nuevas tecnologías expandidas a partir de la década de 1970 como es el vídeo²⁸. En esta misma década medios de comunicación como la revista *Avalanche* cedían un espacio para dar a los propios artistas voz²⁹ y, a su vez, con el arte conceptual y la importancia del concepto o idea, el desarrollo de textos de artistas como es el caso de Sol Lewitt con *Sentences on Conceptual Art* (1969). Todo esto también se debió a la transición a una sociedad de información, donde lo inmaterial cobra peso, siendo protagonista el lenguaje y el vídeo como medio³⁰.

Se vio cuestionada la necesidad de la exposición de obras en museos y galerías - Dan Graham con *Schema* (1966)-. Para ello se da la búsqueda de nuevos medios de difusión, haciendo así uso de cartas o vallas publicitarias. Sin la necesidad de un espacio institucional para la difusión del arte, se hizo posible un cuestionamiento más libre de sus instituciones.

Este cuestionamiento vino fomentado también por sucesos externos como el caso Watergate. Muy unido a un arte concienciado con las realidades sociales, artistas y

²⁷ HONNEF y GROSENICK, 2006: 46-50.

²⁸ MARZONA y GROSENICK, 2005: 22-24.

²⁹ MOMA ARCHIVES, 2014.

³⁰ MARZONA y GROSENICK, 2005: 6-12.

críticos denunciaron a través de la crítica institucional el fomento de valores conservadores por parte de la administración y el estado³¹.

El arte feminista adoptó estos nuevos medios. Entre ellos destaca la performance ya desde la década de 1960 que se abre con fuerza en las décadas de 1970 y 1980 a través de artistas como Carole Schneemann con *Interior Scroll* (1975). La performance permitía a la mujer reapropiarse de su cuerpo -que había sido y estaba siendo usado como objeto de consumo y de publicidad-, y resignificarlo.

La manipulación de la fotografía visible en los autorretratos de Cindy Sherman y la combinación de fotografía y textos en obras como *Carvings: A traditional sculpture* (1972) de Eleanor Antin son ejemplo del uso de diferentes soportes y técnicas.

En la década de 1980 el desengaño dio paso a la ironía, lo que llevó a utilizar el lenguaje dominante establecido para contradecirlo. Esta estrategia fue usada por muchas artistas feministas como Rosler, asumiendo los soportes de los medios comunicación y la publicidad, pero también de otras artistas como Barbara Kruger. También hubo un cierto cambio en la creación artística, pasando a ser una obra más comprensible y estética con el objetivo de acercarse más a la sociedad con la que se comprometían. Mantuvieron también el cuestionamiento de la historia y las instituciones en el campo artístico, pero desde una perspectiva de género. Estas prácticas continuaron su desarrollo tras el salto de siglo hasta la actualidad³².

³¹ KASTNER, 2008:189-191.

³² LÓPEZ FERNÁNDEZ, 1991: 104-108.

4. POSICIONAMIENTO POLÍTICO DE LA ARTISTA

La obra de Rosler es plenamente política y, por lo tanto, para acercarnos a ella, hemos de tener en cuenta su posicionamiento y referentes. Se centra principalmente en cuestiones sociales, como la conciencia de clase o el feminismo; y con una clara crítica al capitalismo, a la guerra, y las consecuencias de ambas. Su condición dentro del ámbito artístico -teórica de arte, docente universitaria y artista- añade a las listas de temas la historia, el mundo del arte y sus instituciones.

Una de las principales referentes para el feminismo de la década de 1970 es Simone de Beauvoir. Esto es visible en el caso de Rosler, con textos como *Arte Feminista en California* (1977) donde cita a la filósofa francesa al usar su término *Otro* como yo feminista, yo mujer³³. A esta concepción del *otro* se une otra posible influencia de la artista, su coetánea Griselda Pollock. Esta, en su libro *Diferenciando el canon: el deseo feminista y la escritura de las historias del arte* hace referencia al discurso del otro y la necesidad de este de diferenciarse de la norma. Los cánones tratados en obras como *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) son también analizados en la obra de Pollock, afirmando cómo estos son los definitorios de la identidad cultural y política, y que permiten dar autoridad a los discursos que los han formado y, por lo tanto, naturalizarlos y normalizarlos³⁴. *Política Sexual* (1970) pone como referente claro a Kate Millett en la obra feminista de la artista, y en cómo el falocentrismo determina las políticas y juicios sociales³⁵; de ello tratará *Born to Be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby \$/M* (1988) donde el semen del hombre de la pareja contratante es suficiente para adquirir la posesión del niño, dejando a la madre gestante como un objeto sin posibilidad de decisión en esta adquisición. Además, la conceptualización del “feminismo radical” de Millett, es referenciado por Rosler junto a la de Shulamith Firestone en *Arte Feminista en California* (1977)³⁶.

Sobre la conciencia de clase y crítica al capitalismo, Rosler menciona directamente a Marx repetidas veces. Ejemplo de ello es la cita de *El Capital* (1867) en

³³ ROSLER, 1977: 43.

³⁴ POLLOCK, 2022: 35-37.

³⁵ MILLETT, 2022: 75-81.

³⁶ ROSLER, 1977: 37.

el artículo *Obsolescencia*³⁷. A este lo siguen menciones a sociólogos como Alvin Gouldner en *El vídeo: más allá del momento utópico*³⁸ o *Obsolescencia*³⁹; o a Herbert Marcuse y su artículo *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. En este no sólo refleja la problemática de clase, sino también se ayuda del texto de Marcuse para explicar cómo

“la élite dominante utiliza la cultura para distraer la atención de la gente respecto a la lucha colectiva” y como “la idea de cultura en Occidente [es] un calmante de la actividad social y como refuerzo de la sumisión pasiva individualizada”⁴⁰.

Un referente claro a la hora de tratar conflictos bélicos y sus dinámicas es Hannah Arendt, visible en *Reading Hannah Arendt (Politically)* (2006) donde sus textos sobre el totalitarismo, la censura y la cultura del miedo tras el 11S son expuestos por la artista. Ambas ven fundamentales para la vida en comunidad la esfera pública participativa y la acción política. Esto a su vez va ligado a otro de los conceptos que desarrolla, como es la “banalidad del mal”, fenómeno permitido a través de la pasividad por falta de reflexión moral y de pensamiento, lo que lleva a la obediencia ciega y aceptación de los dogmas otorgados por los que ejercen este mal⁴¹.

Finalmente, no son pocos los artistas con obra teórica que menciona en sus textos. Ejemplo de esto es Allan Kaprow, citado en *Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte* (1979) y *El vídeo más allá del Momento Utópico* (1990)⁴² donde se recoge el texto *The Education of the Un-Artist, Part I*.⁴³ En el mismo texto menciona al teórico de arte Peter Bürger y su *Teoría de la vanguardia* (1974) a la hora de relatar cómo el intento de transgresión de los artistas de vanguardias acabó siendo captado por el mercado del arte como innovación y simple objeto de consumo⁴⁴.

³⁷ ROSLER, 2002: 309.

³⁸ ROSLER, 1990: 304-08.

³⁹ ROSLER, 2002: 317.

⁴⁰ ROSLER, 1990: 297-298.

⁴¹ CANO, 2004: 128.

⁴² ROSLER, 1990: 290.

⁴³ ROSLER, 1987: 130.

⁴⁴ ROSLER, 1990: 286-287.

Otro de los artistas y críticos que menciona, es su coetáneo Allan Sekula, con el cual comparte una misma línea de interés tanto en el ámbito fotográfico como teórico. Esta es la fotografía documental y la ética tras las prácticas documentales (ampliando este aspecto a las prácticas audiovisuales y cinematográficas). Esto queda plasmado en el artículo *Realismo y Responsabilidad: Aspectos políticos de la fotografía documental* donde la obra del artista es citada⁴⁵.

La presencia de la performance y, por lo tanto, de lo teatral en su obra, hace que mire hacia teóricos de este campo como el dramaturgo Bertolt Brecht y su teoría del distanciamiento o alienación. Esto es visible en textos y también en performance como en *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby \$/M*⁴⁶.

⁴⁵ ROSLER, 1982a: 213.

⁴⁶ ROSLER, 2009: 15-16.

5. OBRA: EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

5.1. Evolución de su obra

Rosler cuenta con una larga trayectoria artística de más de cincuenta años. En ella, la misma artista ha reconocido que desde su inicio la experimentación de varios soportes simultáneamente ha estado presente. Esto no significa que no destaque el uso de unos más que otros dependiendo del momento, lo que nos permite organizar varias etapas.

El inicio lo situamos en la década de 1960. Su producción artística era menor que lo producido en etapas posteriores, posiblemente por ser un momento de muchas dudas y reflexión, marcada por unos primeros años de vida en un contexto de cambios de paradigma artístico y político, y a su vez, de mucha teorización sobre los mismos. En secundaria ya le fascinaba el futurismo y el surrealismo. En un principio quiso comenzar una carrera enfocada en la poesía y encaminada a una pintura expresionista abstracta (su profesor Reinhardt era uno de los miembros de este movimiento); pero finalmente su obra como tal la situamos en la fotografía y la experimentación con el fotomontaje de tinte surrealista, influida por los *assemblages* de este mismo estilo; puesto que los expresionistas “se lavaban las manos frente a todo”⁴⁷. El arte y cine soviético traído por figuras como Godard y el Pop Art le interesaban por estar, uno dirigido a las masas, y otro por centrarse en las imágenes producidas por esta cultura⁴⁸. Estas por lo tanto también fueron influencias en la obra de Rosler a la hora de desarrollar sus *collages*, reflejado en la toma de imágenes de la revista *Life* en obras como *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972)⁴⁹. En esta obra ya vemos ese inicio de práctica política. La misma Rosler declara que empezó, tras ser consciente gracias a los movimientos de derechos civiles y al feminismo, de las muchas realidades que se dejaban en segundo plano o directamente ocultas⁵⁰. Comienza con obras fotográficas urbanas como *Downtown* (1964) que le permitían un trabajo artístico

⁴⁷ Rosler declara: “Los expresionistas sólo perciben el pesar que la civilización impone sobre el individuo. No es necesario tomar partido, sólo lavarse las manos frente a todo”. (ROSLER, 1982b: 222).

⁴⁸ ROSLER, 2009: 5-13.

⁴⁹ ROSLER, 2024d. Esta obra será tratada en el apartado 6.2.

⁵⁰ ROSLER, 1994: 160.

menos estricto, al ser una práctica concebida como de menor impacto crítico y político -esta opinión cambió poco después-. Compartió el laboratorio del Brooklyn College con la Film and Photo League, que retrataban la realidad neoyorquina que contrastaba con la fotografía glamurosa de las *celebrities*. La fotografía documental tuvo gran fuerza en Estados Unidos y resurgió gracias al aprecio como medio para el activismo político por parte de los movimientos sociales. Aún así, había aspectos de esta práctica que rechaza, como el sentimentalismo y el doble filo -reflejando fortaleza del oprimido o victimización de este- dependiendo de la campaña política a la que iba dirigida la fotografía⁵¹-. Junto a otros fotógrafos, fue consciente de la carencia del soporte: se podía dirigir la mirada, pero no definir su interpretación. Es aquí cuando se combina fotografía y texto para poder definir el significado de su obra y, por lo tanto, su mensaje político. Pasamos así a la década de 1970 con la realización del fototexto *The Bowery* (1974-1975). Su fotografía tenía como protagonista el espacio, no a la gente. Esto resolvía parte de los problemas de representación. La solución era visible en la fotografía de Walker Evans, que, aunque luego desarrolló una obra que Rosler tachó de esteticista, sí que fue una influencia a la hora de retratar espacios y no sujetos, aunque para ella su gran influencia fue Godard. Ya sabemos que la fotografía de otros artistas del FSA como Dorothea Lange no le interesaban por caer en la martirización de las personas retratadas y, como bien dice Rosler, “en mi religión no hay santos”⁵².

Desarrolla el fototexto en diferentes soportes, usados por los mismos medios de masas, como eran las postales. Así realiza obras como la trilogía *Food Novel* (1974-76)⁵³. En esta década se definen mejor los motivos que serán reiterados en su trabajo posterior, como son los espacios de paso y la comida. Comenzó a desarrollar una labor escultórica, lo que ella llama “esculturas blandas” como es *Objects With No Titles* (1973) o *B-52 in Baby's Tears* (1972). La escultura permitía por un lado incluir el factor de corporeidad, tan importante en el arte feminista de la década de 1970, y reparar en la relación cuerpo con espacio y lugar -que Rosler consideraba que compartía con la fotografía-. El trabajo de Morris y el ensayo *Arte y objetualidad* (1967) de Michael

⁵¹ ROSLER, 1982a: 211.

⁵² ROSLER, 2009: 17-19.

⁵³ Esta obra será tratada en el apartado 6.2.

Fried le influyeron a la hora de realizar su obra escultórica. El tener en cuenta la presencia de la audiencia, el espacio y el objeto artístico y cómo influyen entre ellos fue clave. De la escultura pronto pasó a las instalaciones como *Diaper Pattern* (1973) o *She Sees in Herself a New Woman Every Day* (1976) y serán unas constantes el resto de su carrera. A finales de la década de 1960 ya se ven muestras de videoarte, y Rosler lo toma como soporte en su práctica creativa, con la misma percepción inicial que tenía de la fotografía: no era una práctica con tradición ni con desarrollo teórico-crítica, por lo cual gozaba de mayor libertad en su proceso artístico. En la década de 1970 realiza casi una decena de obras en vídeo, traspasando lo *collage* y la combinación de imagen y texto a lo audiovisual. Muchas obras eran feministas como *A Budding Gourmet* (1974) o *Domination and the Everyday* (1978) en las que el ámbito doméstico, la asociación a la mujer a la cocina y las cuestiones neocoloniales y de clase están presentes. Se ve una fuerte influencia de la figura de Bertolt Brecht por su concepto de distanciamiento para obras teatrales que Rosler traspasa a la performance y al vídeo⁵⁴. Ejemplo de ello es *Semiotics of the Kitchen* (1985)⁵⁵.

Es entre estas dos últimas décadas cuando la obra de Rosler comienza a ser reconocida, destacando el fotomontaje y el vídeo⁵⁶.

En la década de 1980 lleva a cabo varias obras fotográficas como *Passionate Signals* (1986) o *In the Place of the Public: Airport Series* (1986) que llegan hasta hoy. Deja en segundo plano medios como el fototexto y el fotomontaje. Además de seguir con las instalaciones, comienza a hacer obras para espacios públicos, como fueron los carteles *Myth Today* (1985) y *Housing Is a Human Right* (1989), que tratan problemas como la censura y la vulneración del derecho a la vivienda en Estados Unidos. En la década de 1990 seguirá este ritmo, centrándose principalmente en vídeos como *Seattle: Hidden Histories* (1991-1995) o *Chile on the Road to NAFTA, Accompanied by the National Police Band* (1997), en los que da voz a la historia y realidad de los lugares

⁵⁴ BOUHABEN, 2016: 14.

⁵⁵ Esta obra será tratada en el apartado 6.6.

⁵⁶ Aunque desde el principio cuenta con obras no hechas para el recinto museístico y por ello toma soportes como las postales, sí que hay obras tempranas como *The Bowery* que fueron pensadas para ser expuestas en museo. Igualmente, es entre mediados de las décadas de 1970 y 1980 cuando su obra empieza a ser reconocida y expuesta en el espacio institucional y se exhibe su obra. (ROSLER, 2009: 25-26).

retratados⁵⁷. También vuelven a tener mucha fuerza las obras antibelicistas, muchas en forma de instalación, como *It Lingers* (1993) o *OOPS! (Nobody Loves a Hegemon)* (1999). Si a la obra en espacios públicos en la década de 1980 se sumaban los carteles, en la de 1990 se suman los tours. Realizó tres: uno en 1993 *An Empty Space in Ottensen, Contaminated by History, Capital and Asbestos*; y dos en los 2000: *Liverpool Delving and Driving* (2004) y *Surface/Support* (2006). Tenían en cuenta la localización donde se realizaban: *Surface/Support* sobre el funcionamiento del mercado del arte en el Frieze London; y las anteriores, en la historia y las dinámicas de poder que han marcado el espacio físico presente⁵⁸.

En las décadas de 2000 y del 2010 retoma la escultura, sobre todo de temática antibelicista como *Prototype (Sandbox B2)* (2006) o *Prototype (Freedom Is Not Free)* (2006). Pero prevalece la obra en espacios públicos. Ejemplo son los carteles, los tours y las instalaciones públicas, que le permitían dar voz a problemáticas específicas del lugar como la gentrificación en *We Promise! (Promises, Promises): 22 Years of Broken Promises* (2015). La integración de la audiencia en la obra estaba cada vez más presente, llevando a cabo instalaciones donde el desarrollo de debates, reuniones y talleres con organizaciones locales buscaba crear mayor comunidad. Podemos citar casos como *Proposed Helsinki Garden at the Singapore Biennale* (2011)⁵⁹ y *Guide for the Perplexed: How to Succeed in the New Poland* (2014)⁶⁰.

También continúa con los proyectos fotográficos de la década de 1980 como *Transitions & Digressions* (1983) o *Ventures Underground* (1980); y hace una mirada a su obra anterior y la recupera, adaptándola a las nuevas realidades, como en el caso de *House Beautiful (New Series)* (2004-2008) donde la entrada del conflicto bélico en el hogar sigue presente, pero ya no siendo la Guerra de Vietnam, sino conflictos actuales como la guerra en Irak o Afganistán. Otra manera de recuperarlos es adaptándolos al espacio museístico a través de instalaciones, como *Unknown Secrets* (1973-2012). Juega tanto con los medios más institucionales y públicos como con los medios de culturas de

⁵⁷ ROSLER, 2024o.

⁵⁸ ROSLER, 2024m.

⁵⁹ ROSLER, 2024j.

⁶⁰ ROSLER, 2024c.

masas más individuales y privados, como son los libros de cocina o las colecciones de libros personales-*Patriotic Jell-O Salad* (2003) y *Martha Rosler Library* (2005)-⁶¹.

Sus últimas obras publicadas y completas son *Off the Shelf* (iniciada en 2008), *Objects With No Titles* (empezada en 1973 y terminada en 2018) y *Pencicle of Praise* (2018); que resumen la obra total de Rosler: vídeo, fotomontaje e instalación de (y) esculturas; antibelicismo, feminismo y crítica política: realidades del *Otro*, globales y locales-nacionales; obra continuada, obra transformada y obra nueva.

5.2. Características de su obra

La multidisciplinariedad de Rosler y la pluralidad de temas que abarca su obra no limita la capacidad de definir unas características comunes en su trabajo. Cuenta con una serie de motivos que repite a lo largo de su trayectoria. Estos son, principalmente, la comida, el espacio, el transporte y las zonas de paso, y lo que denominamos como “aquí” y “allí”⁶². Son elementos cotidianos desde los cuales se ejerce poder, transformándolos en elementos políticos. De ahí el uso de estos para dar voz a realidades que se encuentran sin ella, su objetivo original. Su trabajo artístico es de concienciación. La artista declara que

“Las políticas que dan forma a mi trabajo son aquellas de poder/reconocimiento/presentación, siguiendo una fórmula familiar, que implican conflictos de clase y problemas de inclusión”⁶³.

Para fomentar el cambio y mejora se centra en proyectos que pongan en marcha el cuestionamiento crítico y así, a través de un efecto de extrañamiento y de formulación de preguntas, dar pie al desarrollo de respuestas propias, siguiendo la técnica brechtiana del *Verfremdunseffekt*⁶⁴. Esa apelación a la audiencia se da también creando obras interactivas, como son sus instalaciones o los tours; o pasando directamente a proyectos colectivos con organizaciones locales, estudiantes e instituciones, cumpliendo así otro de sus objetivos: fomentar el sentido de comunidad y las redes de apoyo, fundamentales a la hora de combatir la exclusión y borrar barreras entre el *Yo* y el *Otro*⁶⁵.

⁶¹ ROSLER, 2024i.

⁶² ROSLER, 2024d.

⁶³ ROSLER, 1994: 176.

⁶⁴ BOUHABEN, 2016: 14.

⁶⁵ ROSLER, 1989: 238-234.

No hablamos de “estilo” porque Rosler rechaza ese concepto y opta por el de “estrategia”. La más definitoria en su obra es la apropiación de elementos de la cultura de masas y el uso reiterado de los mismos. Desde sus vías de transmisión, como son la publicidad, el turismo, o la televisión; sus soportes, como el vídeo en los programas televisivos, el fotomontaje en las revistas, la cartelería en publicidad, o los tours en turismo; los objetos de comunicación y educación como son las postales o las pizarras; y las imágenes producidas por esta cultura de masas. La adopción de estos recursos permite un cuestionamiento de sus valores y sistemas desde estos.

Su posicionamiento como feminista socialista queda abalado por una teoría total que explica la amplitud de temas que trata: el feminismo, la cuestión de clase, el racismo, la exclusión social, el colonialismo, el capitalismo, la guerra, la educación, la cultura, la historia, el arte, lo privado, lo público, lo doméstico, lo político, etc. Rosler incide mucho en esas relaciones entre el *Yo/lo nuestro* y el *Otro/lo suyo*, comprendiendo que lo que parece ajeno a nosotros y externo, sí que entra y afecta nuestra realidad, viendo estas problemáticas no como del *otro*, sino de un *nosotros*. Este pensamiento lo podemos resumir y materializar en la obra *Condensation Cube* (1963-1968) del sociólogo y artista Haans Haacke, amigo de la artista estadounidense. En este caso se demuestra cómo la obra se ve influenciada por su entorno, aunque se trate de aislarla y poner barreras frente al contexto, a lo público, siempre va a estar condicionada por estos factores.

Teniendo todos estos aspectos en cuenta, en el siguiente apartado pasamos al análisis y comentario de algunas de sus obras.

6. ANÁLISIS DE SU OBRA

6.1. *Medical Surveillance* (1967) [Fig. 2]

Se trata de un *collage* transformado en fotomontaje, siendo así uno de sus primeros trabajos en este soporte. Es clara la influencia del *collage* surrealista de Marx Ernst por el uso de la monocromía de grises y el recurso del gran ojo que devuelve la mirada al espectador. Aún no vemos esa apropiación de las imágenes de la cultura de masas, y por lo tanto, tampoco sus característicos colores. La obra se compone de recortes de fotografías de cirugías, laboratorios y aulas universitarias; seguramente sacadas de revistas de divulgación científica. De esta forma, se dispone el característico tema barroco de la lección anatómica⁶⁶; pero el objeto central del cuadro no es el cuerpo diseccionado, sino los que ejercen poder sobre este: es decir, los cirujanos y médicos que se esconden en el anonimato dado por sus mascarillas, exceptuando el del margen inferior derecho y el que se encuentra al lado de la gran lámpara arqueada. De esta manera, pone en foco el poder llevado a cabo por el cuerpo sanitario, predominantemente masculino, sobre la mujer y su cuerpo, que no llegamos a ver en ningún momento.

Ese recurso del gran ojo que nos devuelve la mirada, siendo entonces el espectador también el observado, y no sólo el observante, permite una reflexión de la concepción de poder innato sobre el cuerpo femenino y el debate sobre el mismo. Por lo tanto, la permitida manipulación de este, sin tener muchas veces en cuenta los efectos negativos que pueda tener para la mujer o la decisión de la misma, la rebaja un mero objeto de experimentación. Esto, aún a día de hoy, sigue siendo así, con la vigente violencia obstétrica⁶⁷ o la falta de protección de los derechos sexuales y reproductivos en general⁶⁸. Este trato hacia el cuerpo femenino se traslada al uso de este como objeto de consumo. Rosler lo trata en su serie *Body Beautiful, or Beauty Know No Pain* (1966-1972), donde *Bathroom Surveillance* [Fig. 3.] retoma el recurso de esa vigilancia que se devuelve al espectador a través del recorte de un gran ojo humano femenino. La identidad y representación de la misma no está sólo bajo la “vigilancia” de la mirada

⁶⁶ ROSLER, 2024g.

⁶⁷ PEREIRA, 2015: 85-87.

⁶⁸ GONZÁLEZ, 2023: 252-260.

masculina o *malegaze*, sino también de la propia femenina, educada a mirarse como *otro* de sí misma, juzgable y comparada con las imágenes difundidas por los medios de masas, que se asientan como definitorios de su identidad⁶⁹.

6.2. *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) y *New Series* (2004-2008)[Figs. 4, 5, 6 y 7]

Serie de fotomontajes realizada durante la Guerra de Vietnam. Esta presenta el claro posicionamiento antibelicista de la artista, la cual busca la reflexión de los conceptos de “aquí” y “allí”. Para ello nos introduce escenas de guerra publicadas por la revista *Life* en espacios domésticos ideales, presentados por la revista *House Beautiful*. La imagen de comodidad y lujo de estos interiores burgueses estadounidenses contrastan con las escenas de violencia de la guerra. De esta forma, Rosler elimina el distanciamiento psicológico de la guerra sufrida por el *otro* al introducirla en un espacio cotidiano e íntimo como es el hogar, la domesticidad, y hacerlo desde un encuadre que nos permita visualizarnos en este interior⁷⁰. Así, la apatía generada por los medios de comunicación a la hora de dar a conocer esta realidad, la cual deshumanizan y distancian de nosotros, es borrada. Esta crítica al papel de los medios de comunicación a la hora de tratar conflictos bélicos se fortalece por esa apropiación de sus imágenes. Hay que tener en cuenta que parte de su trabajo teórico se desarrolla en el cuestionamiento del documental y la venta del mismo como verdad objetiva cuando está condicionado por una mirada subjetiva. A su vez, no sólo trae “la guerra al hogar”, sino que redefine este espacio como espacio de guerra, un espacio político, que está condicionado por cuestiones de género, clase y etnia; como es el caso de los interiores presentados en la revista estadounidense, dirigida claramente a un público blanco, de clase media alta y principalmente femenino⁷¹. El hogar es un derecho convertido en privilegio, el espacio propio, la domesticidad, no es un bien accesible para todos, y ya no sólo en territorios de actividad bélica, sino también en el mismo Estados Unidos, donde el acceso a vivienda digna está delimitado por una capacidad económica, clase y etnia⁷².

⁶⁹ KRUGLINSKI, 2014:81-82.

⁷⁰ KAPLAN, 2023:4.

⁷¹ KAPLAN, 2023: 6.

⁷² Este tema será abordado por Rosler en obras como *Housing Is a Human Right* (1989), apartado 6.8.

El uso del fotomontaje vuelve a ser una referencia a un soporte y técnica usados por Max Ernst, pero también el fotomontaje está muy vinculado con la práctica artística de crítica política, como es la del grupo dadá berlinense en el que encontraban figuras como Hannah Höch o John Heartfield⁷³. De esta manera, el fotomontaje permite desbancar la visión de la fotografía como muestra objetiva y resaltar que, al igual que la artista ha manipulado estas fotografías, los medios de comunicación también han podido hacerlo. Rosler lo demuestra al tomar directamente las imágenes de estos medios. Así, se desarrollan varios modelos a la hora de concebir el espacio y el que lo habita y lo ocupa: en ejemplos como *First Lady* [Fig. 4], la domesticidad burguesa se refuerza no sólo con el espacio, sino con la figura de la mujer ideal y tradicional representada por la primera dama Pat Nixon rodeada de lujo, sonriente e indiferente de la realidad bélica que hay detrás de ella, donde a modo de cuadro Rosler coloca una imagen de una víctima de guerra. Otro modelo sería el presentado en *Balloons* [Fig. 5]. El espacio burgués en tonos beige y blancos, y estampados de moda como el *dripping* en la tapicería de los sillones, da un silencio y calma que se cortan por la imagen de una mujer vietnamita llevando a un bebé herido o muerto, justo a primer plano. Otros modelos en los que combina el espacio de conflicto y el espacio ideal publicitado en la revista, donde la presencia humana es la ya no presencia, es decir, restos humanos y cadáveres; o los soldados. Las posibilidades de combinación de espacios y personas y lo efectivo de la claridad visual que muestra en estos, siendo composiciones simples y ya no abigarradas -como eran *Medical Surveillance* o *International Style* (1965)- hace que retome esta serie en 2004, ya que la presencia de Estados Unidos en zonas de conflicto seguía siendo una constante. En esta pasa al montaje digital y los estilos de este, reflejados en obras como *Photo-Op* (2004) o *Election (Lynndie)* [Figs. 6 y 7] del mismo año. Aquí volvemos a jugar ya no sólo con representaciones ideales y estereotípicas a través de modelos de revista, sino también de figuras reconocibles; antes se trataba de Pat Nixon, y ahora de la soldado Lynndie England, una de las protagonistas de las fotografías digitales que captaban el abuso y vejaciones realizadas por estos soldados en la cárcel de Abu Ghraib⁷⁴.

⁷³ KAPLAN, 2023: 7.

⁷⁴ KAPLAN, 2023: 23.

6.3. *Diaper Pattern* (1973-1975) [Fig. 8]

Seguimos con obras de denuncia de la Guerra de Vietnam, pero cambiando el soporte al de instalación. En este, Rosler sitúa treinta pañales de tela en cinco columnas y seis filas, formando una cuadrícula, donde en cada uno de estos cuadrados, se pueden leer mensajes racistas y xenófobos, tanto reales como ficticios, que estaban presentes en el debate público y que fomentaban el apoyo a la guerra y la masacre bélica. Esta concepción deshumanizada del pueblo vietnamita viene dada por una educación colonial y de supremacía blanca occidental; cuyas ideas se reforzaban a través de los medios de comunicación. A esta propaganda bélica basada en el discurso del odio racial, se le añade la propaganda anticomunista, clave en un contexto de Guerra Fría. El centro de la obra ya no son las imágenes de masas, sino el lenguaje, que perpetúa esta deshumanización y por lo tanto, permite la masacre y violencia hacia el *Otro*. Esto es visible en los textos escritos a mano por Rosler y el uso de términos despectivos como “gooks”⁷⁵ hacia los asiáticos, ya usado en la guerra de Corea en la década de 1950 y con origen en los primeros años del siglo XX por parte de los estadounidenses a los filipinos y su insurrección. Otro de los términos despectivos es “commies”, claro sustantivo anticomunista; o “yippies”, donde ya no es sólo el *otro* el discriminado e infamado, sino también los estadounidenses no simpatizantes de la guerra y políticamente activos (su origen se establece con la creación del grupo Youth International Party). Aunque el término fue creado por el mismo grupo, se usó por los medios de forma despectiva. Así, vemos mensajes como:

“ [...] Yippies let the t some back home, it hurts the soldiers feelings that some Americans didn't support them [...].”⁷⁶.

También es repetida la combinación de estos términos despectivos con otros sobre las casas rurales vietnamitas, atacando directamente a su forma de vivir y domesticidad:

“Many vietnamese in the countryside would hide the commies from us. People lived in funny grass huts. Napalm was good for burning down all these huts and driving out the gooks⁷⁷.”

⁷⁵ ETYMONLINE, 2017.

⁷⁶ Texto en la obra de *Diaper Pattern* (1973-1975) de Martha Rosler, fila 5, columna 4 [Fig. 8].

⁷⁷ Texto en la obra de *Diaper Pattern* (1973-1975) de Martha Rosler, fila 2, columna 3 [Fig. 8].

Finalmente, Rosler relaciona la geopolítica con la cuestión de género en el material usado, los pañales de tela. Al igual que en *Bringing the War Home*, Rosler contrapone la apariencia inocente del cuidado infantil y de los niños en sí, frente a la agresividad del lenguaje, cargado de discurso de odio. Por otro lado, destaca la politización del cuidado y este tipo de trabajos que son realizados principalmente por la mujer en el ambiente doméstico⁷⁸.

6.4. *Objects With No Titles* (1973/2018) [Fig. 9]

Ya se ha mencionado cómo las esculturas blandas para Rosler permitían, por su falta de resistencia de su materialidad, expresar la corporeidad; sobre todo, la corporeidad femenina en el espacio, condicionada por el entorno y que existe en un tiempo y un lugar que marcan a esta⁷⁹. Esto contrasta con la rigidez de los estándares de la mujer ya no sólo durante estos años, sino hasta el día de hoy. El deseo de parecerse a una imagen fija como es la de una modelo, o de adquirir formas de condición estática como los maniqués, nunca se ve cumplido, pues responde a unos objetivos no alcanzables por nuestra condición orgánica, maleable y temporal. Los cánones de belleza son estipulados por un sistema patriarcal y capitalista, de tal forma que, al hacerlos inalcanzables, se crea una necesidad que nunca será satisfecha, pero que se busca satisfacer a través de productos que proclaman hacerlo. De esta manera, se genera una demanda ilimitada. Por otro lado, la insatisfacción de no alcanzar el físico demandado, nuestra presentación para el resto del mundo, genera inseguridades y, por lo tanto, una infravaloración de nuestra persona; nos convierte en más dóciles y controlables al situarnos en un plano de inferioridad.

La naturaleza de lo blando se contrapone con la solidez de las esculturas clásicas de cuerpos idealizados y canónicos y de sus versiones posmodernas: los maniqués que llenan el paisaje urbano.

6.5. *Food Novel* (1974-1976) [Figs. 10, 11 y 12]

Food Novel es una trilogía de tres historias que se van contando de forma fragmentada, a modo de postales mecanografiadas que envía la artista, tanto a amigas

⁷⁸ ROSLER, 2024b.

⁷⁹ ROSLER, 2009: 12.

como a otras personas, disponiendo así un total de entre doce y quince postales por historia. Estas son “A Budding Gourmet” [Fig. 10], enviada durante el primer cuatrimestre de 1974, “McTowersMaid” [Fig. 11], enviada durante el último trimestre de ese mismo año, y “Tijuana Maid” [Fig. 12], enviada desde octubre de 1975 a febrero de 1976. Los elementos comunes de estas historias son la mujer, el trabajo y la comida. De esta manera, Rosler trata cuestiones como la del género y la de la clase desde aspectos cotidianos, pero claramente políticos como es la comida. Con el uso de postales y el sistema de correos, la artista no sólo consigue emplear vías de comunicación comunes, sino también presentar un nexo entre el espacio externo y público y el espacio privado e interior del hogar; otro de los aspectos que la autora reitera en muchas de sus obras. Así, lo político, lo público, que parece ajeno a la privacidad del hogar, entra en casa e impregna aspectos cotidianos y domésticos, como el espacio (tratado en obras como *Bringing the War Home*) o la comida, que es el elemento central y común en esta trilogía.

“A Budding Gourmet” es una ama de casa que, desde el deseo de mejorar su cocina, expresa rasgos colonialistas y clasistas respecto a otras culturas y sus gastronomías⁸⁰, tratando lo europeo como sofisticado y de mayor calidad que, por ejemplo, lo brasileño. Así lo remarca con declaraciones como

“Of course, we didn’t bring back as many things from there [Brasil] as we did from Europe. Fine China from France—What could compare?”⁸¹.

Este ejemplo muestra la ironía de que, de los aspectos más destacables de Francia, haya elegido un producto no originario de la nación gala. La falta de conciencia respecto a la escasez de recursos básicos como es la comida, y el uso de esta como arma, permitiendo hambrunas, es clara con declaraciones como que la comida, como necesidad para el ser humano, ya está satisfecha o que incluso, hay un excedente.

En “McTowersMaid” es un cocinero vegetariano el que narra su experiencia en una franquicia de comida rápida de sueldos de 1.25 dólares la hora, de trabajos desagradables del cual el cocinero trata de evadirse mentalmente, y de condiciones en

⁸⁰ ROSLER, 2024a.

⁸¹ Fragmento de la novela “Tijuana Maid” (1975-1976) de Martha Rosler [Fig. 12].

general deplorables. Por ello, este se organiza y empieza una rebelión buscando la mejora de las políticas, para acabar conociendo que la franquicia es parte de una empresa mayor de la industria agrícola, responsable de carnes llenas de antibióticos y de mala calidad. Así, Rosler une en una sola historia diferentes formas de explotación, la animal y la laboral, pero también el mal trato al cliente, al cual sirve comida de mala calidad⁸².

“Tijuana Maid” profundiza en temas como la inmigración, la clase y el género desde la historia de una madre que tiene que cruzar frecuentemente la frontera para poder trabajar y poder abastecer a su familia, a riesgo de ser detenida. La existencia de un cruce ilegal, también supone un trabajo no regulado y, por lo tanto, estar desprotegida ante un trato discriminatorio por parte de las contratantes, agresiones sexuales y bajos salarios. A esto se le suma la naturaleza doméstica de los trabajos que acepta, es decir, trabajos asociados a la mujer y su papel⁸³. Para ello, vuelve a usar la primera persona, pero tanto de la madre como de las patronas. Incluye en este bloque recetas que son típicamente demandadas, como un sándwich de crema de cacahuete y mermelada o chiles rellenos. El recurso de las recetas lo retoma en *Patriotic Jell-O Salad* (2003) [Fig. 13], el cual es literalmente, un libro de recetas.

6.6. *Semiotics of the Kitchen* (1975) y *An Audition* (2011) [Figs. 14 y 15]

En esta obra, Rosler presenta una parodia de los shows de cocina. Para ello va nombrando, enseñando y demostrando el uso de cada uno de los utensilios que tiene en el mostrador en orden alfabético (*Apron, Bowl, Chopper, etc.*). Pero este uso es diferente del original, siendo utilizados no con el cuidado y simpatía que se espera de una mujer en una demostración de cocina, sino con rabia, dejando atrás la sonrisa afable de la idílica ama de casa, que suelen presentar estos programas, y optando por una cara seria acompañada de movimientos violentos y que muchos de ellos, remiten a formas de ataque, convirtiéndolos en arma, como es el caso del tenedor o el picador de hielo. Estos se combinan con otros que generan sonidos muy molestos y ruidosos, al chocar utensilios de metal; y también incluye movimientos absurdos, como los que realiza con

⁸² ROSLER, 2024f.

⁸³ ROSLER, 2024l.

el cucharón. Esta sensación de malestar aumenta por la falta de cortes, multiplicidad de planos o de sonido que maquille la grabación y la haga más dinámica o apacible. El nivel de producción y cuidado típico de los programas de cocina es simplificado por Rosler a una sola toma ayudada de dos movimientos de cámara. Un primer *travelling* de retroceso pasa de un plano medio largo a uno americano tras usar una pizarra como soporte del título de la obra; esto nos permite una visión del espacio de una cocina simplificada a nevera, cocina de hornillos, mostrador y una estantería con libros y decoración. Un último *travelling* de retroceso marca el final del vídeo. La elección del sonido diegético es clave a la hora de aumentar lo desagradable.

El extrañamiento que causan, por otro lado, estos usos alternativos de cocina y la expresión facial de la protagonista pueden ser fruto de la influencia de Brecht y su efecto *Verfremdungseffekt*, dando pie al cuestionamiento por parte del espectador de lo que está visualizando, tanto del espacio (la cocina), como los utensilios, como la protagonista, la mujer. De esta forma, la artista desafía su significación y, por lo tanto, el carácter aparentemente inherente, inocente y seguro del rol tradicional de cocinera y cuidadora del hogar atribuidos a la mujer. El trabajo en la cocina no se desenvuelve como algo natural, sino como algo aprendido e impuesto, reflejado en ese uso de la pizarra en el inicio⁸⁴, una forma de opresión y de violencia. Los significados y asociaciones que se le han dado a estos objetos y a este espacio, su significación social y política son preocupaciones de la autora. El cuestionamiento del lenguaje era algo que ya el arte conceptual se había planteado, y que la estadounidense seguía cuestionando desde una perspectiva feminista.

La elección de Rosler por este formato, que combina el video con la performance, se debe a su contexto: por un lado, la performance era una de las formas artísticas más adaptables a los objetivos de la nueva ola feminista en la que se encontraba la artista. A

⁸⁴ La pizarra no sólo es un elemento que refleja la falta de recursos, sino que es también un instrumento del espacio educativo, del aula, de tal manera que Rosler nos introduce en ella. Además, hace referencia al cine de Godard, y concretamente, a la película *La Chinouse* (1967), donde el único nombre que no se borra de la pizarra es el de Brecht, dramaturgo que vemos que tiene influencia tanto en la pedagogía de Godard como en la de la artista feminista. (BOUHABEN, 2016: 12-14).

la vez, el vídeo era algo que estaba aprendiendo esos primeros años de la década de 1970 y permitía la documentación de lo actuado.

En 2011, de esta obra se realizó una performance rotativa de veintiséis mujeres. Se usaron tres sets, y se combinó la acción con la reproducción en directo de la misma a través de monitores repartidos por la galería Whitechapel. Esto fue parte de una retrospectiva de la historia de la performance de la misma galería: *A Short History of Performance. Part II*⁸⁵.

6.7. *In the Place of the Public: Airport Series (1983-presente) [Figs. 16 y17]*

Esta obra es una secuencia fotográfica que sigue abierta y en aumento hoy en día por la artista. Esta recoge más de veinte años de fotografías realizadas en un mismo espacio: el aeropuerto, un espacio transitorio, que según la autora, se trata del no-espacio, al no estar supeditado al país en el que se encuentre, sino al sistema de aeropuertos que “constituye un mundo aparte”⁸⁶. Esta sensación de otro mundo estaba reforzada en el inicio de esta serie, en unos años 80 donde la artista pasa a ser parte de la clase itinerante que transita estos espacios a causa de su trabajo, pero que aún la mayoría de viajeros no se podían permitir. Así, se veía el volar como un viaje utópico, representado por fotos de las últimas décadas del siglo XX más fantasiosas [Fig. 16], jugando con anuncios donde la modelo cuenta con un casco de astronauta, las luces de colores invadiendo los espacios de estructuras de hierro y grandes ventanales, o las puertas de embarque que daban acceso a un espacio no visible por la gran luz blanca que provocaba la contraluz de la luz exterior.

En estos momentos empieza a frecuentar el uso de aviones y comienza a captar la vida de los aeropuertos. De esta manera nota que, a pesar de la falta de lugar al que arraigarse, había un elemento que se repetía independientemente del país en el que se encontrase: la publicidad de bancos [Fig. 17], constituyendo el sistema de aeropuertos como el lugar del flujo de capital. Esto por otro lado significaba que, además de confluír personas de diferentes territorios y bagajes culturales como clientes, también confluían personas de distinta clase En un inicio no dentro de la clientela del aeropuerto, pues hay

⁸⁵ VIDEO DATA BANK, 2023.

⁸⁶ SKORFUNDATION, 2011. 42:28-59:22 min.

que recordar que no era un transporte accesible económicamente para toda la población; la clase obrera y de servicios era captada trabajando, no consumiendo. Así presenta Rosler los trabajos invisibles, como son los trabajos de mantenimiento de estos espacios. Esta mirada hacia los trabajos invisibles para mantener espacios contemporáneos como los museos, los aeropuertos o las ferias se repite en obras como *Surface/Support* (2006) [Fig. 18] o *Air Fare* (2008) [Fig. 19]; pero lo hemos visto también como temática central en obras de otras artistas feministas como Mierle Landerman Ukeles con *Washing/Tracks/Maintenance Outside* (1973) [Fig. 20]. Otra de las clases que tiene en cuenta en este trabajo es la clase creativa. De este modo, y con la fotografía de un músico itinerante, refleja la precariedad de la gran parte de este colectivo, que contrasta con una reducida cantidad de artistas que pueden vivir de su actividad, manteniendo una clase media-alta o incluso alta.

A finales del siglo XX este transporte se iba democratizando; pero con el salto de siglo, sucede el 11-S, y las políticas de inmigración se endurecen, ligadas a un aumento de colas por los estrictos controles, y el pase de actitudes discriminatorias marcadas por el racismo y la xenofobia. Estas realidades son las que ahora, en el siglo XXI, ocupaban las fotografías de esta secuencia. El concepto que la artista tenía de los espacios como lugares que influían y extendían sus dinámicas unos a otros, se refleja en esta obra. El endurecimiento de las políticas y los controles de inmigración en los aeropuertos no se limitó a este, sino que se expandía al resto de espacios, habiendo cada vez políticas de inmigración más duras, reduciendo la oferta de asilo y refugio⁸⁷. Seguramente por ello, la exposición de esta serie jugaba con imágenes de otros espacios cotidianos o transitorios como el metro; además de ser posible la exposición de esta secuencia en instalación o vídeo.

6.8. *Housing Is a Human Right* (1989) [Fig. 21]

Se trata de uno de los *billboards* realizados por la artista durante la década de los ochenta. Como ya hemos mencionado colabora con comunidades y organizaciones locales en varias de sus obras, y en este caso se implica con la Public Art Fund, una organización sin ánimo de lucro que tiene como objetivo hacer exposiciones gratuitas y

⁸⁷ RODRÍGUEZ, 2021.

accesibles, que conecten el arte contemporáneo con el entorno urbano⁸⁸. De esta manera, la organización desarrolló *Messages to the Public* (1982-1990), una serie de exposiciones que tenía como soporte el cartel luminoso. Entre estas exposiciones estuvo la de la artista. Para ello, la animación diseñada se reproducía medio centenar de veces al día en este cartel de gran tamaño (74,32 m²). Aprovechando la situación urbana del cartel y su soporte, Rosler centró el mensaje en una mirada a la situación de la vivienda en Estados Unidos durante el desarrollo de esta década. Reflejó esa inflación inmobiliaria y como antes de la década de 1980, la posibilidad al acceso a la vivienda por parte de personas de bajos ingresos era posible, pero este se vio limitado por razones como la especulación y la gentrificación, además de los recortes llevados en la administración de Reagan con su política neoliberal, que sólo atendía a lo económico, y olvidaba las condiciones de vida y protección de los derechos humanos fundamentales, entre ellos el de la vivienda. Nueva York era un área muy poblada, lo que hacía que la demanda sobrepasase la oferta y, por lo tanto, sin una regulación de los precios, estos fueran inaccesibles para muchos de sus habitantes, causando así su traslado o el aumento de las personas sin hogar por la falta de ayudas. Así, Rosler aprovecha la localización de la exposición como ejemplo de esto: Time Square, foco de turismo, se había transformado en lugar de congregación de las personas sin hogar⁸⁹, por lo que las luces características de este espacio no iluminaban tanto a los turistas, como a la realidad social y económica de esta década. Además, hay que contar con el soporte usado, el cartel luminoso, que se repetía en todo este espacio urbano, por ser ejemplo de ese avance tecnológico adaptado a las demandas de la publicidad de un sistema capitalista.

La obra de Rosler, si se reprodujese hoy en día, desgraciadamente, seguiría mostrando una realidad en la cual ciudades como Los Ángeles, y el mismo Nueva York, ven un aumento de personas sin hogar. Esta última ciudad, en 2023, registró la mayor cifra histórica de personas sin hogar, siendo más de 100.000⁹⁰. Pero sabemos que no es un caso aislado de grandes ciudades o de Estados Unidos; en España el acceso a la

⁸⁸ PUBLIC ART FUND, 2024.

⁸⁹ ROSLER, 2024d.

⁹⁰ NEWMAN, 2023.

vivienda se dificulta cada año, e incluso las más pequeñas, sufren la gentrificación a causa de la turistificación e inflación de precios⁹¹.

⁹¹ “El banco reconoce que, donde hay mayor presencia de alquiler turístico, se "desplaza" a la vivienda residencial y se producen "mayores incrementos relativos en los precios de compra y alquiler de vivienda". (RTVE: 2024).

En la misma ciudad de Santiago de Compostela, la subida de precios ya sólo a pisos de estudiantes ha escalado los últimos años; a la vez que han disminuido el número de inmuebles ofertados como alquiler anual o de temporada (septiembre a junio), ya que, a causa de la turistificación y fenómenos como el Airbnb, los pisos vacacionales son más rentables económicamente para el propietario (ÁLVAREZ, 2023).

7. IMPRONTA Y RECEPCIÓN DE SU OBRA

Rosler nos cuenta en la entrevista con *Another Gaze Journal* cuál ha sido la recepción que ha tenido durante su trayectoria. En ella, nota un gran interés en sus primeros años, como artista joven; pero luego este interés del público y de la crítica se pierde con la llegada de su etapa como mujer adulta, que se recupera al superar estos años. Este fenómeno es común en muchas mujeres artistas contemporáneas según la entrevistada, que pone de ejemplo el caso de Louis Borgeous⁹². Esto por otro lado se debe a esa recuperación por parte de la historia del arte de lo creado años antes: al igual que en la moda se recuperan formas /estilos de las décadas de 1990 y del 2000 con el estilo Y2K⁹³; en décadas de 1990 y del 2000 en el arte hubo una mirada a los primeros años de videocreación, en donde la obra de Rosler se tomó como ejemplo y se vio institucionalizada. Estamos hablando de *Semiotics of the Kitchen*. También su obra de fotomontaje había tenido ya en su momento buena recepción, lo que llevaba a que fuese mirada junto con obras de artistas como Barbara Kruger, como referentes del uso del fotomontaje como arte feminista y de protesta⁹⁴.

A pesar de la buena recepción general de su obra, sobre todo a partir del siglo XXI, donde fueron muchas instituciones de arte contemporáneo las que se interesaron por realizarle retrospectivas; no toda la obra de la estadounidense tuvo alcance: coincidiendo con los años de su edad adulta. En cuanto a la obra *In the Place of the Public: Airport Series* la fotógrafa declara que no ha tenido buen recibimiento ni por parte de la crítica, ni por parte del público. Esto la artista lo atribuye a que a las personas no les gusta ver sus propias vidas en imágenes (pero sí la de otros)⁹⁵. También algunas de sus obras, por su carga política, han sido censuradas, como es el caso de *The Lesson for Today* (1996) encargada como diapositiva a exponer en los descansos de salas de cine de Pasadena y Los Ángeles. Esta denunciaba la falta de fondos para la educación en California, frente a la subida de presupuesto para las cárceles. Fue censurada junto a

⁹² ANOTHER GAZE JOURNAL, 2016: 0:00-0:36 min.

⁹³ SHAH, 2021.

⁹⁴ BOUHABEN, 2017: 563.

⁹⁵ ROSLER, 2014: 41:55-49:40 min.

otras cuatro (se habían encargado diez obras a diez artistas distintos) por la Cinema Network⁹⁶

Retomando esa institucionalización de su obra, es visible en su entrada en los museos de arte contemporáneo, tanto en las mencionadas retrospectivas de la artista, como en exposiciones sobre la historia de un soporte o, directamente, con la exposición como forma de arte en sí, como es el caso de *Meta-Monumental Garage Sale* (2012) realizada en el MoMA, sucesoria de la obra *Monumental Garage Sale* (1973). La amplitud de temas de actualidad y de soportes facilita que su obra sea incluida en más exposiciones temáticas como *Counter Space: Design on the Modern Kitchen* (2010-2011), y de soporte como *Performing Histories (1)* (2012-2013).

Todas las exposiciones mencionadas son parte de las veintisiete totales en las que se presenta obra de Martha Rosler en el MoMA, una de las instituciones más influyentes del arte contemporáneo. No es la única, la obra de la artista ha sido expuesta en galerías como la Raffaella Cortese en Milán (2019), en museos como el MACBA en Barcelona (2017) y en festivales como el *Berlin Photography Festival* (2005)⁹⁷.

Rosler se convierte así en referente del arte de protesta, apareciendo como tal en libros de las últimas tendencias, como es el caso de la colección de arte contemporáneo de TASCHEN. Ejemplo es *Videoarte* (2008) con obras como *Born to Be Sold: Martha Rosler Reads the Strange Case of Baby \$/M* (1988). También como referente de la crítica institucional, su trabajo es tratado en el texto Jens Katsner *Internacionalismo artístico y crítica institucional* (2006)⁹⁸.

Su obra escrita también ha tenido una buena acogida, siendo publicados textos en revistas como la *Artforum* como *The Private and the Public: Feminist Art in California* (1977) o más recientes, *Aftershock: Martha Rosler* (2020). Este valor de su trabajo teórico y crítico, junto con su labor como docente, hacen que la artista sea incluida en programas académicos como la Whitney Independent Study program⁹⁹.

⁹⁶ ROSLER, 2024e.

⁹⁷ ROSLER, 2024k.

⁹⁸ KASTNER, 2008:189-191.

⁹⁹ ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA, s.f.

8. CONCLUSIONES

Martha Rosler se instaura como artista de protesta y referente del arte contemporáneo. Su contexto se instala en un cambio de paradigma de pensamiento marcado por la posmodernidad, centrado en el cuestionamiento de lo establecido; su crecimiento y formación en ciudades como Brooklyn o Los Ángeles, con una fuerte actividad artística y política, y en sí, el auge de movimientos sociales como el feminismo forman una base sólida para su pensamiento sobre la importancia del arte como herramienta de protesta. El entorno urbano invadido de imágenes publicitarias que condicionan nuestra percepción de la realidad hace que la artista, impulsada por la llegada del Arte Pop, se cuestione la representación y su relación con el arte, preocupándose así por la responsabilidad del último por el primero. Con todo esto, Martha utiliza un lenguaje familiar al adquirir elementos de las culturas de masas. La claridad de este permite que sea accesible para el público, sea formado o no, formando así un arte público y no de élites. Esto no quiere decir que sea un mensaje concreto y definido, pues la autora lo que busca no es convencer de una posición concreta, sino invitar a la reflexión y cuestionamiento de lo establecido, lo que explica el extrañamiento o el razonamiento abierto de sus obras; a la vez que dar voz a realidades que, como ya hemos dicho, no la tienen.

La larga trayectoria de la artista y la expansión de series como *Airport Series* o *Bringing the War Home* permiten ver la evolución de aspectos como el espacio: las dinámicas, las políticas y las personas que lo constituyen; el lenguaje de la cultura de masas: sus medios de difusión, sus técnicas y su iconografía; y el desarrollo del arte contemporáneo y su conexión con las innovaciones tecnológicas.

La revisión de su obra, tanto artística como escrita, muestra la necesidad de la unión de luchas, expresada en su obra, y nos demuestra cómo esta unión también consigue la creación de la comunidad y el mantenimiento de la esfera pública.

Una mirada a su trabajo de denuncia sobre las realidades de su tiempo no sólo nos lleva a ser conscientes de la existencia de estas en el momento de la realización de la obra, sino también a reconocer un presente marcado por la persistencia de estas problemáticas.

9. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS EN RED

9.1. Bibliografía

- Adams, W. P. (1992). *Los Estados Unidos de América* (18th ed.). Compilado por Willi Paul Adams (18th ed.). Siglo XXI de España.
- Bouhaben, M. A. (2017). Fotomontajes feministas: dispositivos estético-políticos. *Investigaciones Feministas*, 8 (2): 561-582.
- Bouhaben, M. A. (2016). La Videoperformance como Crítica Feminista a la Familia Patriarcal. Análisis de *Semiotics of the Kitchen* (Martha Rosler, 1975). *Barcelona, Research, Art, Creation*, 4 (1), 8-31.
- Cano Cabildo, S. (2004). *Sentido arendtiano de la "banalidad del mal."* 3(5), 101–130.
- González Barreda, M^a del P. (2023). Aborto: miradas desde la autonomía sexual de las mujeres. En González Luna, A.M., Raphael, L., & Melgar-Palacios, L. (2023). *Pensar la justicia con perspectiva de género*. 251-270. Instituto de Investigaciones Jurídicas -UNAM.
- Jenkins, P, & Blanco Valdés, R. L. (2002). *Breve Historia de Estados Unidos*. Alianza.
- Honnet, K. & Grosenick, U. (2006). *Pop art*. Taschen.
- Kaplan, C. (2023). Bringing the War Home in Martha Rosler's House Beautiful Wartime Photomontages. *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, 9 (1): 1–33.
- Kastner, J. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de Sueños.
- Kruglinski, J. M. (2014). *Signal Disruptions: Gendered Tropes and the Feminist Burlesque of Martha Rosler* [Tesis de doctorado, Stony Brook University]. Recuperado en: https://repo.library.stonybrook.edu/xmlui/bitstream/handle/11401/76870/Kruglinski_grad.sunysb_0771E_12131.pdf?sequence=1 [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].
- López Fernández, M. Á. (1991). *Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene*. 4.
- Lowenthal, A. (2010). Estados Unidos y América Latina, 1960-2010: de la pretensión hegemónica a las relaciones diversas y complejas. *Foro Internacional*, 50 (3–4), 552-556.
- Martínez Rueda, F. & Urquijo Goitia, M. (2006). *Materiales para la historia del mundo actual*. Istmo.
- Martín Muñoz, G. (2003). *Iraq: un fracaso de Occidente (1920-2003)*. Tusquets.
- Marzona, D. & Grosenick, U. (2005). *Arte conceptual*. Taschen.
- Millet, K. (2022). *Política sexual*. (Moreno, A; Bravo García, A.M.Trans). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1970).
- Pereira, C., Domínguez, A.L., Toro Merlo, J. (2015). Violencia obstétrica desde la perspectiva de la

- paciente. *Revista De Obstetricia Y Ginecología De Venezuela*, 75, (2), 81-90.
- Pollock, G. (2022). *Diferenciando el canon: el deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. F. López Martín & A. Useros Martín (Eds.). Producciones de arte y pensamiento SL.
- Rosler, M. (1982a). Aspectos políticos de la fotografía documental. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 207-215. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1990). El vídeo: más allá del momento utópico. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 275-308. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1997). Ética y estética de la fotografía documental. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 248-274. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1989). La enseñanza de la fotografía: aspectos críticos. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 234-247. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1983). La figura del artista, la figura de la mujer. *Youkali*, 11, 5-15.
- Rosler, M. (1977). Lo privado y lo público. Arte Feminista en California. En Carrillo, J. (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, (pp. 35-62). Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1994). Lugar, posición, poder y política. En Carrillo, J. (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 157-188). Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1987). Nacimiento y muerte del espectador: sobre la función pública del arte. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 129-137. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (1982b). Notas sobre citas. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 216-233 Gustavo Gili.
- Rosler, M. (2002). Obsolescencia. En Carrillo, J (Ed.); (2007). *Imágenes públicas: la función política de la imagen*, 309-317. Gustavo Gili.
- Rosler, M. (2004). *Out Of the Vox: Art's Activist Potential*. 218–219. Recuperado en: <https://www.artforum.com/features/out-of-the-vox-arts-activist-potential-169399/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].
- Rosler, M. (2009). *Una conversación en MACBA: Quaderns portàtils*. [Publicación original de la entrevista en 1999] Recuperado en: <https://www.macba.cat/es/publicaciones/una-conversacion-2/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].
- Sanz Díaz, C. & Sáenz Rotko, J. M. (2021). *La Guerra Fría : una historia inacabada*. Síntesis.

9.2. Recursos en red

Acción Cultural Española. (s.f). *Programas de estudios independientes del Whitney Museum of American Art 2017* en AC/E. Recuperado en:

https://www.accioncultural.es/es/programa_estudios_independientes_whitney_museum_of_american_art_2017 [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Álvarez, M. (2023). Cuando el techo se convierte en un lujo: el caso de Santiago de Compostela. *El Enclave*. Recuperado en:

<https://elenclave.es/cuando-el-techo-se-convierte-en-un-lujo-el-caso-de-santiago-de-compostela/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Another Gaze Journal. (24 de febrero de 2016). *In Conversation with Martha Rosler (Interview)*. [Archivo de Vídeo, 4:54 mins.]. Youtube. Recuperado en:

https://www.youtube.com/watch?v=EMxo_3Ppr8Y [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Etymonline. (2017). *Gook (n.)* en Online Etymology Dictionary: etymonline Recuperado en:

<https://www.etymonline.com/word/gook> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Guggenheim. (2010). Guggenheim Museum Announces Winners For Rob Pruitt's 2010 Art Awards. *Guggenheim*. Recuperado en:

<https://www.guggenheim.org/press-release/2010-art-awards> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Kunstammlung und archive. *Oskar-Kokoschka-Prize* en Kunstammlung und archive Recuperado en:

<https://kunstammlungundarchiv.at/en/oskar-kokoschka-centre/oskar-kokoschka-preis/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2024). *Martha Rosler* en MACBA. Recuperado en:

<https://www.macba.cat/es/actor/martha-rosler/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Newell-Hanson, A. (2023). *Martha Rosler Wants to Know Why We Still Aren't Outraged* en NY Times. Recuperado en:

<https://www.nytimes.com/2023/08/10/t-magazine/martha-rosler.html> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Newman, A. (2023). *A Record 100,000 People in New York Homeless Shelters* en NY Times. Recuperado en:

<https://www.nytimes.com/2023/06/28/nyregion/nyc-homeless-shelter-population.html>

[Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Public Art Fund. (2024). *About Public Art Fund* en publicartfund. Recuperado en:

<https://www.publicartfund.org/about/mission-history-land-acknowledgement/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rodríguez Martínez, M. (2021). Privacidad, xenofobia, fronteras: como el 11-S cambió la vida de los europeos. *Euronews*. Recuperado en:

<https://es.euronews.com/2021/09/10/privacidad-xenofobia-fronteras-como-el-11-s-cambio-la-vida-de-los-europeos> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024a). *About The Artist*, en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/about-the-artist> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024b). *A Budding Gourmet: Food novel 1*, en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/a-budding-gourmet-food-novel-1> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2012a). *Cuestionario LT: Martha Rosler* en La Tempestad 85: La Tempestad. Recuperado en:

<https://www.latempestad.mx/martha-rosler-cuestionario/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024c). *Diaper Pattern* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/diaper-pattern> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024d). *Guide for the Perplexed: How to Succeed in the New Poland* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/guidefortheperplexed> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024e). *House Beautiful: Bringing the War Home* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/house-beautiful> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024f). *Lesson for Today (with Josh Neufeld)* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/lesson-for-today-1995> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024g). *McTowersMaid: Food novel 2* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/mctowersmaid-food-novel-2> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024h). *Medical Surveillance* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/medical-surveillance> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024i). *Oleanna Space/Ship/Station* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/oleanna-spaceshipstation-at-utopia-station-and-haus-der-kultur-munich> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024j). *Photo-text* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/photo-text> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024k). *Proposed Helsinki Garden at the Singapore Biennale* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/proposed-helsinki-garden-at-the-singapore-biennale> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024l). *Selected Exhibitions* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/selected-exhibitions> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2012b). *The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation* en e-flux Journal: e-flux. Recuperado en:

<https://www.e-flux.com/journal/33/68311/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024m). *Tijuana Maid: Food novel 3* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/tijuana-maid-food-novel-3> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024n). *Tours* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/-tours-> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024ñ). *Unknown Secrets (The Secret of the Rosenbergs)* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/unknown-secrets> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Rosler, M. (2024o). *Video* en Rosler, M: martharosler. Recuperado en:

<https://www.martharosler.net/video> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

RTVE.es/AGENCIAS. (2024). El Bando de España cifra el déficit de vivienda en 600.000, pese a que hay casi cuatro millones vacías. *RTVE*. Recuperado en:

<https://www.rtve.es/noticias/20240423/banco-espana-deficit-vivienda/16072521.shtml> [Revisado

el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Shah, S. (2021). ¿Por qué las tendencias Y2K y la cultura pop han permeado tanto en moda? *VOGUE: México y Latinoamérica*. Recuperado en:

<https://www.vogue.mx/moda/articulo/el-significado-del-regreso-de-las-tendencias-de-los-2000-y-la-moda-y2k> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

SKORFoundation (6 de diciembre de 2011). *Martha Rosler – Living Together* [Archivo de Vídeo, 59:21 mins.]. Youtube. Recuperado en:

<https://www.youtube.com/watch?v=2PjOmdBYvHM&t=3158s> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

The Museum of Modern Art Archives. (2014). *Avalanche Magazine Archives in the Museum of Modern Art Archives* en MoMA The Museum of Modern Art. Recuperado en:

<https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/Avalancheb.html> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Video Data Bank. (2023). *Semiotics of the Kitchen: An Audition* en VDB. Recuperado en:

<https://www.vdb.org/titles/semiotics-kitchen-audition> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

Whitechapel Gallery. (7 de noviembre de 2014). *Talk: Martha Rosler: Big Ideas*. [Archivo de Vídeo, 1 hora y 32:07 mins.]. Youtube. Recuperado en:

<https://www.youtube.com/watch?v=tAkWZZmecOQ> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

WOMEN'S CAUCUS for ART. (2024). *Past Awards & Catalogs* en National WCA. Recuperado en:

<https://nationalwca.org/past-honorees/> [Revisado el 27 de mayo de 2024 a las 17:00h].

10. ANEXO GRÁFICO

Título	Fecha	Formato	Motivo	Tema	Subtema	Lugar	Relato/ Situación representada
<i>Prototype (Sandbox B2)</i>	2006	Escultura	-	Antibelicismo	Armamentística	Estados Unidos-Vietnam-Iraq	Bomba usada en diferentes guerras por parte del gobierno estadounidense, difícil de detectar.
<i>Losing: A Conversation with the Parents</i>	1977	Vídeo	comida	Feminismo, Capitalismo	Estándares y política alimentaria	Estados Unidos-Internacional	Anorexia y hambruna se enfrentan en una entrevista donde la comida es el arma de opresión y subyugación.
<i>Right of Passage</i>	1955-1968	Fotografía	espacio	Capitalismo	Gentrificación: abandono de espacios	Nueva Jersey-Brooklyn, Estados Unidos	Red de carreteras: unión de la geografía y de la economía en la que nos encontramos atascados física y figuradamente. Deterioro, obras y autopistas son captadas en esta obra.

Fig. 1. Puente, N. (2024). Ejemplo de modelo seguido en la catalogación de noventa y una obras de la artista Martha Rosler a partir de las ofrecidas por la misma en su web [martharosler](http://martharosler.com).



Fig. 2. Rosler, M. (1967). *Medical Surveillance* [Fotomontaje, originalmente un collage]. 1267 x 1079. Martha Rosler.



Fig. 3. Rosler, M. (1967-1972). *Bath Surveillance* de la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* [Fotomontaje, originalmente un *collage*]. 46 x 48.6 cm. Tang Teaching Museum and Art Gallery, Saratoga Springs, Nueva York.



Fig. 4. Rosler, M. (1967-1972). *First Lady* de la serie *se Beautiful: Bringing the War Home* [Fotomontaje, originalmente un *collage*]. 50.1 x 56 cm. Committee on Photography and The Modern Women's Fund. © c. 1967-72 Martha Rosler.



Fig. 5. Rosler, M. (1967-1972). *Balloons de la serie House Beautiful: Bringing the War Home* [Fotomontaje, originalmente un *collage*]. 59.5 x 49 cm. Gift of Geoff Ainsworth AM 2015. Donated through the Australian Government's Cultural Gifts Program. © Martha Rosler.



Fig. 6. Rosler, M. (2004-2008). *Photo-Op* de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* [Fotomontaje]. 50.8 × 61 cm. Seattle Art Museum, Seattle, Seattle. Cedida al museo por la artista y la galería Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 7. Rosler, M. (2004-2008). *Election (Lynndie)* de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* [Fotomontaje]. 50.8 × 61 cm. Seattle Art Museum, Seattle, Seattle. Cedida al museo por la artista y la galería Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 8. Rosler, M. (1973-1975). *Diaper Pattern* [Instalación con texto y pañales de tela].
© Martha Rosler.



Fig. 9. Rosler, M. (1973-2018). *Objects With No Titles* [Instalación de esculturas]. Fotografía realizada por Jason Mandella .© Martha Rosler.

I WISH TO BECOME A GOURMET. I DO THIS BECAUSE I FEEL IT WILL ENHANCE ME AS A HUMAN BEING. THAT IS, IT WILL BETTER ME AND MAKE ME A MORE VALUABLE PERSON TO MYSELF AND OTHERS. I WILL BE MORE KNOWLEDGEABLE ABOUT THE GOOD THINGS, THE THINGS THAT MAKE LIFE PLEASANT. THE GOURMET IS A SENSITIVE PERSON; HE KNOWS GOOD FROM BAD AND FROM NOTHING-SPECIAL. QUALITY. ANIMALS EAT TO SATISFY THEIR HUNGER, TO STAY ALIVE. AS PEOPLE WE DON'T HAVE TO DO THAT. I MEAN WE DON'T HAVE TO DO ONLY THAT. WE CAN MAKE EATING INTO AN EXPERIENCE. WE DON'T HAVE TO WORRY ANY MORE ABOUT WHERE THE NEXT MEAL WILL COME FROM--FAR FROM IT! IF ANYTHING, WE EAT TOO MUCH. THERE'S FOOD ALL AROUND. THE QUESTION IS HOW TO PICK AND CHOOSE--TO KNOW WHAT'S REALLY GOOD. . . .

1

BUT, ANYWAY, I THOUGHT, WHY NOT TAKE A COURSE IN BRAZILIAN
 COOKING. THE PEOPLE WERE SO CHARMING AND FRIENDLY, AMERICANS
 WERE WELCOME, IT SEEMED, EVERYBODY GOES TO EUROPE THESE DAYS,
 AND THINGS THERE SEEM SO. . .COMMERCIAL IN A LOT OF WAYS. THE
 PEOPLE HARDLY SEEM 'NATURAL' ANY MORE. OF COURSE THE FRENCH AND
 THE ENGLISH AND THE SWEDES AND GERMANS ARE ALL SO SOPHISTICATED
 NOW. BUT WE DIDN'T GET A SENSE OF REALLY BEING WELCOME LIKE WE
 DID IN BRAZIL. RIO WAS VERY EXCITING, TOO.
 OF COURSE WE DIDN'T BRING BACK AS MANY THINGS FROM THERE AS
 WE DID FROM EUROPE. FINE CHINA FROM FRANCE--WHAT COULD COMPARE?
 AND STRICTLY SPEAKING THERE'S NO COMPARISON BETWEEN FRENCH FOOD
 AND WHAT WE ATE IN BRAZIL. EVEN THE LITTLE OUT-OF-THE-WAY CAFES
 IN PARIS SEEM LIKE GOURMET HAVENS. THE FRENCH REALLY KNOW HOW TO
 DO IT! AND EVEN THE SWEDES, A REAL SMORGASBORD IS QUITE A FINE
 THING IN A GOOD RESTAURANT WITH GOOD HELP, THEY SEEM COOL BUT
 THEY REALLY KNOW HOW TO ENJOY LIFE.

5

Fig. 10. Rosler, M. (1974). *A Budding Gourmet: Food novel I* [Novela en postales seriadas en doce partes, entre enero y abril de 1974]. Fragmentos proporcionados por la artista en su web *martharosler*. © Martha Rosler.

I started as an unwrapper at one of the 200,000
 McTower's hamburger stands. I wore a yellow teeny-jumper
 with blue suspenders and large white rick-rack trim over
 a white blouse and a perky little yellow paper cap with
 imitation rick-rack. And an apron. I made \$1.25 an hour.
 My job was to unwrap the frozen patties in the morn-
 ing and let them thaw just enough to be pulled apart.
 When the white crystals had melted and the flecks of pink,
 beige, and white could be told apart, it was time to sep-
 arate them. I used to imagine I was peeling stories off
 a skyscraper. Or sometimes I was peeling the heel layers
 off stack-heel shoes. Or layers of skin off a dinosaur
 scab. Sometimes I imagined a country where the money was
 made of food and I was the person whose job it was to
 peel the coins apart. It was funny to think about.

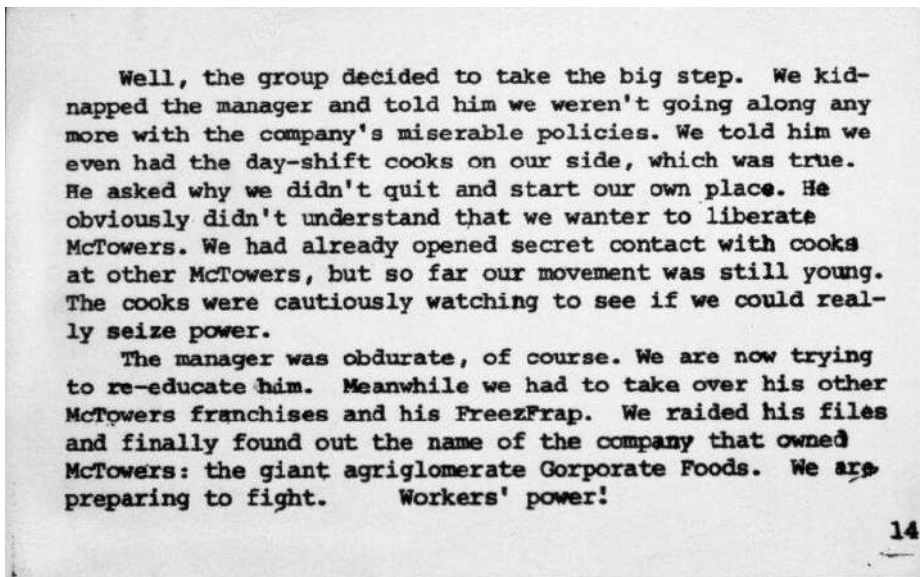


Fig. 11. Rosler, M. (1974). *McTowersMaid: Food novel 2* [Novela en postales seriadas en quince partes, entre septiembre y diciembre de 1974]. Fragmentos proporcionados por la artista en su web *martharosler*. © Martha Rosler.

PEANUT BUTTER & JELLY SANDWICH

Butter 2 slices of bread. Spread one slice generously with peanut butter and top with a layer of jelly. Cover with remaining slice of bread; cut in half. Serve with a large glass of milk for a hearty lunch.

EMPAREDADO DE JALEA Y MANTEQUILLA DE CACAHUATE

Unte de mantequilla 2 rebanadas de pan. Unte generosamente 1 rebanada con mantequilla de cacahuate y luego con la jalea. Cúbrala con la otra rebanada de pan y corte a la mitad (diagonal). Sirva con un vaso grande de leche.

The book has a list of phrases in English and Spanish, like:

Sweep the kitchen floor.

Barra el piso de la cocina.

scrub

Estregue

wax and polish

encere y saque brillo

We like breakfast served at---

Nos gusta que nos sirva el desayuno a las---

Have you ever shopped in a supermarket?

Ha ido usted al super-mercado?

etcetera, etcetera, and it has a phrase that I heard often:

Will you cook a Mexican dinner for us sometime?

Nos cocina una comida mexicana para nosotros alguna vez?

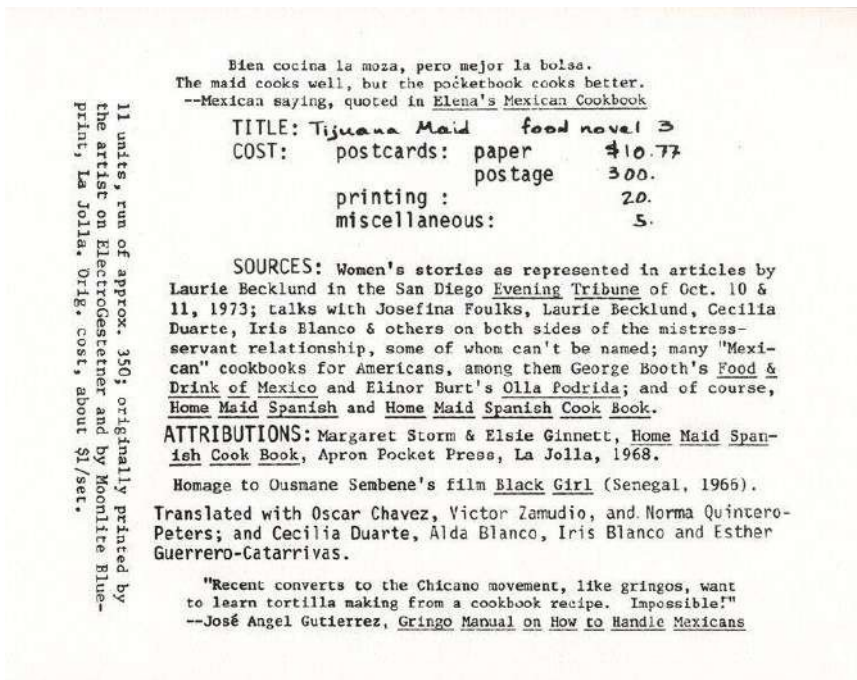


Fig. 12. Rosler, M. (1976). *Tijuana Maid: Food novel 3* [Novela en postales seriadas en doce partes, entre octubre y febrero de 1976]. Fragmentos proporcionados por la artista en su web *martharosler*. © Martha Rosler.



Fig. 13. Rosler, M. (2003). *Patriotic Jell-O Salad* [Libro ficticio de cocina]. Fotografía de una página del libro proporcionada por la artista en su web *martharosler*. © Martha Rosler.



Fig. 14. Rosler, M. (1975). *Semiotics of the Kitchen* [Video]. Fotograma de la obra recogida en la entrevista a Rosler por parte de The Museum of Contemporary Art (2012): [Martha Rosler – Semiotics of the Kitchen – West Coast Video Art – MOCAtv.](#)



Fig. 15. Rosler, M. (2011). *Semiotics of the Kitchen: An Audiction* [Video]. 4:3. Fotograma de la performance y videocreación. Fragmento de video ofrecido por [Video Data Bank](#). © Video Data Bank



Fig.16. Rosler, M. (1983-presente). *Seattle Stripes* (n.d.) de la serie *In the Place of the Public: Airport Series* [Fotografía]. © Martha Rosler.



Fig.17. Rosler, M. (1983-presente). *O'Hare, Chicago* (n.d) de la serie *In the Place of the Public: Airport Series* [Fotografía]. © Martha Rosler.



Fig.18. Rosler, M. (2006). *Surface/Support* [Tour]. Fotografía del tour. © Martha Rosler.



Fig.19. Rosler, M. (2008-presente). Fotografía de la serie fotográfica *Air Fare* [Fotografía] © Martha Rosler.



Fig. 20. Landerman Ukeles, M. (1973). *Washing/Tracks/Maintenance: Inside, July 22, 1973* [Serie fotográfica]. David Kordansky Gallery, Nueva York.



Fig.21. Rosler, M. (1989). *Housing Is a Human Right* [Billboard]. 74,32 m², duración 1:10 min. Fotografía de una de las doce ofrecidas por la artista en su web [martharosler](http://martharosler.com). © Martha Rosler.