

La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas

Time Divisa de Antonio Vega Macotela

Guadalupe Aguilar*

Interaction, Interpretation and Implication as Creative Participatory Strategies. Time Divisa by Antonio Vega Macotela.

Abstract

Participation of the art viewer in the coproduction of meaning has transferred focus of the work as an object to the processes generated through the encounter between the viewer and the piece of art. This essay is centred in the research of what Anglo-Saxon art theory refers to as *participatory art* (*arte participativo* in Spanish), a type of artistic production that requires dynamism by the viewer in assuming a more active responsibility in the process of aesthetic reception, converting the piece in a communicative action in which the viewer is converted, at the same time, into a transmitter fostering new interactive processes between the artist, the piece and the viewer. Our approach to participatory art considers the viewer both as the starting and the termination point, analyzing the role as producer and the artistic and social consequences implied in this new role; participatory reception requires physical, mental and/or social involvement of the receiver in order to trigger his or her creative capacities to conform new material or non-material artistic structures.

Keywords

Participatory Art, Interactivity, Interpretation, Social Implication, Mexican Art, Prisoner-artists.

Resumen

La participación del espectador del arte en la coproducción de significado ha trasladado el foco en la obra como objeto, hacia los procesos que se generan durante el encuentro entre el espectador y la obra. El arte participativo es una forma de producción artística que exige dinamismo por parte del espectador para asumir una responsabilidad más activa en el proceso de recepción estética, para así convertir a la obra en un hecho comunicativo en el que el receptor se convierte a su vez en emisor, propiciando procesos interactivos nuevos entre el artista, la obra y el espectador. La recepción participativa exige el involucramiento físico, mental y/o social del receptor con el fin de provocar la puesta en marcha de su capacidad creativa para la conformación de nuevas estructuras artísticas materiales o inmateriales.

Palabras Clave

Arte participativo, interactividad, interpretación, implicación, México, presos-artistas.

Introducción

*Los dos polos de toda creación de índole artística:
por un lado el artista, por otro el espectador.*
(Duchamp, 1978, p. 162)

Es parte de la esencia del arte hacer partícipe al espectador de los valores que contiene, pero no todas las obras invitan u obligan al espectador a tomar parte en ellas. Las piezas que para adquirir plena significación precisan de la intervención activa del espectador las incluiremos, por esta especificidad, dentro de la categoría que llamaremos *arte participativo*¹. Son obras abiertas que adquieren status de realidad sólo cuando son directamente experimentadas por los receptores; lo vinculante en ellas estriba justo en la mudanza de sentido que constantemente ofrecen como consecuencia de lo cual, su decantación significativa se puede convertir en un proceso interminable. Para experimentarlas estéticamente es necesario asumir un rol activo aceptando el reto que el artista lanza al espectador para un encuentro creativo consigo mismo.

La estructura de las propuestas de arte participativo está abierta a la sorpresa y a la variación receptiva, por lo que requieren de la puesta en marcha de la imaginación del espectador. No son estructuras fijas cuyo sentido último se puede deducir de la intención del autor, provocar diversas respuestas creativas es parte de su naturaleza, es por ello que su significado se conforma por efecto de las múltiples experiencias receptivas. Hay acciones participativas que no son las esperadas, ni las óptimas para el enriquecimiento de los valores artísticos de la propuesta y, como consecuencia, la participación se limita a fomentar la *interpasividad*². Los casos de interpasividad pueden surgir como consecuencia de un problema de la estructura matriz de la pieza que no incita a la generación de procesos de identificación o por falta de interés por parte del espectador.

Lograr la acción creativa de otros no es tarea fácil, por ello los artistas que han llevado a la práctica propuestas participativas han desarrollado estrategias físicas, mentales o sociales para lograr la inclusión activa de los receptores. Todos los modos de participación estética se generan en la interacción entre el espectador y la materia de la pieza, y se dirigen a la participación mental que puede o no desembocar en participación social, siendo muy pocas las propuestas que limitan el campo de acción del espectador exclusivamente a un nivel participativo. Al completar la obra es posible unir diferentes tipos de acciones de diferentes contextos tanto tecnológicos, artísticos, científicos y sociales. *Time Divisa* (2006-2010) es un proyecto de arte participativo del artista mexicano Antonio Vega Macotela, compuesto por 365 piezas-intercambios en diferentes técnicas y soportes. A lo largo de este ensayo analizaremos algunos de estos intercambios enfocándonos en sus estrategias de participación.

El arte participativo requiere ser abordado con una perspectiva amplia debido a su complejidad estructural y a su dependencia de la acción del espectador. Hasta ahora la teoría del arte se ha ocupado de la participación en el hecho estético solo de manera tangencial, por ello proponemos una perspectiva de análisis transdisciplinaria³, la cual traslada al ámbito de la teoría artística puntos de vista de otras disciplinas

para así enriquecer nuestra mirada crítica. En lo relativo a las causas y efectos de la participación a nivel físico, nos valemos de la teoría de la percepción de Maurice Merleau-Ponty; la participación psíquica la desarrollamos desde un enfoque principalmente hermenéutico basado en la teoría de Hans-Georg Gadamer, Robert Jauss y Wolfgang Iser y en la psicología de Sigmund Freud, Melanie Klein y Anton Ehrenzweig; y la participación social en la sociología de Jean-Luc Nancy y Arnold Hauser.

Disecionamos la práctica participativa general desde esta perspectiva tripartita aplicando nuestro modelo a la propuesta de Antonio Vega. El acercamiento a *Time Divisa* toma como punto de partida a sus receptores primarios, no a los espectadores que han tenido la oportunidad de mirar, interpretar e involucrarse en la propuesta durante la exhibición de una parte de sus resultados en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, sino a los co-productores de estos intercambios. *Time Divisa* es un proyecto de tracto sucesivo, su configuración se llevó a cabo durante cuatro años mediante estrategias colaborativas con los internos de la prisión mexicana Santa Marta Acatitla. El principal objetivo de la propuesta de Vega Macotella es explorar la posibilidad de reemplazar el dinero por un sistema de intercambio de tiempo con la comunidad de presos, lo cual consiguió a través de acuerdos para la realización de acciones recíprocas entre él y algunos de los internos del penal. La cláusula fundamental de dichos acuerdos tácitos consistía en que el interno se convertiría en productor de obra, a cambio de la realización de casi cualquier acción por parte del artista fuera de los límites físicos de la prisión. Así durante el tiempo que Vega Macotella empleaba en cumplir un deseo específico de un interno en el exterior, éste realizaba alguna acción u objeto artístico dentro del penal, los cuales de conformidad con el acuerdo inicial, pertenecerían al artista. El motor de los intercambios en *Time Divisa* fue el diálogo, los receptores que decidieron participar asumieron con ímpetu creativo la propuesta del artista, poniéndola en práctica de manera conjunta mediante estrategias de coproducción en las que, tanto el público como el artista, invirtieron creatividad, energía y tiempo. Esta obra desarrolló procesos artísticos participativos efectivos, no sólo en lo relativo a los objetos resultantes producto de los intercambios, sino también por su potencial activista. El artista está convencido de que una buena parte de los coproductores lograron adquirir conciencia de su capacidad creativa gracias a su participación en un proyecto artístico. Las obras participativas son un acto de generosidad de los artistas, quienes comparten su propio proceso creativo y abren la oportunidad al público para llevar a cabo el suyo.

Participación física: el cuerpo interactuante

Todas las obras de arte están en el espacio y el tiempo para ser percibidas en su materialidad por un espectador. Las propuestas participativas invitan además a su experimentación sensorial directa mediante la acción que se ejerce recíprocamente entre el espectador y algunos de sus componentes. Las obras que requieren de la interacción del espectador para su activación significativa, desde su fase proyectiva consideran el cuerpo como un elemento más de su estructura; de esta manera el objeto artístico que normalmente se mantiene como una forma independiente, se une al sujeto y ambos llegan a formar por momentos un único sistema artístico.

Las propuestas que inciden en la interacción física intensifican la fase perceptiva para provocar la experiencia estética activa, ya que al dirigirse directamente

al cuerpo existe una amplia posibilidad de lograr efectividad e intensidad en la comunicación. Las estrategias de interacción física se basan en la percepción sensorial detonada por objetos, por ello, para analizar esta modalidad participativa es fundamental un acercamiento a los objetos componentes de la pieza y preguntarnos acerca de sus cualidades representativas y de la manera que el artista dirige hacia ellos la atención del espectador.

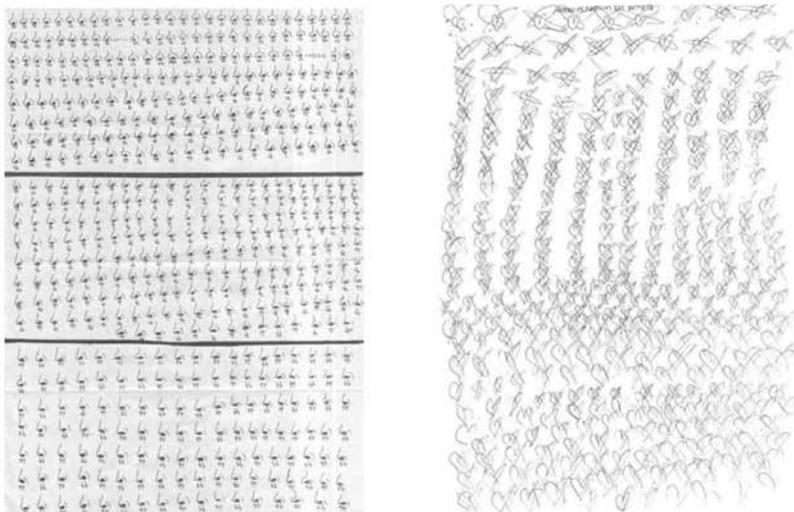
En la mayoría de los casos la experimentación directa de la obra, el contacto material que tiene lugar a nivel físico, es solo un acelerador de procesos participativos más complejos. La participación material es una estrategia inicial ventajosa, ya que al tomar la obra o alguno de sus componentes entre las manos o introducir su cuerpo en ella, el espectador experimenta sensaciones que, enriquecidas por la capacidad simbólica del arte, lo enganchan inevitablemente a participar, y a partir de esta vivencia fáctica puede pasar fácilmente del nivel perceptivo al nivel intelectual, para crear otro objeto o dotar al mismo de nuevas funciones. Frente a algunas propuestas que centran su poética en la interacción física con el espectador, sin pretender llegar a otros niveles, hay otras en las que el contacto físico y el intercambio de efectos es sólo la estrategia inicial para lograr involucrarlo a nivel interpretativo o *implicativo*, pero aún las obras que basan su poética en el establecimiento de relaciones intersubjetivas, proponen un primer contacto a nivel sensorial.

Pulsión entre objeto y cuerpo

Los objetos son el gancho para la interacción, un objeto es lo que satisface una pulsión. En términos psicoanalíticos, un objeto es cualquier persona, animal, cosa o idea en la que se invierte energía, y sus cualidades son características propias físicas o simbólicas, que lo diferencian de los demás. Partiendo de esta definición de la psicología, cuando hablemos de objeto, haremos referencia a una cosa material, a una persona, a un animal o a una situación que funciona como elemento componente de una obra participativa, a través del cual se busca la identificación del receptor. Los objetos pueden ser tan variados como los tipos de materia existente, van desde un recipiente con agua, un lápiz y un papel, el teclado del ordenador, un trozo de tela, el clic de una cámara, la vestimenta del artista, barro para modelar, un espacio por recorrer, una manivela para accionar, entre otras muchas. Las estructuras participativas basadas en las reacciones físicas dependen directamente de la naturaleza y de las cualidades del objeto; es obvio que hay objetos que llaman a la acción inmediata como una manivela, que naturalmente invita a ser accionada o un botón que está allí para ser pulsado. En cambio, hay otros que por su naturaleza, por la dificultad para activarlos o por la carga simbólica de la que están dotados, se presentan más complejos para la interacción.

El cuerpo es el correlato del objeto, y los sentidos el medio para la interacción. Al entrar en contacto físico directo con los distintos objetos, inevitablemente se ponen en marcha mecanismos físicos en el cuerpo del espectador, es una reacción natural de los sentidos responder ante las provocaciones del exterior, y en el arte la reacción pretende ser aún más intensa. El cuerpo del receptor se comporta como un objeto sensible que reacciona ante un objeto sensor. El primer contacto con cualquier obra es a través de los sentidos, son los sentidos los que permiten encontrar “el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia” (Merleau-Ponty, 1997, p. 91). Las

reacciones de los sentidos son las sensaciones las cuales provocan experiencias afectivas y motrices. Una de las fases productivas de *Time Divisa* explora el tiempo como experiencia corporal. Para realizar este tipo de intercambios el artista invitaba a sus socios colaboradores a realizar obras que involucrasen su propio cuerpo o sus funciones corporales, como se aprecia, por ejemplo, en el *Intercambio 07* (ver Fig. 2), donde se documenta una hora de las respiraciones de Chucho⁴, uno de los internos, a cambio de que el artista escuchara durante el mismo tiempo a su hermano cantar. Por otro lado, el *Intercambio 11* (ver Fig. 2) es un dibujo de los latidos del corazón de Israel, durante tres horas, la contraprestación del artista fue ofrecer una disculpa personalmente a uno de los tíos de Israel.



Las piezas participativas se dirigen al cuerpo, dependiendo de las provocaciones materiales de la obra, las manos reaccionan o el oído se pone en alerta, siempre en relación directa con la acción o cualidad del objeto sensor. En un primer momento el espectador reacciona impulsivamente ante la provocación sensitiva para continuar explorando en su interior, hasta llegar a descubrir sus partes ocultas. Nuestra relación natural con el ambiente circundante es poli sensorial, no solo nos valemos de la vista, además constantemente tocamos, olemos, probamos y escuchamos, siendo el tacto el sentido por el que establecemos contacto directo con la materia ajena, a través de él una unidad material se une momentáneamente con otra:

El tacto es el más realista y seguro de los cinco sentidos. Lo que vemos u oímos, siempre queremos verificarlo por el sentido del tacto. El tacto es tangible y sustantivo (...) Asimismo, cuando toco y luego siento a otra persona, he hecho contacto con otra vida. Tocar es, fundamentalmente, contacto físico. Caracteriza a cada uno de nosotros como ser sensual y sexual, que busca la unión física con otro ser. (Lowe, 1986, p.21)

Mediante los sentidos el espectador se relaciona con el objeto artístico, en este momento relacional percibe los colores del objeto, los distintos estados de una materia

↑Antonio Vega Macotela, *Time Divisa, Time Exchange 11*, mixed media, 28 x 21.5 cm.

↑Antonio Vega Macotela, *Time Divisa, Time Exchange 07*, mixed media, 28 x 21.5 cm.

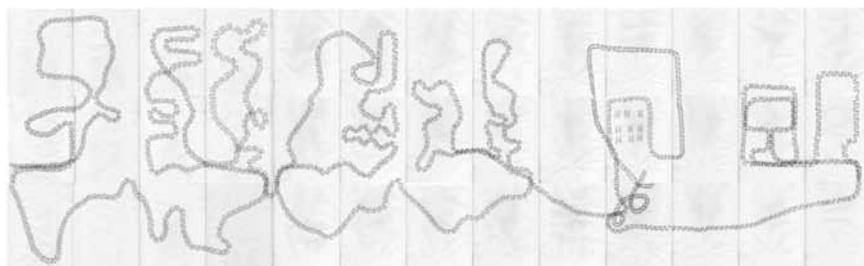
específica, la dureza, la fuerza, la velocidad, la flexibilidad, la resistencia, etc. La provocación, los medios y los objetos están puestos allí por el artista, y a partir de los elementos dispuestos, el espectador decidirá tomar parte o no en el sistema de la obra.

La sensación es la forma en que algo afecta a los sentidos, la vivencia de esa afectación por el propio sujeto. Sentir es poseer cualidades, las cuales no son elementos de la conciencia sino propiedades del objeto, para poseerlas es necesario experimentar al objeto a través de los sentidos. El sentir no es sólo captar una cualidad sino revestirla de un valor vital. Para que una sensación tenga lugar es necesario que el objeto sensor y el sujeto sensible se penetren mutuamente. Para Maurice Merleau-Ponty la sensación es la experiencia con el corazón de las cualidades del objeto captadas por los sentidos y que desde allí provoquen vibraciones físicas que a su vez muevan a la acción corporal o mental.

En el primer momento del encuentro espectador-obra tiene lugar la percepción, la captación de un objeto unificado, cualificado, complejo y configurado por un sujeto capaz de conocer. Debido a la cualidad simbólica propia del arte, al espectador le toma más tiempo diferenciar el objeto de su significación. Tanto las obras completas como los objetos que las componen adquieren un sentido ambiguo al pertenecer al reino simbólico del arte, el espectador de inmediato puede reconocer que se trata de un hilo, el cual al formar parte de una estructura artística, adquiere otras significaciones que en un primer momento pudieran ser ignoradas. En un principio, el espectador no sabe exactamente lo que la obra le pide o le ofrece y se concreta a experimentarla sensiblemente; después de un lapso captará el significado artístico del objeto, para luego interactuar. Este alargamiento perceptivo es buscado intencionalmente por algunas propuestas. A partir de la percepción de una obra, tienen lugar una serie de relaciones psicológicas, físicas, afectivas y cognoscitivas entre sujeto y objeto.

Las reacciones motrices del cuerpo sensor

Como respuesta a la provocación sensorial que los objetos componentes de una pieza ejercen sobre el espectador, éste interactúa. La primera reacción es mover una parte del cuerpo, ya sea realizando un movimiento abstracto –*Zeigen*- o un movimiento concreto –*Greifen*⁵. El movimiento abstracto es mero señalamiento que hace el sujeto, como mirar y aprehender visualmente una obra o señalarla. En ocasiones una intensa mirada contemplativa puede generar procesos de identificación profundos que no implican interacción física. Este tipo de movimientos funcionan como punto de partida para la participación corporal que tiene lugar a través de movimientos concretos que implican el contacto directo del cuerpo con el objeto sensor, como su aprehensión material o la inmersión del cuerpo dentro de la obra. Los movimientos corporales concretos requieren del espectador cualidades como destreza, atrevimiento y fuerza física para ejecutar acciones tan peculiares como introducir la cabeza en un cubo, mover un coche suspendido con ligas o realizar una escultura con el cuerpo. Los movimientos abstractos contribuyen a fijar la atención del espectador en el objeto, los concretos son los indispensables para interactuar físicamente con una obra.



La sola experiencia motriz de nuestro cuerpo es ya una manera de participar porque a partir de las sensaciones provocadas por un objeto el cuerpo se excita, se desliza y sumerge en la obra, la manipula, la acaricia, la posee, la construye. La comprensión del mundo se realiza primeramente con el cuerpo que es nuestra herramienta básica para poseerlo. *El Intercambio 318, 319, 320 y 321 de Time Divisa* (ver Fig. 3) se construye a partir del desplazamiento del cuerpo de “El Copado” (otro de los sujetos coproductores) sobre una superficie determinada; su movimiento introduce una alteración del conjunto de las relaciones que definen una estructura en el espacio y en el tiempo, su recorrido implica la activación no solo de su movimiento corporal, sino también de sus sentidos y los de otros internos. “El Copado” cartografió sus pasos por todos los caminos posibles dentro de la prisión a cambio de que el artista adquiriese para él los implementos necesarios para la conversión de su novio en transexual.

Con el objeto de conseguir involucrar al espectador en el mundo fáctico que la obra despliega, los artistas aprovechándose de las cualidades del objeto dirigen sus estrategias directamente a la vista, al olfato, al gusto, al tacto o al oído. La interacción con la materia es el principio de muchas estrategias participativas que han sido desarrolladas tanto por el arte público, el arte de acción y la instalación. Los innumerables modos de interacción específica van desde la manipulación de los elementos conformadores de la pieza, su uso, la construcción, la producción, el recorrido y muchos más, todos estos modos implican la puesta en acción de alguno o de varios de los sentidos del espectador y de sus movimientos corporales.

Las estrategias participativas más efectivas son las que buscan compartir las cualidades sensoriales del objeto con el espectador porque es muy difícil que un individuo rechace una provocación directa a los sentidos. Generalmente éstas son envolventes y surten efecto inmediato en el cuerpo del espectador, como consecuencia éste se apropia material o simbólicamente de la obra, cree que le pertenece y que puede hacer con ella lo que le venga en gana. Esta expansión sensible solo se logra a través de la propia vivencia. Algunas propuestas ponen a disposición del espectador la oportunidad de nuevas experiencias con la materia a través de la acción directa con los objetos: el participante tiene la oportunidad de experimentar directamente el peso, la dureza, el proceso de formación de los colores, la tensión, los cambios de los estados de la materia, los sabores alterados por sonidos, etc. La aprehensión sensible desencadena un proceso intelectual en el que la experiencia se hace inteligible y requiere la intervención de otras facultades del sujeto ordenadas y organizadas por el entendimiento. En gran parte la efectividad de las estrategias interactivas radica

en la conciencia de la propia corporalidad provocada por la vivencia plena de las sensaciones del sujeto participante.

Participación psíquica: el pensamiento y la acción interpretativa

Otra modalidad de la participación es la psíquica, la cual es generada por obras que potencian intencionalmente la multiplicidad de interpretaciones por parte de los receptores. Son propuestas en las que las muchas interpretaciones posibles son el principio activo de su poética y no un efecto secundario generado por su estructura compositiva. Este principio compositivo les permite extender su forma más allá de sus límites materiales. La cualidad escultórica que Joseph Beuys atribuyó al pensamiento, es una de las influencias determinantes de esta vertiente participativa.

El lenguaje del arte es y será el diálogo, en éste no se impone la opinión de uno contra la de otro, ni se agrega la opinión del uno a la del otro, un verdadero proceso dialógico es enriquecedor para ambas partes. La participación interpretativa se fundamenta en la estructura dialogal propia del arte⁶. El diálogo provocado por las piezas es el elemento aglutinante que entreteje simbólicamente el complejo horizonte previo del participante y el planteado por la obra, ésta fusión se da en el disfrute de las expectativas cumplidas por la obra, o en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, o en el acceso a una propuesta de identificación.



Esta forma de participación se genera a partir de la relación física, directa o indirecta, entre la obra y el espectador; la interacción inicial está enfocada en lograr la apropiación mental de la obra por parte del espectador. Uno de los principios en los que descansa esta tipología participativa es que todos somos capaces de inventar nuestras propias interpretaciones; son propuestas que por su abierto ángulo interpretativo invitan a hacer uso profundo de la propia capacidad imaginativa. El objetivo de los artistas que se aventuran en esta forma estética no es sólo mostrar una obra, sino su funcionamiento como estructura estética. El público crea junto con el artista, es decir, los receptores/creadores crean y consumen la obra al mismo tiempo. Sus componentes materiales funcionan como meros detonantes de otras experiencias no como un fin en sí mismos. El elemento más importante para su activación significativa es la disposición y apertura mental del espectador, por ello es fundamental relacionar la capacidad y disposición de comprensión del espectador con el carácter inagotable de la obra, y a partir de esta relación, provocar la generación de múltiples significados. El Intercambio 291 de *Time Divisa* (ver Fig. 4) es producto de una reproducción interpretativa a partir de *El conde de Montecristo* por parte de Ismael, quien profundizó en la obra de Alexandre Dumas valiéndose del tic nervioso de su dedo.

[†]Antonio Vega Macotela, *Time Divisa*, Intercambio 291, 319, 320 y 321, mixed media, 15 x 21 x 18 cm.

Con el fin de lograr la participación interpretativa el artista dirige la atención del espectador a sus propios procesos de pensamiento, y así en una primera instancia desatar su curiosidad por conocer y comprender. Para ello, en ocasiones le ofrece la posibilidad de profundizar en el conocimiento científico, en otras, le pone a su disposición algo extraño, sorprendente o desorientador que también lo incite al conocimiento. El objetivo del artista en estos casos es enganchar la capacidad creativa-interpretativa del espectador y la naturaleza polisémica de la obra. En este proceso de apertura el artista recurre a los recursos del lenguaje, los cuales contribuyen a que la obra no hable siempre del mismo modo, que cuando un espectador se acerque a ella en una actitud interrogadora, nunca obtenga una respuesta definitiva que le permita decir *ya lo sé*.

El tipo de conocimiento que propicia el arte a través de la interpretación es un saber constructivo que sobrepasa el nivel de reflexión y contemplación de una verdad preexistente: "el arte es un conocimiento que depende del poder de la acción tentativa, de modo que comprender y producir convergen" (Jauss, 2002, p. 59). La postura de Joseph Beuys con respecto al conocimiento artístico va aún más allá, para el artista alemán "todo conocimiento humano procede del arte" (citado por Bodemann-Ritter, 1995, p. 71) y toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente.

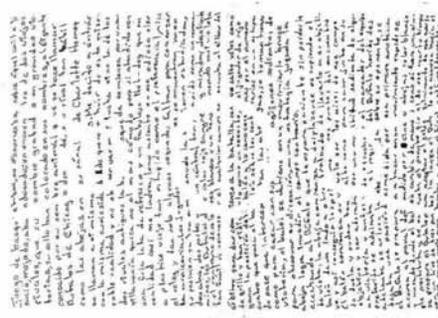
La estructura formal de las propuestas centradas en lograr la participación mental es abierta y, aunque en ocasiones no lo parezca, son estructuras acabadas (una obra inacabada no funciona como referente porque no ofrece ningún punto para la adecuación de su comprensión). El hecho de que sea una obra acabada no se contrapone con el carácter inagotable de su contenido, ya que el punto de acabamiento de estas estructuras radica justamente en la mudanza constante de posibles significados. Los modos de acción interpretativa concretos pueden tomar la forma de la obra-partitura, obra-escritura, la composición, el ejercicio del diálogo con el artista o con otros participantes, siendo la creación de otros mundos posibles, la parte más vital del juego interpretativo.

Los actos de concreción de sentido

Desde una perspectiva semántica, las obras participativas se comportan como estructuras esquemáticas indeterminadas que requieren de concreción por parte de los participantes, es decir, su poética se construye a partir de momentos o puntos aún no determinados que el espectador determina a través de la realización de actos de concreción de sentido (Iser, 1987, pp. 215-243). Paul Valéry señaló que el verdadero lugar de la poesía está entre las palabras, lo cual fue demostrado literalmente por Stéphane Mallarmé en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, en el que la puntuación, los signos, las pausas y los espacios entre las palabras y entre los esquemas es indispensable para su construcción de sentido, es un intento por parte del poeta de hacer que coincidan presentación y sentido de la obra. Marcel Broodthaers interpretó plásticamente la propuesta de Mallarmé. Dziga Vertov traslada al plano fílmico la afirmación de Valéry: para el realizador los intervalos o cortes de la película son el espacio donde en realidad tiene lugar la acción fílmica, porque es durante el transcurso de estos espacio *vacíos* cuando el espectador construye el sentido: "(...) el material del film, los elementos artísticos del movimiento están en los

intervalos entre los cuadros, no en el movimiento de la película en sí⁷. (Vertov, citado en Collado, 2008)

Las propuestas artísticas que incitan a llenar los momentos indeterminados requieren de una lectura profunda, la lectura es el medio para comprender las directrices marcadas para llenar los espacios vacíos. Todas las obras de arte, pero en especial las que incitan a la generación de múltiples significaciones, pretenden ser legibles. La lectura es la condición para la realización de sentido e implica actos de comprensión. En la lectura tiene lugar el auténtico modo de experiencia de la obra de arte y la forma efectiva de todo encuentro con ella, de manera que al leerlas no sólo se reconocen sus cualidades estéticas, leer estas obras no es un mero mirarlas, leerlas implica penetrar en su sentido y reconstruirlas, esto es comprenderlas.



La concreción del sentido se produce a partir de los elementos de la obra que prometen esa unidad. El recurso semántico básico para provocar la intención de concretar alguno de los múltiples sentidos de la pieza es la palabra, la cual ha sido utilizada en el arte contemporáneo como una posibilidad de construcción, como material y al mismo tiempo, como medio y soporte plástico. Para el desarrollo de estas estrategias los artistas han recurrido a los tropos del lenguaje, a figuras retóricas y a distintas formas del discurso; también se han valido de recursos plásticos y visuales, por ejemplo, construyen páginas que superan las dimensiones habituales hasta apropiarse de toda la pared, o subvierten la composición típica de un texto literario. Además de la palabra como recurso semántico, los objetos que integran la estructura de la obra también contribuyen y enriquecen las posibilidades interpretativas. Los objetos forman parte del circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. A partir de la combinación de estos recursos, es decir, de juegos de objetos con palabras o juegos de palabras con palabras, los artistas elaborarán sus tácticas participativas interpretativas.

Interpretación comprensiva y reproductiva

La participación interpretativa puede ser comprensiva o reproductiva. En su forma comprensiva, la interpretación no implica la generación de nuevas realizaciones materiales, el efecto buscado es provocar una reflexión en el sujeto receptor que lo encamine a la acción en el ámbito artístico o extra-artístico. El objetivo de las poéticas participativas que fomentan la interpretación comprensiva es animar y dotar de valor a los espectadores de arte a que actúen como artistas responsables de la formación

↑Antonio Vega Macotela, *Time Divisa, Time Exchange* 63, mixed media, 43 x 28 cm.

de un modelo social, generando un cambio inmaterial en la mente de los individuos, quienes desde un espacio imaginario pueden ver, repensar y reformar sus vidas en consonancia con su potencial creativo.

La interpretación reproductiva a la que incitan otras propuestas es similar en su estructura a la de las artes reproductivas, como el teatro y la música, las cuales tienen la tarea de representar su modelo textual a través de una representación en una materia sensorial contingente. De la misma manera que en las artes reproductivas, en el arte participativo, la reproducción artística no es una segunda creación superpuesta a la primera, sino sólo una de las manifestaciones posibles de una obra. Únicamente en la reproducción se puede manifestar el lenguaje de signos bajo el que disponemos de un texto musical, de un drama o de una obra partitura del arte de acción. La interpretación reproductiva, a la que están sujetas la música, el teatro y el arte participativo, solo tiene verdadera existencia en el acto de su reproducción, no puede ser de modo alguno considerado como una forma autónoma de producción artística por parte del intérprete. *El Intercambio 63 de Time Divisa* (ver Fig. 5) es una poesía concreta de De la Mora que narra un partido de baloncesto llevado a cabo dentro de la prisión, a cambio de dicho intercambio, el artista fue a buscar a los parientes del interno para darles un saludo de mano. La reproducción interpretativa de De la Mora implica la comprensión del juego, no es una creación totalmente libre, es una representación en el sentido de elevación de una obra a una nueva realidad, se trata de un nuevo juego con su propio material.

>>>> FIG 5

Todos los trabajos que enfatizan la participación activa del espectador, ya sea a nivel físico, interpretativo o *implicativo*, lo retan a una lectura más profunda a través de la puesta en acción de alguno de sus elementos; son obras abiertas que exigen espectadores de carne y hueso. La diferencia entre una obra hecha únicamente para su lectura y otra que debe ser ejecutada, estriba en el hecho que en la primera, la realidad semántica de lo fijado por medio de la escritura, pintura o escultura, se cumple en su ejecución misma, en cambio la reproducción implica la realización de un nuevo fenómeno sensible.

Las obras con poética participativa no son realizaciones invariables cuyo sentido se puede deducir de la intención del autor, sino que su sentido varía según el receptor, lo cual se presenta obvio en los diferentes intercambios que integran *Time Divisa*. La conformación formal inicial de la propuesta es sólo una de las muchas posibles pensadas por el artista, la obra deja un amplio espacio a los co-productores para que concreten el contenido de la manera que quieran. La participación intelectual propicia el conocimiento estético al poner al receptor, coproductor material o de sentido, ante una irremplazable posibilidad de vivenciar la creación. A través de la interpretación comprensiva o reproductiva, los receptores participantes tienen la oportunidad de experimentarse conscientemente como sujetos creativos, y a partir de esa nueva auto-comprensión se abre la posibilidad de vivir el mundo de otra manera.

Participación a nivel social: la acción comunitaria *implicativa*

Las obras participativas con tendencia *implicativa* se generan a partir de las estructuras sociales y se dirigen a ellas, en un intento por modificar algunas formas sociales por medio de la ampliación de las estructuras de participación comunitaria.

Este tipo de propuestas ofrecen objetos para utilizarse (no sólo para contemplarse) y siempre intentan desarrollar un diálogo crítico sobre asuntos que atañen a una comunidad específica, también proponen situaciones a partir de las cuales construir nuevas formas sociales. En cualquier caso, una propuesta participativa *implicativa* supone el conocimiento del artista sobre el entorno en el cual la obra funcionará. Como resultado de la organización de la experiencia social⁸ *in situ*, por parte del artista surge una propuesta estética dirigida a la generación de efectos sociales.

El origen y destino social son dos de los presupuestos fundamentales del arte público, por ello consideramos al arte público una forma artística necesariamente participativa. Las obras de arte público se caracterizan por dirigir la participación al fondo de lo social, haciendo evidente el complejo entramado en el que se funda la relación arte y sociedad y su mutua dependencia. El público se implica en la obra porque algo tiene que ver con ellos, porque reconocen que establece alguna relación con su entorno inmediato o porque el tema les es cercano. Estas propuestas se valen de un lenguaje muy distinto al de las grandes narraciones; la estrategia poética es reubicar y hacer accesibles temas globales a través de señalar la relación que guardan con respecto a una comunidad.

El desarrollo de temas comunes que afectan al grupo es el motor de la participación del público en la confección final de la propuesta. El público-espectador, a partir de sentirse directamente afectado por un tema específico —como la violencia contra las mujeres, el racismo o la sobreproducción de basura—, se activa a través del ejercicio de una postura crítica o mediante la realización de acciones reivindicativas o propositivas que plantean una solución factible a un problema específico. Las líneas estratégicas van desde la acción/reacción utilizada por los futuristas y la acción/confrontación experimentada ampliamente por las artistas feministas norteamericanas, hasta las nuevas estrategias dirigidas no al militante de un problema sino al ciudadano medio, sirviendo la pieza como medio para señalar distintas problemáticas sociales. Tal es el caso del proyecto *Cabanyal Portes Obertes*, el cual ha logrado ampliar el ámbito participativo y generar interés en un asunto micro-social de destrucción especulativa de un barrio; al respecto Miguel Molina apunta:

Frente a los binomios acción/reacción, acción/confrontación que implican una lucha de choque al agresor se emplean otros como activación/vinculación y acción/participación, que pretenden sensibilizar al ciudadano acercándolo al conocimiento y disfrute del propio barrio sobre un interés común. (2002a, p.113)

La implicación social no es la única forma participativa que desarrolla el arte público, la interacción física es casi siempre el detonante y la participación interpretativa es una condición previa para lograr una verdadera implicación social. El artista que lleva a cabo proyectos de arte público es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses de un grupo determinado, siendo la identificación y localización de intereses y/o problemas específicos comunitarios el fundamento de su propuesta. El espectro de acción participativa es muy amplio, va desde concebir las obras conjuntamente, basarlas en el hecho de compartir, efectuar gastos en común, poner en funcionamiento estructuras de acogida, implicarse en la lucha política o ecológica, usar mobiliario urbano o artefactos que contribuyan al desarrollo de vida urbana, participar en la fiesta, dialogar, realizar un documental social con propósito crítico, foros o círculos de debate, creación de soportes de prensa que adquieren valor de realización artística, entre otros. También hay obras en las que la implicación social directa no

fue prevista como parte de su poética y sin embargo la obra la ha suscitado, es una forma de participación involuntaria. Tal es el caso de la polémica obra del escultor norteamericano Richard Serra, *Tilted Arc* de 1981, donde la obra fue retirada después de la protesta de los ciudadanos del lugar (Giménez y Romero).

Claire Bishop en el estudio introductorio de *Participation* (2006, pp.10-17), acertadamente distingue dos tipos de motivaciones por parte de los artistas públicos para producir obras con poética participativa *implicativa*. Una primera razón la focaliza en la creación de un sujeto social activo, un espectador convertido en sujeto colectivo fortalecido gracias a la experiencia física o simbólica que conlleva participar, el segundo motivo involucra una crisis en responsabilidad comunitaria y colectiva. Otro de los móviles del arte participativo *implicativo* ha sido la intención de restauración de la idea de comunidad a través de una re-elaboración colectiva de sentido. La participación *implicativa* se desarrolla en tres momentos distintos: el primero es la participación del artista en lo público, el segundo la participación de la obra en la formación del público, y por último, la participación del público en la obra. Las fases de este proceso participativo están interrelacionadas y pueden tener lugar simultánea o sucesivamente. Las obras en las que la participación toma forma social enfatizan la colaboración y la dimensión colectiva de la experiencia social, el artista parte de considerar al espectador como un ciudadano y un ser político, y a su vez el artista asume el rol de ciudadano involucrado con su realidad social. Este tipo de prácticas abarcan buena parte de los desarrollos del arte público actual.

El artista implicado

Además de ampliar el ámbito de recepción del arte, el arte público promueve la actuación de los artistas ciudadanos en el espacio público. Para llevar a cabo este tipo de propuestas el artista público se inserta en el tejido social para extraer formas o para recrear modelos de producción social. La participación *implicativa* parte de la acción social previa del artista, quien profundiza en situaciones sociales colectivas o individuales mediante su práctica. *Time Divisa* supuso una dedicación intensa por parte de Antonio Vega para conocer la vida en prisión e identificar sus problemas, intereses y a partir de este conocimiento desarrollar una obra con propósitos críticos, asumiendo y poniendo en marcha una serie de habilidades transdisciplinares asociadas al trabajo de las ciencias sociales, al derecho y al periodismo.

Con el fin de tomar una posición con respecto a la agenda pública, el artista que propone la participación como estrategia creativa *implicativa* debe actuar en colaboración con la gente y, a partir de su comprensión de los sistemas e instituciones sociales, aprende tácticas completamente nuevas, por ejemplo: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público, y cómo clarificar el simbolismo visual del proceso artístico a gente no educada en arte. El artista público está convencido de la génesis social de su poética y con el objeto de ejercer la crítica sobre las condiciones sociales existentes, se involucra en un ámbito social concreto para generar su propuesta, asumiendo así el carácter de un *antropólogo subjetivista* que:

(...) entra en el territorio del otro y presentan sus observaciones sobre la gente y lugares a través de un reporte que procede de su propia interioridad. De esta

manera el artista se convierte en un conductor de la experiencia de los otros y su trabajo en una metáfora de dicha relación. (Lacy, 1995, p. 174)

En *Time Divisa* la participación del artista empieza con un verdadero diálogo con los internos, durante esta fase de *Time Divisa* o de cualquier obra participativa, tiene lugar un proceso de identificación empática entre el artista y sus receptores con quien posteriormente desarrollará la obra. En este proceso de identificación el artista aplica su capacidad observadora, intuitiva y receptiva convirtiéndose en un medio para la experiencia de los otros, la obra surge así como un producto de dicha relación. Generalmente la labor del artista supera la mera experimentación, asumiendo el papel de informador, analista y activista. En la obra aludida, Vega Macotela es un informante de la vida en prisión, no solo de los tatuajes de los presos, parte importante de su identidad que conocemos a través del *Intercambio 251* (ver Fig. 6), también de sus deseos, fantasías, filosofías, objetos y hasta de la cartografía de la prisión.

El artista público, a través de su trabajo de campo, “se convierte en un canalizador de fuerzas, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y el arte se ve transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del lugar, la construcción de comunidad.”⁹



La obra crea a su público

A la obra de arte autónoma le corresponde la contemplación en soledad del receptor individual, a diferencia del destinatario del arte público, que es un sujeto activo y colectivo. El sujeto colectivo receptor de las propuestas artísticas públicas son los espectadores reunidos y organizados a través de un proceso artístico que fusiona el lado productivo y receptivo de la experiencia estética. Las obras de arte público no son nada sin su efecto, el cual tiene lugar a través de procesos de recepción colectiva. El sujeto colectivo receptor del arte participativo implicativo es de naturaleza dual, ya que

†Antonio Vega Macotela, *Time Divisa*, *Time Exchange 251*, mixed media, 84 x 64.5cm.

al mismo tiempo funciona como el canal comunicativo a partir del cual se genera la obra y como el receptor de la misma. El concepto de sujeto colectivo, como un sujeto real y pensante es un desarrollo teórico del marxismo referido concretamente al capitalista y al obrero colectivo, siendo tanto el público y el obrero colectivo producto de la experiencia social:

Todo lo que es experiencia real, que puede ser verificada y repetida por otros sujetos racionales es expresión de un proceso de producción que está fundado no en individuos aislados, sino que caracteriza la actividad de un sujeto total, social y colectivo -*Gesamtsbjekt*- dentro del cual se concentran todas las actividades que resultan de la confrontación con la naturaleza interior y exterior. (Kluge y Negt, 2001, p. 237)

El público, origen y destinatario de una propuesta estética con implicación social es diferente a la masa homogénea e indiferenciada, receptora pasiva del espectáculo, de los medios de comunicación y del arte publicitado. Nuestro sujeto colectivo configurado mediante la experiencia que le proporciona la obra, está integrado por individualidades que durante el tiempo que dura el proceso de producción estética comparten un mismo fin. Es un público-comunidad, en el sentido planteado por Jean-Luc Nancy¹⁰. La coproducción como estrategia participativa fundamental de *Time Divisa* se basa en el diálogo y la empatía; la estrategia logró establecer relaciones de mutua cooperación, solidaridad y protección recíproca entre los presos y el artista, efectos que son también parte de la obra. Además, la propuesta de Vega Macotela logró integrar una comunidad artística dentro de la prisión: *Los Rasches*, un grupo artístico integrado por presidiarios cuya propuesta estética es convertir sus técnicas de supervivencia dentro de la prisión en arte. El grupo es un efecto directo de *Time Divisa*, un día uno de los presidiarios miembro fundador del grupo se acercó al artista para hacerle el siguiente planteamiento:

Si tú dices que el arte es la modificación de la vida diaria a través de la modificación de objetos y actos para darles un nuevo significado, ¿crees que sobrevivir en prisión es arte porque aquí los objetos normales adquieren un nuevo carácter? (En Vega, 2010)

A pesar de la posibilidad que ofrecen de alcanzar momentos de comunión social, la participación *implicativa* no se dirige a fomentar conductas enajenadas, por el contrario, parte medular de las piezas es desarrollar una participación crítica y generar consciencia social, procurando que el individuo mantenga una consciencia clara de su yo.

El público participa en la obra

Mediante la participación, las obras dirigidas a lo social incluyen al público como elemento conformador de su estructura. En algunos casos el público es su materia prima, en otros el soporte, en otros más, el tema o una importante herramienta. Los lineamientos para la acción del público son parte de la estructura la poética de la obra, la cual propone formas de acción específica que inducen al público a participar de forma flexible y fluida.

La participación del público puede alcanzar niveles diferentes. Suzanne Lacy

(1995) desarrolló un modelo que expone los diferentes niveles de implicación, el cual se basa en una estructura circular, concéntrica y no jerárquica que permite determinar hasta qué grado la participación del público es parte de la estructura de la pieza. El nivel más profundo de participación lo alcanza el público sin el cual la obra no hubiera podido existir; el segundo nivel incluye al público que produce la obra conjuntamente con el artista, son personas que participan con su trabajo para llevar la obra a la realidad aunque personalmente no son elementos esenciales. El público inmediato es un público activo participativo. En las obras dirigidas a la formación de comunidad quienes acuden a la presentación o a su exposición a menudo están directamente involucrados en el tema, aunque no hayan tomado parte en la realización material de la pieza. El modelo de Lacy también contempla otros niveles de público que ya no tienen una acción participativa directa.

La participación del público en la obra es la causa eficiente del proceso de fusión mental en comunidad, tanto por la consideración del contexto específico como parte de su proceso creativo, como por el señalamiento que hace la pieza de intereses y/o situaciones comunes y el planteamiento de líneas de acción a seguir. La participación en este nivel funciona también como detonante de la activación de la conciencia crítica dirigida a la actuación política o social. Son obras con matriz ideológica marxistas en el sentido de considerar al arte como un transmisor natural de ideología:

El enunciado más sencillo y objetivo del arte es ya evocación, provocación, dominación y a menudo violación. La mera denominación de un sujeto que mueve al público a escuchar, observar y pensar es magia, magia de la palabra, del signo, hechizo de las cosas y encantamiento de las personas. En este sentido no ha habido nunca más que un arte activista. (Hauser, 1975, p.161)

El receptor es un componente fundamental en el fenómeno artístico, pero hasta ahora su papel como productor de sentido no ha sido considerado por la teoría del arte al mismo nivel que el del artista y la obra, aunque sí por la práctica. Muchas propuestas de arte participativo nos han demostrado que el espectador no es el elemento pasivo del fenómeno, sino que el resultado de su acción pasa a formar parte integrante de la estructura compositiva de la obra. El espectador dinámico es al mismo tiempo receptor y creador a diferencia del receptor contemplativo de una pieza tradicional, que es un sistema cerrado a la producción. El arte participativo traslada responsabilidad creativa al espectador, los artistas que lo ejercen parten de la consideración de que todo individuo capaz de dar una respuesta inteligente o sensible puede formar parte integrante de una obra y enriquecer el espectro creativo de maneras no imaginadas.

Notas:

- 1 Arte participativo es un término que utiliza Paul Ardenne en Ardenne, P. (2006). Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, de situación, de interacción, de participación. Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Simón Marchán en Marchán, S. (1979). Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias. Fernando Torres Editor, Valencia, lo refiere como arte de la participación y propone una definición. Frank Popper en su obra (1989). Arte Acción y Participación. El artista y la creatividad de hoy. Madrid: Ediciones Akal, Madrid, aborda el hecho participativo en el arte, aunque no lo refiere como arte participativo. Bartolomé Ferrando dedica un capítulo completo a la participación en su reciente libro publicado en 2009, El arte de la performance Elementos de creación. Valencia: Mahali ediciones.
- 2 Interpasividad es un término que utiliza Ángela Molina para referirse a los procesos contrarios a la interactividad en Molina, A. (2010), Hacia la interpasividad en el arte. Papeles perdidos. El País, 10 de mayo de 2010.
- 3 Perspectiva transdisciplinaria según el concepto planteado por Basarab Nicolescu, donde lo transdisciplinar se definiría como entre, a través y más allá de las fronteras disciplinares. Esto se diferencia de una investigación interdisciplinar (transferencia de unos métodos de análisis de una disciplina a otra) y multidisciplinar (desde varias disciplinas simultáneamente). Ver Nicolescu, B. (2002). Manifesto of Transdisciplinarity. Albany, New York: State University of New York Press.
- 4 A lo largo de este ensayo nos referiremos a los co-productores de los intercambios por su nombre de pila o apodo.
- 5 Zeigen y Greifen son conceptos de Maurice Merleau-Ponty que refieren a dos tipos de movimiento corporal, en Merleau-Ponty, M. (1997). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península.
- 6 Esta afirmación está fundamentada en las ideas de Gadamer, para quien el carácter humano del hombre descansa en el lenguaje. Ver El lenguaje como horizonte de una ontología hermenéutica en Gadamer H. G. (2006). Verdad y método I (pp. 526-585). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- 7 La cita original es en inglés: "...the material of film, the artistic elements of motion- are the intervals between frames, but not motion itself".
- 8 Comparamos la organización social de la experiencia por parte del artista con el concepto que Alexander Kluge y Oscar Negt refieren como mediación social dialéctica de la experiencia, el cual desarrollan en Kluge, A. y Negt O. (2001). Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa (pp. 227-271). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- 9 En nota del editor del artículo de Lippard, L. (2001), Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar. Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 71.
- 10 Jean-Luc Nancy propone pensar a la comunidad de una forma distinta a un cuerpo colectivo y a un sujeto, para el sociólogo es la comunicación íntima de sus miembros y al mismo tiempo la comunicación orgánica de sí misma con su propia esencia. Ver Nancy, J. L. (2006), The Inoperative Community. Participation. MIT Press, Cambridge, pp. 54-69.

Referencias Bibliográficas:

- Bishop, C.** (Ed.). (2006). *Participation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Bodemann-Ritter, C.** (1995). *Joseph Beuys cada hombre, un artista*. Madrid: Editorial Visor.
- Collado, E.** (4 de agosto de 2008). Deconstructing Cinema. Revisado del blog Paracinema, <http://paracinema.blogspot.com>
- Duchamp, M.** (1978). *Duchamp*. Escritos. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Eco, U.** (1979). *Obra abierta*. España: Editorial Ariel.
- Ehrenzweig, A.** (1973). *El orden oculto del arte*. Barcelona: Editorial Labor.
 -----(1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Gadamer, H. G.** (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
 -----(1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós
 -----(2006a). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, Alianza, Colección Metrópolis.
 -----(2006b). *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
 -----(2006c). *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Giménez, M. y Romero, A.** *Richard Serra*. Revisado el 15 de agosto de 2008 de <http://www.deartesypasiones.com.ar>
- Hauser, A.** (1974). *Origen de la literatura y del arte moderno*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- Hauser, A.** (1975). *Fundamentos de la sociología del Arte*. Madrid: Editorial Guadarrama.
 -----(1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Editorial Guadarrama.
- Iser, W.** (1987). El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico. *Estética de la recepción* (pp. 215-243). Madrid: Arco Libros, S.A.
- Jauss, H. R.** (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kluge, A. y Negt, O.** (2001). Esfera pública y experiencia. Hacia una análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria. En Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 227-271). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lacy, S.** (Ed.). (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lowe, D.** (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merlau-Ponty, M.** (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones

Península.

Molina, A. (2010), Hacia la interpasividad en el arte. Papeles perdidos. *El País*. 10 de Mayo 2010.

Molina Alarcón, M. (2002a). *La ciudad asediada: Arte público comprometido y movimientos vecinales de Valencia*. Dossier Comunidad Valenciana. Barcelona: Ars Nova.

-----**(2002b)**. *El Manipulador manipulado: Nuevas estrategias de dominación en la red informática*. Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia. Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia

-----**(2003)**. *La escultura en el cine: Aplicación didáctica y creativa del cine de animación al campo escultórico*. Valencia: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.

Nancy, J. L. (2006). The Inoperative Community. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 54-69). Cambridge: MIT Press.

Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Ediciones Akal.

Vega Macotela, A. (2010), *Mexican Rashes*. Revisado el 29 de agosto de 2010 de <http://www.viceland.com>

VV. AA. (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, S.A.

(Artículo recibido: 15-09-2010; aceptado: 10-11-2010)