

## MARTHA ROSLER

En Estados Unidos, la formación en bellas artes no entró en el sistema universitario hasta los años 60. Hasta entonces, los artistas solían estudiar en academias o talleres. El cambio tuvo lugar en el momento en que el modelo ampliamente celebrado de educación liberal para la ciudadanía estaba siendo remodelado dirigiéndolo hacia la producción instrumentalizada de nuevas elites tecnologizadas (hecho que no escapa a las vanguardias estudiantiles). El desarrollo de la educación artística, alejándose de una forma elitista de búsqueda de apreciación o disponibilidad del arte hacia la normalización como disciplina universitaria, adquirió dos formas: como dimensión recreativa de la educación de estudiantes en disciplinas más útiles para los sectores empresariales y militares, como la ingeniería, o como sumidero para los alumnos incapaces de afrontar con éxito esos sectores. Los nuevos programas de master en artes plásticas (MFA) contribuyeron a legitimar el arte frente a un público más amplio, diseminando discursos de másters y creando un sistema de itinerarios (ambas cosas para obtener empleo en la educación superior como profesionales del ámbito). Se formaron a graduados para que enseñaran arte a subgraduados, que en aquel momento estaban entrando a millones en la educación superior. Los cambios que tuvieron lugar en la práctica artística de los años 60 y 70 afectaron al contenido de la educación artística, gracias al “experimentalismo” de la época. La interdisciplinariedad y el trabajo multimedia, la fotografía, el conceptualismo, la performance, el vídeo y audio experimental encontraron su lugar en departamentos de bellas artes en los que mantenerse a distancia del mercado seguía siendo parte importante de la disciplina. Los estudios y teoría críticos, como corresponde a la institucionalización de la educación superior, se incorporaron a los requisitos para titularse en los departamentos de arte de las universidades, emulados por las escuelas de arte. Eruditos y críticos estaban al tanto de las nuevas disciplinas, como la cultura visual y los estudios culturales, que abarcaban nuevas prácticas, y sus publicaciones proporcionaban interpretación, diseminación y más legitimidad.

El consenso de que la educación artística debía seguir modelos curriculares de otras disciplinas se había debilitado para principios de los 80, cuando llegó a su fin la larga vacación que había tomado la educación artística de los asuntos del mercado. Incluso hasta los años 70, un artista era “joven” hasta que cumplía los cuarenta, que era cuando podía comenzar el trabajo serio. Desde los años 60, los artistas habían estado desarrollando nuevas formas (no pictóricas, no esculturales), producidas a menudo fuera del estudio, y exponiendo y haciendo circular obra a edades más tempranas en lugares más públicos, entre ellos revistas y carteles, pero mayormente en el sector recién creado de los “espacios para artistas” financiados por el gobierno (y, por tanto, independientes del mercado). El campo de operaciones se expandió, pero los tratantes se quejaban de la multitud indisciplinada de estilos y de la proliferación de prácticas basadas en no-objetos inadvertidos (incluso el vídeo era imposible de vender, por falta de interés de los coleccionistas).

Aproximadamente en 1980, los marchantes europeos estaban haciendo un negocio dinámico con la pintura, e inspiraron a los marchantes neoyorquinos para intentar hacer lo mismo. Después de confiar en las importaciones europeas, los marchantes neoyorquinos empezaron a mostrar la obra de graduados recientes en bellas artes, y el mercado adquirió una actividad febril (a pesar del bajón de finales de los años 80). La frontera entre las escuelas y el mercado estaba borrándose, a la vez que se hacía evidente que los graduados en bellas artes eran parte de un vasto esquema piramidal: había muchos graduados en bellas artes y cada vez menos puestos de enseñantes. Aquellos trabajos eran cada vez más para mano de obra ocasional; puestos de adjunto con salario bajo, sin prestaciones ni perspectivas de seguridad en el puesto de trabajo. Unos pocos graduados en bellas artes tenían éxito en el mundo del arte, pero los programas de formación de graduados en bellas artes tenían que prometer algo más que un billete de lotería; se hacía necesaria otra racionalidad para atraer a alumnos que pagaran unos costes de matrícula cada vez mayores. La orientación al mercado (mediante relaciones directas con marchantes y escritores de arte) fue la respuesta.

A principios de los años 90, unas pocas escuelas de fuera de Nueva York (sobre todo de California, pero también de Londres) estaban sugiriendo a los alumnos que podrían acelerar su entrada en la representación galerística cuando se graduaran. Ahora todo parece vendible, y las fortunas cada vez mayores de los ricos internacionales en un tiempo de incertidumbre bursátil hace que la obra de artistas jóvenes parezca una inversión muy buena, con diversas ventajas colaterales, desde la inclusión en un círculo social de elite hasta ventajas fiscales. La orientación hacia el mercado (no sólo en las exposiciones de galerías y espacios de proyecto de museo, sino también las giras de exposiciones internacionales y artículos de revistas) se intensificó cuando el gobierno retiró sus ayudas a los espacios independientes gestionados por los artistas, de modo que los que quedan han alineado sus objetivos y prácticas con el resto del mundo del arte, mientras buscan patrocinadores empresariales o individuales. Las estructuras de crítica - la cultura crítica en general - han sido barridas por la cultura hegemónica mercancía-famoso-militar, exacerbada por una pérdida de fe en modelos alternativos de gobernanza tras la caída del Bloque del Este. Pero paralelamente a la búsqueda continua de organización y teorización en relación con las exigencias internacionales de justicia social, hay una serie de iniciativas emprendidas por los artistas para investigar e intervenir en la vida social. La aceleración de la cultura del espectáculo ha aumentado el interés en crear prácticas opositoras y aumentado su legibilidad. La obra digital basada en internet ha absorbido gran parte de la práctica claramente opositora inicialmente ofrecida por el vídeo, aunque tal obra, más que apoyarse en lo visual puede basarse mucho más en la textualidad, la complejidad y la interactividad, de modo que el ritmo del movimiento está a menudo controlado por el espectador. Otras prácticas, situadas en espacios comunitarios o públicos, pueden adquirir una coherencia a partir de elementos disyuntivos y entrelazar públicos dispares.

Como educadora, me parece práctico organizar reuniones de grupo en torno a lecturas, debates, y observar la obra de profesionales, en lugar de hacer visitas a estudios y críticas individuales. He trabajado con alumnos en torno a proyectos de grupo cuya intensa labor educativa no siempre es visible para los espectadores. Como artista, también soy profesora, y considero la mayor parte de mi obra una proposición “como

si”, invitando implícitamente al espectador a que complete o rechace la obra, y para sugerir a los artistas jóvenes en particular que su trabajo consiste en continuar.

**Martha Rosler** nació en Nueva York, donde vive actualmente. Desde 1980, Martha Rosler enseña en la Universidad Rutgers. Las obras de Rosler se exhibieron en la Documenta 7, y en las Bienales Whitney de 1987 y 1989. En su proyecto “If You Lived Here...”, expuesto en la Dia Art Foundation de Nueva York en 1989, Rosler implicó no solamente a artistas y realizadores de cine/vídeo, sino también a arquitectos, activistas, artistas callejeros y gente sin techo, acentuando así los aspectos comunicativos y activistas. En 1999, la Fundación Generali (junto con la Galería Ikon de Birmingham, Inglaterra) organizó la primera retrospectiva completa de la obra de la artista, que hizo una gira por instituciones de arte de toda Europa y Estados Unidos. En sus performances, vídeos, obras textuales, fotografías e instalaciones, Rosler enfrenta a sus públicos con temas políticos y el papel de los medios, analizando la vida cotidiana, doméstica y urbana desde un punto de vista feminista no desprovisto de humor. Otro aspecto esencial de la obra de Martha Rosler puede verse en su enfoque crítico de las implicaciones sociales que tienen las estructuras urbanas. Su instalación de foto/texto titulada “The Bowery in two inadequate descriptive systems” (1974-75), está considerada una de las reflexiones más importantes sobre el papel y el carácter representacional de la fotografía documental (Monika Vykoukal). Es autora de seis libros y ha publicado numerosos ensayos.

CC

*Este artículo está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIgual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia. Licencia completa:*

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>