

**EL ARTE
PARTICIPATIVO**

Primera edición, noviembre de 2012

D.R. © Guadalupe Aguilar

D.R. © Honorable Ayuntamiento de Culiacán/
Instituto Municipal de Cultura Culiacán
Av. Álvaro Obregón 617 Sur, Jorge Almada,
Culiacán, 80200 (Sinaloa)

Maritza López, editora

Colección: Palabras del Humaya/Tercera época
Diseño de portada e interiores: Fabiola Vázquez

ISBN: 978-607-7920-31-1

Editado y hecho en México

Prohibida la reproducción total o parcial de la presente publicación,
por cualquier medio, sin previa autorización de los propietarios de los
derechos reservados.

Guadalupe
Aguilar

EL ARTE PARTICIPATIVO

HONORABLE AYUNTAMIENTO DE CULIACÁN
INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA CULIACÁN

Introducción

El espectador olvidado toma su nombre

Nos extraña que el espectador haya estado ausente como objeto de estudio en la historiografía del arte. Podemos encontrar la vida de artistas, análisis de obras o estilos, incluso la función del arte en la sociedad, pero ¿por qué el espectador es el gran olvidado? A pesar de que no podamos entender el arte sin el receptor, este aparece poco nombrado, lo que hace difícil poder encontrar un libro que se llame por ejemplo *Historia del arte desde el espectador*, donde se pueda ver el otro cuadro pintado desde la retina del observador, el esculpir que se produce al rodear una escultura, la composición musical desde la escucha o la lectura de un libro como otra forma de re-escritura. Precisamente, este libro que nos ocupa saca del olvido al espectador y lo convierte en el eje vertebrador de todo este proceso creativo de artista-obra-espectador. Se apoya precisamente en las aportaciones artísticas venidas ya de las vanguardias artísticas a las corrientes más contemporáneas, donde el espectador ya no es el receptor pasivo de la obra de arte ya dada, sino que este ya toma una posición activa (o reactiva), e incluso participativa, que le convierte en última instancia en factor co-creativo junto al artista en la generación de la obra. De todo esto nos habla este libro, de un arte participativo, entendido como cualidad antes que un movimiento o una

tendencia, que ha estado presente de distintas maneras en el arte público, en la instalación artística y en el arte de acción.

Una vez entendida la importancia del hecho participativo del espectador en el acto creativo, la primera dificultad que surge es metodológica: ¿Cómo enfocar un análisis del arte participativo? Para abordarlo, este libro no se limita a un estudio reduccionista de entender la participación solo donde hay una intervención física por parte del espectador al manipular una obra, muy al contrario cuestiona a veces que la supuesta interactividad puede ser *interpasividad*, cuando el espectador queda limitado a unos actos condicionados de antemano. Como tampoco encontrar pasividad porque el espectador no se mueva o toque una obra, cuando puede haber una interacción mental o reflexiva muy grande que redefine la obra. Por ello, nos ofrece la autora tres niveles de análisis metodológicos derivados de tres formas de entender el acto participativo: la participación como interacción (cuando es física), la participación como interpretación (o psíquica) y la participación como implicación (especialmente social o comunitaria). Para cada uno de estos enfoques se ha apoyado de estudios venidos de diferentes campos del pensamiento, empezando por los que han abordado directamente el concepto de arte participativo (Claire Bishop, Paul Ardenne, Frank Popper, Aguilera Cerni o Bartolomé Ferrando), estudios de otros campos teóricos (Merleau-Ponty, Gadamer, Robert Jauss, Wolfgang Iser, Arnold Hauser, Umberto Eco...) así como el pensamiento de artistas que a partir de su experiencia creativa han reflexionado desde su obra sobre la importancia de la participación (Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, Carlos Amorales, Erwin Wurm, Siah Armajani, Gabriel Orozco, Olafur Eliasson, entre otros).

Pero no solo radica en el aspecto metodológico el interés de este libro, sino que a partir de estos tres enfoques de entender la participación, los aplica a las estrategias participativas de tres prácticas artísticas contemporáneas: la instalación, el arte de acción y arte público. Es aquí donde el espectador deja de ser un genérico impersonal para tomar distintos nombres propios en su forma de intervenir en el proceso creativo de cada una de estas prácticas, ya sea en el espacio y con tiempo, en vivo y directo o convertido en público. De esta forma estas estrategias participativas se convierten además en unas herramientas muy útiles tanto para futuros creadores como participantes del hecho artístico.

Si ahora en una librería de arte podemos encontrar miles de nombres de artistas, de movimientos artísticos, de estilos, corrientes o de procesos técnicos, a partir de este libro se abre la posibilidad de los mil y un nombres del espectador: el caminante, el constructor, el donante, el confundido, el empático, el ejecutante, el usuario, el productor y el interlocutor, entre otros.

MIGUEL MOLINA ALARCÓN
espectador cansado de morir
Valencia, 2012

Prácticas artísticas participativas

La revaloración del espectador

Uno de los rasgos que comparten algunas de las nuevas prácticas artísticas surgidas durante el siglo veinte es el impulso por anular la distancia que media entre el artista, el espectador y la obra. Entre los efectos más significativos de este impulso esta la re-consideración del espectador como un co-jugador más en el arte, situado al mismo nivel que el artista, pero sin que la obra o el autor hayan desaparecido, más bien han ido transformándose en sus funciones y en su sentido. Hasta en las piezas que involucran un alto grado de participación del espectador, el artista sigue siendo quien propone y quien estructura la composición manteniéndose la obra como el centro del cual emerge el desafío creativo que espera ser correspondido.

Aunque todo el arte es participativo en el sentido que comparte los valores que contiene con el espectador, el foco de este estudio se posa en las manifestaciones artísticas que requieren de una participación dinámica por parte del espectador. En términos generales el *arte participativo*¹ se refiere a las prácticas

¹ *Arte participativo* es un término que utiliza Claire Bishop en el estudio

artísticas que incluyen la acción del espectador como parte de su poética, el término hace referencia solo a una cualidad distintiva compartida por algunas propuestas artísticas, no a un nuevo género artístico. El *arte participativo* engloba a un tipo de producciones artísticas que buscan de manera abierta la implicación física o mental del espectador en la elaboración de contenido creativo, crítico o no, siendo la implicación del espectador parte fundamental de su estructura.

Las diferentes concepciones teóricas sobre el arte participativo o arte de la participación son fundamentalmente coincidentes, Simón Marchán se refiere a este tipo de prácticas como *arte de la participación* y en su definición distingue entre participación activa y pasiva: «La primera sin abogar por una manipulación directa del espectador en la obra, estimula sus procesos perceptivos, imaginativos y evocativos. En la participación activa el mismo espectador se ve inducido a un comportamiento ex-

introdutorio de su libro *Participation* (MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006). *Participation* reúne una selección de ensayos que abordan la dimensión social de la participación. Paul Ardenne también utiliza el concepto *arte participativo* en su libro *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, Murcia, 2006). Simón Marchán en el *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias* (Fernando Torres ed.) lo refiere como arte de la participación y propone una definición. Frank Popper, en su obra *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy* (Ediciones Akal, Madrid, 1989.), 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 libro *El arte de la performance Elementos de creación* (Mahali Ediciones, Valencia, 2009).

ploratorio y manipulador de la obra o de su espacio».² Para el crítico los intentos de participación artística responden a la necesidad de superar el aislamiento del arte con respecto a la vida cotidiana.

Claire Bishop, en el estudio «Viewers as Producers» (espectadores como productores), texto introductorio a una selección de textos teóricos editados bajo el nombre de *Participation*, propone un análisis de la dimensión social de la participación en el arte y reconoce como uno de los principales ímpetus detrás del *arte participativo*: «la restauración del vínculo social a través de una elaboración colectiva de sentido».³ Bishop sitúa el inicio del *arte participativo* en 1960 y afirma que desde entonces el impulso participativo no se ha detenido; para la crítica norteamericana el surgimiento del arte participativo responde a tres móviles: el primero es el deseo de crear un sujeto activo, un sujeto que va a ser fortalecido por la experiencia física o simbólica de la participación quien a través de la participación será capaz de determinar su propia realidad social y política. El segundo concierne a la autoría, el gesto de ceder una parte de la autoría es una forma más igualitaria y democrática de producción; y, por último, el tercer móvil es la creación de comunidad. Para Paul Ardenne las obras de *arte participativo* son prácticas contextuales que consideran al espectador como ciudadano y ser político, las obras participativas «no ofrecen objetos que mirar sino situaciones que componer»,⁴ la autora sitúa el *arte participativo* en el

2 VICENTE AGUILERA CERNI (dir.), *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias*, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1979.

3 CLAIRE BISHOP, «Viewers as Producers», en *op. cit.*, p. 12.

4 PAUL ARDENNE, *op. cit.*, p. 122.

ámbito del arte público y las considera como obras de naturaleza inacabada a las que el espectador dará el último toque con su acción participativa. Aunque Frank Popper no delimita el concepto de *arte participativo*, su obra reconoce un nuevo giro en el papel del espectador en las artes, concluyendo que el rol activo es fundamental en las nuevas propuestas estéticas. Bartolomé Ferrando, en su libro *El arte de la performance Elementos de creación*, tampoco se refiere directamente al arte participativo como tal, pero señala que la práctica del arte necesita de la dimensión participativa del receptor, y propone algunos lineamientos que han de seguir las estrategias participativas del performances para ser efectivas.

Una obra que exige participación es una estructura acabada, cualquier construcción inacabada no goza de efectos vinculantes. Lejos de estar inacabada, la estructura de las obras participativas es abierta, en el sentido planteado por Umberto Eco en *Obra abierta*; para Eco las obras abiertas a pesar de ser obras acabadas, no son un mensaje concluido y definido organizado de forma unívoca, sino «una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete y que se presentan no como obras terminadas que pueden ser revividas en una dirección dada, sino como obras abiertas que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento que las goza».⁵ El autor hace hincapié en la libertad como un elemento necesario para su apertura: «la poética de la obra abierta promueve en el intérprete actos de libertad consciente»;⁶ la libertad es un requisito previo

⁵ UMBERTO ECO, *Obra abierta*, Editorial Ariel, 2da. edición, España, 1979.

⁶ POUSSEUR, citado por Umberto Eco en *ibíd.*, p. 74.

de la creatividad, no es posible hablar de acto creativo cuando se carece de libertad, las obras abiertas parten y se dirigen a la libertad del espectador. La participación es una acción de naturaleza incluyente que busca identificación del espectador, es por ello que la distancia crítica con la que este se aproxima a la obra es fácil de eliminar mediante estrategias manipuladoras que pueden ser utilizadas por el artista, en este caso no estaríamos frente a una verdadera estrategia estética participativa la cual podríamos comparar con la pseudo-participación desarrollada por los medios.

La apertura de las obras participativas no implica que estén inacabadas, sino que su estructura sobrepasa el nivel dialogal del arte, alcanzando un nivel constructivo, en donde la intervención del espectador puede desembocar en una nueva realización material o inmaterial: objetos, formas, imágenes, pensamientos o sonidos que parten de las pautas propuestas por el artista. Cada reproducción de una obra participativa pretende alumbrar una verdadera obra, de la misma forma que cada interpretación de una partitura musical.

La reconsideración del espectador como un elemento físico e intelectualmente activo y móvil se empieza a gestar a principios del pasado siglo, para Rosalind Krauss, la obra del escultor futurista Umberto Boccioni *Desarrollo de una botella en el espacio* de 1912 es paradigmática de esta nueva reconsideración, la escultura de Boccioni hace partícipe al espectador de una visión más amplia de las cosas, el artista le muestra al espectador, entonces aún inmóvil y situado al frente de la composición, todos los ángulos del objeto, lo introduce en su centro, porque para el artista, la obra «deja de ser una escena exterior».⁷ Para Krauss la

7 ROSELEE GOLDBERG, *Performance art*, Ediciones Destino, Thames

botella ejerce un efecto conceptualmente liberador sobre el espectador, ya que desde una posición física estática lo convierte en «una inteligencia desencarnada que circula por un espacio ideal para captar de una vez la cosa desde todos los lados». ⁸ La obra muestra plásticamente la importancia de la introducción del movimiento del espectador dentro de la obra de arte.

Para el movimiento futurista las reacciones del espectador fueron muy importantes, haciendo de estas una parte medular de sus propuestas y manifiestos. Sonido, gesto y escena, escribió Prampolini en su manifiesto *Pantomima futurista*: «deben crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador». ⁹ El origen del *arte participativo* apoyado en sus obras y manifiestos se encuentra en la performance futurista: «con una insistencia en la actividad y el cambio y un arte que encuentra sus componentes en sus alrededores, los pintores futuristas empezaron a trabajar en la performance como el método más directo de obligar al público a tomar nota de sus ideas», ¹⁰ una de las estrategias más recurridas por los futuristas para activar al público fue la de acción-reacción, «la performance fue la manera más segura de trastornar a un público complaciente». ¹¹ Los manifiestos instruían las formas de actuación: «salir a la calle, lanzar ataques desde los teatros e introducir los puñetazos en la batalla artística», eso fue lo que expresaron sus actuaciones logrando la reac-

and Hudson, Barcelona, 2001, p. 14.

⁸ ROSALIND KRAUSS, *Pasajes en la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 56.

⁹ PRAMPOLINI, en «Manifiesto *Pantomima futurista*», citado por Roselee Goldberg en *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ídem.*

ción inmediata del público que para manifestar su desconcierto lanzaban sobre ellos patatas y naranjas; en una ocasión Carrá se desquitó con la frase: «¡Arrojen una idea en lugar de una patata, idiotas!». ¹²

Los manifiestos futuristas sugerían prácticas provocativas e ilógicas, una de ellas era el desprecio del público; mediante el rechazo de una participación mediocre y conformista del público, los artistas futuristas buscaban su activación valiéndose del *shock*: «enseñamos a los autores el desprecio del público y en particular del público en los estrenos, cuya psicología se reduce a rivalidades de sombreros y trajes femeninos», ¹³ además consideraban al público incapaz de criticar una obra de arte, el abucheo era lo que más apreciaban, era la prueba de que el público estaba vivo. La participación del artista en su realidad social como parte de su propuesta estética, también es una aportación de los futuristas. Marinetti, Russolo, Boccioni y Sironi fueron consecuentes con sus ideas estéticas sobre la guerra, plasmadas en el manifiesto *La guerra, única higiene del mundo*, se enrolaron como voluntarios en el Batallón de Voluntarios Ciclistas del ejército italiano durante la primera guerra mundial.

Los dadaístas también incluyeron la participación de los otros como parte de algunas de sus propuestas estéticas, en 1921 en París organizaron una serie de acontecimientos que intentaban envolver al público de la ciudad, entre ellas una excursión a la iglesia abandonada de *Saint Julien le Pauvre* que reunió a más de

12 CARLO CARRÁ, citado por Roselee Goldberg en *ibíd*, p. 16.

13 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, «Sobre la voluptuosidad de ser silbado», en *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, S.A., Barcelona, 1978, p. 98.

100 personas a pesar de la lluvia que ese día caía. Con esta acción los dadaístas pretendían iniciar una serie de incursiones a los lugares banales de la ciudad, se trataba de una operación estética consciente, acompañada de comunicados de prensa, proclamas y documentación fotográfica. Un mes más tarde escritores y artistas dadaístas organizaron un juicio en contra del autor anarquista convertido al nacionalismo Maurice Barrés, en el que los miembros del público fueron invitados a sentarse en el jurado. André Bretón acuñó la frase *artificial hells* —infiernos artificiales— para referirse a esta nueva concepción de eventos Dada «que salían de las paredes del cabaret para tomar las calles». ¹⁴ Fue también Bretón, quien durante su faceta surrealista introdujo el *cadáver exquisito*, un juego que involucra la creación colectiva y el azar, una estrategia co-creativa libre donde hace desaparecer autores y espectadores simultáneamente intentando evitar que se condicionen durante el proceso creativo, en la construcción de un *cadáver exquisito* cada uno crea sin ver lo que hace el otro, dando como resultado una obra común e imprevisible, que les hace ser autores en el proceso y espectadores del resultado final.

Al mismo tiempo que se gestaba en Europa la participación como un elemento artístico, en la Unión Soviética tenían lugar experiencias colaborativas para la creación de espectáculos de masa, magnas demostraciones de verdadera creación colectiva. *El asalto del palacio de invierno* de 1920 fue un megaconcierto bajo la dirección de Nicolás Yereinov, que tuvo lugar para celebrar el tercer aniversario de la revolución de octubre e involucró a más de 8 mil ciudadanos-ejecutantes, entre los que se incluían obreros que habían participado realmente en la batalla, quienes

14 ANDRÉ BRETÓN, citado por Claire Bishop en *op. cit.*, p. 10.

representaron los momentos más importantes de la victoria bolchevique. El fervor colectivo de estos espectáculos teatrales fue paralelo a la nueva música proletaria como la *Sinfonía de las sirenas* de Arseni Avraamov, una celebración de ruido mecánico con sonidos directamente tomados de máquinas y fábricas e interpretada por cientos de participantes.

La sinfonía fue interpretada en Bakú en 1922 y en Moscú en 1923, siendo la interpretación en Bakú la mejor lograda, ya que contó con un coro de más de mil participantes, las sirenas de toda la flota del Caspio, los silbidos de 25 locomotoras de vapor y todas las sirenas de las fábricas del puerto de Bakú, donde inclusive los asistentes participaban activamente en los propios cantos. Con estas manifestaciones, Avraamov intentaba demostrar que «de todas las artes, la música posee el más grande poder para la organización social». ¹⁵ La utilidad del arte planteada por el Constructivismo ruso es también un antecedente importante de la participación, el *arte de producción* implicaba a un artista con el conocimiento técnico necesario para producir un objeto cuya técnica estaba perfectamente adaptada a su función y al proceso mecánico por el cual era producido. La producción de objetos utilitarios es una de las formas de participación desarrollada por el Constructivismo, el espectador participa de la función del objeto, pasando de ser espectador para convertirse en usuario.

A partir de los cimientos puestos por Dadá, los futuristas, surrealistas y los constructivistas, los diferentes grupos y artistas

¹⁵ ARSENI AVRAAMOV, «Sinfonía de las sirenas» (1923) en Laboratorio de Creaciones Intermedia, *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de arte sonoro (1909-1945)*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004, p. 56.

del arte de acción desarrollaron formas de inclusión directa del espectador en la obra de arte; podemos decir que el arte de acción es el primer movimiento en el cual la participación es considerada como parte de la poética de la obra. No es casualidad que el surgimiento del arte de acción y la implementación de estrategias participativas coincida en tiempo con la gestación y auge de nuevas teorías literarias que consideran al lector como un elemento activo en la elaboración del sentido.¹⁶

Los trabajos que exigen participación retan a una lectura más profunda de la obra a través de su puesta en acción, de este modo la obra adquiere otra significación entre el mundo proyectado por el artista y el mundo vital del espectador, son obras que exigen espectadores de carne y hueso. En la acción de completar la obra es posible unir diferentes tipos de acciones de diferentes contextos tanto tecnológicos, artísticos, científicos y sociales, el espectro de posibilidades creativas se presenta infinito.

16 Nos referimos a la escuela literaria que estudia la recepción por parte del lector conocida como *Estética de la recepción*.

Participación física. La participación como interacción

Todas las obras de arte están en el espacio y el tiempo para ser percibidas en su materialidad por un espectador, pero algunas propuestas invitan además a su experimentación material directa mediante la acción que se ejerce recíprocamente entre el espectador y algunos de sus componentes. Tradicionalmente, la escultura ha sido considerada la forma artística que enfatiza la materialidad:

Su tridimensionalidad le lleva a una individualidad carente de ilusión perspectiva y espacial, su materialidad le conduce a una relación táctil y sensorial, la representación icónica y objetual a un reflejo intemporal de lo efímero, etc. Por ello, la escultura ha sido utilizada para monumentos conmemorativos, para reflejar la inmortalidad del alma o del poder político, para sustitución de la realidad.¹⁷

¹⁷ MIGUEL MOLINA, *La escultura en el cine: Aplicación didáctica y creativa del cine de animación al campo escultórico*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003, p. 85.

Actualmente las propuestas de instalación no solo enfatizan su materialidad, sino que desarrollan un vínculo necesario entre la materia de la obra y el cuerpo del espectador, como parte de su estructura poética. La interacción con la materialidad de la obra 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, el uso, la construcción, el recorrido, la donación, etc., todos implican la puesta en acción de alguno o de varios de los sentidos del espectador y algún movimiento corporal. Para lograr 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 obra o los elementos que la conforman funcionan como sensores dirigidos a un objeto sensible, que es el cuerpo del espectador. En este punto la propuesta aquí hecha está dirigida a distinguir cuáles son las cualidades de los objetos que se potencian a través de la participación y qué niveles de participación se alcanzan mediante la percepción sensible.

Objeto y sensación

Es posible plantear un análisis de las estrategias de interacción física a partir de dos directrices: el objeto y las reacciones del cuerpo. Con relación al objeto nuestro enfoque parte de los diferentes tipos de objetos, en cuáles son sus cualidades representativas, cómo dirige el artista la atención del espectador hacia él o los objetos y mediante qué estrategias logra convertir al

espectador en participante. Es conveniente aclarar que no solo hacemos referencia a obras estructuradas a partir de objetos materiales, nos referimos también a propuestas que logran la interacción material usando como herramienta el propio cuerpo del artista, realizaciones en las que lo esencial ya no es el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva, por ejemplo en el *body art*, el cuerpo del artista es una demostración que supone la explotación deliberada de situaciones efímeras y de correspondencias intersensoriales con olores y ruidos.

Hay obras participativas que hacen énfasis en la fase perceptiva para provocar la experiencia estética. Las obras que enfatizan esta fase logran efectividad e intensidad en la comunicación al dirigirse directamente al cuerpo del espectador, que inevitablemente reacciona a dichas provocaciones sensibles. Mientras que algunas propuestas 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 solo la estrategia inicial para lograr la participación del espectador a nivel interpretativo o implicativo; pero aún las obras que buscan la inmaterialidad y que basan su poética en el establecimiento de relaciones intersubjetivas, proponen un primer contacto a nivel sensorial, una llamada telefónica o una sopa también se valen de la materialidad, en el primer caso son necesarios como mínimo dos aparatos telefónicos que relacionan a los interlocutores.

En ocasiones, 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 ventajosa porque al tomar la obra o alguno de sus componentes entre las manos o introducir su cuerpo

en ella, el espectador experimenta sensaciones enriquecidas por la capacidad simbólica del arte, a partir de esta vivencia fáctica puede pasar fácilmente del nivel perceptivo al nivel intelectual, y así crear otro objeto o dotar él mismo de nuevas funciones, y con ello, creer ser él sujeto de la obra implicándose con el discurso del autor.

La obra en su materialidad es el campo para la percepción, la mayoría de las propuestas participativas son estructuras accesibles a la inspección directa del cuerpo. Partimos de la percepción para llegar a dilucidar cómo se establecen los enganches físicos entre la obra y el espectador porque es en la fase perceptiva en la que los objetos llaman a la participación. Para distinguir las estrategias dirigidas a provocar movimientos corporales es preciso indagar en los recursos de que hace uso la obra para lograr la participación a nivel físico del sujeto espectador. Estos recursos son las herramientas o situaciones que la estructuran y que están a disposición del espectador para que este interactúe físicamente con ellos, los objetos pueden ser tan variados como los tipos de materia existente, van desde un recipiente con agua, dulces envueltos en celofán, un pollo listo para comer, una manivela para accionar un mecanismo, un lápiz y un papel, el teclado del ordenador, barro para modelar, un trozo de tela, el clic de una cámara, ordenar papeles, un espacio por recorrer, la vestimenta del artista, etcétera.

Las estructuras participativas basadas en las reacciones físicas dependen directamente de la naturaleza y de las cualidades del objeto, por supuesto, hay objetos que llaman a la acción inmediata como una manivela, la que naturalmente invita a ser accionada, o un botón que está allí para ser pulsado; sin embargo, hay otros objetos que por su naturaleza, por la dificultad para ac-

tivarlos o por la carga simbólica de la que están dotados, se presentan más complejos para interactuar, como el caso de *Flames maquiladora* del artista mexicano Carlos Amorales, instalación en la que la acción a realizar involucra cierto grado de complejidad: la elaboración de zapatos de cuero por parte del espectador.

Los sentidos son el medio de la interacción ya que el primer contacto con cualquier obra es sensorial, son los sentidos los que permiten encontrar «el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia».¹⁸ Las reacciones de los sentidos son las sensaciones, las cuales a su vez provocan experiencias afectivas y motrices, por ser uno de los motores generadores de otros niveles de participación, centramos nuestra atención en los sentidos a los que van dirigidas las piezas y en los diferentes tipos de sensaciones que puede experimentar el espectador, así como en los afectos y movimientos corporales que se desencadenan durante los procesos participativos.

La obra en su objetualidad se dirige al cuerpo, dependiendo de las provocaciones materiales de la misma, 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, algo así como hacer un alto en la mirada, para luego anclarse en el objeto y continuar explorando en su interior, hasta llegar a descubrir sus partes ocultas. La vista es un sentido abierto que provoca otro tipo de sensaciones, la mirada sola no basta para conocer la totalidad de un objeto porque nunca muestra más de una cara, incluso si por medio de los horizontes, apunta a todas

18 MAURICE MERLAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1997, p. 91.

las demás. Tradicionalmente, el contacto sensorial que establecía el espectador con una obra de arte tenía lugar exclusivamente a través de la visión, pero este parámetro ha cambiado y actualmente podemos ampliar la afirmación y decir que se establece un contacto polisensorial. En el caso de la pintura, la relación a nivel sensitivo se da siempre por medio de la mirada, por el contrario, la escultura desde la primera mitad del siglo xx empezó a desarrollar otros tipos de relaciones sensoriales con el espectador. El camino de ampliación del campo sensorial provocado por la escultura empezó en el siglo xix, primero ampliando las posibilidades de la mirada, la escultura clásica superó el punto de vista singular para ver la obra, los artistas se ocuparon en mostrar al espectador otras caras del objeto artístico simultáneamente a la frontal, el espectador podría ver los dorsos de las figuras como en *Las Tres Gracias de Cánovas* de 1813. Más tarde, el gesto expresivo contenido en la superficie de las esculturas de Rodin, invitaba a experimentarlas con el tacto. La superación definitiva de la vista, como sentido privilegiado para relacionarse con la obra, se dio durante la primera mitad del siglo xx, lo cual tiene que ver con un replanteamiento radical de la comprensión del arte, relacionado directamente con la voluntad de reconsiderar los límites entre el arte y la vida y con la impugnación del objeto artístico y la crítica a sus condiciones de presentación.

Las propuestas artísticas gestadas a partir del siglo xx que promueven un arte más vinculado a la vida, un arte con menos límites, sin acotaciones, un arte festivo y total, capaz de involucrar todo tipo de manifestaciones, han contribuido a ampliar el campo sensitivo-relacional de la obra con el espectador, porque nuestra relación natural con el ambiente circundante es polisensorial, no solo nos valemos de la vista, además constantemente

tocamos, olemos, probamos y escuchamos. Los vanguardistas incluyeron sonido en sus obras, Duchamp se vale del olor a café como un componente importante de la obra que exhibió en la *Exposición Internacional del Surrealismo* de París en 1938; posteriormente, en la exposición *Primeros Papeles del Surrealismo*, realizó una tela de araña que engarzaba los paneles, muebles, objetos y pinturas que componían la exposición, la cual funcionaba como obstáculo visual entre el espectador y las obras expuestas y al mismo tiempo obligaba al espectador a valerse del tacto para relacionarse con la obra, el espectador para moverse tenía que manipular los hilos, sentir su tensión. Hoy en día, es común el encuentro con obras dirigidas a otros sentidos distintos a la vista, aunque lo más común es que el primer contacto sigue siendo a través de la visión.

Una de las estrategias más efectivas para lograr la participación es compartir las cualidades sensoriales del objeto con el espectador. La efectividad de la estrategia radica, en gran parte, en que el individuo experimenta su propia corporalidad, vive plenamente sus sensaciones, amplía su mundo sensorial y lo transmite directamente a su conciencia. Mediante los sentidos, el espectador se relaciona con el objeto artístico, y es cuando percibe los colores del objeto, los distintos estados de una materia específica, la dureza, la fuerza, la velocidad, la flexibilidad, la resistencia, etc. La provocación, los medios, los objetos están puestos allí por el artista, y a partir de los elementos dispuestos, el espectador tomará parte en el sistema de la obra.

Una sensación sería una nada de sensación si no fuese sensación provocada por un objeto, la sensación es la forma en que algo afecta a los sentidos, la vivencia de esa afectación por el propio sujeto, así, ver es poseer colores, oír es poseer sonidos. Sentir,

en general, es poseer cualidades y la cualidad no es elemento de la conciencia es una propiedad del objeto, para poseer las cualidades del objeto es necesario experimentar al objeto a través de los sentidos. Aún así, el sentir no es solo captar una cualidad, sino revestir a la cualidad de un valor vital, para que una sensación tenga lugar es necesario que el objeto sensor y el sujeto sensible se penetren mutuamente, la experiencia del sentir implica experimentar las propiedades activas de un objeto o fenómeno. Sentir es transportar al corazón las cualidades del objeto captadas por los sentidos y que desde allí provoquen vibraciones físicas que a su vez provoquen y muevan a la acción corporal o mental.

De acuerdo con la fenomenología de la percepción, solo percibimos las propiedades físicas o químicas del objeto, de los estímulos materiales que afectan nuestros aparatos sensoriales, como lo frío del agua o el color de la luz. Las emociones también son percibidas y convertidas en sensaciones, a pesar de ser considerados por la teoría como datos de la introspección, nosotros creemos que es posible percibir sensorialmente la alegría, la ira o el dolor o cualquier otra emoción, expresados en situaciones o a través del cuerpo del artista. Aunque el proceso de percepción de las emociones es distinto al implicar la relación de la sensación con datos de la conciencia, estas no son sensaciones puras, porque están directamente relacionadas con el interior del sujeto perceptor, sin embargo, son datos que potencian las sensaciones o que crean sensaciones a partir de situaciones, lo cual forma parte del poder generador del arte.

La identificación con el objeto

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 de las obras, 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 trozo de fieltro, el cual al formar parte de una obra adquiere otras significaciones, que en un primer momento pueden ser ignoradas por el espectador, porque al 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.

La percepción de una obra es inmediata aunque se extiende en el tiempo con el objeto de hacer consciente al espectador de sus sensaciones en cuanto tales y así detener por momentos el tiempo del alma. El artista, a través de la interacción vivencial con la materia, busca ampliar el campo sensitivo del espectador, esta interacción sensitiva generalmente empieza por la mirada que alerta a los otros sentidos. La expansión de la sensibilidad solo se logra a través de la experiencia en carne y hueso, que exige al sujeto experimentar directamente con su cuerpo nuevas sensaciones para poder ampliar su campo sensitivo, algunas obras participativas ponen a disposición del espectador la oportunidad de nuevas experiencias sensibles a través de la acción directa con los

materiales de la obra, el participante experimenta directamente el peso, la dureza, el proceso de formación de los colores, la tensión, los cambios de los estados de la materia, los sabores mezclados con 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.

La percepción de las peculiaridades de la materia es potenciada o llevada al extremo por algunas experiencias participativas, siendo el mero compartir una experiencia sensitiva, el único objetivo de la participación en muchas propuestas. Dentro de su campo espacial la obra despliega ante el espectador algún elemento para ser experimentado sensiblemente, una intervención olfativa potencia la percepción del olor del objeto, el espectador profundiza en los matices odoríficos del objeto y a partir de lo oído, reflexionar o realizar acción. En la coexistencia con los objetos, el sujeto capta sus significaciones inmanentes que le permiten conocerse a través del objeto.

En las obras en las que el espectador se involucra con solo meterse en su interior, no es necesario que cree un objeto o una situación, el cuerpo del espectador se adentra en la pieza y su cuerpo forma parte de la estructura de la obra, este tipo de piezas funcionan como un refugio que le ofrece un espacio seguro en el que puede reconsiderar sus dificultades y salir de la obra con una sensación de seguridad, la cualidad de refugio que adquiere el arte a través de la participación tiene un efecto reparador. Como la obra *BikiniBar* del Atelier Van Lieshout, una escultura que sirve de refugio contra el barullo de la playa y el mal clima:

«*BikiniBar* es el único cuerpo femenino en el que uno puede entrar sin permiso». ¹⁹

Las reacciones motrices del cuerpo sensor

Como respuesta a la solicitud que los objetos componentes de una pieza ejercen sobre él, el espectador interactúa físicamente, la primera reacción es mover una parte del cuerpo, ya realizando un movimiento abstracto —*Zeigen*— o un movimiento concreto —*Greifen*—. ²⁰ El movimiento abstracto es mero señalamiento que hace el sujeto, como mirar y aprehender visualmente una obra o señalarla. Estos movimientos funcionan como punto de partida de la participación corporal que tiene lugar a través de movimientos corporales concretos que implican el contacto directo del cuerpo con el objeto, su aprehensión material o la inmersión del cuerpo en la obra, en este tipo de movimientos los órganos sensibles establecen contacto directo con el objeto sensor: el sujeto toma la pieza o se introduce en ella o la introduce en su 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.

El solo mirar contemplativo puede generar procesos de identificación profundos que no implican interacción física. Los movimientos corporales concretos requieren del espectador

¹⁹ Pie de foto de *BikiniBar* publicada en <www.ateliervanlieshout.com>, última consulta 26 de julio de 2008.

²⁰ *Zeigen* y *Greifen* son conceptos de Maurice Merleau-Ponty que refieren a dos tipos de movimiento corporal.

cualidades como destreza, atrevimiento y fuerza física para ejecutar, las peculiares acciones que una pieza puede pedirle, como introducirse un cubo en la cabeza, mover un coche suspendido con ligas o realizar una escultura. Ante una obra participativa generalmente experimentamos ambos tipos de movimientos sucesivamente, vemos una mesa de picnic de Armajani y nos sentamos en sus bancos; en otras el movimiento concreto a realizar no está planteado tan claramente, como es el caso de la instalación *Aliento* del artista colombiano Óscar Muñoz, en la que la participación se desarrolla con un soplo creador sobre una plancha de metal. Por el tipo de relación que establece el cuerpo con el mundo exterior a través del movimiento, podemos decir que el movimiento concreto es centrípeto, mientras que el movimiento abstracto es centrífugo.

La mera experiencia motriz de nuestro cuerpo es ya una manera de participar en la obra. 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 la herramienta para poseer el mundo, no es solo un objeto entre los demás, sino la expresión visible del sujeto, el cuerpo posibilita todas las operaciones expresivas y también del pensamiento. La función del organismo en la percepción de los estímulos es concebir cierta forma de excitación, responder sensiblemente ante un acontecimiento físico-químico, la cual será interpretada por el cerebro. Hay obras en las que la participación física tiene como fin la mera comprensión de algunas funciones del cuerpo, como el redescubrimiento de funciones corporales no vitales que no realizamos cotidianamente y ciertas propuestas participativas nos invitan a experimentarlas, son experiencias artísticas

meramente psicomotoras que contribuyen a la comprensión de la función del cuerpo como una máquina viviente, comprensión que solo es posible cuando el propio sujeto la experimenta. La experiencia humana tiene lugar en la conciencia encarnada, inherente al mundo y que no puede desarrollar ninguna actividad sin el cuerpo. El tipo de obras que incitan al movimiento por el movimiento nos ofrecen un espacio para estar orgánicamente ligados a nosotros mismos.

Cierto tipo de propuestas implican la realización de movimientos extraordinarios para la interacción con la obra, como en las *One minute sculptures* del artista austriaco Erwin Wurm, serie de esculturas en diferentes soportes con un minuto de duración, en algunas la interpretación reproductiva corresponde al público, para llevarla a cabo es necesario adoptar posturas tan singulares como cómicas: sostenerse con unos cuantos bolígrafos entre los dedos de los pies, hacer de estantería con un montón de libros en cada mano y entre las piernas, o mantener la cabeza fría dentro de un refrigerador. Otras piezas en cambio, requieren solo movimientos ordinarios para la interacción, como recorrer caminando una instalación, tomar algún elemento de la obra en las manos o presionar una tecla. Mientras algunas piezas requieren la realización de múltiples y variados movimientos corporales, otras en cambio precisan de un simple movimiento, pudiendo alcanzar la simplicidad una reacción refleja ante una sorpresa.

Las obras que requieren de la interacción física del espectador, desde su fase proyectiva, consideran ya al cuerpo del espectador como un elemento más de su estructura, el objeto artístico que normalmente se mantiene como una forma independiente se une al sujeto y ambos llegan a formar por momentos una sola cosa, aunque al mismo tiempo son independientes.

Las estrategias de participación física que se han desarrollado a través de la instalación, el arte de acción y el arte público son innumerables, solo a manera de ejemplo mencionamos algunas: poseer una parte de la pieza, establecer diálogos constructivos tipo lego, mover distintas partes del cuerpo, asir objetos, activar sensores, descubrir o refugiarse en un espacio interior, accionar mecanismos, conducir el movimiento de una piezas, estos modos específicos de interacción se han ido multiplicando de manera exponencial dando lugar a nuevas formas de interacción.

Participación psíquica. La participación como interpretación

El mundo es inevitablemente creado a partir de interpretaciones, siendo el arte una de las facetas del mundo que nace a partir de la interpretación y se dirige a ella. Dos espectadores no experimentan una obra de la misma manera, todas las obras de arte son estructuras polisémicas dirigidas a provocar la experiencia estética, una vivencia personal que implica la ampliación del campo sensible a través de procesos racionales de comprensión e interpretación. Otro de los focos de este estudio está dirigido a las obras que potencian intencionalmente la multiplicidad de interpretaciones a través de la participación activa del espectador, son obras en las que las muchas interpretaciones posibles no son un simple efecto secundario generado por su estructura compositiva, sino el principio activo de su poética, extendiendo su forma más allá de sus límites materiales, es un principio aglutinante dinámico. Aquí se parte del análisis de los recursos interpretativos de los que se valen este tipo de realizaciones artísticas, cómo es que llaman a los espectadores a asumir el rol de intérpretes activos, cómo generan nuevos significados a partir de lo que ya existe y cuáles son los efectos que genera la participación interpretativa. El planteamiento se basa principalmente en algunos conceptos de la teoría hermenéutica de Hans Georg

Gadamer y en la teoría de la recepción literaria de Robert Jauss y de Wolfgang Iser.

La participación interpretativa en la mayoría de los casos parte de la relación física entre la obra y el espectador, pero no se queda solo allí, se enfoca 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 los seres humanos son igualmente capaces de inventar sus propias interpretaciones, son obras que por su amplio ángulo de apertura interpretativa invitan a hacer uso de capacidad imaginativa. El objetivo del artista de una propuesta que exige participación interpretativa, no es solo mostrar una obra, sino la manera en que esta funciona, el público crea junto con el artista la obra de arte, los receptores/creadores crean y consumen la obra al mismo tiempo. Las obras en su materialidad son un mero detonante de otras experiencias no un fin en sí mismas, su estructura formal es solo el medio que posibilita reflexiones posteriores en las que lo más importante es la disposición mental del espectador.

La cualidad escultórica que Joseph Beuys atribuyó al pensamiento es una de las influencias determinantes del arte participativo interpretativo, para el artista alemán el concepto de escultura no está limitado a las artes plásticas, sino que abarca todos los procesos de configuración en los que interviene el ser humano. Conforme a ello, el pensar y hablar son ya procesos plásticos, que llevados a la forma, pueden convertirse en una escultura invisible, la teoría escultórica de Beuys considera los pensamientos como materiales a los que se le puede dar forma, a partir de esta premisa es que afirma que el pensamiento es escultura.

Las obras que incitan a la participación mental, poseen una estructura formal abierta y aunque en ocasiones no lo parezca

son obras acabadas, una obra inacabada no es ningún punto de referencia, al no ofrecer ningún punto para la adecuación de su comprensión. Generalmente estas propuestas se estructuran a partir de una matriz textual, que es un sistema acabado que funciona como la causa eficiente de otros sistemas que podrán adquirir autonomía, lo cual depende directamente del participante. El que sea una obra acabada no se contrapone con el carácter inagotable de su contenido; por esto, el punto de acabamiento de estas estructuras radica justamente en la mudanza de los posibles significados que constantemente la obra ofrece.

Los actos de concretización del sentido

El planteamiento analítico para estas propuestas parte de una perspectiva semántica, lo cual implica considerarlas matrices generadoras de distintos e ilimitados significados. El arte sujeto a la multi-interpretación, que provoca la investigación estética directa fue ampliamente desarrollado por el movimiento conceptual. Las obras conceptuales se caracterizan por la reducción expresiva y el énfasis puesto en la neutralidad del mensaje, lo cual contribuye a idealizar la información transmitida, esta información no tiene una función ideológica o social, sino que es la base material para una reflexión posterior.

La información transmitida por las obras conceptuales es ambigua y polisémica a pesar de su pretendida explicitación y redundancia. Las creaciones conceptuales ofrecen unas mínimas pautas de lectura, por un lado informan sobre la idea del artista y por otro lado dejan siempre abierto el campo para la decodificación, de modo que provocan la generación de todo

tipo de reflexiones de índole intelectual, en esta obras: «no hay voluntad de goce estético, sino voluntad de investigación».²¹ Una propuesta de este tipo es la obra del artista norteamericano Joseph Kosuth, *One and three chairs* de 1965, en la cual aparece un mismo objeto cotidiano, presentado en tres formas distintas: la silla real, la fotografía de la silla y su definición del diccionario. Kosuth propone al espectador tres tipos de lectura, derivados de tres maneras de presentar algo artísticamente, provocando en el espectador una actitud analítica y comparativa acerca de la percepción de un mismo objeto.

La palabra como una posibilidad de construcción, como material y al mismo tiempo, como medio y soporte del trabajo plástico, es el recurso semántico básico del cual se valen las obras participativas dirigidas a la actividad interpretativa. Para provocar la heterogeneidad de interpretaciones, los artistas recurren a los tropos del lenguaje o a figuras retóricas como la metáfora, la paradoja, la hipérbole, la ironía, el símil y la anáfora. Otras estrategias son más físicas como imponerle al lector ciertas dificultades adicionales: volver a la página en diferentes sentidos, componer líneas de palabras verticales, horizontales u oblicuas o el uso de diferentes formas tipográficas. La palabra hablada, a su vez, se vale de la conversación en sus diferentes formas, en algunas obras la conversación acontece como la manifestación por excelencia de la energía potencial de la palabra, y el hecho de hablar se encuentra quizá más cercano a las necesidades culturales de una sociedad en la que el aislamiento es común. Si se entiende la conversación como forma de arte no excluyente sino participa-

21 VICTORIA COMBALIA, *La poética de lo neutro*, DeBols!llo, Barcelona, 2005, p. 62.

tiva, cambia su perspectiva de hecho cotidiano y se valora como una necesidad de construcción y organización del mundo.

Además de la palabra como recurso semántico, los objetos que integran la estructura de la obra también contribuyen a la diversidad interpretativa, debido a la cualidad simbólica que adquieren como componentes de arte. Aunque para estos efectos, un objeto es cualquier componente material de una obra diferente a la palabra, este puede ser hombre o mujer, animal o cosa. A partir de la combinación de estos recursos, es decir, de juegos de objetos con palabras, o de juegos de palabras o juegos de palabras con las palabras, los artistas concretan sus estrategias generadoras de participación. En algunas piezas, los objetos no son autónomos, forman parte del circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados, para después convertirse en los depositarios de la memoria de dichas acciones. Algunas estrategias interpretativas concretas son: la obra-partitura, la escritura, la composición, el ejercicio del diálogo con el artista o con otros participantes, el soliloquio ante dispositivos de grabación, hacer fotos o vídeos, la reproducción sonora, la actuación, los juegos con objetos y muchas más estrategias completarían esta lista, siendo la creación de otros mundos posibles, la parte más vital del juego interpretativo.

Desde una perspectiva semántica, las obras participativas consisten en estructuras esquemáticas indeterminadas que requieren de concreción por parte de los participantes; es decir, su poética está estructurada en momentos indeterminados que el espectador llena a través de la realización de actos de concreción de sentido, llegando a convertirse en una especie de coautor. Paul Valéry señaló que el verdadero lugar de la poesía estaba entre las palabras, lo cual fue demostrado literalmente por Stephan

Mallarmé en el poema *Un Coup de Dés*, de 1897, en el cual la puntuación, los signos, las pausas y los espacios entre las palabras y entre los esquemas es indispensable para la construcción de sentido, es un inmenso intento por parte del poeta de hacer que coincidan presentación y sentido de la obra. Marcel Broodthaers, André Masson y Françoise Mairey han reelaborado el poema de Mallarmé en distintas formas. También para el realizador ruso Dziga Vertov, los intervalos o cortes en los cuales el lector o espectador construye el sentido, son el espacio donde tiene lugar la acción fílmica, para el director: «el material del film, los elementos artísticos del movimiento están en los intervalos entre los cuadros, no en el movimiento de la película en sí».²²

Verb list compilation de Richard Serra, es otro tipo de realización estética que busca la concreción de sentido, pero a diferencia de las obras que dejan espacios vacíos entre sus elementos, el espacio vacío de la lista de Serra descansa entre el verbo y la acción y refieren a lo real-concreto. La indeterminación radica justamente en las diversas posibilidades de concretar la acción de cada uno de los verbos, acciones que eran llevadas a cabo normalmente por el escultor:

arrugar
 plegar
 acumular
 curvar

22 DZIGA VERTOV, citado por Esperanza Collado en «Deconstructing Cinema» en <<http://paracinema.blogspot.com>>, última consulta agosto 4 de 2008. La cita original es en inglés: «...the material of film, the artistic elements of motion are the intervals between frames, but not motion itself».

torcer
 enrollar
 desgarrar
 partir
 cortar...²³

En lugar de un inventario de formas, Richard Serra propone una lista de actitudes en el comportamiento. Las palabras «son como máquinas que puestas en movimiento son capaces de construir una obra»,²⁴ el lector al leer se da cuenta que esos verbos son generadores de formas artísticas, y que él al igual que el artista las puede generar.

Antes de realizar actos de concreción, el espectador ha de realizar una lectura profunda a fin de comprender las directrices marcadas por la obra, para posteriormente, proceder a llenar los momentos indeterminados de una pieza. Leer una obra es la condición previa para captar su sentido e implica actos de comprensión. La lectura no se da sólo en los textos sino también en lo plástico y lo arquitectónico, las obras que incitan a llenar los momentos indeterminados promueven su lectura profunda, de manera que al leerlas no solo se reconocen sus cualidades estéticas, lo cual solo conduciría a afirmaciones sobre su belleza. Leer estas obras no es un mero mirarlas sino que implica penetrar en su sentido y construirla para nosotros, esto es compren-

23 RICHARD SERRA, citado por Rosalind Krauss en *Pasajes en la escultura moderna* (Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 268). Se transcribe solo un fragmento de la lista completa reimpressa por Gregoire Müller, *The New Avant-Garde* (Palla-Mall, Londres, 1972).

24 *Ibid.*, p. 270.

derlas, la comprensión pues no es una comunión misteriosa de almas, sino una participación en el significado común; para reconocer lo que es verdaderamente significativo, no es necesaria la co-genialidad. La concreción del sentido se produce a partir de los elementos de la obra que prometen esa unidad buscada de sentido, es decir a partir de los objetos, las palabras o las situaciones, el fenómeno complementario es el hueco o ruptura entre dos o más elementos de la obra, rupturas que se producen en el espacio o en el tiempo, estos actos de llenar los momentos indeterminados, convierten al espectador en participante, en una especie de coautor.

Las invitaciones o provocaciones a llenar los momentos indeterminados, implican juegos de la imaginación. La fantasía es un factor importante para llenar los momentos indeterminados, porque no es una vaga facultad anímica para imaginar cosas, sino que tiene una función hermenéutica y está al servicio del sentido de lo cuestionable, de la capacidad de suscitar cuestiones reales, productivas.

Todos los trabajos que enfatizan la participación activa del espectador, ya sea a nivel físico, interpretativo o implicativo, retan a una lectura más profunda de la obra 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 solo 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, y no acontece nada más, en cambio la reproducción implica la realización de un nuevo fenómeno sensible.

La multiplicidad de sentidos posibles

Coja un periódico.
 Coja unas tijeras.
 Escoja en el periódico un artículo de la longitud
 que cuenta darle a su poema.
 Recorte el artículo.
 Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que
 forman el artículo y métalas a una bolsa.
 Agítela suavemente.
 Ahora saque cada recorte uno tras otro.
 Copie concienzudamente
 en el orden en que hayan salido de la bolsa.
 El poema se parecerá a usted.
 Y es usted un escritor infinitamente original
 y de una sensibilidad hechizante, aunque
 incomprendida del vulgo.

TRISTAN TZARA²⁵

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, un ejemplo claro es el poema citado del dadaísta Tristan Tzara, más que poema es una receta para componer un poema mediante el ordenamiento fortuito de frases extraídas al azar de una bolsa de papel, esta composición basada en el azar imposibilita que la obra tenga una

25 TRISTAN TZARA, «Para hacer un poema dadaísta» en Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dadá*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003, p. 50.

única interpretación. Hay otra tipología de obras, en las cuales la actividad interpretativa de los espectadores influye directamente en la estructura de la obra, citamos como ejemplo la ópera *Votre Faust* de Henry Pousseur escenificada en 1969, en la que al final de la primera parte, en la que se exponían las distintas situaciones de la trama, una pregunta sobre la continuación de la historia es planteada directamente al público: «¿se dirigirá Henry al teatro de Marionetas con Maggy o con otra mujer?». ²⁶ Durante el descanso el público votó por el desenlace escénico de la obra, decisión que fue respetada por el director.

La estructura de la obra en estos casos funciona como una especie de anteproyecto, el sentido real de este tipo de propuestas está compuesto por las diferentes reelaboraciones de sentido por parte de los participantes. El esfuerzo de comprensión comienza cuando alguien encuentra algo provocador que le llame la atención, lo cual constituye la principal de las condiciones para participar interpretativamente en una obra. Para lograr la participación, el artista dirige la atención del espectador o lector a sus propios procesos de pensamiento, intenta provocar su curiosidad por conocer y comprender, ofreciéndole la posibilidad de profundizar en el conocimiento, en otras ocasiones le ofrece algo extraño, sorprendente o desorientador. Como estrategia fundamental para potenciar las posibilidades interpretativas semánticas, hemos descubierto que este tipo de piezas se valen de relacionar la capacidad y disposición de comprensión del espectador con el carácter inagotable de la obra de arte para la generación de significados. Por su énfasis en la polisemia, a la

²⁶ FRANK POPPER, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Ediciones Akal, Madrid, 1989, p. 147.

cual está sujeta cualquier propuesta artística, las propuestas participativas se presentan idóneas para provocar la potenciación al infinito de interpretaciones. El artista, en el proceso de relacionar la capacidad de comprensión del espectador y la naturaleza polisémica de la obra, lo hace abriendo aún más la estructura semántica de la obra, para ello hace uso de los recursos que le ofrece el lenguaje, intenta que la obra no le hable siempre del mismo modo al espectador, que cuando este se acerque a ella en una actitud interrogadora, nunca obtenga una respuesta definitiva que le permita decir *ya lo sé*.

La conformación formal de las obras participativas abiertas a la multiplicidad de interpretaciones, es solo una concretización de las muchas posibles pensadas por el artista, la obra deja un espacio al espectador para que concrete el contenido de la manera que él quiera:

El espectador no debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado.²⁷

En las obras de estructura interpretativa aún más compleja, las respuestas son a su vez generadoras de preguntas que provocan nuevas respuestas incitando a la investigación estética conceptual.

La apertura interpretativa funciona como un reto constante a la comprensión, porque las obras se resisten siempre a cual-

²⁷ HANS ROBERT JAUSS, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002, p. 60.

quier interpretación definitiva y «oponen una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto». ²⁸ Por ser inagotables en su comprensión, el encuentro con una obra participativa hace aflorar otras sensibilidades y cada vez es comprendida de otro modo.

Los horizontes fusionados

En una primera fase, la recepción de las obras participativas se da a través de acciones furtivas que se concretan en identificaciones primarias con el objeto estético, tales como la admiración, conmoción, emoción, llanto o risa compartidos, pero es en el nivel reflexivo donde tiene lugar el proceso de transformación de recepción pasiva a recepción activa o interpretación y nueva producción de autor. Establecer el horizonte de expectativas es el primer paso para estudiar el proceso de recepción; el siguiente, es el diálogo que el lector establece con el texto, una serie de preguntas y respuestas que el lector hace al texto. La recepción tiene lugar a través de un diálogo que se desarrolla entre el espectador —condicionado por su horizonte de expectativas— y la obra. El horizonte de expectativas es el conjunto de presupuestos o criterios que poseen los espectadores, en su consideración de público del arte, lo cual determina la forma en que reacciona ante una propuesta estética.

La participación interpretativa se vale también de estrategias basadas en la estructura dialogal propia del arte, el lenguaje

²⁸ HANS GEORG GADAMER, *Verdad y Método I*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006, p. 13.

del arte es y será el diálogo. La comunicación humana se genera en el diálogo, en este 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 de diálogo enriquece la opinión de ambas partes, el punto de partida es superado gracias al entendimiento logrado, lo cual contribuye a la creación de nuevas realidades. Las estrategias dialógicas que ponen en marcha las obras participativas son variadas, algunas recurren a juegos de pregunta y respuesta, porque estos permiten el mutuo entendimiento y la articulación del mundo común, los juegos de pregunta y respuesta se pueden dar entre el artista y el participante o entre los participantes, otras realizaciones incitan a cuestionar las instituciones y estructuras sociales, otro tipo de estrategia está dirigida a propiciar el diálogo del alma consigo misma.²⁹

El diálogo directo entre el artista y los espectadores fue una estrategia a la cual recurrió, en repetidas ocasiones, el artista alemán Joseph Bueys. En 1972, participa en la V Documenta de Kassel, con un proyecto tan interesante como polémico: *La Oficina Política Permanente de la Organización para la Democracia Directa a través del Plebiscito*, uno de los objetivos de la pieza era generar el diálogo entre el artistas y los espectadores o entre los propios espectadores sobre temas que importaban a todos, el fundamento de esta pieza era la idea del artista de que la escultura no necesita producir objetos, sino realizar acciones o comunicar pensamientos que moldeen la conciencia de la gente, en un proceso interdisciplinario y participativo en el que el pensamiento, el discurso y la discusión son la materia prima.

29 Para San Agustín, el pensamiento es un diálogo del alma consigo misma, ver San Agustín, *Confesiones*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961.

No se puede hablar de un sentido puramente lingüístico de la interpretación de este tipo de creaciones, como si esta pudiera darse sin la interpretación psicológica. Todas las realizaciones provocadas por una obra participativa surgen precisamente de la unión de la interpretación gramatical con la interpretación psicológica individual, donde intervienen los condicionamientos del intérprete, quien al interpretar crea su propia experiencia. Una estrategia dialógica también recurrente es la estrategia psicoanalítica, el diálogo psicoanalítico se desarrolla entre el artista y el espectador o entre la obra y el espectador, lo más recurrente es que la pieza funcione como receptáculo de las confesiones psicoanalíticas de los espectadores, sirviendo estas en ocasiones como un elemento formal más de ella. El psicoanálisis como un método artístico intenta hacer hablar a los espectadores para descubrir sus pensamientos. Las estrategias artísticas psicoanalíticas de una manera más rápida que el diálogo psicoanalítico tradicional a través de un sistema de libre asociación de ideas pretenden hacer consciente lo inconsciente, y así lograr si no la cura de los trastornos psicológicos, por lo menos contribuir en la cura de problemas sociales e incitar al participante al auto-conocimiento, a la búsqueda consciente de la felicidad o a la revelación de problemas que lo aquejan como miembro de determinado grupo social. El participante expresa su pensamiento consciente por medio de la palabra, la cual es escuchada por el artista, quien en ocasiones utiliza algún dispositivo de grabación, sirviendo dichos testimonios de elementos constitutivos a la pieza, en otras ocasiones el artista no se vale de ningún dispositivo, ejerce la escucha por la escucha, pero siempre intentando seguir una de las reglas psicoanalíticas fundamentales: *Hable libremente*. El espacio de la obra se asemeja al espacio de la consulta psicoanalítica, un espa-

cio donde el paciente o participante se despoja de la imagen de sí mismo, de su cuerpo activo e imaginario y el analista o artista solo escucha lo que él dice.

La orientación dialógica de la participación interpretativa no se produce solo desde el psicoanálisis, sino que acontece también desde las cosas mismas en cuestión. La obra suscita preguntas que no han de ser respondidas en forma expresa y que no intentan develar ninguna represión o secreto personal o social, el juego dialógico de pregunta y respuesta se verifica también en el sentido meramente creativo e imaginativo y las respuestas o nuevas preguntas constituyen interpretaciones hechas a partir de las provocaciones generadas por la propia obra. La dialéctica de pregunta y respuesta funciona en estos casos en una sola dirección por parte de aquel que intenta comprender una obra de arte, quien la interroga y se interroga y que trata de escuchar su respuesta.

El diálogo es un elemento fusionante que entreteje simbólicamente el complejo horizonte previo del participante y el planteado por la obra, la fusión se da en el disfrute de las expectativas cumplidas por la obra, o la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria o en el acceso a una propuesta de identificación. Pero puede también producirse reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento a lo extraño, como descubrimiento de otro modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental y a la vez como apropiación, o bien, como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de experiencia.

La interpretación reproductiva

Las realizaciones interpretativas generadas a partir de las propuestas participativas, forman parte del mismo sistema holocrático, son realizaciones independientes pero que integran el sistema de la obra. Estas obras tienen también su propia delimitación comunicativa, y por ello, para llevar a cabo una interpretación, lo primero que ha de hacer el espectador es dirigirse a la obra matriz e intentar comprenderla. Al revisar las diferentes ejecuciones interpretativas llevadas a cabo por los sujetos participantes de distintas obras, corroboramos si estas realizaciones contingentes mantienen una relación con las herramientas que el artista puso a disposición del espectador y qué tan estrecha y directa es esa relación; en ocasiones el acto participativo está limitado a seguir una instrucción, esa instrucción es la única posibilidad de formar parte de la pieza, en otras propuestas la participación deja más libertad de acción al espectador, aunque con límites, hay un tercer caso en el cual la obra solo es un elemento de provocación para que el espectador participe llevando al límite su fantasía creativa. En todos los casos la interpretación debe guardar cierta relación con la matriz, la participación interpretativa parte de un primer acuerdo y entendimiento de la obra. Una interpretación congruente consiste en no dejar que la experiencia previa, la previsión y la anticipación sean suplantadas por ocurrencias y nociones vulgares, es importante asegurar la elaboración del tema a partir de la propia obra, el regirse por la cosa misma no es una decisión que solo se toma al principio del proceso participativo, es un ejercicio permanente durante el proceso interpretativo.

La participación interpretativa a la que incitan algunas obras 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 peculiar representación en una materia sensorial contingente. De la misma manera que en las artes reproductivas, en las obras participativas, la reproducción artística, no es una segunda creación superpuesta a la primera, sino que es lo que permite manifestarse auténticamente a un determinado tipo de obras de arte, solo en la reproducción se puede manifestar el lenguaje de signos bajo el que disponemos de un texto musical o 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 algunas obras de arte participativo, solo tiene verdadera existencia en el acto de su reproducción, no puede ser de modo alguno considerado como una forma autónoma de la interpretación.

Algunas reproducciones interpretativas generadas por las obras participativas cuentan con su propio material autónomo, y con él una tarea de formación material que faltan en el interpretar comprensivo, pero la reproducción implica comprensión, porque no es una creación totalmente libre, es una representación en el sentido de elevación de una obra a una nueva realidad, se trata de una nueva realización con su propio material. En las obras de estructura participativa, la interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es ya interpretar.

El carácter virtual de algunas de estas propuestas es lo que origina su dinamismo interpretativo, y esta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el participante utiliza las diversas perspectivas que la obra le ofrece y relaciona los esquemas y las visiones entre sí, pone a la obra en

marcha. De este modo, la participación hace que la obra revele su carácter inherentemente dinámico.

El espectador es afectado sustancialmente en diferentes niveles por la experiencia interpretativa, estos niveles de afectación varían de acuerdo con el tipo y la intensidad participativa. Comprender lo que una obra de arte expresa es un encuentro consigo mismo, así la experiencia propiciada por la participación interpretativa es una experiencia en la que el relato propio se ve afectado y concernido, algo nuevo le habla a la propia comprensión individual. La interpretación reproductiva de las obras participativas propicia la liberación del participante por medio de la experiencia estética, la cual de acuerdo a la estética clásica puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y para la experiencia intersubjetiva, en la identificación con las normas de acción trazadas.

Los efectos de la creación ya no son privilegio de unos cuantos, el arte participativo ha extendido la posibilidad de crear a distintos niveles, porque su condición ya no descansa en el virtuosismo, las fuerzas artísticas ya no reconocen indispensable el dominio técnico de los medios para generar una pieza con cualidades artísticas. En este sentido, las nuevas propuestas artísticas han extendido la posibilidad de ser feliz a través de la producción.

Participación social. La participación como implicación

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. Las obras con sentido implicativo³⁰ a través de distintas estrategias intentan afectar directamente el ámbito social próximo de la obra.

Un buen número de obras de este tipo se implican en una comunidad determinada, la implicación está basada en el desarrollo de temas comunes que la pieza asume como eje temático, lo que a su vez le otorga mayor presencia en conflictos reales. Esta línea estratégica va desde concebir las obras conjuntamente con el espectador, basarlas en el hecho de compartir, efectuar gastos en común, poner en funcionamiento estructuras de acogida, implicarse en la lucha política o ecológica, realización de mobiliario urbano o de artefactos que contribuyen al desarrollo de vida urbana, la fiesta, diálogo sobre temas que afectan a una

30 Término acuñado por la autora para referirse a la acción de *implicar* en el sentido de *contener, llevar en sí, involucrar*.

comunidad específica, documental social con propósito crítico, foros o círculos de debate, creación de soportes de prensa que adquieren valor de realización artística y muchas otras más.

También hay obras en las que la implicación social directa no estaba prevista como parte de su poética y sin embargo la obra la ha suscitado; tal es el caso de la polémica obra del escultor norteamericano Richard Serra, *Tilted Arc*³¹ de 1981, una obra por encargo para *Foley Square*, un espacio abierto en la Federal Plaza, la pieza fue encargada en cumplimiento de la reglamentación norteamericana que obliga a invertir un 5 por ciento del costo de los edificios del gobierno en obras de arte público, meses después de su instalación se generó una polémica pública en torno a la pieza, varios empleados que trabajaban en los edificios vecinos a la plaza se quejaron de que la escultura les resultaba agobiante y depresiva, mil trescientas personas firmaron un documento pidiendo que se quitara de su emplazamiento. En una consulta pública convocada por la Oficina de Administración Pública en 1985, los funcionarios manifestaron que el arco atraía ratas, grafitos, y traficantes de drogas: «Es como una cicatriz en la plaza, y crea un efecto comparable al de una fortaleza», dijo un administrador. Más de 100 artistas, críticos, directores de cine y otros personajes de la cultura se manifestaron en defensa de Serra, comparando su posición con la de los artistas censurados en la Alemania nazi y con los constructores de la Torre Eiffel.

En 1986, mientras la Oficina de Administración Pública se preparaba para desmontar la escultura, Serra emprendió un jui-

31 Información en torno al *Tilted Arc* de Marcelo Giménez, y Alicia Romero, *Richard Serra* en <www.deartesy pasiones.com.ar>, última consulta 15 de agosto de 2008.

cio legal arguyendo que el desmantelamiento de la escultura violaba su contrato con dicha oficina y sus derechos constitucionales de libertad de expresión. La sentencia del juez federal decidió que «la localización de una propiedad del Gobierno es asunto de la Administración Pública»; al vender Serra su trabajo a la Administración Pública, perdió todo control sobre ella, según la sentencia judicial. Finalmente el enorme muro de acero de 3,84 metros de altura por 38 metros de longitud fue desmantelado en 1989. Este es un caso en que el diálogo sobre asuntos públicos y el involucramiento comunitario e institucional no estaban previstos, sin embargo la obra logró una larga y profunda discusión en torno al arte, a asuntos urbanos, a la libertad de tránsito, libertad de expresión y a la implicación tanto del artista como de los ciudadanos para la defensa de lo que cada uno creía su derecho.

A partir de los años noventa, las prácticas participativas implicativas se han extendido, pero no es una forma nueva ni desprovista de origen, se ubica el primer antecedente de implicación intencional de la comunidad en un tema social en los espectáculos de masa soviéticos que involucraron directamente a obreros y ciudadanos en su realización y los planteamientos estéticos de los productivistas rusos, la participación social que propició el productivismo fue de ambos lados, tanto por el lado del artista que asumía un papel de productor y del obrero que asumía el papel del artista. Alighero Boetti es uno de los artistas contemporáneos que ha reelaborado el planteamiento productivista en la serie *Mapas del mundo* 1987-1990, la cual re-presenta el proceso de trabajo de empresas multinacionales haciendo trabajar a quinientos obreros tejedores en Peshawar, Pakistán. Otros movimientos antecedentes del utilitarismo en las artes son el *Wiener Werkstätte* en Austria anterior a la Primera Guerra Mundial y la

Bauhaus en Alemania, ambos movimientos acentuaron el retorno a las habilidades y valores de la artesanía, como reacción a la producción en masa, pero la Bauhaus fue más allá en lo que se refiere a estrategias colectivas, desarrollando el concepto de fiesta a través del arte, la fiesta como comunidad, como representación de la comunidad misma en su forma más completa. Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en la experiencia artística, no se trata solo de estar uno junto a otro sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.

El accionismo vienés de los años sesenta es un antecedente importante, las prácticas participativas basadas en el ritual que intentan incidir en la conciencia crítica social. Los rituales de los accionistas se realizaban para liberar las fuerzas ocultas del inconsciente a través del cuerpo, mientras que Herman Nitsch acude a ritos de sacrificio con su propio cuerpo, el de los participantes o con animales, Otto Mühl realiza ritos de liberación sexual como símbolo del despertar del sujeto para liberarlo de la opresión familiar, social y estatal.

Las prácticas participativas que enfatizan la implicación comunitaria, al igual que las que se centran en la interpretación o en la interacción física con la obra, coinciden con el nacimiento del *site specific art*, movimiento que desarrolló las condiciones necesarias para el involucramiento físico, social e intelectual del espectador con el trabajo artístico. A pesar de lo cambiante del contexto, no podemos dejar de fijar la atención en la continuidad en el impulso participativo a nivel implicativo desde la década de los sesentas hasta nuestros días. Desde entonces los artistas se han apropiado de las formas sociales como una forma

de traer el arte a la vida diaria, enfocándose en la colaboración y en la dimensión colectiva de la experiencia social

En general las obras con tendencia implicativa no ofrecen solo objetos que mirar sino objetos con valor utilitario, piezas basadas en la construcción de un diálogo constructivo sobre asuntos que atañen a una comunidad específica, situaciones que componer o con las cuales componer o piezas que producir. Ofrecer una obra participativa implicativa supone a su vez el conocimiento del artista sobre el entorno en el cual la obra funcionará.

Producción de conciencia crítica

Las relaciones que se dan entre el arte y la sociedad son interdependientes y necesarias, la obra va dirigida a espectadores miembros de una sociedad a quienes satisface sus necesidades estéticas. El arte es un producto social generador de relaciones sociales, un factor de influencia en el logro de la forma social ideal: una sociedad compuesta solo de productores. En *El autor como productor*, Walter Benjamin plantea una nueva postura del artista y de su trabajo más acorde con el momento histórico, su argumento básico es que el trabajo artístico debe intervenir activamente y proveer de un modelo que permita a los espectadores involucrarse en el proceso de producción, aquí se analiza cómo es que las obras logran convertir a los participantes en productores, de acuerdo con el concepto de producción desarrollado por la teoría marxista.

En términos generales se distinguen dos tipos de motivaciones en las que se basan las obras con poética participativa

implicativa: una primera razón para generar participación social se 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, esta intención es explícita en algunas obras de Joseph Beuys, tal es el caso del proyecto para la fundación de una *Universidad Libre Internacional de Creatividad e Investigación Interdisciplinaria*, el cual realizó conjuntamente con Henrich Böll; el segundo motivo involucra una crisis en responsabilidad comunitaria y colectiva, uno de los principales 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, los efectos sociales de este tipo de obras son los más tangibles. A partir de los años noventa la tendencia restauradora se ha vuelto muy recurrente, aunque en muchas ocasiones la restauración comunitaria como eje de la obra se ha banalizado al recurrir a una remediación complaciente, la mayoría de las veces no comprometida:

Generación de conciencia crítica y regeneración de la vida comunitaria son los dos principios de acción más frecuentemente citados por casi todos los intentos artísticos para promover la participación en el arte público. Es significativo que estos aparezcan ya en los escritos de Guy Debord, en su manifiesto en contra del espectáculo capitalista, el espectáculo es una forma de relación social entre la gente mediada por imágenes, es pasiva y disuasiva, una solo a través de la separación de uno con los otros. El espectáculo denota una forma de pasividad y subyugación que impide la determinación de la realidad de cada uno, entonces es preciso una inducción a la actividad, lo que Debord refiere como *construcción de situaciones*. Las *situaciones* situacionistas son el desarrollo lógico del teatro brechtiano, el cual abandonó

los argumentos largos y complejos en favor de las situaciones que interrumpían la narrativa introduciendo un elemento que agitará la acción, esta técnica de montaje y yuxtaposición provocaba la distancia crítica al impedir a la audiencia identificarse con los personajes de la escena. Mientras que Brecht acentúa la distancia con el espectador, los situacionistas se mezclan en la audiencia bajo la categoría de *viveur*, el que vive. Más que un simple despertar de conciencia crítica, las *situaciones construidas* intentan producir nuevas relaciones sociales y por lo tanto nuevas realidades sociales. Algunos artistas han seguido la brecha abierta por Brecht, como Krzysztof Wodiczko, cuyas intervenciones dirigidas a la generación de conciencia crítica se basan en la técnica desarrollada por el dramaturgo, tanto sus proyecciones sobre edificios y monumentos, *El instrumento para extranjeros* y *El instrumento personal*, el artista basa su poética en el desarrollo de una estrategia dialogal para lograr la participación del público.

De la misma manera que en algunas obras prevalecen las estrategias brechtianas, la idea de situaciones construidas permanece como un importante punto de referencia para artistas contemporáneos que trabajan con eventos vivos y con gente como materiales privilegiados. Nicolas Bourriaud lo refiere constantemente en su colección de ensayos teóricos sobre el arte relacional, los cuales han alcanzado gran influencia en el debate sobre el estatus contemporáneo de la participación social. En paralelo con este debate y tal vez porque refieren al sentido de la no realización del potencial político, el trabajo de Bourriaud analiza una generación de artistas comprometidos directamente con temas sociales específicos que intervienen críticamente en forma participativa en los *mass media* y en el entretenimiento.

Creación de público

Lo público en todas sus facetas es de fundamental importancia en las obras implicativas. Lo público, como el espacio en el que suceden los asuntos que a todos incumben, es el espacio en el que se verifican las propuestas relacionales, el espacio público urbano es el emplazamiento de algunas propuestas que apuestan por la utilidad del arte. Siah Armajani entiende lo público de una manera muy amplia:

Todo lo que está en público. Todo lo que pertenece al público. Todo lo que se ha desprivatizado y colocado en una realidad pública. El sustantivo público expresa la totalidad de la vida, trabajo, edificios, calles, tiendas, fábricas, oficinas, todo aquello en lo que la gente vive y se mueve.³²

Para los proyectos artísticos participativos el público es muy importante, pero no el público como masa homogénea o como agrupamiento sociológico monstruoso, sino un público específico y delimitado. Las prácticas implicativas se alejan de las narraciones globales, en ocasiones intentan hacerlas accesibles a través de estrategias locales, una estrategia para la localización de problemas que en un principio parecieran ajenos y lejanos es la implicación de la comunidad para llevar a cabo un determinado proyecto. El público, al cual van dirigidas la mayoría de las creaciones artísticas que intentan ir hasta el fondo de lo social,

³² SIAH ARMAJANI, «El arte público en el contexto de la democracia americana», en *Siah Armajani*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999, p. 93.

es un conjunto de individuos que comparten por lo menos la realidad inmediata y la intención participativa, aunque hay obras que van dirigidas a comunidades determinadas que comparten características más específicas, muchas obras del arte público estadounidense de los años ochenta estaban dirigidas a las minorías sociales, las *Guerrilla Girls* tematizaban la exclusión basada en la discriminación por sexo y raza en el mundo del arte, mientras que la obra de *Grand Fury* luchaba para combatir la ignorancia, la intolerancia y la inactividad por el sida.

Mediante la participación, las obras con poética dirigida 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 y en algunos solo una importante herramienta. El papel del público participativo siempre mantiene su naturaleza flexible y fluida, pero aún así conocer la composición e identidad del público específico se presenta necesario para entender dos de los mecanismos de funcionamiento de la obra: los grados de fusión mental en el nosotros, que provocan las obras participativas y la forma en que el público se convierte en parte integradora de las piezas. Los distintos grados de fusión mental en el nosotros, que pueden tener lugar en el público son: la masa, la comunidad y la comunión.³³ La comunión es la fusión profunda en el nosotros, que hace latir los corazones al unísono, suprime las distancias y los obstáculos, reúne a los individuos aislados en una gran manifestación de seguridad colectiva. La comunidad es la reunión de individuos con un mismo fin; la sensación de estar juntos se incorpora a todos esos hombres que

33 El concepto de comunidad esta tomado de los planteamientos de Jean-Luc Nancy en «The inoperative community», en *Participation*, p. 54-70.

forman, en ese momento, una colectividad coherente y la masa es un nosotros pobre en cohesión, mero contacto. El público puede pasar de un estado de fusión mental a otro, de comunión a comunidad o a masa, por efectos de su participación en la obra.

Las piezas que pretenden restaurar el sentimiento de comunidad o generar conciencia crítica, buscan una participación más comprometida del público, con el objeto de lograr que una masa humana indiferenciada en un primer momento, por el efecto de la participación, asuma la conciencia de pertenecer a determinada comunidad o aún más: llegar a estados de comunión social momentánea.

En el espacio y con tiempo. Estrategias participativas en la instalación

Las propuestas de instalación parten del cruce de la experiencia espacial y temporal, sirviendo el cuerpo del espectador como el punto de intersección experiencial. Son obras que logran una experiencia comunicativa intensa porque desde la fase proyectiva la acción espectador es considerado como un elemento más en su composición. Es un tipo de producción que se caracteriza por la heterogeneidad en los medios que utiliza y por la extensión de su estructura compositiva en el espacio físico: «El término por sí solo alude a la situación de aparición y/o desaparición de una obra de arte en un lugar determinado, el arte de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio-temporales».³⁴

La diversidad de medios, objetos y/o materiales desplegados en el espacio tiene implicaciones directas en la temporalidad de la obra, ya que toda expansión en el espacio trae como consecuencia la expansión en el tiempo. Las obras de arte poseen su propio tiempo, al cual se tiene que ajustar el espectador, para experimentar una instalación es necesario detenernos ante ella, la demora que nos impone el arte no se torna aburrida, por el

³⁴ MÓNICA SÁNCHEZ ARGILÉS, *La instalación en España 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 23.

contrario es enriquecedora, tanto más nos detengamos frente o dentro de una obra de cualquier formato, más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en detenerse y por ser la instalación una forma artística que literalmente se expande en el espacio requiere de más tiempo del espectador para que se verifique la experiencia estética. Con respecto al tiempo de la instalación Mónica Sánchez Argilés señala que al estar íntimamente conectada a un espacio y a un tiempo determinados vuelve a demandar la experiencia estética única del *aquí* y el *ahora*, pero ya no es un aquí y ahora estático detenido en el tiempo y sin movimiento, su estructura extendida en el espacio demanda el movimiento corporal del espectador, movimiento que cuando es consciente es ya participación activa en la experiencia promovida por la pieza. Que el tiempo no es movimiento lo sabemos desde San Agustín,³⁵ aunque tiempo y movimiento están inextricablemente unidos, se evidencian y se determinan mutuamente. La instalación no es un *objeto temporal*³⁶ como el video o la música, pero hace partícipe al espectador de su narrativa únicamente mediante el movimiento, metafóricamente exige al espectador *estar en el tiempo*.³⁷ En la instalación, de la misma forma que en las llamadas

35 Las ideas sobre el tiempo de San Agustín están desarrolladas en el libro XI, capítulos 24-31 de las *Confesiones*, *op. cit.*

36 *Objeto temporal* es un concepto de Edmund Husserl «Por objetos temporales en sentido especial entendemos objetos que no solamente son unidades en el tiempo, sino que también contienen en sí la extensión del tiempo». Ver Edmund Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2002, p. 45.

37 Estar en el tiempo para Paul Ricoeur refiere metafóricamente a una representación en imagen del tiempo sobre cuya base el tiempo es colo-

artes del tiempo, el momento de la vivencia se extiende haciendo evidente tanto la duración de la sensación como la sensación de la duración, su recorrido supone duración, es precisamente por su extensión espacial por lo que requiere más tiempo del espectador que el objeto escultórico o pictórico.

El movimiento introduce una alteración del conjunto de las relaciones que definen una estructura en el espacio y en el tiempo. El recorrido implica la activación no solo del movimiento, sino también de los sentidos del espectador, al introducirse en el espacio de la instalación, además de la vista, el tacto irremediabilmente se activa y en muchos casos la pieza está dirigida también a la activación de otros sentidos. Al ser un medio que privilegia el intercambio de efectos físicos entre la obra y espectador, su estrategia participativa fundamental es la interacción, la cual comúnmente está dirigida a la generación de participación interpretativa o implicativa. El plan de acción de la instalación para lograr activar al espectador parte de una relación física de causa-efecto, la forma de alcanzarlo es a través de modos de acción específicos, astucias que tienden a sumergir al espectador en su espacio para así involucrar además de la vista, otro u otros sentidos.

El tipo de relación que la instalación establece con el espacio es determinante en el desarrollo de los procesos participativos. Las propuestas de instalación plantean diferentes tipos de relaciones de significado con su entorno, en ocasiones desarrollan un nuevo espacio en un espacio anterior como imposición, adecuación, indicación, alteración o confrontación, otras instalaciones

cado en una relación de analogía con el lugar. Ver Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI Editores, México, 1997, p. 653.

son concebidas para un emplazamiento determinado con el cual establecen un vínculo necesario, un único diálogo posible. Mónica Sánchez argumenta que las instalaciones no son piezas de *sitio específico*, sino de *concepto específico* o *sitio orientado* porque su significado ya no se apoya en el lugar sino en el discurso: «la obra de arte estaría subordinada a un lugar a través de su propio discurso».³⁸ Las formas que adopta la instalación respecto al sitio que ocupa son de diversa índole y movilidad, la posibilidad de extenderse en otro espacio expositivo no las despoja de su carácter. A pesar de ser piezas susceptibles de desplegarse en distintos espacios, el espacio específico que la obra ocupa en un momento determinado, es uno de sus elementos estructurales esenciales. Algunas instalaciones pretenden a través del recorrido simplemente concientizar al espectador del entorno en que se encuentra resaltando alguna característica particular, como las obras del artista norteamericano Fred Sandbank, quien delineaba los espacios de las galerías o museos con hilos expandidos en el suelo y en la pared, delimitando así los volúmenes como ausencias de elementos tangibles, la artista austriaca Esther Stoccker se vale de una estrategia parecida a la de Sandbank, pero con otros materiales para señalar las especificidades del espacio en el que sus piezas son instaladas; otra forma de relación espacio-obra es su problematización, son construcciones que releen el espacio en el que se ubican transformándolo en lugares de reflexión sobre el propio sitio y de sus condicionamientos formales y materiales, tal es el caso de la conocida serie *Proyecciones* del artista polaco Krzysztof Wodiczko.

38 MÓNICA SÁNCHEZ ARGILÉS, *op. cit.*, p. 29.

El tipo de ocupación espacial es determinante en el comportamiento corporal del espectador. En el momento en que el sujeto es raptado por la instalación, tiene lugar la fase perceptiva que marca el principio de la relación de la obra-espectador; en la instalación, la percepción táctil se intensifica porque, al introducirse en ella, todas las terminaciones táctiles del cuerpo del espectador inevitablemente se activan, siendo el tacto el más objetivo de los sentidos, el grado de intensidad háptica experimentado contribuye a enfatizar la sensación de lo real: «buscamos en el tacto una certeza de realidad cuando dudamos del engaño visual». ³⁹ De la fase perceptiva depende en gran medida el grado de intensidad de la participación del espectador. Se trata de descubrir cómo el sujeto expectante se deja envolver lenta y profundamente por la experiencia que las obras sujetas a nuestra descripción le ofrecen, durante el momento del rapto los medios de los que la obra hace uso para intensificar la sensibilidad del espectador, adquieren protagonismo.

Una vez que la obra surte efecto en el nivel pre-reflexivo del espectador, este continúa su camino exploratorio, algunas propuestas de instalación van más allá del recorrido poniendo a disposición del espectador situaciones que componer a través de la manipulación de alguno de sus elementos materiales, los cuales funcionan como herramientas. En el momento que los espectadores se relacionan directamente con los objetos tienen lugar también una serie de reacciones químicas en el sujeto, que son los agentes desencadenantes de los movimientos físicos en

39 GEMA HOYAS FRONTERA, «Percepción táctil e interactividad en la creación de realidades virtuales» en <www.upv.es/intermedia.html>, última consulta 18 de abril de 2009.

el espectador. Es una reacción que supera el nivel visual y sonoro y se da en cambio por el contacto físico directo que ambos componentes establecen primeramente a través del tacto, llegando en algunos casos al gusto, al olfato y al oído.

Las cualidades de las que están investidos los objetos determinan las acciones que el espectador tiene que realizar para relacionarse con la obra: coger, construir, asir, manejar, aplastar, oler, degustar, estructurar, producir, destruir, recorrer, incluir, sumergir, intervenir, etc. Llevar a cabo cualquiera de estas acciones es participación física activa del espectador, el nivel de interactividad no solo depende de la poética y la efectividad de cada obra, también de la disposición para actuar del espectador.

Aunque el principio de acción descansa en el espectador, la provocación a participar proviene de fuera del sujeto, al aceptar el espectador inmiscuirse con la obra se inicia un proceso de apropiación susceptible de culminar en la generación de contenido creativo. Indagar en el momento en que tiene lugar la apropiación-receptividad por parte del sujeto resulta necesario para entender el desarrollo del proceso participativo, porque es en esta fase cuando las reacciones corporales del espectador pasan a un nivel más complejo que la mera manipulación, es la etapa participativa inicial en la cual se producen movimientos abstractos o concretos, que además de activar el cuerpo del sujeto lo implican en un grado de reflexión consciente o sea ya hay una implicación racional. Los movimientos corporales son diversos y su realización implica a su vez la generación de nuevos movimientos, algunos ni siquiera previstos.

Por ser los movimientos abstractos y concretos los determinantes en el proceso de producción de la obra, podemos afirmar que su realización implica actos de co-producción. En

ocasiones esta labor de co-producción implica solamente movimientos corporales ordinarios, pero en otras ocasiones requiere de acciones físicas extraordinarias, es en este punto donde algunos espectadores interrumpen su participación activa propositiva, quedándose en un nivel meramente contemplativo. El tipo de movimiento requerido o su grado de complejidad funcionan como un filtro de la acción participativa, las acciones físicas o simbólicamente más complejas limitan el número de espectadores dispuestos a participar, no todo mundo está dispuesto a mojarse la ropa o a «jugar al tonto», en cambio acciones sencillas como accionar un botón o atravesar un puente colgando, son más fáciles de conseguir.

A pesar de que algunas propuestas consideran el factor humano como un elemento puramente formal, generalmente la participación en la instalación supera el nivel de interacción meramente física, una vez que los sentidos del espectador han sido activados, es muy probable que el espectador lleve la experiencia física al nivel mental y se cuestione. Otras obras aprovechan el momento del intercambio de efectos físicos para echar a andar mecanismos directos o indirectos que involucren las facultades interpretativas o la conciencia comunitaria en el participante.

La relación física obra-espectador es el foco de la participación física, un espectador que es el centro al que van dirigidas las propuestas, lo cual le otorga una posición privilegiada. Rosalind Krauss considera que en este tipo de propuestas, el espectador en su carácter de *sujé* –sujeto/objeto– adquiere una posición elemental en la estructura compositiva. Claire Bishop analiza la postura que asume el espectador de la instalación y lo propone como un sujeto que pierde el centro al posesionarse dentro o alrededor de una instalación, este descentramiento a su vez lo

obliga a asumir de nuevo una posición centrada. Para Bishop el descentramiento que las instalaciones desencadenan se experimenta y entiende solo desde una posición de subjetividad centrada. En la estructura y la operación de las instalaciones, la presencia de primera mano del espectador es fundamental, las instalaciones instituyen al sujeto como un componente fundamental de la obra, a diferencia del *body art*, la pintura o el cine que no reclaman la presencia física del espectador en un espacio.

A través de modos de acción participativos, la instalación ha propiciado el desarrollo de múltiples tipos de espectadores, aunque es oportuno agruparlos en tres formas distintas de participación: el espectador caminante, el espectador donante y el espectador constructor, cuya conducta se analiza y se expone por ser la activadora de significación singular en la instalación.

El espectador caminante e inmerso

Las instalaciones son propuestas que necesariamente han de ser recorridas por el espectador mediante su andar, por ello tanto sus dimensiones como la forma en que el artista instalador trata el espacio adquieren un papel fundamental. El término recorrido, en el ámbito físico se refiere al acto de atravesar un espacio determinado, y en el narrativo a la ruta o itinerario pautado por una obra para construir su sentido, es decir, a la forma en la que está estructurado el relato, el cual se atraviesa con la lectura; el recorrido del espectador en la instalación implica su introducción plena dentro del espacio mediante su andar, una conducta humana cotidiana y natural susceptible de convertirse en una acción perceptiva y creativa. El acto de andar *per se* no consti-

tuye un espacio físico pero si puede ser considerado como un elemento en su construcción:

El acto de andar si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y sus significados. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje, que aunque dejan señales intangibles modifican culturalmente el significado del espacio y en consecuencia el espacio en sí mismo.⁴⁰

Francesco Careri enfoca su análisis en el recorrido en cuanto forma estética que contribuye a la construcción del paisaje natural o urbano, sus ideas son también aplicables a la instalación en la cual la complicidad entre caminar y construir el contenido es co-sustancial a la experiencia estética. El recorrido implica además del andar del espectador, el alargamiento temporal en la experimentación de la obra: «la instalación implica una incorporación del tiempo y el movimiento experimentados al proceso de construcción de sentido de la obra»,⁴¹ durante el recorrido el cuerpo del espectador momentáneamente se convierte en un elemento más de la instalación.

El objetivo inmediato de las propuestas estéticas que requieren necesariamente ser penetradas, recorridas o atravesadas

40 FRANCESCO CARERI. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2005, p. 51.

41 JOSU LARRAÑAGA, *Instalaciones*, Editorial Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2001, p. 36.

por un cuerpo en movimiento, es poner los sentidos del espectador en un estado de alerta y provocar en él un estado de percepción alterada, para lograrlo es importante el aislamiento momentáneo del mundo exterior, el cual es propiciado por este tipo de instalaciones que generalmente son construcciones de grandes dimensiones cerradas al exterior. Una vez inmerso en la situación perceptiva esta puede conducirle a otras formas de participación, interpretativa o implicativa.

Con base en este método de acción participativa encontramos varios tipos de instalaciones: casas-nichos, escenografías, estructuras, espejos-reflejos-cámaras, espacios recreados, tomados u ocupados, etc. El mecanismo general de funcionamiento que todas ellas comparten es hacer que el cuerpo se mueva y gire trescientos sesenta grados, provocando que la obra se experimente con todo el cuerpo y como consecuencia se acentúe la auto-conciencia en el espectador:

[...] la subjetividad, la conciencia en sí mismo del espectador sustituye al objeto percibido por sí mismo; la percepción del espectador o espectadora es el producto del arte. Así, en lugar de eliminar el objeto de arte físicamente presente, el enfoque meditativo del arte ambiental crea un sujeto secundario velado: la conciencia del espectador como sujeto.⁴²

42 DAN GRAHAM, citado por Claire Bishop en «El arte de la instalación y su legado», en VV.AA. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*. Espacio tiempo espectador, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2006, p. 85.

La inmersión potencia la experimentación sensorial, al grado de que una vez envuelto en la obra los sentidos del espectador se alertan y reaccionan a la menor provocación. Para Claire Bishop la participación que promueve la instalación surte efectos no solo en el plano artístico, también en el plano de la realidad, porque «plantea una relación transitiva entre la condición del espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico». ⁴³ El espectador sensibilizado en un entorno artístico asume una actitud de vigilancia del entorno social en el que se encuentra.

Los tipos de recorridos que plantean las instalaciones son muy distintos y sus efectos también, los recorridos por la naturaleza de Olafür Eliasson nos llevan a reflexionar sobre nuestra relación con el entorno natural, aquí la interacción física está dirigida a alertar la percepción del mundo que nos rodea. Otro tipo de recorridos nos provocan un viaje hacia el interior de nuestra sensibilidad, son obras dirigidas a la ampliación del campo sensitivo-perceptivo. Una tercera forma participativa generada por el caminar, son los recorridos interpretativos, en los que la acción de andar dentro de la pieza es solo la estructura narrativa en la cual se fundamenta.

El espectador constructor

Algunas instalaciones generan la participación a través de la puesta en acción de mecanismos que implican la manipulación

⁴³ CLAIRE BISHOP, «But is it installation art?», en *Tate Etc.*, número 3, primavera de 2005 en <<http://www.tate.org.uk>>, última consulta 27 de agosto de 2008.

de algún componente de la pieza para su construcción. Son instalaciones que potencian en el sujeto su capacidad de transformación, el tipo de sujeto requerido es un *homo faber*, sin miedo a construir simbólicamente con su trabajo un nuevo universo artificial. Las propuestas que requieren el manejo de instrumentos y herramientas para su construcción presuponen como espectador a un sujeto curioso y sin miedo a interactuar físicamente con la obra para configurarla, son propuestas en las que el significado no está dado, no reside en el objeto hasta que es discernido por un espectador perceptivo, sino que la obra se va construyendo con la acción participativa de cada uno de los espectadores y de todos en general. Para Marcel Broodthaers, es el espectador que construye la pieza quien le otorga su carácter artístico:

[...] la persona que crea este arte –estas pinturas que te hacen reír o que te revuelven el estómago– esta persona de quien los únicos medios de expresión descansan en la selección de bienes de consumo que alguien le propone, esta persona eres tú.⁴⁴

Para que este tipo de instalaciones funcione, el espectador, además de recorrer la pieza ha de asumir un rol de configurador, tomando los objetos en sus manos y formando la pieza a partir de las instrucciones tácitas o expresas. Ilya Kabakov, un reconocido instalador ruso, en sus propuestas siempre concede importancia central al papel activador y constructor del espec-

44 MARCEL BROODTHAERS, citado por Michael Archer, «Towards Installation», en Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry (eds.), *Installation Art*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1994, p. 13.

tador: «el principal centro al que va dirigido todo, del cual todo nace es el espectador». ⁴⁵

Por su inmediatez y contundencia, la manipulación de objetos ha sido uno de los mecanismos de acción más socorridos por los artistas instaladores para lograr la participación, este tipo de tácticas implican la puesta en disposición de instrumentos, los cuales a su vez conforman la estructura de la pieza. El sujeto, al poner en marcha las herramientas, toma parte en el proceso creativo de la obra accionando palancas, apretando botones, jugando, cosiendo prendas de vestir, grabando su voz. El artista deja de ser creador *stricto sensu* para convertirse en un productor que desarrolla una herramienta que luego será el público quien use según sus capacidades y en un espacio de libertad creativa previsto por el artista y susceptible de ser ampliado por el espectador, pero siempre tomando a la obra como punto de partida.

La puesta de instrumentos al servicio del espectador para construir la obra, va más allá de la mera activación de mecanismos de encendido y apagado o de armar las piezas de un rompecabezas, implica crear en colaboración con el artista. En el caso de la construcción, el juego no es totalmente arbitrario, el tamaño y las formas de las piezas imponen límites a las posibilidades de creación. Además de un *homo faber*, estas propuestas requieren de un *homo ludens*, un actor dispuesto a jugar, a interferir, a producir sombras y huellas, a construir y a vivir nuevas sensaciones artísticas, esto a nivel de interactividad física. La mayoría de las instalaciones basadas en este método de acción promueven

45 ILYA KABAKOV, citado por Claire Bishop, «But is it installation art?», en *Tate Etc.*, número 3, primavera de 2005 en <<http://www.tate.org.uk>>, última consulta 27 de agosto de 2008.

también la participación nivel interpretativo, al incitar al espectador a impugnar las condiciones que se le ofrecen en forma de propuesta lingüística, a conectar referencia y significado, a crear en colaboración, a poner en marcha el mecanismo simbólico de la instalación.

La acción constructiva implica la manipulación de herramientas, lo cual de alguna manera lo convierte en usuario, Josu Larrañaga lleva la analogía al extremo comparándolo con el usuario de alguna maquinaria industrial o de alguna estructura urbana, para nosotros su acción va más allá de la que realizaría un mero usuario, ya que es necesario que se implique creativamente. El espectador usuario es un espectador activo, quien con su hacer contribuye a la conformación de la obra y se involucra en su poética, incluyéndose él mismo dentro del espacio de la obra.

El sujeto interactuante es también comparable con un actor: «más que considerar al espectador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde una cierta distancia, las instalaciones presuponen un espectador corporeizado con los sentidos, tacto, olfato y oído tan desarrollados como la vista». ⁴⁶ En la medida en que el espectador de la instalación activa los elementos y espacios propuestos por el artista y se representa entre ellos, la acción representativa adquiere carácter teatral. Para Eugeni Bonet la instalación asume una dimensión fractal entre la escultura y el teatro: «[...] a menudo la instalación cobra un carácter demiúrgico de puesta en escena y en algunos casos el

46 CLAIRE BISHOP, «El arte de la instalación y su legado», en VV.AA., *Instalaciones y nuevos medios...*, *op. cit.*, p. 81.

espectador puede incluso activar por sí mismo la maquinaria escénica que ello comporta». ⁴⁷

Las propuestas que requieren del manejo material del espectador exigen un espectador creativo, capaz de implicarse en el diálogo y dispuesto a interferir y generar nuevas condiciones discursivas, como señalamos al principio de este capítulo, la instalación parte del intercambio físico con el espectador para generar a menudo una participación interpretativa o implicativa.

El espectador donante-donatario

La participación interactiva en la instalación se extiende desde la exploración a su deliberada conformación o desintegración por parte del espectador. Además de ser susceptibles de experimentarse desde su interior, algunas instalaciones son proposiciones que han de ser completadas materialmente:

La instalación por un lado confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica como contenido específico de la misma, pero a su vez inviste también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no solo incluyéndolo en su espacio sino incorporándolo al proceso de construcción representativa. ⁴⁸

47 EUGENI BONET, «La instalación como hipermedio (una aproximación)», en VV.AA. *Media Culture*, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1995, p. 27.

48 JOSU LARRAÑAGA, *op. cit.*, p. 32.

Esto las convierte en propuestas abiertas que funcionan como estructuras contenedoras puestas a disposición del sujeto espectador para que este las llene de contenido material y significativo, como ya lo señaló Julie Reiss, una de las características recurrentes en la instalación, «es que el espectador está considerado en cierta forma como parte integral de la conclusión de la obra». ⁴⁹ Para su materialización este tipo de propuestas requiere de la acción dádiosa o receptora por parte del sujeto espectador, ya sea de objetos o narraciones. La donación es una cesión gratuita y voluntaria de algo que a uno le pertenece, en este caso a favor de una obra que funciona como receptáculo a ser llenado con la generosidad del espectador.

Las tácticas materializadoras de las que se valen este tipo de piezas, son mecanismos de acción que logran la participación mediante el intercambio de efectos. En estos casos el artista propone la estructura de la pieza, cuyos componentes provienen de la acción donadora por parte de los espectadores. La contrapartida de estos modos de acción son las obras que poco a poco se desmaterializan, llegando incluso a desaparecer gracias a la acción del sujeto participante, en estos casos la obra es la parte donante de la relación y el espectador el donatario que acepta voluntariamente quedarse con un elemento componente de la pieza, son poéticas generosas basadas en ceder o regalar para incitar al espectador a tomar decisiones creativas respecto a qué hacer con el objeto recibido en donación. La apertura material bajo la que operan este tipo de propuestas, a diferencia de las obras cerradas, las cuales pretenden mantener una relación homogénea y direccional entre significante, significado y referente,

49 JULIE REISS, citada por Claire Bishop en *op. cit.*, p. 81.

da lugar al intercambio, en el cual la relación significativa puede estar abierta a un juego semántico solamente vinculado, enmarcado en una cierta estructura poética, pero no determinado.

En el intercambio de objetos entre el espectador y la obra, la importancia del objeto radica en su carácter transicional. Las obras que ceden sus elementos se transforman paulatinamente para luego desaparecer, para Nicolas Bourriaud esta problemática de la ofrenda generosa, de la disponibilidad de la obra de arte, intenta evidenciar la forma de relación de los sujetos con las cosas, tema que el crítico sitúa en el meollo de la estética contemporánea. En las obras que se valen de tácticas materializadoras, el proceso opera de forma inversa: la propuesta se somete a un proceso de configuración a través de la donación de objetos, experiencias o anécdotas que hace el espectador a la obra, en este caso la obra se va conformando en el tiempo con los objetos cedidos, que tienen el carácter de *objetos* o *fenómenos transicionales* porque están previamente dotados por el espectador de una carga simbólica y sustitutoria, que en ocasiones contribuyen a que esté viva la experiencia de cesión como una experiencia liberadora.

Un rasgo importante de las obras que se configuran con la donación material o narrativa del espectador, es su carácter de espacio de transición más que la obra en sí, en general todo arte posee carácter transitivo al ocupar un espacio entre la ilusión y la realidad. Entre una idea artística y su ejecución se encuentran muchas cosas pero el intermediario concreto es el material, el espectador escoge el objeto a donar, en el proceso de donación se da el paso del objeto al símbolo o metáfora visual; y una metáfora visual funciona como puente entre los objetos y los sentimientos.

Para la teoría relacional de Nicolas Bourriaud, el mecanismo de este tipo de propuestas basado en la intersubjetividad aborda directamente la esfera de las relaciones humanas contemporáneas, al respecto señala que son obras que «exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta que permite unir individuos y grupos humanos». ⁵⁰ Son propuestas que se valen del objeto para enfatizar que el arte es producto de las relaciones humanas:

La forma toma consistencia y adquiere una existencia real, solo cuando pone en juego las interacciones humanas, la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos, cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones. ⁵¹

⁵⁰ NICOLAS BOURRIAUD, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006, p. 33.

⁵¹ NICOLAS BOURRIAUD, *ibid.*, p. 22.

En vivo y en directo. Estrategias participativas en el arte de acción

El arte de acción es un campo extensivo aplicable a un conjunto de prácticas artísticas que se basan en la acción presente del artista y/o del espectador: «El arte de acción es un concepto abierto a través del que podríamos designar unas prácticas artísticas que casi siempre se llevan a cabo en directo, efectuando un esteticismo o investigación de una relación con el público, un espacio o un espacio público social y ético». ⁵² Su desarrollo se ha bifurcado en distintas vertientes, siendo *18 happenings in 6 parts* del artista fluxus Allan Kaprow, la obra paradigmática del inicio del performance, la cual se llevó a cabo en otoño de 1959 en la Reuben Gallery de Nueva York; en esta pieza se destaca la invitación abierta a que el público participe, en 1961 Susan Sontag declaraba su sorpresa respecto al nuevo papel que el espectador asumía en los happenings: «Quizá el rasgo más sorprendente de los happenings sea el tratamiento que en ellos se dispensa al público. El suceso parece ideado para molestar y maltratar al público». ⁵³

⁵² RICHARD MARTEL, «El arte del reencuentro», en VV.AA., *Arte Acción 1*, Documentos 10, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2004, p. 12.

⁵³ SUSAN SONTAG, *Contra la interpretación*, Alfaguara, 1966.

En la extensión conceptual del arte de acción se incluyen los happenings, las acciones, los performances, los eventos, el *body art* y el arte de propuesta. Las cinco primeras formas comparten una estructura presentativa similar, siendo performance la manera más común de referirlas. Miguel Molina, en su artículo «La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)», señala una de las consecuencias negativas de esta reducción terminológica:

El mismo vocablo en inglés de performance que utilizamos genéricamente para hablar de todo arte de acción, nos ha condicionado indirectamente para encontrar los referentes creativos también en el campo anglosajón; tanto en la teoría, como en su práctica. Un libro clásico que trata este tema como *Performance Art* de Roselee Goldberg [...] contiene la problemática de llamar performance a todo tipo de arte de acción, más allá de que este término específico no se empleara antes de los años setenta, y que hace convertir en performances lo que antes se llamaban «boutades», veladas dadá o teatro sintético futurista.⁵⁴

La acción artística o performance escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por los artistas.

54 MIGUEL MOLINA, «La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)», en Carlos Tejo (ed.), *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultad de Bellas Artes da Universidade de Vigo*, Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, Galicia, 2008, p. 30.

Los performances son acontecimientos efímeros en los que el artista usando su cuerpo como material artístico se implica directamente con los espectadores para incrementar la conciencia de su realidad mediata e inmediata y animarlos a hacer una nueva interpretación o simplemente sacudirlos, en ocasiones únicamente a nivel comprensivo, en otras los incita a una interpretación reproductiva: «Las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros, cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada».⁵⁵ Las acciones suponen la explotación deliberada de situaciones y correspondencias inter-sensoriales y se manifiestan como acciones en tiempo presente que pueden ser previamente planeadas o improvisadas, algunas están abiertas para que el espectador tome parte en ellas, otras son realizadas por el artista quien hace participar al espectador a través de los objetos o de la mera interpretación comprensiva, en ellas no solo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento son aspectos de la obra.

El arte de propuesta es otra forma distinta a los performances incluida en el arte de acción. El arte de propuesta, al igual que el performance, requiere de la acción performativa,⁵⁶ por parte del artista o del espectador, aunque se genere de manera distinta

55 SAGRARIO AZNAR ALMAZÁN, *El arte de acción*, Editorial Nerea, Hondarribia Guipúzcoa, 2000, p. 13.

56 El término performativo es la adjetivación de performance que tomamos del artículo de Kristine Stiles en *Entre la piedra y el agua*. Es una acepción acuñada por el filósofo J. L. Austin en su libro *How to do thing with words*, se refiere a una clase de expresiones que no son descriptivas ni son veraces como proposiciones sino que más exactamente en su propia aserción hacen algo.

y se lleve a cabo en otro tiempo. El arte de propuesta está integrado por piezas que marcan un comportamiento en partituras, las cuales pueden ser interpretadas por el propio artista o por cualquier otra persona, artista o no, en público o en privado. Llevar a cabo alguna acción pautada representa solo una de las múltiples realizaciones potenciales contenidas en la partitura, las que se pueden desarrollar *ad infinitum* simultánea o sucesivamente. A los artistas fluxus les debemos el desarrollo del arte de propuesta, al principio eran las partituras en las que George Brecht, La Monte Young y Yoko Ono basaban sus performances, posteriormente las empezaron a enviar por correo a sus amigos, y su posibilidad de reproducción se extendió tomando formas distintas. Las partituras fluxus consistían en tarjetas con textos breves o listas de palabras como *Three Aqueous Events-Tres eventos acuosos*, de George Brecht de 1961, que consistía en tres palabras con los diferentes estados físicos del agua: Hielo, Agua, Vapor.

Brecht señaló que el objetivo de sus partituras era obtener «el máximo de significado, con una imagen mínima, es decir, el logro de un arte de múltiples implicaciones a través de recursos simples, incluso austeros». ⁵⁷ Este tipo de propuestas son paradigmáticas de la teoría de la obra abierta de Umberto Eco, porque logran desestabilizar el poder de la autoría y acabar con el instrumentalismo del arte.

El performance es un campo de acción artística en el que casi todo es posible, y es por ello que cualquier intento de clasificación asume el riesgo de ser incompleto y poco certero. Tania

⁵⁷ GEORGE BRECHT, citado por Kristine Stiles en «Entre la piedra y el agua», en VV.AA., *En l'esperit de FLUXUS*, op. cit., p. 211.

Pardo plantea una distinción del performance que intenta partir de la forma en que la obra implica al espectador:

siendo el arte de acción un arte que implica al espectador de forma activa, habrá dos tipos de acciones: aquellas en las que el público es consciente de su asistencia a una performance, como mero espectador, y aquellas en las que el artista desarrolla una acción mientras que el público permanece ajeno a su desarrollo.⁵⁸

Para nosotros esta distinción está basada en el conocimiento del espectador sobre su implicación directa en la acción y en realidad ninguna de ambas categorías incluye la acción directa del público, en la primera es un mero espectador y en la segunda es ajeno al desarrollo de la acción. Nosotros para efectos de discernir el tipo de acción participativa a que han dado lugar los diferentes tipos de propuesta planteamos una distinción que efectivamente se fundamenta en la inclusión del espectador como un elemento más de la realización de la acción. Por un lado tenemos performances abiertos, que son acciones artísticas realizadas conjuntamente por el artista y el público, en las que este último se convierte al igual que el artista en ejecutante de la acción, en ocasiones la implicación del espectador es voluntaria y en otras involuntaria. También tenemos performances que no requieren de la participación corporal directa e inmediata del espectador en la acción, en estos la participación tiene lugar a través de mecanismos interpretativos que promueven otro tipo de experiencias físicas, intelectuales o emocionales. En ocasiones

⁵⁸ TANIA PARDO, «Acción, reacción, interacción» en *Lápiz*, número 196, Madrid, 2003, p. 58.

[...] se les obliga a participar emocionalmente de una forma muy profunda porque siempre se ven cosas muy conmovedoras y duras y encuentro que tomar la decisión de dejarse llevar por las cosas que pasan es también participación, para esto no hace falta moverse, hacer acciones e incluso creo que dejarse impresionar por acciones como esta es quizá incluso más difícil que participar físicamente.⁵⁹

Ambos tipos de performances son continuación del happening,⁶⁰ el cual a través de la acción del artista y del público se proponía lograr una intensa relación con el ambiente circundante:

El happening exige una apertura de espíritu libertario, cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real. Hay cierta indecencia lo sabemos en exaltar el arte de la participación, mientras la mayoría de la humanidad solo goza de una parte irrisoria de la vida misma. El happening articula sueños y acciones colectivas. Ni abstracto ni figurativo, ni trágico ni cómico, se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en un happening participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad. Ya no hay más un sentido único. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la política o la cultura nos han habituado. El happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea.⁶¹

59 JACQUES DONGUY, «Arte corporal», en VV.AA., *Arte Acción 1*, *op. cit.*, p. 177.

60 Para evitar confusiones terminológicas nosotros nos referimos al *happening* como un concepto aplicable a algunos performances históricos.

61 *Manifiesto sobre el happening* de 1966 firmado por cerca de 50 artistas.

El arte de acción es participativo en esencia, la participación se genera en la interactividad física entre los cuerpos o entre estos y los objetos, pero tanto el performance como el arte de propuesta se enfocan en lograr la participación interpretativa del espectador ya sea comprensiva o reproductiva. Al estar basada en lo corpóreo, el performance es una forma artística que incide primeramente en el orden de lo real, lo cual tiene connotaciones de materia que lo vinculan al reino de la biología y de la fisicalidad bruta, para luego integrarse en el orden de lo simbólico y lo imaginario, el motor de la participación se localiza justamente en su incidencia en el orden de lo real. La génesis interpretativa radica en la relación intercorporal en tiempo presente en la que se basa su estructura, relación de la que parte el desarrollo de procesos empáticos que pueden conducir a la participación a nivel implicativo. Situar al cuerpo en el centro del conocimiento produce significados sociales, porque no es un objeto entre los demás, es la expresión visible del individuo social y la comprensión del mundo se realiza primeramente a través del cuerpo, como ya lo señaló Lefebvre: «la totalidad del espacio (social) procede del cuerpo». ⁶² A través del cuerpo lo íntimo penetra en lo público y lo público en lo íntimo, creando interferencias mutuas y agitando los condicionamientos, como lo señala Richard Martel:

[...] a menudo se da una incursión del cuerpo público en el cuerpo íntimo. Muchas acciones reivindicativas encuentran así su justificación. Por tanto denunciar un problema social mediante

Apéndice en Sagrario Aznar Almazán, *op. cit.*, 2000, pp. 83-85.

62 HENRI LEFEBVRE, *The production of space*, citado por Kristine Stiles en «Entre la piedra y el agua» en VV.AA., *En l'esperit de FLUXUS*, *op. cit.*, p. 211.

la propuesta del cuerpo es adecuar las relaciones oscilatorias del público a lo íntimo a través de lo privado. Las actitudes pueden volverse reversibles.⁶³

La relación empática entre el artista y el espectador es propiciada por el tipo de espacio en donde generalmente tiene lugar el performance, por lo general los performances no se verifican en un escenario teatral convencional provistos de *cuarta pared*, por el contrario, estos se desarrollan en la calle, en un patio, una biblioteca, un bar, en un espacio construido, montado o encontrado. Lo más común es que se lleve a cabo al mismo nivel superficial en el que se encuentra el público y en ocasiones entre el público, propiciando un acercamiento real entre este y los espectadores, acercamiento que contribuye a disminuir las fronteras entre la obra y el espectador: «A la gente le gusta la posibilidad de tener una relación interactiva respecto a las posturas del artista, que se hallan muy cerca de sus propias percepciones, de sus propios sentimientos».⁶⁴

Las relaciones intersubjetivas promueven procesos de identificación inconscientes. En los performances con estructura de ritual la intersubjetividad es más intensa, porque tanto espectadores como artistas se congregan para celebrar en conjunto la obra, pero no se trata simplemente de estar uno junto a otro, sino de la intención que une a todos y les impide sumirse en su propia individualidad. Las estrategias participativas en el arte de acción

63 RICHARD MARTEL, «Los tejidos de la Performance» en VV.AA., *Arte Acción 1*, op. cit., p. 33.

64 PIERRE RESTANY, «Fluxus debate entre Eric Andersen, Dick Higgins, Pierre Restany, etc.», en VV.AA., *ibid.*, p. 121.

se fortalecen con el uso de objetos, gestos, sonidos y palabras que funcionan como vehículos de participación.

Los objetos en la performance no solo enriquecen su carácter visual, sino que favorecen también los procesos de identificación entre el artista y el espectador y funcionan como elementos transicionales; su importancia reside en el espacio de transición que marcan, más que en el objeto en sí. Por ejemplo en los performances con carácter penitente en los que el artista lleva a cabo un proceso de introspección profunda, el objeto por su carácter transicional logra romper la barrera surgida durante el aislamiento introspectivo entre el performer y la audiencia, creando un espacio de acercamiento.

La práctica del performance puede mirarse desde perspectiva dual, por un lado alude claramente al descubrimiento de las posibilidades del cuerpo con relación a los materiales y objetos utilizados, pero por otro, en un sentido más amplio, hay un evidente deseo de poner de manifiesto la alienación dominante y ofrecer una posibilidad de cambio, de transformación, de ruptura. El arte de acción es ante todo un arte vivo y activo: «un arte que adopta sus formas de la propia vida».⁶⁵ Otro factor que hace del performance una forma artística participativa *per se*, es su incidencia en lo cotidiano, característica que resalta Pierre Restany en su definición de performance: «Performance es la inflexión del arte en la esfera existencial es decir en la vida cotidiana a través de la acción humana».⁶⁶ La incidencia en la cotidianidad

65 CLAES OLDENBURG, «Store Days», apéndice en Sagrario Aznar Almazán, *op. cit.*, p. 82.

66 PIERRE RESTANY, «La inflexión del arte en la esfera existencial», en VV.AA., *Arte Acción 1*, *op. cit.*, p. 74.

se da en el performance a través de estrategias rompedoras y el objetivo es lograr una transformación: «Primero que todo la revolución tiene lugar dentro del hombre. Cuando el hombre es realmente un ser libre y creativo que puede producir algo nuevo y original, puede revolucionar el momento».⁶⁷

El performance y el arte de propuesta presentan acciones actuales o posibles. Las piezas en su temporalidad y materialidad son un mero detonante de otras experiencias subjetivas, no un fin en sí mismas: «La performance subraya la interacción entre el mundo material y el mental y sus acciones logran niveles de libertad humana en las relaciones entre el mundo privado y el social».⁶⁸ La participación que provocan ambos tipos de propuestas, solo en ocasiones implica la generación de nuevas realizaciones materiales, en otras lo que se busca es la experiencia vivencial del espectador, la cual es promotora de cambios conductuales.

Un performance no es en ningún sentido una alegoría, es decir no dice algo para que se piense otra cosa, sino que solo y precisamente en la acción puede encontrarse lo que tenga que decir. La única opción para el espectador en directo de lo real es percibirlo, pero en este caso, utilizamos percibir no en el sentido de recolección de diversas impresiones sensoriales, sino en el sentido del término en alemán *wahrnehmen* que es tomar algo

67 JOSEPH BEUYS y Henrich Boll, «Manifiesto de Fundación de una Universidad Libre Internacional de la creatividad e investigación interdisciplinaria», en VV.AA., *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, edición a cargo de Bernd Klüser, Síntesis Editorial, Madrid, 2006.

68 KRISTINE STILES, «Entre la piedra y el agua» en VV.AA., *En l'esperit de FLUXUS*, op. cit., p. 210.

como verdadero, Pierre Restany propugna por un arte de acción que sea aún más verdadero que la realidad:

La contribución de la performance es precisamente crear entre los hombres aquellos dispositivos relacionales que hace que hablen entre sí, que se comuniquen en lo mejor de sí mismos sin tener que recurrir a los criterios estéticos estancados de lo bello, el performance contribuye a que se pase a la noción de verdadero, nos da la sensación gratificante de lo verdadero. Para experimentar la sensación de lo verdadero ante un performance es necesario que lo verdadero se convierta en verosímil, y para ello hace falta que sea un poco más verdadero que la realidad.⁶⁹

Para participar de la obra es necesario permitirle que nos hable al oído interior ya que «solo lo elevado hasta la idealidad del oído interno nos proporcionará el sillar para la construcción de la obra».⁷⁰ Aunque se genera en el orden de lo real, la interpretación pertenece al orden de lo simbólico, es un proceso que tiene lugar a nivel consciente y por ello la voluntad del espectador es fundamental para que tenga lugar la fusión de horizontes. A través de modos de acción participativos, el arte de acción ha logrado que el espectador se funda en la acción, que se identifique con ella o que la ejecute, a continuación exponemos las características de cada uno de estos tres tipos de conductas participativas.

69 PIERRE RESTANY, en VV.AA., *Arte Acción 1*, op. cit., p. 81.

70 HANS GEORG GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 118.

El espectador *con-fundido*

Los performances abiertos logran fusionar al espectador con la obra y el ambiente, las estrategias participativas se desarrollan en este tipo de piezas a través de diversos mecanismos que tienen como objetivo lograr que el espectador intervenga en la acción. El modo característico de acción participativa de los performances abiertos es la integración escena-auditorio, integración promovida en su momento por la Bauhaus: «Es hora de realizar una clase de actividad escénica que ya no admitirá que las masas sean espectadores silenciosos, que les posibilitará fundirse con la acción en el escenario». ⁷¹

Los performances abiertos consisten en estructuras esquemáticas de acción indeterminadas que en una primera instancia lleva a cabo el artista, pero que está abierta a la concreción material por parte del espectador: «Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad. Ya no hay más un sentido único. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la política o la cultura nos han habituado». ⁷²

En contraste con los happenings que aparentemente no tenían comienzo, medio, ni fin, las acciones abiertas contemporáneas, pueden tener o no tener una estructura previa marcada por el artista de forma abierta y fluida. Este tipo de acción participativa se puede desarrollar de manera voluntaria o involuntaria. Un

⁷¹ MOHOLY NAGY en *Teatro, circo, variedades*, citado por Roselee Goldberg en *op. cit.*, p. 116.

⁷² *Manifiesto sobre el happening de 1966* firmado por cerca de 50 artistas en apéndice de Sagrario Aznar Almazán, *op. cit.*, pp. 83-85.

tipo de acciones otorga la oportunidad al espectador de decidir su participación activa como un elemento más de la obra, o bien no participar. Sin embargo encontramos otras propuestas en las que la fusión entre el espectador y la obra opera automáticamente sin que medie la acción volitiva del espectador, la audiencia participa en la acción lo quiera o no, aquí no hace falta ninguna invitación a participar, simplemente todos los sujetos presentes participan lo quieran o no. Esta participación es involuntaria, concepto desarrollado por Bartolomé Ferrando con referencia a la acción participativa promovida por las acciones de Zaj:

Zaj planteó la participación del otro disolviéndose o diluyéndose entre él. No invitándole a intervenir, sino más bien construyendo unas acciones solubles en el entorno cotidiano, tras eliminar la distancia que le separaba de este y también del receptor.⁷³

Una obra con poética participativa involuntaria es *El viaje a Almorox* de Zaj, acción llevada a cabo en 1965 por José Cortés, Walter Marchetti, Wolf Vostell, Tomás Marco y Manuel Cortés, además de todos los viajeros. Un concierto sobre vías llevado a cabo en los vagones del tren, que según se leía en un folleto explicativo intervenían todos los expedicionarios, los tranquilos y soñolientos viajeros ajenos al grupo que casualmente se desplazaban en ese tren, así como todos los habitantes de Almorox, el concierto no incluía programa con relación de piezas simplemente porque no se podía saber: «según se aprovechara el tiempo, según el humor de cada cual para iniciar una partitura

⁷³ BARTOLOMÉ FERRANDO, *op cit.*, p. 94.

y según el número de intérpretes»,⁷⁴ dijo uno de los expedicionarios.

Este tipo de propuestas le abren al espectador un espacio de juego, permitiéndole salir fuera de sí para entrar en un contexto de movimiento que desarrolla su propia dinámica, le permiten la manifestación espontánea de sus instintos lúdicos que contienen los elementos racionales y efectivos de la participación. Lo que el lenguaje artístico lleva a cabo con las acciones es un juego: las ordena en serie, encierra un secreto en ellas y cada imagen ofrece jugando, una respuesta a un enigma. El juego es auto-representación del movimiento del juego, esta determinación del movimiento implica que el jugar exige siempre un jugar con, un acompañamiento que no es otra cosa que la participación del otro en el movimiento o acción, en este sentido el espectador es algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él, en tanto que participa en el juego de la acción es parte de ella. La herramienta principal de la que se valen estas propuestas para accionar al espectador es desarrollar mecanismos lúdicos de identificación proyectiva centrífuga entre el sujeto espectador y la obra en proceso, por medio de los cuales el espectador hace suya la propuesta convirtiéndola en acción. Una vez que el espectador se identifica con la propuesta decide o no ser uno de sus intérpretes ejecutivos. Más que formas de acción, los performances abiertos son formas de creación por parte del espectador, quien asume el papel de intérprete, en atención a

74 TOMÁS MARCO, «El Zaj ¿quiere usted tocar con mí?», en José Antonio Sarmiento (comisario), *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 84.

una invitación por parte del artista o por haber sido sorprendido y atrapado inesperadamente por la propia acción.

El espectador empático

Los performances en los que la acción directa e inmediata del espectador no es necesaria para su conclusión formal se valen de estrategias distintas a la acción actual para promover la participación interpretativa por parte del espectador, son propuestas dirigidas a la auto-comprensión en las que el relato de uno mismo se ve afectado y concernido. Este tipo de performances requieren de intérpretes y espectadores para considerar la función del pensamiento en la forma en que actúa en el mundo, atrayendo la atención hacia los procesos de comportamiento que relacionan el pensar con el hacer. La participación en estas obras no implica necesariamente la generación de nuevas realizaciones materiales contingentes, la interpretación puede tener lugar únicamente a nivel comprensivo, pero siempre fundamentada en la relación empática establecida entre el artista y el espectador.

El primer paso para lograr la participación interpretativa es lograr *crear un sincronismo psicológico en el alma del espectador*,⁷⁵ el cual se alcanza en los performances a través del cuerpo y los objetos. En una primera fase, la recepción de los performances suscita identificaciones primarias a nivel perceptivo con el objeto estético, tales como la admiración, conmoción, emoción, miedo o risa, pero es en el nivel reflexivo donde tiene lugar el

75 Expresión de Prampolini en el «Manifiesto *Pantomima futurista*», en Roselee Goldberg, *op. cit.*, p. 24.

proceso de transformación de recepción pasiva a recepción activa o interpretación.

Durante un performance, los espectadores ya no son simples testigos de un producto artístico, son necesariamente intérpretes que experimentan al artista como parte de su propia producción porque la acción artística se encuentra literalmente encarnada en el performer. El cuerpo del artista se convierte en la llave para la exploración de ideas, pensamientos y posturas sociales:

Desde siempre los artistas han realizado propuestas que les implican directamente ante el público; a través de diversos enfoques intentan contactar con el público potencial. Casi siempre, estos cuerpos que toman forma artística toman el cuerpo como material; la finalidad del acto se alcanza en la inscripción, en el signo del cuerpo proyectado sobre una materia.⁷⁶

La acción en vivo y en directo provoca en el espectador un movimiento o una parálisis, una pulsión expresada o reprimida, una sensación de alegría o desesperación, estas son solo algunas de las formas en que se manifiesta la interpretación participativa del espectador.

A partir del cuerpo nos relacionamos con el mundo, no es posible comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola a cabo uno mismo y en la medida en que uno mismo sea un cuerpo que está en el mundo. Tener experiencia de una estructura es vivirla, encontrar su sentido inmanente. En los per-

⁷⁶ RICHARD MARTEL, «El arte del reencuentro», en VV.AA., *Arte Acción 1*, *op. cit.*, p. 11.

formances el cuerpo del espectador funciona como un sistema sinérgico que elabora acción-reacción, acentuándose en primer lugar en las percepciones para luego elaborar una interpretación:

El cuerpo es la base principal, el placer, el sufrimiento, la enfermedad, la muerte se sitúan en él y a lo largo de la evolución biológica configuran al individuo socializado puesto en condiciones de satisfacer todas las exigencias del poder establecido.⁷⁷

Los movimientos corporales en un performance acentúan la acción humana y sus resonancias psicológicas. Una acción demuestra la presencia activa del hombre en el mundo. Una de las dimensiones características del performance es la co-presencia, la relación de sujeto a sujeto en el intercambio de información. La co-presencia corporal durante la acción promueve procesos de identificación, el artista en acción trabaja sobre los elementos comunes entre los espectadores, y con estos establece relaciones empáticas que producen conductas de imitación, contagio mental y proyección. Los sujetos espectadores se identifican con la persona del artista, lo cual en términos psicoanalíticos se conoce como identificación centrífuga. La identificación que provocan los performances no son simples imitaciones, sino apropiaciones hechas con base en un elemento común que existe en el inconsciente del espectador. La empatía producida por la acción es una relación de ida y vuelta entre el artista y el espectador, la actitud por parte del artista debe ser la de una observación participante, en un oscilar continuo entre el dentro y fuera de

⁷⁷ JACQUES DONGUY, «Arte corporal», en VV.AA., *Arte Acción 1*, op. cit., p. 161.

los sucesos, atrapando también empáticamente el sentido de los acontecimientos que tienen lugar mientras se lleva a cabo el performance y que son revelados a través de los gestos y reacciones inmediatas de los espectadores. El hecho de que el performer no es un actor que representa sino más bien un individuo que presenta situaciones, fomenta el desarrollo de procesos de identificación proyectiva que favorecen la participación interpretativa a nivel comprensivo y ejecutivo.

Los objetos utilizados durante la acción contribuyen en el fortalecimiento de las estrategias de identificación, porque la elección del objeto, tanto por parte del artista como del espectador, se hace sobre el modelo de la propia persona. El intersticio entre sujeto y objeto es la performance y ambos se unen en la acción. Los aspectos performativos de los objetos refuerzan la conciencia de las representaciones corporales y plantean preguntas sobre el status y uso de los objetos y por extensión el status y función de la conducta humana. Los performances que se valen de objetos, inducen a la reflexión de cómo los objetos y los actos se relacionan con las construcciones políticas e ideológicas que estructuran las prácticas sociales, un objeto alterado redefine las pautas de conducta. Además los objetos contribuyen a un acercamiento físico real entre la obra y el espectador funcionando como médium, el espectador que se involucra con el objeto participa ya en la obra. Su importancia va más allá de la mera necesidad de dejar huellas, en sus primeros performances, Chris Burden intentaba convencer al espectador de la realidad de lo increíble e intentó combatir el escepticismo con fragmentos de evidencia, verdades tridimensionales en forma de objetos o como documentación fotográfica, por ello, según declaraciones del propio artista, toda la acción solía centrarse en un objeto

convinciente, que no solo probará que la acción sucedió, sino que intentarán convencer sobre el contenido de la acción. La condensación de señales de comportamiento en simples gestos que se producen en el intercambio entre acción y objeto, incrementan el carácter visual de las piezas y al hacerlo incorporan códigos de representación visual que comunican en modos múltiples, simultáneos y muy concentrados y no mediante una narrativa lineal.

Una vez que el espectador se identifica en la acción insoslayablemente la participación interpretativa tiene lugar. El objetivo del artista de un performance que exige participación interpretativa comprensiva, no es solo mostrar una obra, sino su conformación estructural. Durante la participación interpretativa se llevan a cabo procesos de pensamiento que generan nuevas configuraciones mentales y lingüísticas que pueden alcanzar un carácter estético, porque tanto los pensamientos como las palabras son materiales plásticos dotados de forma, fuerza y proporción. Por su resonancia en el espacio vivido la participación interpretativa es generadora de esculturas sociales.

La estructura formal de estas piezas es solo el medio para reflexiones posteriores, es por ello que la disposición consciente y voluntaria del espectador es un elemento imprescindible para alcanzar profundidad en la interpretación, si el espectador no tiene intención de participar, aunque esté presente y los modos de acción específicos sean altamente efectivos, no habrá interpretación. El proceso interpretativo es intelectual y voluntario, empieza cuando algo nos llama la atención, dejamos atrás los prejuicios, decidimos participar, para luego iniciar un proceso de cuestionamiento que parte de la propia obra y se dirige hacia ella.

El espectador ejecutante

El arte de propuestas solo tiene verdadera existencia en el acto de su interpretación, entendida esta en el sentido aplicable a una interpretación musical o dancística. Son piezas fundamentadas en la idea de que todos somos igualmente capaces de inventar nuestras propias interpretaciones, invitando a su apropiación mental y hacer uso de ellas mediante formas imaginativas que se pueden materializar o no. Mediante la acción participativa, estas obras generan una amplia variedad de piezas basadas en la imaginación creadora de cada individuo. En las partituras que contienen instrucciones la interpretación reproductiva es necesaria, mientras que en las partituras estructuradas en forma de invitación o las que simplemente plasman una idea, la interpretación puede ser tanto a nivel comprensivo como reproductivo, ambas formas incitan a cada espectador a que intervenga en la construcción de su propia obra. Podemos comparar las obras partitura con las artes reproductivas como el teatro y la música, las cuales tienen la tarea de representar su modelo textual a través de una peculiar representación en una materia sensorial contingente, siendo este un rasgo distintivo, lo cual implica que en cuanto que son interpretaciones poseen el carácter de una creación propia por parte del intérprete.

El arte de propuesta, al igual que la poesía es superior a todos sus sentidos posibles, las partituras están grávidas de significación contienen el sentido como posibilidad e infinitud. La forma espacio-temporal performativa llevada a cabo por un individuo representa solo una de las múltiples realizaciones potenciales. El trabajo reconstructivo del juego de reflexión reside en la partitura, esta es el punto de identidad hermenéutica, que deja

al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar. Las partituras son un mero detonante de otras experiencias, no un fin en sí mismas, son piezas que solo estarán completas en su reelaboración por el público. Los espectadores son los receptores y creadores, crean y consumen la obra al mismo tiempo. La pieza es el agente que compromete al lector-intérprete en la acción, debido al formato conceptual sobre el que se construyen, las partituras plantean un rango muy amplio para su interpretación, abierto a todos los medios simples o complejos de realización que los interesados puedan imaginar.

La lectura es la principal herramienta en la que se fundamenta su estrategia participativa, es el instrumento básico para la realización de sentido, porque en la lectura es donde tiene lugar el auténtico modo de experiencia de este tipo de propuestas y la única forma efectiva de encuentro. Son piezas predominantemente textuales y se distinguen por la claridad del lenguaje, la economía y la simplicidad de las palabras e invitan a una interpretación ilimitada que provocan la participación interpretativa a nivel comprensivo o reproductivo por parte del lector. El libro, la hoja, una tablilla, la pared o cualquier superficie en la que se pueda escribir o dibujar constituyen sus soportes plásticos, la palabra es el recurso semántico fundamental, aunque algunas veces esta es sustituida o acompañada por dibujos o imágenes. Pero no se puede hablar de un sentido puramente lingüístico de la interpretación gramatical, en todo proceso interpretativo están presentes los condicionamientos psicológicos del intérprete.

Al igual que en todas las propuestas del arte participativo, la actitud mental y la voluntad del espectador son fundamentales para que la participación se verifique. El espectador, para convertirse en intérprete, debe estar en plena disposición de que

el texto le hable, le diga algo y a partir de lo que se deja decir, echar a volar su imaginación y sumergirse en un proceso creativo para llevar a cabo su propia obra. La participación ejecutiva le otorga al espectador la oportunidad de experimentar un proceso de sublimación a través de la creación artística que es una actividad beneficiosa para vivir de una manera más placentera en la realidad y por consiguiente disminuir los efectos psíquicos de lo traumático. El llevar a cabo un proceso creativo implica efectos reparadores en la estructura psicológica del espectador. Por lo general únicamente los individuos dedicados al arte llevan a cabo procesos de creación como tales, pero el arte de propuesta incita a individuos no dedicados profesionalmente al arte a experimentarlo desde el lado productivo, en este sentido las partituras pueden funcionar como puntos de inflexión en la vida de los ejecutantes.

La pieza matriz es un sistema acabado que funciona como la causa eficiente de otros sistemas susceptibles de adquirir autonomía. Las partituras pueden interpretarse a nivel mental como idea o corporal como una práctica que conlleva algún tipo de acción física. La interpretación puede ser en público o en privado, individual o colectiva, muchas de ellas han sido la base de verdaderos performances, no solo en el seno del movimiento fluxus, en donde la partitura era utilizada como uno de sus procesos normales de trabajo: «la mera acogida y lectura de una partitura puede constituir una performance y en este sentido los eventos fluxus se han descrito como happenings del lenguaje»,⁷⁸ toda interpretación reproductiva implica primero comprensión. Esta

⁷⁸ KRISTINE STILES, *op. cit.*, p. 212.

interpretación reproductiva o comprensiva es lo que permite manifestarse auténticamente a este tipo de piezas.

La acción performativa, resultado de una instrucción pausada o de un performance, sitúa al espectador más allá del fenómeno del arte como producto, posicionándolo en la esfera del hacer que tiene por objeto la transformación y el replanteamiento del arte en relación con su existencia:

[...] en la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino solo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella significa crecer más allá de nosotros mismos.⁷⁹

Tanto el performance, como el arte de propuesta, exigen al espectador experimentar nuevas sensaciones, en ningún momento se le da un resumen del argumento o algún tipo de información aclaratoria, simplemente se le bombardea con sensaciones vivenciales que tiene que ordenar, experimentar e interpretar, bajo su propia cuenta y riesgo.

79 HANS GEORG GADAMER, *op. cit.*, p. 124.

De espectador a público. Estrategias participativas en el arte público

El arte público está integrado por un conjunto de propuestas artísticas que se contextualizan en la dimensión espacial e ideológica de lo público, único ámbito en el que adquieren significación. Lo público se circunscribe más allá del espacio físico abierto, es un ámbito experiencial de confluencia y diálogo entre ciudadanos o de estos con algún hecho cultural.⁸⁰ La categoría de arte público es aplicable a obras con distintos soportes que se ubican en el espacio público y que confieren al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional, además de otorgar una importancia central al factor audiencia y vincular a ella el contenido de la obra, para la crítica y curadora norteamericana Lucy Lippard la opinión del público a quien va dirigida es esencial:

Yo definiría al arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta

80 Además de estos dos factores determinantes en la publicidad del espacio, existen otros no determinantes pero que sí influyen en el grado de publicidad de un espacio concreto, por ejemplo, el régimen de propiedad al que se encuentra sujeto, la galería o una sala de cine son espacios públicos pero sujetos al régimen de propiedad privada.

la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada.⁸¹

Son obras planteadas para funcionar dentro de una dinámica social acotada temporal y espacialmente, dirigidas a un público incidental, no especializado, dotadas de una poética despersonalizada que se completan en su recepción —reelaboración— por el público. Las obras de arte público no tienen como objetivo formar realidades imaginarias, sino incidir en lo real a través de la acción. Paloma Blanco acertadamente señala que son muchos los modos de hacer, entender, categorizar y pensar el arte público, pero siempre la intersubjetividad se revela como un mecanismo de creación de prácticas colaborativas que tienden a la formación o restauración de comunidad.

El artista público considera 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. El objetivo de las obras de arte público es involucrar a los espectadores en asuntos de naturaleza social, para lo cual requieren de una alta capacidad significativa, condición previa para alcanzarla es el establecimiento de relaciones con el lugar, es decir con el entorno social y humano.

Actualmente no se trata de un tipo de producción artística que subordine sus contenidos exclusivamente a la esfera de lo político, como en la mayoría de las propuestas de arte público que se desarrollaron durante los años setenta, década durante la cual la producción artística se encontraba fuertemente influenciada por las teorías marxistas y por los acontecimientos políticos

81 LUCY LIPPARD, «Looking around: Where we are and where we could be», en VV.AA., *Mapping the Terrain...*, op. cit., p. 124.

de la década anterior. José Luis Brea a este respecto nos aclara que de lo que se trata es:

[...] de territorializar políticamente todo aquello que cae fuera de la administración de dicha esfera; o dicho de otra manera de restaurar el potencial político del arte en un contexto en que ni la de lo político, ni la del arte, encuentran fundamento crítico para mantener la necesidad de existir en esferas separadas.⁸²

El arte público es una expresión de la convicción democrática y de compromiso activo en el foro público, en este sentido es un ejercicio de la dimensión política del sujeto.

En las propuestas de arte público la participación incide directamente en lo social, enfatizando su dimensión colectiva y experiencial. Además del compromiso político y la localización pública, Lucy Lippard señala como una condición del arte público, la recepción participativa, la cual generalmente funciona como un proceso de diálogo que promueve cambios tanto en el participante como en el artista. El arte público, desempeña una función estética y necesariamente cumple una función social su ámbito inmediato que puede ser pedagógica, funcional o significativa. Un ejemplo de obra pública con alta capacidad de significación ha sido la del colectivo norteamericano Grand Fury, cuyo trabajo se enmarca en una amplia corriente de actividad político cultural iniciada a principios de la década pasada y orientada a formar un grupo de opinión acerca de la situación política y social creada por la crisis del sida. También los canadienses Carole

82 JOSÉ LUIS BREA, «DX. Una no documenta en la era de la imagen técnica», en *Acción Paralela*, número 2, octubre 1997, p. 20.

Conde y Karl Beveridge han orientado sus trabajos de colaboración hacia el mundo del trabajo y los conflictos socio-laborales, retomando un lenguaje con reminiscencias del fotomontaje político y una estrategia de escenificación dramatizada.

El arte público por su propia estructura lingüística, por sus condicionamientos productivos exige recepción colectiva, lo que implica que sea un tipo de arte más igualitario en cuanto se manifiestan menos el exclusivismo clasista a favor de una difusión y recepción más amplia, pero en términos distintos al arte publicitado. Su estructura productiva disuelve los canales físicos y en lugar de ofrecer objetos susceptibles de ser poseídos producen obras que por su naturaleza material difícilmente se puede comerciar con ellas. Es un arte procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través del proceso de realización y recepción.

La implicación social no es la única forma participativa que desarrolla el arte público, el contacto con lo material es casi siempre el detonante, aunque la materialidad sea efímera; así mismo, la participación interpretativa a nivel comprensivo es necesaria 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 el punto de partida de su propuesta artística. 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. La participación implicativa se desarrolla en tres fases distintas: la primera fase es la participación del artista en lo pú-

blico, la segunda es la participación de la obra en el 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.

Primera fase de la participación: el artista se implica en lo público. Además de ampliar el ámbito de recepción del arte, las propuestas de arte público promueven la actuación de los artistas ciudadanos en el espacio público. El artista no es ni creador de sociedad, ni un espejo pasivo de la misma, sino un miembro más de la sociedad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita o de otros lugares en donde desea intervenir, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dichos espacios. El artista público se inserta en el tejido social para extraer formas o para recrear modelos de producción social.

La participación implicativa supone la acción social previa del artista, quien profundiza en situaciones sociales mediante su práctica artística, asumiendo y poniendo en práctica una serie de habilidades trans-disciplinarias que están más asociadas al trabajo de las ciencias sociales, al periodismo o a la filosofía. Para realizar obras que funcionen y sean efectivas en un contexto determinado, es condición previa, el reconocimiento del contexto y la identificación de sus problemas, intereses y necesidades, esta investigación en la mayoría de los casos implica esfuerzos que van más allá de lo artístico.

Siguiendo los planteamientos estéticos del socialismo, el arte público intenta ayudar a mejorar la vida de la gente, dejando atrás el individualismo y la genialidad y promoviendo el desarrollo de un nuevo artista que trabaja por y para el grupo, lo cual implica el replanteamiento del papel del artista en la sociedad y

la urgencia de crear un arte para todos a partir del desarrollo de estructuras colaborativas, que respondan a los deseos y necesidades de los miembros de una determinada comunidad e integrándose con el entorno, formando parte de él con un sentido de cercanía y vecindad. En la década de los años treinta Walter Benjamin hizo hincapié en la necesidad de instalar la obra en contextos sociales vivos y reconsiderar las categorías y los diferentes agentes de la institución artística: el autor, la obra y el público. Al asumir la obra a otras prácticas sociales, los límites entre las diferentes disciplinas se tocan y el autor y público pierden sus lugares tradicionales y se confunden entre sí.

El arte alejado de la praxis vital pierde su capacidad crítica, con el objeto de ejercer la crítica sobre las condiciones sociales existentes, el artista público mediante su acción se involucra en un ámbito social concreto para generar su propuesta, proporcionar una imagen precisa y definir los rasgos del ámbito que intervendrá, asumiendo el carácter de un *antropólogo subjetivista* porque:

[...] 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.⁸³

Es en esta fase de su trabajo como experimentador en la que se identifica empáticamente con el público con quien posteriormente desarrollará la obra, para lograr la identificación el artista

83 SUZANNE LACY, «Debated Territory: Toward a critical lenguaje for Public Art», en VV.AA., *Mapping the Terrain...*, op. cit., p. 174.

deberá poner énfasis en su capacidad observadora, intuitiva y receptiva. Para Lacy, es en esta fase en la que el artista se convierte en un medio para la experiencia de otros y la obra surge como una metáfora de dicha relación. Generalmente la labor del artista supera la mera experimentación, asumiendo el papel de informador, rol también acotado por Lacy, en cumplimiento de dicho rol el artista reelabora la información obtenida durante su experiencia social directa. La reelaboración puede tomar formas distintas, el nivel de implicación que la obra exigirá al público, depende en gran medida de la forma en que el artista presenta la información obtenida.

Así, la obra surge como resultado de la experiencia directa del artista en un lugar específico; pero en ocasiones el artista supera el nivel de mero observador e informador asumiendo las funciones de analista y activista. Como analista, el artista a través de su práctica expone en forma textual o dialógica sus ideas con respecto a un tema social, aquí la obra es justamente el diálogo y la participación del público se desarrolla a nivel interpretativo. Como activista el artista a través de su trabajo cataliza fuerzas para el cambio, haciendo suyas las reivindicaciones que promueve en su obra, muchos artistas se involucran directamente en el activismo social.

Toda propuesta de arte público supone una dedicación intensa a una línea de acción en la vida pública por parte del artista o del público implicado con propósitos críticos; al respecto, Lucy Lippard afirma que «la organización de la experiencia social a través del arte se desarrolla con propósitos emancipatorios».⁸⁴

84 LUCY LIPPARD R., «Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar», en VV.AA., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública*

En este sentido podemos asumir que todo el arte público es por naturaleza activista.

Con el fin de tomar una posición con respecto a la agenda pública, el artista debe actuar en colaboración con la gente, y a partir de su comprensión de los sistemas e instituciones sociales, aprende tácticas completamente nuevas: 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 y del proceso artístico a gente no educada en el arte. El artista público está convencido de la génesis social de su poética.

Segunda fase de participación: 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. En el arte público, el lado productivo y receptivo de la experiencia estética se relacionan necesariamente, la obra no es nada sin su efecto, que tiene lugar a través de procesos de recepción colectiva.

Como producto del diálogo que propone la obra, surge el sujeto colectivo llamado público, y la obra a su vez se hace en el diálogo, el arte público es el resultado de la organización de la experiencia social por parte del artista. El concepto de sujeto co-

y acción directa, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 70.

lectivo, como sujeto real y pensante es un desarrollo teórico del marxismo referido concretamente al capitalista y al obrero colectivo, siendo ambos, al igual que nuestro público, producto de la experiencia social.

En un momento de auge del turismo cultural,⁸⁵ aunque las obras no sean arte público, la recepción individual se da en masa, el encuentro entre espectador y obra se produce en lugares con gran afluencia, museos o centros culturales, es lo que conocemos como *arte publicitado*; al respecto, José Jiménez acertadamente apunta que actualmente «la idea de un encuentro privilegiado de un individuo y un objeto estético únicos frente a frente y a solas resulta inalcanzable».⁸⁶ Existe una diferencia fundamental entre el proceso de recepción colectiva del arte público y la recepción masiva del arte privado, en el primero el carácter colectivo de la recepción es producto del diálogo, mientras que en el segundo la obra va dirigida a un sujeto individual que por imposibilidades prácticas no puede disfrutar la obra en soledad.

El público origen y destinatario del arte público 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 comparten un mismo fin. Estas individualidades poseen diferentes grados de competencia estética, «determinada por su grado de dominio de los instrumentos necesarios para aprender la obra

85 Ver José Alberto López, «Turismo cultural», en *Lápiz*, número 258, Madrid, 2009, p. 7.

86 JOSÉ JIMÉNEZ, *El nuevo espectador*, Visor, Madrid, 1998, p. 21.

de arte». ⁸⁷ competencia que a través de la experiencia de la obra son susceptibles de igualarse. El público del arte público no es una masa unitaria, como oportunamente apunta Bourriaud:

Es importante no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad. Es un entramado definido y limitado a un contrato, no un pegamento social que solidificaría alrededor de tótems reconocibles. El aura del arte contemporáneo es una asociación libre. ⁸⁸

El sujeto colectivo receptor del arte público, al que nos referimos en este capítulo, es el canal comunicativo a partir del cual se genera la obra y a quien va dirigida. Es un público-comunidad, en el sentido planteado por Jean Luc Nancy. El público-comunidad, producto de la acción participativa es una colectividad coherente con un fin común. Las piezas de arte público son la causa eficiente de este proceso de fusión mental en comunidad, tanto por la consideración del contexto específico como parte del proceso creativo de la pieza, como por el señalamiento que hace la pieza de intereses y/o situaciones comunes y por el planteamiento de líneas de acción a seguir; además el sentimiento de comunidad se intensifica cuando los miembros del grupo se

⁸⁷ PIERRE BOURDIEU, citado por Bernhard Zimmermann en *El Lector como productor*, en VV.AA., *Estética de la recepción*, Arco Libros, S.A., Madrid, 1987, p. 49.

⁸⁸ NICOLAS BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 74.

convierten, junto con el artista, en productores materiales de la pieza.

Las obras al generar comunidad, provocan la activación de la conciencia crítica, logrando una participación más comprometida, este tipo de piezas pueden conseguir que una masa indiferencia en un primer momento, por el efecto de la participación, asuma la conciencia de pertenecer a determinada comunidad. En el seno de este público-comunidad tiene lugar la comunicación entre los sujetos que componen la colectividad y a su vez la comunicación orgánica de sí misma con su propia esencia. La comunidad la integran sujetos individuales que comparten un fin común, solo se verifica a través del otro y para el otro, en su seno tiene lugar el fortalecimiento mutuo de la identidad comunitaria e individual.

Algunas propuestas colectivas de trabajo llegan incluso a producir un estado momentáneo de comunión social, un estado de corta duración de fusión mental más profunda entre los integrantes de una comunidad artística, durante los momentos de comunión los corazones parecieran latir corazones al unísono y las distancias y los obstáculos desaparecen, el efecto de este estado de catarsis social es la reafirmación de identidad colectiva. La participación implicativa no es una participación enajenada, parte medular de las piezas es desarrollar una participación crítica y generar conciencia social, procurando que el individuo mantenga una conciencia clara de su yo, porque la comunidad no es el espacio del abandono, sino de la afirmación de las posiciones individuales que conforman el tejido social. En este sentido, el arte público recupera la idea de la ilustración: formar a las gentes en la libertad, en la tolerancia y en la dignidad a través de

un lenguaje estético que logre involucrar a los ciudadanos con su entorno.

Tercera fase de participación: el público participa en la obra. Las obras de arte público surgen como resultado de la organización de la experiencia social por parte del artista. La implicación social del artista es el elemento detonador del proceso participativo que culmina con la implicación del público en la producción material o significativa de la obra. 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, las obras de arte público 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 artista, valiéndose de formas de acción específica, localiza en la comunidad asuntos que en un principio se presentaban como ajenos o que simplemente eran invisibles, como el señalamiento de los *homeless* de Nueva York que Krzysztof Wodiczko llevo a cabo a través de sus *Vehículos* en la década de los ochenta. El desarrollo de temas comunes que afectan al grupo es el motor de la participación del público en la confección final de la obra.

El contenido común es solo el gancho, la participación va siempre más allá, a partir de sentirse directamente afectado por un tema en específico como la violencia contra las mujeres, el racismo o la sobreproducción de basura, el público se activa en formas distintas, o bien a través del ejercicio de una postura crítica o a través de las acciones reivindicativas o propositivas que plantean una solución factible a un problema, las acciones concretas a seguir están planteadas o delineadas en cada estructura

poética, el arte público actual ha superado los binomios acción/reacción utilizados por los futuristas para provocar, o acción/confrontación, en él basaron algunas de sus obras las artistas feministas norteamericanas, ahora las estrategias se dirigen no solo al militante de un problema sino al ciudadano medio, sirviendo la obra como gancho para apuntar distintas problemáticas sociales, el proyecto *Cabanyal Portes Obertes* ha logrado ampliar el ámbito participativo y generar interés en un asunto microsociedad 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.⁸⁹

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 y en algunos una importante herramienta. Como parte de su estrategia participativa y con el fin de ampliar su público y su base de apoyo, muchos proyectos se vinculan a movimientos sociales, organizaciones comunitarias, grupos activistas, universidades, sindicatos, ONG's medioambientales, iglesias, solo por citar algunas. Las estrategias de

⁸⁹ MIGUEL MOLINA, «La ciudad asediada: Arte público comprometido y movimientos vecinales de Valencia», en VV.AA., *Dossier Comunidad Valenciana*, Ars Nova, Barcelona, 2002, p. 113.

cooperación con instituciones comunitarias contribuyen al éxito a mediano plazo de un proyecto porque facilitan el desarrollo de procesos de identificación.

Los lineamientos para la acción del público están planteados inicialmente en la poética de la obra, la cual propone formas de acción específica que inducen al público a participar de forma flexible y fluida. El espectro de acción participativa del público 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 contribuyen 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, solo por mencionar algunas. La forma que cada artista le da a su producción no es inmutable, como señala Bourriaud:

Los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo traducirlo materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?).⁹⁰

La participación implicativa del público en la obra puede alcanzar niveles diferentes, para determinar el nivel de implicación se toma como base el modelo de público propuesto por Suzanne Lacy, el cual propone una estructura circular, concéntrica y no

⁹⁰ NICOLAS BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 54.

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, tomando como ejemplo los vehículos de Wodiczko, este nivel estaría conformado precisamente por las personas sin hogar que en ese entonces habitaban en el espacio urbano de Manhattan. 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, no obstante que es un nivel profundo de implicación, como lo señala Lacy, la pérdida de un par de miembros a este nivel no afectaría la realización de la obra. El público inmediato es un público activo participativo; en las obras basadas en 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 también contempla otros niveles de público que ya no tienen una acción participativa directa, como sería el público de los medios de masas y el público del mito y la memoria, en este nivel de público la obra funciona como motivo de recuerdo o celebración.

Por el carácter colectivo que adquiere la participación en el arte público, las propuestas requieren de un organizador de dicha participación, rol que generalmente desempeña el artista y que en ocasiones delega en alguno o varios miembros de la comunidad, aunque la responsabilidad de llevar a cabo el proyecto la sigue conservando el artista. El artista organizador es quien coordina al público y los materiales para lograr el fin trazado, pero no solo organiza el trabajo productivo hacia adentro, en ocasiones y como parte del proceso productivo de la obra, asume también el rol de gestor ante el poder político o las instituciones culturales. En esta

labor también incluimos la de documentación que generalmente lleva a cabo el propio artista, él registra, organiza y conserva un archivo de la experiencia, en la mayoría de los casos el registro incluye entrevistas con el público participante, en caso de que la documentación sea otro elemento estructural de la pieza, la consideramos como una acción participativa del artista.

El artista, en términos de Herbert Read, es el revolucionario por esencia, es quien transforma el orden establecido. Los artistas públicos enfrentan el reto de superar un concepto de arte que no sea solo una fuerza creadora activa, sino una práctica social transformadora. Las diversas alternativas no podrán resolverse solo en el terreno de la propia actividad artística, sino en el marco de una praxis más amplia y respondiendo a las necesidades e intereses de los diferentes grupos que integran el público de la obra. Aunque son muchas y diversas las estrategias participativas desarrolladas por los artistas públicos para contribuir en el proceso de transformación social, nosotros por cuestiones metodológicas hemos distinguido tres líneas generales de actuación del público propiciadas por los modos de acción que ponen en marcha las obras, son tres categorías flexibles que involucran diversos modos de acción específico: público usuario, público constructor y público interlocutor.

El público usuario

En las obras de arte público que cumplen una función utilitaria, la participación del público tiene lugar a través del empleo, uso o disposición de la pieza. Son obras que están hechas para cubrir las necesidades prácticas de su entorno como mobiliario urbano,

estructuras de acogida, refugios, bibliotecas, centros de reunión, puentes, parques, medios de transporte, espacios habitables, comedores, acciones pedagógicas o lúdicas, entre otras muchas; pero a diferencia del mobiliario público, de la acción social directa o de un proyecto urbanístico, una obra de arte público con estas características establece una relación dialógica con el público sobre sus propias cualidades utilitarias. Lo que en esta relación se busca es llegar al público común, no especializado, e intentar dar una solución sencilla, esencial y poética a sus necesidades diarias. Son propuestas que al contribuir al desarrollo y mejora de la vida urbana otorgan a su vez funcionalidad social al arte, evidenciando la dimensión colectiva de la experiencia en el espacio urbano. El arte público funcional es mediación, sin ella carece de valor; el efecto de la mediación es convertir un espacio en algo sociable, dándole forma y atrayendo la atención de sus usuarios hacia un contexto más amplio, de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad.

Las obras que están ampliamente dispuestas a ser usadas por el público, enfatizan el factor lúdico y de utilidad, no son un concepto abstracto, infinito, intangible, sino concreto, tangible, con límites y funciones precisas, cuyo objetivo es facilitar actividades y procesos colectivos cotidianos. Son propuestas puestas al servicio de la acción del público que se convierte en usuario al recibir los servicios que la pieza le ofrece, respondiendo así a los presupuestos del arte utilitario planteados por el constructivismo ruso. Uno de los episodios clave de la historia del arte del siglo veinte fue la lucha que los constructivistas soviéticos establecieron entre función y forma, la cual fue retomada por la Bauhaus y que ha sido continuada por artistas contemporáneos. Los constructivistas pretendían la creación de un mundo nuevo

mediante la unión de las formas puramente artísticas con finalidades utilitarias, invitando a los artistas productores a tomar el control sobre las nuevas formas de la vida cotidiana, los artistas contemporáneos que proponen este tipo de piezas asumen su tarea dentro del modelo planteado por el productivista, Hal Foster señala que los artistas públicos en vez de hablar de una nueva fuerza social alinean su práctica con su producción y de este modo «pasa de ser un proveedor del aparato productivo a un ingeniero que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria». ⁹¹ En la práctica el modelo productivista ruso ha sido una base firme en los intentos artísticos por enmendar la división del trabajo cultural.

La participación en este tipo de piezas es inmediata y contundente, el público usuario activa la obra disponiendo de ella de acuerdo con su finalidad natural funcional. La participación asegura la utilidad real, que es uno de sus elementos compositivos esenciales; si una obra de este tipo no cumple con su tarea práctica, se puede considerar una obra inconclusa o fallida, su no utilización evidencia también su carencia de efectividad social. Generalmente el público usuario no requiere ninguna capacidad especial para interactuar con la pieza, simplemente satisfacer una necesidad cotidiana, vital o social. Las obras de arte público en las que se aprovechan las cualidades formales y las posibilidades de interacción de la obra con el espectador para provocar experiencias de disfrute, diversión y entretenimiento, desempeñan una función lúdica. El juego es un hacer comunicativo en el sentido de que no conoce la distancia entre el que juega y el que

⁹¹ HAL FOSTER, «Recodificaciones: Hacia una noción de lo político», en VV.AA., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública...*, op. cit., p. 98.

mira el juego, el espectador de una obra de arte público es más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él, en tanto que participa en el juego es parte de él.

Una pieza utilitaria no debe servir como un simple realce estético añadido al paisaje urbano, aislado en sí mismo o como la presuntuosa huella de la inspiración del artista que quiere transformar el lugar, sino como un objeto que integra el entorno y que solo cobrará sentido por su uso, Siah Armajani, uno de los artistas más comprometidos con la vertiente utilitaria del arte actual, puntualiza que la escultura pública facilita el acceso de la gente al arte:

El arte en el arte público no es un arte elegante, sino un arte misionero. En el arte público el artista ofrece su habilidad, y por tanto el artista como creador tiene su lugar en la sociedad. Las necesidades sociales y culturales apoyan la práctica artística. No es una creación artística aislada, sino una producción social y cultural, basada en necesidades concretas.⁹²

El ámbito de participación del público usuario se construye en la confluencia entre la respuesta a una necesidad lúdica, funcional, pedagógica o vital que otorga la obra y la activación mediante su utilización por parte del sujeto. La obra es el resultado de una adecuada correspondencia entre la forma y el sentido de uso, sin posponer o relegar las consideraciones estéticas. La estética kantiana apuesta por la inutilidad o desinterés del arte, pero para los artistas públicos el arte es bueno porque es susceptible de

92 SIAH ARMAJANI, «El arte público en el contexto de la democracia americana», en *Siah Armajani, op. cit.*, p. 95.

ser usado, porque es funcional. Según la teoría de Kant, el placer estético no necesita de ninguna justificación externa, no debe satisfacer ningún interés práctico y contenido concreto debería interferirlo, esta radical aproximación a la experiencia estética por parte de Kant justificó durante mucho tiempo la plena autonomía artística, que daría paso al desarrollo de un arte no objetivo, un arte sin referencias al mundo externo, un arte que consideraba la utilidad como servidumbre. En contraposición abierta a la estética kantiana, artistas como Siah Armajani e Isamu Noguchi insisten en la utilidad como única respuesta al problema de la necesaria reformulación del papel del arte y del artista y proponen un arte que, gracias a su función y a su interés, pueda integrarse en la vida de los hombres, de la gente corriente y formar parte de su rutina y cotidianidad; para ellos en la utilidad radica la belleza, son propuestas que en su utilidad está contenida su belleza, que no son fáciles ni complacientes, porque no por estar en la calle y ser útil, el arte debe renunciar a sus objetivos e ideales y ofrecer productos complacientes que se presten a fáciles interpretaciones y se alejen de la función estética; las obras de arte público necesariamente deben insertar la dimensión estética en la experiencia cotidiana de los ciudadanos.

Las piezas funcionan como propuestas al servicio de la acción de un usuario que se sienta, se transporta, come, se educa, se divierte, habita, juega, o lee, otorgando un servicio a los individuos en cuanto que son miembros de una sociedad y usuarios de un espacio público común, son piezas que no plantean soluciones a necesidades de un individuo aislado. Durante su labor de investigador, el artista productor reconoce los requerimientos para un mejor funcionamiento de una comunidad, las piezas funcionales requieren de un artista capaz de dar solución esté-

tica a necesidades prácticas: «Un artista que no debe imponer un camino anticipándose al común de la población, sino que, por el contrario, deberá escucharle para poder atender mejor sus necesidades». ⁹³

Armajani, fiel a los planteamientos constructivistas, se refiere a un artista que produce en lugar de crear. El uso de estos muebles, estructuras, objetos, artefactos, servicios o herramientas crea y hace más disfrutable la vida en común. El público usuario habita y genera la obra, modificando el espacio cotidiano y transformándolo en espacio artístico y al mismo tiempo incluyéndose él mismo dentro de él. Algunas propuestas buscan la implicación del público a través de la puesta en acción de mecanismos que implican la manipulación de algún componente, otras únicamente requieren movimientos concretos, otras son propuestas para ser habitadas o satisfacer necesidades de comunicación, otras más se orientan a resolver requerimientos fisiológicos o de educación o formación, pero siempre están dirigidas hacia las necesidades de los usuarios:

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y el artista de nuevo un ciudadano. ⁹⁴

93 SIAH ARMAJANI, citado por María Dolores Jiménez-Blanco en «Mesa de picnic para Huesca. Siah Armajani o la insensatez del idealista», en *Siah Armajani, op. cit.*, p. 77.

94 SIAH ARMAJANI, *op. cit.*, p. 93.

En general, son propuestas que plantean la solución a un problema concreto y hacen más fácil la vida pública cotidiana, pero también hay piezas que pretenden ser utilitarias y no lo son, Jordi Claramonte apunta que las piezas fallidas sirven únicamente de «marcos transitorios e inverosímiles para la convivencia social: llámese unas sopitas, llámese una fiesta de intercambio de ropa, llámese unos videos o proyecciones al aire libre, o llámese un *streaming* a tiempo real entre vete a saber quién o qué». ⁹⁵ Más allá de meros productores de escenarios, lo interesante es construir las plataformas que permitan ellas mismas hacer emerger y diseminar la experiencia social en el espacio público.

El público usuario está compuesto de transeúntes que generalmente no visitan museos, quienes a través del uso de la obra aprenden sobre sus propias necesidades y nuevas formas para resolverlas. A través del uso, el público se implica en el arte y casi sin darse cuenta contribuye en la práctica a cerrar la brecha abierta por el movimiento moderno de separación arte y vida. Por su estructura son sencillas, simples e intelectualmente accesibles para un rango muy amplio de público y no requieren de conocimientos especiales para su utilización, el público se implica de manera sencilla sentándose a esperar el autobús en uno de los *Bus Shelters* del artista norteamericano Dennis Adams. Los *Bus Shelters* funcionaban como mobiliario urbano que además por su capacidad crítica invitaban al público a una participación implicativa dialógica. Las paradas de autobús de Adams funcionaban como refugios urbanos de uso transitorio, dirigidas al pú-

⁹⁵ JORDI CLARAMONTE, «Estética Modal: conceptos básicos» en *Estética y teoría del arte* en <www.jordiclaramonte.blogspot.com>, última consulta 10 de mayo de 2009.

blico en continuo estado de tránsito, la serie está influenciada por el constructivismo ruso, no solo en lo que respecta a la utilidad del arte, sino también en lo relativo al procedimiento compositivo de deformación romboidal, que el artista utiliza para fragmentar las imágenes que componen a la pieza. Para Adams el uso natural de estos espacios de espera es fundamental para lograr la participación interpretativa:

El refugio encerrado de los autobuses que llegan, funciona como un espacio de espera Standard, de cristales cerrados con un banco en su interior. Recorriendo la parte trasera y cara a cara con el otro refugio hay una caja de luz que contiene una imagen fotográfica de canadienses nativos en una protesta callejera frente al edificio del parlamento de Ottawa. Al caer la noche esa imagen fotográfica se refleja en el segundo refugio y a través de él.⁹⁶

El público productor

En el arte público, la colaboración en la ejecución de algunas obras es uno de los modos de acción participativa más recurrente. El público productor asume con ímpetu creativo la propuesta del artista, poniéndola en marcha conjuntamente con él, es una labor de coproducción en la cual tanto el público como el artista invierten creatividad, energía y tiempo. La producción colaborativa en

96 DENNIS ADAMS, citado por Mau Monleón en *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Colección Formas Plásticas, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, Valencia, 1999, p. 152.

las propuestas de arte público, va más allá de la mera producción de objetos, incluye la producción de agentes de socialización, de lenguaje, de experiencia, de entidades colectivas y esferas públicas. Son procesos artísticos participativos dotados de un gran potencial activista porque el público participante adquiere durante el proceso creativo conciencia de su capacidad de producir nuevas formas sociales.

Es un tipo de producción artística que parte de la intersubjetividad y que tiene por objeto la elaboración colectiva de sentido a través de la producción conjunta. La producción colectiva es una práctica recurrente en las propuestas de arte público, la cual se pone en marcha a través de diferentes métodos de ejecución en los que toma una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Los métodos organizativos basados en la mutua cooperación y con estructura no jerárquica aseguran la participación del público y la distribución efectiva del mensaje en un ámbito más amplio, así mismo, promueven la superación de la crítica de la representación ofreciendo como alternativa la creación de espacios de oposición.

La colaboración es una estrategia que contribuye a la creación de una esfera pública de oposición y alternativa, por ello fue un método de acción artística al que recurrieron las artistas integrantes del movimiento feminista norteamericano de los años setenta. Al respecto, Paloma Blanco señala que las artistas feministas preocupadas por la efectividad de su trabajo encontraron en «la colaboración una práctica imprescindible con inmensas posibilidades, subrayando los aspectos relacionales del

arte».97 La colaboración comunitaria que desarrollaron las artistas feministas se basaba en una estrategia que apuntaba hacia el activismo político y la educación a través del arte.

La coproducción es una táctica que requiere de proximidad física, diálogo, intercambio y empatía entre los miembros de la comunidad participante y de ésta con el artista, en algunas ocasiones durante el proceso productivo se logran momentos de comunión o catarsis estética que produce un fuerte sentimiento de unión momentánea entre el público productor. Aunque en la mayoría de los casos solo se logra exacerbar el sentimiento de comunidad que se reconoce en un fin común, desarrollándose relaciones de mutua cooperación, solidaridad y protección recíproca, efectos que son también parte de la obra. La participación del público en este tipo de propuestas implica el trabajo conjunto entre los miembros del público y el artista, quien como parte del trabajo desarrolla y aplica métodos colaborativos para su producción. La construcción de consensos conduce al artista a implementar formas de acción normalmente no asociadas con el arte; Paloma Blanco señala la necesidad de que artista que actúa en colaboración aprenda tácticas completamente nuevas para trabajar con gente no educada en el arte: colaborar, desarrollar públicos específicos y de diferentes estratos y clarificar el simbolismo visual y del proceso. El esfuerzo de los artistas también se dirige a crear un lenguaje para comunicarse con sus colaboradores: «Los artistas que trabajan en comunidad necesitan organizar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan».98

97 PALOMA BLANCO, «Explorando el terreno», en VV.AA., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública...*, op. cit., p. 43.

98 LUCY LIPPARD, «Looking around: Where we are and where we could

Además de educador y comunicador, el artista asume el rol de organizador o manager relacional —en términos planteados por Nicolas Bourriaud—, disponiendo y distribuyendo las tareas a realizar y las herramientas entre los miembros de la colectividad para lograr configurar la propuesta. Los lineamientos productivos generalmente son establecidos por el artista, aunque estos pueden modificarse a lo largo del proceso por la acción o decisión del público productor. También existen propuestas en las que el artista somete a consideración de la comunidad la estrategia productiva a seguir y delega la organización en algún miembro de la colectividad, pero siempre la propuesta inicial para la acción proviene de él.

Los diferentes modos de acción conjunta que llevan a cabo miembros de una comunidad y el artista para la configuración de una obra van desde la elaboración material realizada entre todos, pero en la que cada miembro ocupa un lugar específico dentro del proceso productivo, este fue el método productivo elegido por Alighiero Boetti para realizar sus mapas en colaboración con quinientos obreros tejedores paquistaníes. Un segundo modo de acción específica es la elaboración material conjunta en la que no hay una distribución de tareas bien delimitada, todos trabajan en la realización de la pieza pero sin ocupar un lugar específico en la cadena de producción artística. Una tercera forma de acción que distinguimos es la elaboración simbólica conjunta, como la obra de 2002 de Francis Alÿs *Cuando la fe mueve montañas*, para cuya producción el artista convocó a una multitud para desplazar mínimamente y con la ayuda de palas una de las montañas de la periferia de Lima en Perú. Una cuarta forma de producción es

be», en VV.AA., *Mapping the Terrain...*, op. cit., p. 126.

llevada a cabo por los miembros de un grupo específico a través de una vinculación dialogal como la realización de entrevistas o la construcción de narraciones colectivas, en este caso la obra es el producto del diálogo, la obra *Hilvanar* de 2007 de la artista mexicana Marú de la Garza es un ejemplo de propuestas basadas en este modo de ejecución. En las cuatro formas de producción, el artista pone a disposición de sus socios-colaboradores los instrumentos críticos y materiales para fabricar, edificar, unir, ordenar o poner en funcionamiento la pieza. El concepto de producción no designa aquí una analogía con la producción material de bienes, se trata más bien del concepto comprensivo de producción social, respecto al cual la producción de bienes es solo una formación particular. En las prácticas colaborativas la producción se orienta a la producción de riqueza social y a su apropiación por parte de los mismos productores. Son obras que implican comunidad tanto en el tema, en la información con la que se trabaja, en la ejecución, en organización y en el funcionamiento de la pieza.

El efecto de involucrar al público en el proceso creativo-productivo, además de ser un acto de generosidad por parte del artista asegura la efectividad social de la propuesta, al experimentar el hacer creativo el público desarrolla la capacidad para inventar nuevas de formas de organización: «Solo las experiencias que los obreros realizan con sus propias formas de comportamiento y de conciencia, les capacitará para desarrollar sus propias formas de organización de la experiencia».⁹⁹

99 ALEXANDER KLUGE y Oskar Negt, «Esfera Pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en VV.AA., *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública...*, op. cit., p. 254.

La producción y organización de la experiencia es un proceso social cooperativo que puede ser comprendido cuando se abandona la ficción del conocimiento individual. Para experimentar lo que significa hacer en arte, es necesario llevarlo a la práctica: «No basta que el pensamiento presione sobre la realidad, sino que la realidad también debe hacer presión sobre el pensamiento».¹⁰⁰

El sentido de la colaboración se estructura a través de la coproducción continua de dispositivos de articulación de la experiencia social, de modo que la colaboración se expanda, hasta el punto de que sea incontrolable por el agente artístico que la inició. Al respecto Jordi Claramonte afirma que lo importante en este tipo de propuestas radica:

[...] en producir estos caminos o canales para la continua articulación de la experiencia, comprendida esta como un elemento orgánico y vivo, que se relaciona en múltiples capas, ya que en su emergencia modal es apropiable en otras situaciones, y con ello modificada, y puesta de nuevo en marcha por otras personas.¹⁰¹

De este modo, la experiencia puede incluso crear formas diferentes de concebir y construir el espacio público. La creación colaborativa al mismo tiempo emerge de y produce un sistema social no jerárquico. El público productor participa generalmente atendiendo a una invitación directa del artista, quien se acerca

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰¹ JORDI CLARAMONTE, «Estética Modal: conceptos básicos», en *Estética y teoría del arte* en <www.jordiclaramonte.blogspot.com>, última consulta 10 de mayo de 2009.

personalmente a algún miembro o líder comunitario y le expone el proyecto, o bien realiza una invitación abierta a través de carteles, internet u otro medio de comunicación local, aunque generalmente la participación está limitada a un cierto número de personas. El involucramiento del público en la producción, no es espontáneo, requiere del consentimiento previo y expreso por parte de los sujetos, porque estos se involucran en un proceso que no es instantáneo, su conclusión puede requerir desde varias horas hasta varios meses, además el proceso productivo demanda la asunción de responsabilidades que requieren de ciertas habilidades o experiencia por parte de los colaboradores, por ejemplo determinada actitud física o el manejo de alguna herramienta que requiera conocimientos específicos. El público productor asume el compromiso de configuración de una obra en la que el significado no está dado, este se construye durante el proceso productivo. El resultado de la acción son obras, que extienden su forma más allá de su forma material en las que «la forma toma consistencia y adquiere una existencia real solo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella el artista entabla un diálogo».¹⁰²

El público productor es un público comprometido en la realización de la obra, su actuación conjunta con el artista y con otros miembros de la comunidad potencia su capacidad crítica y facilita el proceso de identificación de la comunidad con la obra, al ser los propios vecinos o compañeros de trabajo quienes realizan la obra, el público que no participa directamente en la elaboración la percibe aún más cercana. En este sentido

102 NICOLAS BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 22.

la participación colaborativa se convierte en un proceso de autoexpresión o autorrepresentación protagonizado por la propia comunidad: «[...] a través de tales expresiones creativas, los individuos son dotados adquiriendo paulatinamente, voz, visibilidad y conciencia de formar parte de una colectividad mucho mayor». ¹⁰³

La puesta al servicio del espectador de instrumentos para construir la obra va más allá de asignarle una función en la cadena de producción, implica la puesta en marcha de su capacidad creativa. El gesto del artista de ceder una parte de la autoría es una forma más igualitaria y democrática de producción, además la producción compartida al incrementar las posibilidades creativas multiplica los posibles efectos estéticos y sociales de la obra. El papel del artista como único autor en este tipo de propuestas se ve trastocado, dejando de ser creador *stricto sensu* para convertirse en un productor que desarrolla una herramienta que luego será el público quien use según sus capacidades y necesidades.

La labor de los coproductores no termina al materializar la obra, su actividad productiva debe extenderse más allá de la forma inicialmente planteada por el artista y enfocarse hacia la autogestión, para que así los conocimientos adquiridos puedan convertirse en herramientas de trabajo útiles para la comunidad y no quedarse en el nivel de meros actos o montajes producto del saber acomodaticio y oportunista de algún artista que interprete el rol de *comprometido*, Jordi Claramonte denuncia que la mayoría de los casos este tipo de estrategias no conllevan

103 NINA FELSHIN, «¿Pero es esto arte? El espíritu del arte como activismo», en VV.AA, *Modos de Hacer...*, op. cit., p. 75.

ningún beneficio a la comunidad sino que es arte hecho por la comunidad para el beneficio del artista:

En detrimento de cualquier trabajo o beneficio recíproco con la comunidad o red social con la que se ha trabajado, más allá de la mera excusa de dar voz o hacer emerger conciencias críticas en las masas subalternas (y demás refraneros mesiánicos...).¹⁰⁴

En el fortalecimiento de los lazos comunitarios radica la efectividad de la colaboración, este proceso de capacitación para la autogestión comunitaria y reforzamiento a través del arte de los poderes comunitarios, al cual se refieren como *empowerment* Suzanne Lacy, Nina Felshin y Claire Bishop, entre otros críticos angloparlantes, ha sido traducido al español como *dotación*,¹⁰⁵ es uno de los principales objetivos de las propuestas de arte público en general y una de las estrategias más efectivas para lograrlo y darle seguimiento a sus efectos es justamente la estrategia de producción en colaboración, a pesar de algunos accidentados intentos en la práctica.

El público interlocutor

El arte público ha demostrado ser un motor eficaz para movilizar a ciudadanos y artistas a la actuación política y social. Mediante

¹⁰⁴ JORDI CLARAMONTE, *op. cit.*

¹⁰⁵ En la traducción del texto de Nina Felshin *¿Pero es esto arte? El espíritu del arte como activismo* de Paloma Blanco, y del texto de Lucy Lippard *Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar*, traducción de Paloma Blanco y Jesús Carrillo, el sustantivo *empowerment* está traducido como

la utilización de distintas formas de producción y modos de expresión, una vertiente productiva busca la efectividad en el plano social a través del diálogo que intenta transformar la cultura y promover el ejercicio de la acción política directa, es un *arte que despierta*,¹⁰⁶ una expresión de la convicción democrática y del compromiso activo en el foro público tanto por parte del artista como del público, un ejercicio de la dimensión política del sujeto. Son propuestas que funcionan como catalizadoras de la acción colectiva en las que el artista asume el papel de manipulador de signos y el público se convierte en el lector activo de mensajes: un interlocutor del diálogo planteado por el artista. La participación interpretativa supera el plano estético y alcanza el plano histórico-social al que el público pertenece.

Para Krzysztof Wodiczko cualquier obra que no incite al diálogo crítico, a pesar de encontrarse situada en el espacio público es *decoración urbana liberal* —como él la llama—, que tiene como único fin distraer la atención de los ciudadanos de los conflictos sociales, económicos y políticos. Las obras de arte público crítico actúan como mecanismos promotores del cambio social al dirigirse al fomento de una perspectiva crítica en el espectador. La estrategia participativa en la que se basa el arte público crítico es el planteamiento dialógico abierto, claro y contundente sobre asuntos locales o nacionales con el objeto de incitar a la acción transformadora. La estructura poética toma la forma

dotación y el verbo *empower* como dotar, para nosotros la traducción no es satisfactoria, creemos más conveniente la utilización del verbo fortalecer.

106 *Wake up art* es una expresión que utiliza Lucy Lippard con referencia a la función catalizadora de la acción colectiva que cumple el arte activista, en Lucy Lippard, «Looking around: Where we are and where we could be», en VV.AA., *Mapping the Terrain...*, *op. cit.*, p. 123.

de declaración o de conversación, ambas formas de praxis social se insertan en la esfera pública de la comunicación, «el espacio donde las políticas son posibles y después comunicables».¹⁰⁷ Estas obras se desarrollan como un acto comunicativo asumiendo su estructura básica: emisor, mensaje y receptor. El público interlocutor es una de las partes en el diálogo, el receptor inicial del mensaje, quien a su vez se convierte en emisor.

Como parte del acto comunicativo, este tipo de piezas funcionan como mensajes que se valen de la palabra y de imágenes u objetos que declaran no solo que algo ha sucedido, sino que lo sucedido corresponde a un suceder que puede reactivarse y recrearse. Su esencia radica en lo que son capaces de declarar, no se reducen a un mero objeto de placer, son declaraciones que exigen la lectura del público para iniciar un diálogo reflexivo y cuestionador.

Las obras conversaciones sumergen al público como interlocutor en un verdadero diálogo que no se limita a la esfera de las razones de una y otra parte, cuyo intercambio y coincidencia pudiera constituir su sentido, hay algo más, un potencial de alteridad, que está más allá de todo consenso en lo común. Forma parte de toda verdadera conversación el atender realmente al otro, dejar valer sus puntos de vista y ponerse en su lugar. La presencia de un interlocutor, artista o público, ayuda tanto a uno como al otro a abandonar la propia clausura y a recoger el derecho objetivo de su opinión a través del cual se puede llegar al acuerdo en la cosa. La negociación incluye un énfasis en el intercambio

107 ALEXANDER KLUGE y Oskar Negt, «Esfera Pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en VV.AA., *Modos de Hacer...*, op. cit., p. 270.

en el que los interlocutores se aproximan unos a otros. El artista belga Carsten Höller utilizó la conversación como soporte de su obra *The Boudouin Experiment*, en la que tomando como base la anécdota sobre la renuncia a sus poderes del rey belga Baudino, con el objeto de no firmar la ley que legalizaba el aborto en su país, el artista se encerró veinticuatro horas con un grupo de gente, durante el encierro todos dejaron afuera sus pertenencias y preferencias y todo aquello que contribuyera a fortalecer su identidad, los participantes, al igual que el rey Baudino, dejaron de ser ellos por un día y compartieron esa experiencia con otros que también abandonaron por un día su identidad.

La participación interpretativa del público interlocutor tanto en las propuestas declarativas como en las conversacionales, pone de manifiesto que la obra no es la mera fijación del sentido pretendido, sino un intento constante por hacer surgir algo nuevo a partir de un acuerdo. La verdadera realidad de la comunicación consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno sobre la de otro, ni agrega la opinión de uno a la de otro a modo de suma, el diálogo transforma una y otra. Un diálogo logrado hace que ya no pueda recaer en el disenso que lo puso en marcha, siempre se alcanza el acuerdo o la coincidencia: «La coincidencia que no es ya ni mi opinión ni la tuya, sino una interpretación común del mundo, posibilita la solidaridad moral y social».¹⁰⁸

El ponerse de acuerdo en una conversación implica que los interlocutores están dispuestos a ello y que van a considerar lo extraño y adverso, cuando esto ocurre recíprocamente y cada interlocutor sopesa los contra-argumentos al mismo tiempo que

108 HANS GEORG GADAMER, *Verdad y Método I*, op. cit., p. 182.

mantiene sus propias razones, puede llegarse poco a poco a una transferencia recíproca, imperceptible y no arbitraria hacia una sentencia compartida.

Para poder participar en el diálogo que la obra le propone, el público interlocutor deberá intentar comprender el planteamiento por más difícil que este le parezca. Las conversaciones y las declaraciones como formas de arte público reclaman en primer lugar la voluntad para interpretar y en caso de que los planteamientos del artista sean del interés del público se desencadena lo que hemos llamado un proceso de fusión de horizontes, que en un principio se produce reflexivamente en la consideración de lo otro o en el descubrimiento de lo nuevo, contribuyendo al fortalecimiento de la conciencia crítica del interlocutor, la cual se entiende como la capacidad de discernir y juzgar sobre un tema concreto a partir del reconocimiento de sus limitaciones y posibilidades.

De acuerdo con la teoría escultórica de Joseph Beuys, cuando se antepone el pensamiento a la creación de objetos materiales y se abre la posibilidad del arte como un espacio de debate, se entiende el pensamiento como una forma escultórica y se gesta la idea de una escultura social en la que todos los hombres son responsables de dar forma a la sociedad. Haciendo explícito que el arte no necesita producir objetos, sino realizar acciones o comunicar pensamientos que moldeen la conciencia de la gente en un proceso interdisciplinario y participativo en el que el pensamiento, el discurso y la conversación son la materia central. El saberse un ser creativo genera un cambio inmaterial en la mente de los individuos que necesariamente contribuye a concebir un nuevo modelo social y político:

[...] porque las verdaderas intenciones políticas deben ser artísticas, esto significa que deben originarse a partir de la creatividad humana y de la libertad individual. Por esta razón aquí trato el problema de la educación en lo respectivo a su aspecto pedagógico. Este es un modelo de libertad, un revolucionario modelo de libertad, que empieza con el pensamiento humano y con la educación del hombre en esta área de libertad.¹⁰⁹

109 JOSEPH BEUYS, «Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy/1972», en Claire Bishop, (ed.), *Participation, op. cit.*, p. 124.

Participación y felicidad

Las obras participativas son un acto de generosidad por parte del artista, quien comparte su creatividad al involucrar y dar herramientas a los espectadores para formar parte activa en la producción. En este proceso dinamizador de la recepción, el artista no ha muerto, ni se ha anulado, ha asumido otras funciones y responsabilidades, aún las piezas que involucran decisiones creativas fundamentales por parte del espectador y que provocan una transformación en el sentido original de la obra, la matriz productiva propuesta por el artista es el motor generador de la acción transformadora. El artista produce una obra abierta a la negociación, a la opinión o a la acción del otro, él es quien estructura la composición, la cual se sigue manteniendo como el centro del cual emerge el desafío creativo que invita a co-accionar; en estas obras el artista todopoderoso ha muerto en el sentido planteado por Roland Barthes, a costa del nacimiento de un espectador dinámico.

A nivel individual la participación contribuye al logro de la felicidad de los sujetos participantes, esta aportación a la felicidad humana estriba en la ampliación del ámbito productivo estético a individuos tan normales como la mayoría de los artistas actuales que no poseen rasgos geniales en su personalidad. Las

obras participativas ponen a disposición de individuos que no se dedican profesionalmente al arte herramientas que promueven el desarrollo y ejercicio de sus capacidades imaginativas y creativas. El único requisito para el espectador que quiere formar parte del quehacer artístico es valentía para ejercer su libertad y asumir el reto creativo inicial planteado por la obra.

En caso de aceptar el reto, el individuo puede experimentar el abandono de su modo consciente y racional de pensamiento y dar un salto hacia niveles mentales desconocidos, hacia lo que le llama la atención o lo que quiere expresar. En el quehacer artístico productivo interactúan una percepción superficial consciente y una percepción profunda, en este proceso el participante puede acceder a conclusiones que no se pueden hacer a nivel consciente y alcanzar un nuevo ambiente mental, una experiencia alejada de la percepción corriente, del espacio y del tiempo cotidianos. El nivel de creatividad que conlleva un proceso participativo depende no solo del nivel de profundidad psíquica que el individuo está dispuesto a alcanzar, también de las especificidades de la poética de la obra y de la relación que esta logre establecer con sus receptores. No en todos los casos la invitación lanzada por el artista busca el ejercicio de procesos creativos profundos, aunque los nuevos caminos abiertos hacia la acción libre y creativa pueden sembrar la semilla que germine en una búsqueda creativa más personal.

Las obras de arte participativo actualizan la revolucionaria afirmación de Joseph Beuys: «cada hombre un artista».

Bibliografía

- AGUILERA CERNI, VICENTE (dir.). *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos-Ideas-Tendencias*, Fernando Torres (ed.), Valencia, 1979.
- ALÿS, FRANCIS. «A thousand words. Francis Alÿs talks about When faith moves mountains» en *Art Forum Internacional*, Verano de 2002.
- ALÿS, FRANCIS y Cuauhtémoc Medina. *Cuando la fe mueve montañas/When faith moves mountains*, Turner, Madrid, 2005.
- ANNA, SUSSANE (ed.). *Joseph Beuys, Düsseldorf*, Schriftenreihe Stadtmuseum, Düsseldorf, s.f.
- ARDENNE, PAUL. *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, de situación, de interacción, de participación*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, CENDEAC, Murcia, 2006.
- ARENDRT, HANNAH. *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005.
- ARNHEIM, RUDOLF. *Ensayos para rescatar el arte*, Editorial Cátedra, Colección Ensayos Arte, Madrid, 1992.
- AZNAR ALMAZÁN, SAGRARIO. *El arte de acción*, Editorial Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2000.

- BENJAMIN, WALTER. *Discursos interrumpidos I*, Ediciones Taurus, Madrid, 1973.
- _____. *El autor como productor*, Itaca Ediciones, México, 2004.
- _____. *Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1988.
- BISHOP, CLAIRE (ed.). *Participation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.
- BODENMANN-RITTER, CLARA. *Joseph Beuys cada hombre, un artista*, Editorial Visor, Madrid, 1995.
- BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- BREA, JOSÉ LUIS. «DX. Una (no) Documenta en la era de la imagen técnica», en *Acción Paralela*, núm. 2, octubre de 1997.
- BÜRGUER, PETER. *Teoría de la vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987.
- CANDELA, IRIA. «Krzysztof Wodiczko: El eco de los supervivientes», en *Lápiz*, núm. 171, Madrid, marzo 2001.
- _____. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- CANO, GUILLERMO. *Desilusiones corporales: contribuciones de la sexualidad radical del accionismo vienés*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009.
- CARERI, FRANCESCO. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- CASACUBERTA, DAVID. *Creación colectiva. En Internet el creador es el público*, Colección Cibercultura, Gedisa Editorial, Barcelona, 2003.
- COMBALIA, VICTORIA. *La poética de lo neutro*, DeBols!llo, Barcelona, 2005.

- DE OLIVEIRA, NICOLAS, Nicola Oxley y Michael Petry (eds.). *Installation Art*, texto de Michael Archer, Thames and Hudson, Londres, 1994.
- _____. *Installation art in the new millenium*, texto de Nicolas de Oliveira, Thames and Hudson, Londres, 2003.
- DE PAZ, ALFREDO. *La crítica social del arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- DEWEY, JOHN. *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- DUCHAMP, MARCEL. *Duchamp. Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- ECO, UMBERTO. *Obra abierta*, Editorial Ariel, España, 1979.
- FERRANDO, BARTOLOMÉ. *El arte de la performance Elementos de creación*, Mahali Ediciones, Valencia, 2009.
- _____. *Performances Poétiques I y IV*, Dvd, Edición video de Vicente Ortiz y Dolores Furió, producción Unitat L.A.V., Universidad Politècnica de Valencia, Valencia, 2002.
- _____. *Performances Poétiques II y III*, Dvd, Edición video de Vicente Ortiz, producción Unitat L.A.V., Universidad Politècnica de Valencia, Valencia, 2007.
- FISCHER, ERNST. *La necesidad del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- FRIED, MICHAEL. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2000.
- FOUCAULT, MICHEL. *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1985.
- FOSTER, HAL (ed.). *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- FURIÓ, VIÇENC. *Sociología del Arte*, Cátedra, Madrid, 2000.
- GADAMER, HANS GEORG. *Arte y Verdad de la Palabra*, Paidós, Barcelona, 1998.

- _____. *Estética y Hermenéutica*, Tecnos Alianza, Colección Metrópolis, Madrid, 2006.
- _____. *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991.
- _____. *Verdad y Método I*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006.
- _____. *Verdad y Método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006.
- GIMPEL, JEAN. *Contra el arte y los artistas*, Gedisa, Barcelona, 1979.
- GNUTZMANN, RITA. «La teoría de la recepción», en *Revista de Occidente*, octubre-diciembre, 1980, Madrid.
- GOLDBERG, ROSELEE. *Performance Art*, Ediciones Destino. Thames and Hudson, Barcelona, 2001.
- _____. *Performances. L'Art en Action*, Thames and Hudson, París, 1999.
- GORDON, MEL (ed.). *Performance Dada*, Paj Publications, New York, 1987.
- GRUPO AUTÓNOMO A.F.R.I.K.A. BLISSET LUTHER Y BRÜNZELS SONJA. *Manual de la Guerrilla de la comunicación*, Virus editorial, Barcelona, 2006.
- HADJINICOLAOU, NICOS. *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI Editores, México, 1975.
- HARLAN, VOLKER. *Was istkunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Urachhaus, Stuttgart, 1988.
- HAUSER, ARNOLD. *Fundamentos de la sociología del arte*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1975.
- _____. *Historia social de la literatura y el arte*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1976.
- _____. *Origen de la literatura y del arte modernos*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1974.
- _____. *Sociología del arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1977.

- HOYAS FRONTERA, GEMA. *La percepción háptica en la escultura contemporánea: valoración y ámbitos de aplicación*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2005.
- HUSSERL, EDMUND. *Lecciones de fenomenología sobre la conciencia interna del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2002.
- JAUSS, HANS ROBERT. *Pequeña apología de la experiencia estética*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.
- JIMÉNEZ, JOSÉ. *El nuevo espectador*, Visor, Madrid, 1998.
- KLÜSER BERND (ed.). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Síntesis Editorial, Madrid, 2006.
- KRAUSS, ROSALIND. *Pasajes en la escultura moderna*, Ediciones Akal, Madrid, 2002.
- KRUGER, BÁRBARA. *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.
- KWON, MIWON. *One place after another: Site specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004.
- LABORATORIO DE CREACIONES INTERMEDIA. *Ruidos y susurros de las Vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras de arte sonoro (1909-1945)*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004.
- LACY, SUZANNE (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995.
- LAMARCHE-VADEL, BERNARD. *Joseph Beuys*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- LARRAÑAGA, JOSU. *Instalaciones*, Editorial Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2001.
- LESLIE, ESTHER. «Walter Benjamin on the radio», en *Resonance... my radio*, vol. 10, núm. 1, Londres.

- LODDER, CHRISTINA. *El constructivismo ruso*, versión española de María Condor Orduña, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- LONG RICHARD. *Walking and Sleeping*, Ivory Press, Londres, 2004.
- _____. *Six Walks*, Edizione Essegi, Villanova di Ravena, Italia, 2007.
- LÓPEZ, JOSÉ ALBERTO. «Turismo cultural», en *Lápiz*, número 258, Madrid, 2009.
- MADERUELO JAVIER. *Actas. Arte Público, Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, Huesca, 1999.
- _____. *El espacio raptado*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.
- MANOVICH, LEV. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, España, 2005.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Contaminaciones figurativas*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- _____. *Del arte objetual al arte de concepto*, Editorial Akal, Torrejón, 1986.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO. *Manifiestos y textos futuristas*, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978.
- MARTÍNEZ, EMILIO. «Cabanyal Portes Ofertes, Activismo y lucha social», en *Sublime*, vol. 15, Gijón, 2005.
- MERLAU-PONTY, MAURICE. *Fenomenología de la percepción*, Ediciones Península, Barcelona, 1997.
- MOLINA ALARCÓN, MIGUEL. «La ciudad asediada: Arte público comprometido y movimientos vecinales de Valencia», en VV. AA., *Dossier Comunidad Valenciana*, Ars Nova, Barcelona, 2002.
- _____. *La escultura en el cine: Aplicación didáctica y creativa del cine de animación al campo escultórico*, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003.

- _____. «El Manipulador manipulado»: Nuevas estrategias de dominación en la red informática», en VV.AA., Laboratorio de Creaciones Intermedia, Departamento de Escultura, Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- MONLEÓN, MAU. *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, Valencia, 1999.
- _____. «Arte y ciudadanía» en *Cimal Arte Internacional*, núm. 54, Valencia, 2001.
- MUKAROVSKY, JAN. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- ORTEGA, CARLOS. *Lo público y lo privado. Partituras para el concierto de lo cotidiano*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.
- PARDO, TANIA. «Acción, reacción, interacción» en *Lápiz*, número 196, Madrid, 2003.
- PHILLIPS, PATRICIA. «Siah Armajani constitution» en *Art Forum*, núm. 24, diciembre de 1985.
- POPPER, FRANK. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Ediciones Akal, Madrid, 1989.
- READ, HERBERT. *Arte y alienación*, Editorial Proyección, Buenos Aires, 1976.
- _____. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la ciencia humana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- RICOEUR, PAUL. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- ROSENTHAL, RAYMOND. *McLuhan: pro & contra*, Monte Ávila Editores, Colección Prisma, Caracas, Venezuela, 1969.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961.

- SÁNCHEZ ARGILÉS, MÓNICA. *La instalación en España 1970-2000*, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO. *Estética y Marxismo*, Ediciones Era, México, 1970.
- _____. *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1976.
- SCHREINER, FLORIAN. *Das Aktionstheater des Herman Nitschzwischen Herkunft und Zukunft*, Kröthenhayn, Berlín, 2006.
- SCHRÖCK, PETRA. «Wirspielenimmer» en *Kunstforum. Kunst und Spiel II*, Berlín, noviembre 2005-enero 2006.
- SENELICK, LAURENCE. *Cabaret Performance. Volume II: Europe 1920-1940*, The Johns Hopkins University Press, Londres, 1993.
- SOLÁNS, PIEDAD. *Accionimismo vienés*, Nerea, Hondarribia, Guipúzcoa, 2000.
- SONTAG, SUSAN. *Contra la interpretación*, Alfaguara, 1966.
- STEARNS, GERALD EMANUELLE et al. *Mcluhan: caliente y frío*, Editorial Sudamérica, Buenos Aires, 1973.
- TAINÉ, HIPÓLITO. *Filosofía del arte*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1968.
- TEJO, CARLOS (ed.). *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultad de Bellas Artes da Universidade de Vigo*, Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, Galicia, 2008.
- TZARA, TRISTAN. *Siete Manifiestos Dadá*, Tusquets Editores, Barcelona, 2003.
- VELENTE, JOSÉ ÁNGEL. *Obra Poética 2*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- VV. AA. *Arte y Acción 1 y 2*, Edición a cargo de Richard Martel, IVAM, Documentos 10, Valencia, 2004.

- _____. *Discussions in contemporary culture*, Dia Art Foundation, Seattle, 1988.
- _____. *Estética de la recepción*, Arco Libros, Madrid, 1987.
- _____. *Simposio «Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX»*, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 1999.
- _____. *Internacional situacionista, textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste 1958-1969, Vol I, II y III*, Edición Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.
- _____. *Olafur Eliasson*, Phaidon, San Francisco, 2005.
- _____. *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded; Essays on Space and Science*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz Austria, 2001.
- _____. *Marina Abramovic, Artist Body*, Charta, Milán.
- _____. *Media Culture*, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, Barcelona, 1995.
- _____. *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- _____. *Richard Serra. Writings and Interviews*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993.
- _____. *Siah Armajani. Espacios de lectura*, Libres de recerca, MACBA, Barcelona, 1995.
- _____. *Teatro de guerrilla y happening*, Textos y entrevistas de Richard Schechner, Burd Wirtschafter y Allan Kaprow, Editorial Anagrama, Madrid.
- WILDE, OSCAR. *El alma del hombre bajo el socialismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1975.

- WOLFF, JANET. *La producción social del arte*, Ediciones Istmo, Madrid, 1997.
- WURM, ERWIN. *One minute sculptures*, Generalli Foundation, Viena, 2000.
- YOURCENAR, MARGUERITE. *El tiempo gran escultor*, Alfaguara, Madrid, 1999.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- Domini Public*. Curador Jorge Ribalta, Centro de Arte Santa Mónica, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.
- En l'esperit de FLUXUS*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994.
- Erwin Wurm. Keep a cool head*, Curador Edelberg Köb, Mumok, Viena, 2006.
- Félix González-Torres*. Museo Salomón Guggenheim, Nueva York, 1995.
- Fluxus y Fluxusfilms*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.
- Gabriel Orozco*. CONACULTA, México, 2006.
- _____. Museo Rufino Tamayo, México, 2000.
- _____. Serpentine Gallery, Londres, 2004.
- Happening and Fluxus*. Kölnischen Kunstverein, Köln, 1971.
- Herman Nitsch*. El Teatro de Orgías y Misterios, Sala Parpalló, Centro Cultural La Beneficencia, Valencia, 1996.
- Instalaciones y Nuevos Medios en la Colección del IVAM*. Espacio tiempo espectador. Curadora Isabel Tejada, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, 2006.

- Juegos Surrealistas, 100 Cadáveres exquisitos*. Curador Jean Jacques Lebel, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1996.
- Krzysztof Wodiczko*. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992.
- Olafur Eliasson. The wheater Project*. Tate publishing, Londres, 2003.
- Poetics Politics Documenta X The Book*. Curadora Catherine David, Documenta X, Kassel, 1997.
- ¿Por qué temer al futuro?* Carlos Amoraes. Museo Universitario de Ciencias y Artes, México, 2006.
- Siah Armajani*. Comisaria María Dolores Jiménez-Blanco, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- The mediated motion*. Kunsthau, Bregenz, 2001.
- X Cabanyal Portes Obertes 08*. Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, Valencia, 2008.
- Zaj*. Comisario José Antonio Sarmiento, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

Índice

Introducción	
<i>El espectador olvidado toma su nombre</i>	
Miguel Molina Alarcón	7
Prácticas artísticas participativas	11
La revaloración del espectador	11
Participación física. La participación como interacción	21
Objeto y sensación	22
La identificación con el objeto	29
Las reacciones motrices del cuerpo sensor	31
Participación psíquica. La participación como interpretación	35
Los actos de concretización del sentido	37
La multiplicidad de sentidos posibles	43
Los horizontes fusionados	46
La interpretación reproductiva	50

Participación social. La participación como implicación	53
Producción de conciencia crítica	57
Creación de público	60
En el espacio y con tiempo. Estrategias participativas en la instalación	63
El espectador caminante e inmerso	70
El espectador constructor	73
El espectador donante-donatario	77
En vivo y en directo. Estrategias participativas en el arte de acción	81
El espectador <i>con-fundido</i>	92
El espectador empático	95
El espectador ejecutante	100
De espectador a público. Estrategias participativas en el arte público	105
El público usuario	120
El público productor	127
El público interlocutor	135
Participación y felicidad	141
Bibliografía	143

El arte participativo,
de Guadalupe Aguilar,
se terminó de imprimir en
Manjarrez Impresores, S. A. de C. V.,
Aguilar Barraza 140 Poniente, Almada,
Culiacán, 80200 (Sinaloa),
en el mes de noviembre de 2012.
Su tiraje consta de 500 ejemplares.

