



CLAIRE BISHOP (2012). *ARTIFICIAL HELLS: PARTICIPATORY ART AND THE POLITICS OF SPECTATORSHIP*.
LONDRES/ NUEVA YORK: VERSO.



Artificial Hells (*Infiernos Artificiales*) es uno de los libros fundamentales sobre el desarrollo de una estética participativa en las prácticas artísticas a lo largo del siglo XX y los albores del XXI. Publicado en 2012 y merecedor del Frank Jewett Mather Prize 2013 y el Premio del Libro A.S.A.P. 2013, *Artificial Hells* ha sido traducido al español por la editorial Taller de Ediciones Económicas en México (2016). Su autora, Claire Bishop, de origen británico, es historiadora de arte, crítica, autora y profesora en el Departamento de Historia del Arte en el Graduate Center de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). Bishop lleva a cabo una rigurosa revisión histórica y crítica del llamado arte participativo, que altera la relación tradicional entre el objeto de arte, el artista y el público, de modo que la obra deja de ser un «producto finito, portátil y mercantilizable» y pasa a ser «un proyecto en curso a largo plazo con un principio y un final poco claros», el artista es «un colaborador y productor de *situaciones*» y el público «se reposiciona como coproductor o *participante*» (p. 2).¹

Artificial Hells se divide en nueve capítulos distribuidos en tres partes. La primera proporciona un marco teórico para el libro en su conjunto. La segunda comprende estudios de proyectos artísticos vinculados a los debates contemporáneos sobre el compromiso social en el arte y sobre los procesos de participación del público y la sociedad. Estos capítulos se agrupan en torno a dos momentos de agitación revolucionaria: 1917, en el que la producción artística se alineó con el colectivismo bolchevique; y 1968, en el que se prestó a una crítica de la autoridad, la opresión y la alienación. La última parte del libro comprende un tercer momento revolucionario fundamental, el período posterior a 1989. Los proyectos estudiados a lo largo de estos capítulos desmontan las polaridades sobre

las que se funda el discurso artístico tradicional –individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte–, manteniendo las tensiones entre la crítica artística y social; al tiempo que examina las ambiciones estéticas, éticas y políticas de tales prácticas, en particular, las demandas y promesas de democracia y emancipación vinculadas a estas formas del arte. El recorrido llevado a cabo en las páginas de *Artificial Hell* también muestra cómo la identidad de los participantes ha sido reimaginada en cada momento histórico (pág. 277).

El primer capítulo, introduce el debate que subyace a los proyectos artísticos participativos, valorados generalmente por sus implicaciones éticas. Bishop rechaza las connotaciones conservadoras que asocian la estética al mercado del arte y al elitismo. Destaca el valor estético y político del arte participativo por encima de su «labor social», y advierte de que esta última ha sido instrumentalizada por las políticas europeas, para crear «ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el «riesgo» y la responsabilidad de cuidarse ante la disminución de los servicios públicos» (pág. 14). Bishop fundamenta su análisis en el pensamiento de Jacques Rancière, quien desacredita los binarismos del discurso del arte politizado, reinventa la noción de «estética» y promueve una nueva terminología artística para analizar al espectador/a.

En el segundo capítulo Bishop analiza tres momentos clave de la vanguardia: el Futurismo italiano, el teatro Proletkult y el espectáculo de masas tras la Revolución rusa, y el Dada parisino; prácticas participativas marcadas ideológicamente que revelan «algunas de las contradicciones entre intención y recepción, agencia y manipulación, que se convertirán en problemas centrales en el discurso contemporáneo de la participación» (pág. 73).

Los movimientos artísticos de la década de los sesenta en París se abordan en el tercer capítulo: desde las derivas (*dérive*) y las «situaciones construidas» de la Internacional Situacionista, pasando por las acciones participativas ideadas por el Groupe Recherche d'Art Visuel (GRAV) y los *happenings* anárquicos y erotizados de Jean-Jacques Lebel, hasta los acontecimientos de Mayo del 68. «Es revelador que ninguno de los esfuerzos colectivos descritos anteriormente preste especial atención a quiénes podrían ser sus participantes; incluso se podría afirmar una ausencia total de conciencia de clase entre los artistas a este respecto» (pág. 103), indica Bishop.

El capítulo cuarto indaga en las formas conceptuales de arte participativo que los grupos de artistas de El Arte de los Medios, liderado por Oscar Masotta, de Buenos Aires, y del Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario, desarrollaron a mediados de la década de los sesenta del siglo pasado. Asimismo, estudia la reconceptualización del espectador en «spect-actor» llevada a cabo por el brasileño Augusto Boal en su Teatro Invisible y, posteriormente, en el Teatro Foro, ambos con un marcado carácter político y pedagógico. En Latinoamérica, estas acciones artísticas estuvieron vinculadas a una política de izquierda y orientada al cambio social en férreos contextos de dictaduras, censura y desconfianza social. Este hecho, así como la inclusión de la clase obrera y de personas corrientes sin aptitudes artísticas en las propuestas, determina, según Bishop, sus diferencias con el arte participativo europeo y norteamericano de la época, centrado en criticar la espectacularización del capitalismo de consumo y promover la actividad colectiva sobre la pasividad individual. Estos modos de arte en Latinoamérica sentaron un precedente importante para las artes participativas de hoy, cuestionando además el supuesto de que participación es sinónimo de democracia.

La proliferación de eventos participativos en la antigua Checoslovaquia a fines de los sesenta y principios de los setenta, particularmente en Bratislava y en Praga se estudia en el quinto capítulo, junto con el trabajo del Grupo de Acciones Colectivas de Moscú. En una cotidianidad saturada por la ideología socialista y un contexto de vigilancia e inseguridad, estos artistas desarrollaron obras existenciales y apolíticas, comprometidas con las ideas de libertad de acción e interpretación y de imaginación personal, con pequeños grupos de amigos. Este hecho problematiza «las afirmaciones contemporáneas de que la participación es sinónimo de colectivismo y, por lo tanto, inherentemente opuesta al capitalismo» (pág. 4).

El último capítulo de esta sección aborda la participación en el marco socialdemócrata del Estado del bienestar, centrándose en dos paradigmas del arte comunitario en el Reino Unido desde 1968: el Artist Placement Group (APG) —renombrado en 1989 como O+I— y el Community Arts Movement. El propósito de APG es generar prácticas colaborativas entre artistas y organizaciones de la industria, el comercio y en instituciones gubernamentales, en beneficio de ambas partes. El Movimiento de las Artes Comunitarias, en cambio, busca empoderar a la población

marginada a través de prácticas creativas participativas, en favor de la democratización cultural. Bishop se centra en dos proyectos pioneros y de larga duración: The Blackie e Inter-Action, ambos con metodologías disímiles. Las actividades de todos estos grupos inauguran el debate contemporáneo sobre la funcionalidad del arte, la institucionalización del arte social o las dificultades para evaluar y hacer crítica de estas prácticas.

La tercera parte del libro examina el «proyecto» como nueva forma artística en la década de 1990, adoptada por muchos tipos de arte: prácticas colectivas, grupos activistas autoorganizados, investigación transdisciplinar, arte participativo y socialmente comprometido, y la curaduría experimental. Bishop analiza los proyectos sociales *site-specific* «Project Unité» en Francia, «Sonsbeek 93» en Holanda, y «Culture in Action» en EEUU, así como el fenómeno de las exhibiciones performativas y la reinención del espacio de muestra como un lugar de producción, a partir de las experiencias de «No Man's Time», del curador Eric Troncy, y de «Interpol», con curadurías del ruso Viktor Misiano y el sueco Jan Åman. Los tres son pioneros en concebir la figura del curador como colaborador o facilitador que trabaja junto a los artistas, en quienes delega la responsabilidad colectiva de crear un proyecto abierto que se desarrolle en el tiempo, con énfasis en la colaboración y mostrando el trabajo en proceso. Pese a que estas experiencias artísticas comunitarias se vieron lastradas por las diferencias ideológicas y artísticas entre artistas europeos, norteamericanos y rusos, son proyectos determinantes por su concepción del «público como plural, una combinación de participantes y espectadores de muchos niveles de la sociedad» (p. 206). Evidencian, además, la falta de un vocabulario específico para analizar las obras artísticas en la esfera social que no se reducían al activismo o al arte comunitario –carencia que se suplió cuando el arte participativo se institucionalizó a raíz de la estética relacional. Por último, Bishop analiza la noción de «la ciudad por proyectos» concebida por Christian Boltanski y Eve Chiapello.

Los capítulos finales de *Artificial Hell* se centran en dos modos predominantes de participación en el arte contemporáneo: la «performance delegada» y los proyectos pedagógicos. Bishop establece una tipología provisional de la «performance delegada», una práctica habitual desde la última década del siglo pasado, en la que el artista contrata a personas comunes o a especialistas de otros ámbitos para que realice alguna

acción conforme a sus instrucciones; asimismo, aborda el debate sobre la agencia y cosificación mercantilizada de estos sujetos. En el noveno capítulo, dedicado a los proyectos pedagógicos –en los que el arte converge con las actividades y objetivos de la educación–, se analizan enfoques muy diferentes: la Escuela de Conducta de Tania Bruguera en Cuba, el proyecto *Waiting for Godot in New Orleans* del estadounidense Paul Chan, *Wybory.pl* Paweł Althamer en Polonia y *The Bijlmer- Spinoza Festival* del suizo Thomas Hirschhorn. Bishop propone dos marcos alternativos como abordaje simultáneo de lo artístico y lo social: la noción de transversalidad de Félix Guattari y la del tercer término de Jacques Rancière: la necesidad de un «objeto mediador que se interponga entre la idea del artista y el sentimiento y la interpretación del espectador» (pág. 278). El libro se cierra con una consideración de la identidad cambiante de el público a lo largo del siglo XX y sugiere que los modelos artísticos democráticos tienen solo una relación tenue con las formas reales de democracia.

Diana I. Luque

NOTAS

¹ Todas las traducciones de las citas son de la autora de esta reseña.

