

NEW LEFT REVIEW 85

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2014

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	¿Nuevas masas?	5
ANDRÉ SINGER	Rebelión en Brasil	18
PERRY ANDERSON	<i>Antagonista</i>	38
TOR KREVER	Juzgar a la Corte Penal Internacional	68
TERI REYNOLDS	Despachos desde Dar	103

ENTREVISTA

THOMAS PIKETTY	La dinámica de la desigualdad	107
----------------	-------------------------------	-----

ARTÍCULOS

JOSH BERSON	La reprogramación de la quinua	122
-------------	--------------------------------	-----

CRÍTICA

MARCUS VERHAGEN	Participativo pasado	140
WILLIAM DAVIES	La economía del insomnio	148
DYLAN RILEY	Cuestiones sureñas	154

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el
Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

CRÍTICA

Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres y Nueva York, Verso, 2012, 390 pp.

MARCUS VERHAGEN

PARTICIPATIVO PASADO

En 1964, el artista checo Milan Knížák invitó a varios de sus amigos a tomar parte en *Una demostración para todos los sentidos*, una obra de arte compuesta por una secuencia de acciones vagamente absurdas que coreografió para ellos en Praga. Tenían que pasar cinco minutos en una habitación en la que se había vertido un perfume; pasar en fila por delante de un hombre que tocaba el contrabajo tumbado de espaldas en la calle; tenían que disponer en hilera una serie de objetos y después hacer avanzar toda la hilera veinte centímetros; a cada uno se le pedía que rasgase una página de un libro, etcétera. La siguiente década, el director teatral brasileño Augusto Boal desarrolló su «teatro invisible» durante el exilio en Buenos Aires, colocando en entornos dados actores que representaban acciones ante «espectadores» involuntarios. En uno de esos eventos, un actor pidió un plato caro en un restaurante, solo para revelar que no podía pagarlo, y entonces ofrecerse a pagar la cuenta con su propio trabajo. En ese momento otros actores mezclados entre la gente empezaron una conversación más general acerca de la disparidad entre el precio de una comida de restaurante y el salario de un trabajador, antes de recolectar dinero de los clientes normales y pagar la cuenta pendiente. Unos treinta años después, en 2009, Thomas Hirschhorn organizó el *Bijlmer-Spinoza Festival*: una serie de conferencias, talleres y producciones dramáticas, todos ellos en una extensa estructura provisional que también albergaba una biblioteca dedicada a Spinoza y una exposición sobre la historia del Bijlmer, una gran zona residencial en el extremo sur de Ámsterdam.

Los vecinos actuaban en los talleres dramáticos, asistían a las conferencias o miraban extrañados.

Son solo tres de los muchos proyectos de arte participativo que Claire Bishop describe en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Los años centrales de la década de 1990 y los primeros del nuevo siglo contemplaron un aumento del interés por dichas obras de arte y la aparición de un animado debate en torno a ellas, en el que los comentaristas defendían artistas o tendencias determinados e intentaban desarrollar herramientas críticas para evaluar su obra. Buena parte de la iniciativa inicial la tomó el escritor y comisario de arte Nicolas Bourriaud, que sostenía, en *Relational Aesthetics* (1998), que la obra participativa contrarrestaba la atomización de la sociedad capitalista, creando microcomunidades temporales y, de ese modo, en una expresión que se hizo famosa, «retejer el tejido relacional». De los muchos críticos de Bourriaud, Bishop —historiadora del arte británica residente en Nueva York— ha sido la más aguda y la más persistente, enfrentándose a él en una serie de artículos publicados en *Artforum*, *October*, y otras publicaciones. Aunque ella afirma que los proyectos participativos descritos en *Artificial Hells* tienen poco que ver con las tesis de Bourriaud, el libro articula, no obstante, una posición claramente distinta de la de éste. Algo importante es que la interpretación que Bishop hace de la «participación» en el arte se basa en una explicación histórica de su desarrollo más precisa de lo que jamás podremos obtener de Bourriaud.

El libro está organizado en torno a una secuencia de casos prácticos, que trazan un arco histórico desde los inicios de la Primera Guerra Mundial hasta el presente. Bishop sostiene que habría que contemplar la reciente recuperación del arte participativo en relación con dos momentos anteriores, ambos marcados por agitaciones sociales y políticas más amplias. Se concentra primero en eventos participativos organizados en el año anterior y posterior a 1917, después en proyectos realizados en torno a 1968, y por último en obras creadas tras la caída del comunismo en 1989. «Trianguladas —escribe— estas tres fechas forman un relato de triunfo, última oportunidad heroica y hundimiento de una visión colectivista de la sociedad». Éste es el telón de fondo para la resurgencia de la participación desde la década de 1990: convirtiéndose el «proyecto» artístico en «un vehículo privilegiado de experimentación utópica en una época en la que el proyecto izquierdista parecía haberse desvanecido del imaginario político». Dentro de este marco general, Bishop ofrece incisivos retratos de acciones y eventos efectuados en todo el planeta, empezando por las *serate*, «veladas», organizadas por los futuristas italianos, las recreaciones revolucionarias de los primeros años soviéticos y las *soirées* dadaístas en París. La trascendencia de la década de 1960 está representada por capítulos sobre los situacionistas y el «arte comunitario» en Reino Unido, así como —más inusualmente— sobre el bloque oriental y la

escena latinoamericana. Junto a Boal y Knížák, nos presenta la obra radical y politizada de los artistas argentinos de la década de 1960 y los eventos organizados en Bratislava por Alex Mlynáržik, que declaró toda la ciudad un *ready-made* durante la semana del 1 al 9 de mayo de 1965. La tercera fase, posterior a 1989, abarca la reciente vuelta del arte participativo. En ella Bishop describe una serie de acciones y eventos bajo dos encabezamientos amplios: «*performance* delegada», en el que «se contrata a gente corriente para actuar en nombre del artista», y «proyectos pedagógicos», desde la Universidad Libre Internacional de Joseph Beuys en la década de 1970 hasta el *Bijlmer-Spinoza Festival* de Hirschhorn.

Bishop intenta en estos capítulos rebatir muchos de los lugares comunes en el mundo del arte acerca del arte participativo, refutando de manera convincente la idea de que es fundamentalmente consonante con las formas de organización democráticas y con los valores igualitarios. Refutando la tesis central de Bourriaud, sostiene, en primer lugar, que dichos proyectos no están necesariamente sostenidos por el impulso de crear o fortalecer lazos sociales. Menciona artistas del bloque soviético, como el Grupo de Acciones Colectivas moscovita –activo a finales de la década de 1970 y en la de 1980, y que organizaba eventos enigmáticos y minimalistas en espacios rurales– y sostiene que sus obras no estaban diseñadas para crear nuevas comunidades, sino para promover experiencias que invitasen a la reflexión y que eran, aun siendo compartidas, esencialmente privadas en el contexto de un colectivismo oficialmente impuesto. Sostiene igualmente que el hecho de que el arte participativo se resista a la mercantilización no obliga a suponer que se alinee de manera natural y constante con fuerzas sociales y políticas progresistas: las *serate* futuristas, compuestas de lecturas, discursos, recitales musicales y otros elementos, estaban inspiradas por un nacionalismo militarista y provocaban, como pretendían, la participación activa y hostil de los espectadores, que de manera regular insultaban y lanzaban objetos a los intérpretes. Bishop destroza también la opinión igualmente común de que el valor de un proyecto participativo está determinado por la medida en la que el o la artista delegan decisiones cruciales sobre la realización de la obra de arte en los espectadores-participantes: siguiendo esta lógica, cuanto más inadvertido pasa el creador, más admirable es el proyecto. Pero como resalta Bishop en su estudio sobre Knížák, por ejemplo, muchas obras participativas estaban también cuidadosamente escenificadas: su valor como obra de arte no quedaba en modo alguno mermado por la preponderancia del artista a la hora de establecer la naturaleza y la medida de la intervención de los participantes. «Los modelos de democracia en el arte –escribe Bishop– no tienen una relación intrínseca con los modelos de democracia en la sociedad».

Bishop demuestra su maestría en pasajes como éstos, en los que cuestiona las ortodoxias que dificultan una discusión más aguda sobre el arte

participativo. Pero sus agudezas críticas se apoyan en un argumento más amplio. La autora considera que la mayoría de los comentaristas, desde el arrogante pero influyente Bourriaud al más riguroso Grant Kester, descuidan las dimensiones artísticas de las obras de arte participativas, evaluándolas con referencia solo a criterios morales y políticos: tal obra es buena porque repara el tejido social, porque no está jerárquicamente organizada, y demás. Este error crítico e histórico-artístico tiene, en opinión de Bishop, un corolario burocrático especialmente perjudicial en la tendencia generalizada a evaluar estas obras de acuerdo con sus resultados prácticos cuantificables. Asocia esta tendencia con la política cultural del Nuevo Laborismo de finales de la década de 1990, y más en general con la opinión tóxica de que la participación cultural puede servir como medio para inculcar autoconfianza, preparando a los sujetos para el trabajo (precario) en el sector servicios.

Los proyectos participativos, sostiene Bishop, deben ser interpretados y evaluados como obras de arte. Cuando son valorados principalmente por los servicios públicos que proporcionan, tienden a la mediocridad tanto como obras de arte como instalaciones sociales. En esta cuestión apoya su tesis con varios ejemplos, incluido el movimiento de artes comunitarias en Reino Unido, que en la década de 1980 aportaba proyectos bienintencionados pero insustanciales y predecibles, y fue perdiendo sus originales impulsos liberadores a medida que se deslizaba hacia «una situación de dependencia respecto a las subvenciones». Desde el punto de vista de Bishop, estas iniciativas ofrecían servicios sociales disfrazados de arte, y solo compensaban débilmente el hundimiento del Estado del bienestar. Lo más corrosivo de ello, en su opinión, es la total instrumentación del arte participativo como un servicio público «creativo». Dichos proyectos deberían contemplarse por el contrario como propuestas artísticas capaces de triunfar o fracasar, con independencia de sus efectos sociales mensurables. *Artificial Hells* tiene en consecuencia un propósito afirmativo además del puramente crítico: Bishop quiere poner a punto un nuevo planteamiento sobre los proyectos participativos, para lo cual no solo ofrece un cambio de perspectiva sino también un nuevo vocabulario crítico.

Esto se convierte en una preocupación especialmente acuciante hacia el final del libro, cuando aborda proyectos que ella misma ha experimentado directamente, como el *Bijlmer-Spinoza Festival* de Hirschhorn. En la primera mitad, analiza obras que solo conoce a través de relatos de los artistas, de los participantes y de otros testigos, y su principal objetivo en estos casos no es el de diseñar un nuevo lenguaje crítico sino el de situar históricamente proyectos cuidadosamente seleccionados. Trabaja claramente bajo el supuesto de que las obras de arte participativas deben interpretarse en relación con las situaciones que las modelaron de diversas formas; también a este respecto se distancia de Bourriaud, quien sostiene que dichos proyectos son valiosos en

virtud de los beneficios sociales presumiblemente comunes a todos ellos, y por lo tanto da a entender que todos son valiosos. Para Bishop, esto es demasiado general. Pero al contemplar anteriores tendencias en el arte participativo está también buscando trayectorias históricas que ilustren el arte del presente. Esboza la aparición de ciertas herramientas conceptuales, por ejemplo la distinción entre espectador pasivo y activo que era crucial para los futuristas, quienes afirmaban estar liberando al público de la actitud pasiva en la que el teatro lo había situado. Muchos textos siguen en la actualidad basándose en esta distinción cuando celebran obras de arte que «activan al espectador». (Otra de esas agotadas nociones perseguidas por Bishop, quien señala de manera aprobadora que para Hirschhorn la oposición carece de sentido, porque «la verdadera participación es la del pensamiento»; en otras palabras, el trabajo ordinario del espectador contemplando una obra de arte no debe considerarse necesariamente pasivo). Bishop muestra también como prácticas participativas específicas abrieron camino a obras y tendencias posteriores: el teatro invisible de Boal, por ejemplo, ha servido de precedente crucial para la obra reciente de artistas como el eslovaco Roman Ondák, que ha pedido a voluntarios que hagan cola en espacios públicos, y el británico-alemán Tino Sehgal, que enseña a sus colaboradores a efectuar movimientos y cantar pero también a interactuar con los miembros del público.

La selección de obras efectuada por Bishop demuestra su gusto por aquellas con una cierta tendencia al absurdo, como las de Knížák, y por proyectos provocativos como el *Please Love Austria* (2000) de Christoph Schlingensief, para el cual el artista reunió a solicitantes de asilo, los albergó en un contenedor de barco delante de la Ópera Estatal de Viena y los filmó durante una semana, mostrando las imágenes en directo en un canal de televisión por Internet, a modo de *Gran Hermano*. Su insistencia en obras que perturban un consenso establecido —«actos singulares que dejan tras sí una estela inquietante», frente a «gestos útiles, paliativos y en último término modestos»— es uno de los rasgos más atractivos del libro. Pero sus preferencias llaman la atención sobre el carácter problemático de la distinción que ella parece trazar. El absurdo y la provocación que Bishop valora no son cualidades puramente artísticas: la primera ha servido a menudo para ridiculizar los modos de pensamiento racional imperantes y los intereses políticos que subyacen tras ellos, como en la obra de los dadaístas, mientras que las intervenciones de Schlingensief y otros como él están pensadas para poner de manifiesto las desigualdades y las tensiones sociales. El límite entre los criterios estéticos y los políticos quizá no sea siempre tan nítido como Bishop parecería dar a entender.

Y a pesar de la agudeza histórica y la admirable conciencia de Bishop respecto a los clichés que estroban los análisis sobre el arte participativo, la tendencia en ocasiones a usar la participación como un cajón de sastre para

una gama excesivamente amplia de prácticas artísticas debilita en ocasiones su argumento. Su propia definición excesivamente amplia incluye obras «en las que las personas constituyen el medio artístico y material principales, a modo de teatro y *performance*». Pero esto oculta algunas diferencias importantes. Cuando los críticos dicen que una obra es participativa, se refieren en general a que exige la intervención práctica de los espectadores, y de ese modo echa abajo la producción y la recepción de la obra. La participación debe distinguirse de la colaboración, en la que el artista pide a ayudantes escogidos que le ayuden a hacer una obra que verán otros. Esta distinción importa: si bien tanto la participación como la colaboración ponen en entredicho las nociones tradicionales sobre la autoría, la primera transforma también la naturaleza de la implicación del espectador, mientras que la segunda no. Bishop, sin embargo, tiende a tratar la colaboración como un subconjunto de la participación. Considera obras de arte participativas las *dérives* urbanas de los situacionistas, a pesar de que las efectuaban los artistas con amigos y sin la participación del público (aunque es cierto que fusionaban la realización y la contemplación, y por lo tanto podría decirse que ocupaban un espacio intermedio entre participación y colaboración). Lo mismo puede decirse de las obras de Knížák y el Grupo de Acciones Colectivas, que tenían que enfrentarse a la censura oficial y a la vigilancia policial, y por lo tanto tendían a trabajar con colaboradores de confianza –otros artistas y amigos– y no con el público en general. De modo similar, las obras de arte más recientes que Bishop analiza bajo el encabezamiento de «*performance* delegada», ideadas pero no efectuadas personalmente por el artista, tampoco eran, hablando con propiedad, participativas. En 1997, cuando Jeremy Deller le pidió a una banda de música de Manchester que tocara *acid-house*, el resultado fue una colaboración, y la división tradicional entre espectador y participante se mantuvo.

Por otra parte, cuando Bishop sí asiste a una obra claramente participativa, tiende a tratarla como si fuese colaborativa: es decir, la considera desde el punto de vista de un espectador y no de un participante. Se siente claramente más atraída por obras dirigidas no solo a participantes sino también a un «público secundario», y ése es el público con el que ella se identifica. Esto sirve para medir la importancia que otorga a la función del crítico, pero quizá también su renuencia a revisar dicha función a la luz del replanteamiento que el arte participativo hace de la figura del espectador. Hay aquí un verdadero dilema, que la propia Bishop reconoce: ¿cómo puede el crítico dejarse introducir en la experiencia del participante y al mismo tiempo conservar cierta distancia crítica? La solución de Bishop es la de aferrarse a una postura crítica tradicional, externa a la obra de arte y evaluativa, y de ese modo no atender tanto a la intervención y sus efectos como a los méritos que las obras participativas tienen para los observadores. En su análisis de una escuela de arte

ubicada en la casa de la artista Tania Bruguera en La Habana, que consideraba el proyecto pedagógico como una obra de arte que tituló *Cátedra arte de conducta* (2002-2009), Bishop no se centra en la experiencia de participar en el proyecto, aunque ella misma colaboró con Bruguera dando clases, sino en las consecuencias de designar una escuela como una obra de arte, en su inserción en los circuitos del mundo artístico y en la dificultad de convertirlo en algo inteligible para los no participantes. Pero a *Cátedra arte de conducta*, y de hecho a buena parte de la obra considerada en los últimos capítulos del libro, podría haberle beneficiado un tratamiento más personal, que explicase las texturas particulares de las experiencias participativas: cómo afectan a los patrones de atención, a la experiencia de duración, al posicionamiento corporal y social, etcétera, del espectador-participante.

La obra que suscita una respuesta más personal y comprometida de Bishop es el *Bijlmer-Spinoza Festival* de Hirschhorn. En el análisis que hace de la misma, la autora describe a los niños jugando con aparatos de gimnasia mientras el amigo del artista, Marcus Steinweg, pronunciaba su charla filosófica diaria; recuerda su asombrada reacción ante la conferencia de Steinweg y después a la interpretación de éste, que representaba a vecinos de la zona leyendo textos sostenidos en la mano mientras levantaba pesas y corría en una cinta. Inicialmente un poco molesta por estos eventos en apariencia impenetrables, gradualmente fue dejándose llevar:

Mirando al público, no lograba entender cómo una mezcla tan variopinta de gente seguía acudiendo a escuchar una conferencias tan complicadas y a ver estas opacas –casi agotadoras– representaciones. Sin embargo, cuando al día siguiente repetí la misma experiencia en su totalidad, comprendí que lo interesante era esta presencia colectiva fortuita [...]. El proyecto era más parecido a una máquina, cuyo significado radicaba en la producción continua y en la presencia colectiva de todos, y solo secundariamente en el contenido de lo que se estaba produciendo.

Bishop se dejó seducir por el absurdo de las representaciones pero también, y ante todo, por la diversidad social de los participantes y por la sensación de compromiso colectivo. En este párrafo, en otras palabras, adopta una posición que se acerca a la tomada por Bourriaud cuando celebra el arte participativo porque «reteje el tejido social». Ella misma señala al comienzo que «el relato oculto del libro es un viaje de la distancia escéptica a la imbricación». Pero incluso en el *Bijlmer*, Bishop se sitúa a un lado, hablando con los participantes pero observando con alivio que la obra evita «las trampas de tantas obras de arte participativo, en las que no hay espacio para la reflexión crítica, ni para una posición de espectador».

Artificial Hells es relativamente tardío. La moda del arte participativo parece estar pasando; hace tiempo, por ejemplo, que Bourriaud trasladó su atención a otros temas, sumergiéndose en la «altermodernidad» antes

de convertirse en director de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts. Pero la intervención de Bishop no deja de ser digna de agradecimiento. Merece el crédito de situar el debate en torno al arte participativo en una posición histórica más sólida. No solo crea un contexto más rico para el examen de proyectos recientes, sino que en el proceso llama la atención sobre obras, como las de Knížák, poco conocidas en el mundo anglosajón. Dado que el arte participativo es por naturaleza efímero y muy fácil de olvidar, este fundamento histórico es doblemente valioso. La otra gran virtud del libro es su fuerza polémica: cualquiera que enseñe en una universidad británica o estadounidense disfrutará con la denuncia de la mercantilización de la enseñanza superior en el capítulo dedicado a los proyectos pedagógicos. Más en concreto, Bishop es constantemente aguda en sus reflexiones críticas sobre los prejuicios que sostienen buena parte de los escritos entusiastas sobre el arte participativo.

Pero es difícil evitar la conclusión de que Bishop no logra en igual medida alcanzar los objetivos más creativos implícitos en su proyecto. El arte participativo presenta de hecho a los críticos dificultades particulares y por lo tanto exige un nuevo modo de crítica; y como Bishop señalada adecuadamente, dicha crítica debería atender a los méritos artísticos de las obras y no solo a los beneficios morales y políticos que aportan. Parece, sin embargo, que *Artificial Hells* no consigue ofrecer un nuevo lenguaje crítico. En sus análisis de proyectos particulares, el texto de Bishop es en gran medida descriptivo: algo comprensible cuando estudia obras que no puede haber conocido de primera mano, pero no tanto cuando considera las más recientes. Ante todo, la retrae su propio apego a los modos tradicionales de observación como espectador. Mientras los críticos no consideren las obras de arte participativas desde el punto de vista del participante, es probable que siga siendo inalcanzable un nuevo vocabulario crítico, que permita interpretaciones y evaluaciones arriesgadas de la experiencia de la participación.