

Versión española

C.C. 3.0. Toxic Lesbian

Entrevista a Suzanne Lacy realizada por Toxic Lesbian y Gloria G. Durán acerca del nuevo género del arte público e identidad de género en mayo de 2012. Esta transcripción solo incluye las respuestas dialogadas de Suzanne Lacy a Toxic Lesbian y Gloria G. Durán.

SUZANNE LACY. — Existe actualmente un gran interés en las prácticas sociales y en la interacción entre ellas. Aunque aparecen por todo el mundo en diferentes puntos y momentos, creo que la ola actual de práctica social tiene sus orígenes en las obras de los años setenta; y parte de éstas, aunque no todas, eran feministas. Parte de la misma, tal y como la conocí en Estados Unidos y Reino Unido, era un empuje a la denominada ‘democratización del arte’.

En esa época había presión para ampliar los públicos. Había también, sobre todo en California, muchas personas de color y de clase trabajadora transitando, por primera vez, por el sistema universitario. Conforme accedían al mismo, hacían arte que reflejaba su sensibilidad.

Diría que, desde el preciso momento en que el arte fue desmaterializado, la gente se preguntó por la naturaleza de la creación artística: se planteó el extenderla fuera de las paredes del museo. La gente hablaba de feminismo, contexto, etnicidad e identidades nacionales y culturales. El arte se fue volviendo menos universal y más específico; la audiencia se fue haciendo menos genérica y elitista y más general. Al mismo tiempo los museos presionaban para ampliar las ideas: necesitaban aumentar su público de base.

Todo esto ocurrió más o menos a la vez pero el feminismo no era una pequeña parte, sino una parte enorme de esa confianza generalizada. Por consiguiente, yo diría que, por un lado, el mundo artístico sí que ha adoptado las maneras de trabajar sobre las que yo escribía en los años 70; pero no lo ha hecho en cuanto a las estructuras de reconocimiento y premio, que son, todavía, predominantemente masculinas. Dicho con otras palabras, la gente, los precios de la obra, todavía son, de lejos, masculinos, pese a que haya más mujeres en el mundo artístico de las que había entonces. Hay una gran discrepancia entre el número de mujeres que está en las academias de arte y el de aquéllas que han realizado exposiciones fuera de ellas y han tenido éxito profesional. Así que diría que ocurren ambos casos: el arte ‘mainstream’ ha adoptado ideas feministas pero no las ha llevado a sus consecuencias, a la estructura económica y de reconocimiento del mundo del arte.

Pensando en tu pregunta, creo que es muy interesante. Estaba pasándola por alto porque últimamente he estado pensando tanto sobre economía, que la relación entre la economía y el patriarcado no me queda clara. Es obvio que los hombres suelen buscar el obtener un ascendente económico, el poder económico. Se podría decir, en un sentido, que los hombres son listos y capaces de conseguir las ventajas económicas y, por supuesto, las colaboraciones internacionales; si se piensa desde ese punto de vista, el mundo del arte estaría ‘generizado’ de una manera bastante masculina. No obstante ¿Saben hacer eso las mujeres? Sí pero no lo

hacen: no son capaces de hacerlo. Si se les diera un acceso igualitario, ¿Lo harían? Ésta, para mí, es una pregunta fundamental: cómo se relacionan la economía y el género.

Sabemos que las mujeres suelen ser más pobres, que suelen controlar menos los recursos económicos (aunque lo hagan, lo hacen con menor frecuencia); pero la pregunta, para mí, es: ¿Hay una relación directa y unívoca? Si a las mujeres se les diera la oportunidad, ¿Reclamarían el ascendente económico como lo han hecho los hombres? No lo sé. Así que empecé a pensar sobre instancias de poder patriarcal que no estuvieran conectadas con la ventaja económica, y claro que las hay. Esto se ve especialmente en el ámbito de la violencia contra las mujeres. Ha sido demostrado históricamente que, en un grupo de hombres y mujeres, tendrá lugar violencia contra las mujeres. ¿Es debido a la mayor fuerza física? ¿Es debido a una construcción diferente de la sexualidad? ¿Es porque las mujeres son propiedad? ¿Es debido a que las mujeres dan a luz por lo que están en desventaja económica?

De verdad que no lo sé. Estoy segura de que hay teorías al respecto que funcionan pero ahora mismo yo diría que no veo la estructura patriarcal del mundo del arte. Iba a decir que no la veo evidente en las maneras de trabajar pero no es cierto: se pueden ver ejemplos, sobre todo históricos, de mujeres que desafiaban las maneras de trabajar que podían ser consideradas masculinas o femeninas. El problema al hacer eso es que se sigue diciendo: ‘como Allan Kaprow utiliza la ‘relacionalidad’ y el ‘compromiso establecido’ entre las personas, es (tomado por) femenino’; o: ‘como Nikki de Saint-Phalle se ocupó de disparar, pintando el lienzo con una pistola, entonces es que estaba interesada en, o expresando, la masculinidad’. Creo que tenemos que ahondar en ello más para poder dar una respuesta tajante al respecto.

Creo que vosotras, al vivir en España, tenéis una sensación distinta respecto a la censura en vuestro país. Creo que en mi país y en mi contexto, la censura no es tanto un esfuerzo gubernamental para prohibir las ideas (aunque ha habido, efectivamente, ejemplos históricos, como Robert Mapplethorpe, donde hay un punto de inflexión en el arte y existen muchos otros ejemplos). Por censura yo entiendo más la represión lenta, la ‘privación silenciosa de reconocimiento’ que tiene lugar en torno a las ideas –ideas que son, por supuesto, de género, políticas, económicas–. La manera en la que se perpetúa en nuestro país la ilusión de libertad no es por la falta de censura en sí, sino por la colaboración de tantas ideas que son una conciencia obligatoria, pagada políticamente por gente a la que le gustaría manipular la conciencia. Eso, en nuestro país, suele tener lugar en relación a la economía o a la política. Si se atiende, por ejemplo, a los ataques del Tea Party, hay una manera en la que las ideas de la derecha se están perpetuando a nivel masivo y es apoyando campañas políticas con grupos pagando en secreto, con donaciones, etc. La estructura de la política americana ha cambiado económicamente y, en consecuencia, ese poder económico ejecutará un sistema de valores determinado. Así que la censura, según mi experiencia –especialmente en el arte– sólo a veces se refiere a una censura real y, más frecuentemente, se refiere a esa ‘privación silenciosa de reconocimiento’.

En Estados Unidos no creo que los artistas homosexuales estén en inferioridad de condiciones, curiosamente. Por ejemplo, David Wojnarowicz fue censurado, claramente. Pero si cogemos a Glenn Logan, a él no le han censurado y la verdad es que es bastante visible; al igual que Gilbert y George, y Catherine Opie. Así que creo que las mujeres ‘no blancas’ y los artistas

homosexuales no son censurados especialmente. Pueden formar parte del 'mainstream' del arte estadounidense (e incluso internacional). En otras culturas, por ejemplo en España, la censura puede que funcione de manera muy distinta: no lo sé.

No obstante, con respecto a las mujeres no se trata sólo de censura. Si se examina el tema, tal y como lo hicieron las Guerrilla Girls, las mujeres no exponen tanto como los varones en ningún sitio excepto, quizás, en los de Arakis, que se propuso exponer a un cincuenta por ciento de artistas femeninas y un cincuenta por ciento de varones. No obstante esto no es lo normal por el mundo: Arakis es bastante atípico.

Yo no he tenido el problema de que me censuraran; diría que las instituciones, e incluso fuera de las instituciones, siempre me han aceptado los modos, temas y estrategias con los que trabajo. Sin embargo, en el seno de las instituciones, los recursos son más limitados. A lo largo de los años he sido citada como una artista infrarreconocida, lo que significa que no he tenido las posibilidades para hacer las obras. Así que, en mi caso, no es que hubiera gente que quisiera cambiar mi manera de trabajar, sino que, simplemente, no quería exponer mi obra o, si iba a exponer en una galería con otras personas, en muchas ocasiones no tenía los mismos recursos que un colega varón sí tenía.

En definitiva, no intentan cambiar tu obra artística. Y aquí es donde volvemos a la economía: ¿Hasta qué punto esto es respetar las ideas masculinas y hasta qué punto es respetar el mercado, en el cual los hombres se cotizan mejor que las mujeres? Los varones lo hacen mejor económicamente en el mercado artístico que las mujeres, y se tienen más recursos si lo haces mejor económicamente. Ésa es la conclusión.

Así que la única manera en que se puede argumentar a favor de la existencia de censura, creo yo, no es en cuanto a las estrategias sino en cuanto al mercado. Es muy difícil probar que: 'las ideas de las mujeres no se aceptan' pero creo que, si dices: '¿A cuántas mujeres les proponen exposiciones importantes en comparación con los hombres?, y ¿Cuánto dinero consiguen para montar esas exposiciones frente a los hombres?', la imagen aparece nítidamente. Igual que, por ejemplo, en el tema de la violencia sexista. Puedes tomar a una mujer como yo (mujeres que viven existencias de clase media o media-alta) que podría decir: 'la violencia sexista no es un problema' porque no la hemos experimentado de ninguna manera significativa. Sin embargo, el tema, a nivel político, no es fijarse en la experiencia particular sino mirar colectivamente a las estadísticas de la violencia contra las mujeres. Una vez hecho eso, se ve de manera clara que hay una desigualdad. Lo mismo ocurre en el mundo artístico. No hay que hacer un caso individual (la experiencia o lo que yo he vivido). Yo he tenido la grandísima suerte de poder hacer mucho de lo que deseaba, pese a que el sexismo existe; y sé cómo hacer mi camino sorteando a los hombres machistas singulares con los que me he topado al hacer proyectos. Pero el problema no se demuestra por mi experiencia individual: el problema se manifiesta solo con fijarse en las exposiciones principales, las colecciones o cuánto dinero se da, y a qué tipo de proyectos. Si hubiera una discrepancia por géneros, aparecería inmediatamente; y el caso es que aparece.

Creo que 'patriarcado' es un constructo intelectual que se ha creado y creo que es tan valioso como cualquier otro constructo; en otras palabras: es una metáfora que se crea y que permite a

la gente pensar de determinadas manera sobre el sistema. No pienso en el patriarcado de manera idéntica a la tuya. No tengo ese tipo de padre; no tengo ese tipo de familia: patriarcales. Mi madre tenía más influencia; tengo una relación muy distinta a la de la mayoría de la gente con su familia. Tuve una familia genial y una relación interpersonal muy estrecha. Mi padre era bastante 'artista' y femenino. Esa otra noción de patriarcado está inserta en un sistema familiar con el cual yo personalmente no me identificaría. Ese concepto es válido como cualquier otro constructo, o sea, es un constructo económico viable y ahora mismo yo sí examinaría atentamente la economía del mundo del arte. Es en lo que me he estado fijando con intensidad en los últimos años.

En lo que respecta a las 'masculinidades femeninas', no estoy segura de este concepto global. Es una buena manera de mezclar cosas pero se desliza hacia tener que definir lo que son la masculinidad y la feminidad. ¿Es la feminidad receptiva y, la masculinidad, agresiva? ¿O es la feminidad agresiva y, la masculinidad, receptiva? Jugar con la idea de las 'masculinidades femeninas' creo que es interesante para ponernos a pensar pero, al final, no estoy tan segura de que no dependa de la definición de cada cual de 'masculinidades femeninas'. ¿Quieres decir 'mujeres que se comportan de maneras tradicionalmente adscritas a los varones'? Eso varía según la cultura, como seguramente sabrás: lo que es 'masculino' en Inglaterra es diferente de lo que lo es en Estados Unidos: lo puedes saber viendo la tele. Y es que hay factores subyacentes.

Así, encima de esta 'rejilla conceptual' deberías colocar otras dos maneras de pensar. Una es económica: hay que fijarse en las diferencias entre las mujeres de clase trabajadora, pobre, media, media-alta y privilegiadas, y los hombres; y ver cómo podrían desplegarse de manera diferenciada (por ejemplo, en Estados Unidos se consideraría que los hombres de clase alta ingleses tienen algunos comportamientos femeninos). Así que ésta es otra capa.

Si ahora cogemos esa imagen compleja y le ponemos encima 'el mundo del arte', yo diría que las mujeres que tienen éxito artístico deben construir su identidad, al igual que todos los artistas, pero de una manera muy deliberada. Las artistas, sobre todo las de 'performance' (como yo misma), construyen su identidad a lo largo del tiempo en relación al contexto dentro del que son recompensadas. Lo que quiero decir con esto es que a las y los artistas que hacen 'performance' siempre se los ha tachado de ser algo locos, peculiares, extravagantes, extremistas, narcisistas... Y resulta que algunas de esas características (que se desarrollaron muy al principio en el ambiente de las 'performances') fueron adjudicadas a las artistas femeninas que hacen 'performance'.

Otra cosa que estaba muy presente cuando apareció la 'performance' en los años 70 fue el género, ya que había muchas más mujeres en ella que las que había en otros campos (al menos, representando públicamente). Si veías una exposición de pintura, había muchas menos mujeres que varones pero, si veías una exposición sobre 'performance', podía muy bien ocurrir que hubiera un cincuenta por ciento de mujeres. Así es como funcionaba este campo en sus inicios y un montón de mujeres fueron hacia la 'performance' porque era algo así como 'el Salvaje Oeste de las oportunidades'.

No obstante, las mujeres construyeron sus identidades de manera compleja porque el cuerpo era el portador de su obra de arte. Si nos fijamos en ejemplos básicos como: Eleanor Antin, Hannah Wilke, Annette Messager or Ulrike Rosenbach, todas estas mujeres, yo incluida, construimos nuestra identidad respetando cómo reflejaba nuestra obra pero también nuestras ideas individuales –ideas que solían estar marcadas por el género, especialmente en aquellos tiempos, cuando pintar algo de rosa era un reto de género-. Construimos nuestra identidad como artistas en aquella época y, para mí (y quizás para todas esas mujeres, fíjate quizás en Marina Abramovic), todo ello tenía un fuerte componente masculino. En mi caso esto funcionó de una manera psicodinámica porque, como pensaba tanto en el género que podía entrar a tener un comportamiento ‘de género’, entendí que, adoptando determinadas características, podría comportarme de modos tradicionalmente adjudicados a los hombres. Así que vestía de determinada manera; por ejemplo, en las ‘performances’ solía llevar botas de trabajo y pantalones Levi’s de pitillo. Dar martillazos, clavar clavos y hacer tareas de albañil en las ‘performances’ eran ejemplos de una cierta ‘re-generización’ de mi persona. Si te fijas, en cambio, en gente como Hannah Wilke, Ulrike Rosenbach y Barbara T. Smith, era mucho más interesante porque su presencia era mucho más femenina, ‘femicéntrica’. Hasta cierto punto, adoptaron ciertas posturas que las hacían sujeto frente a la mirada masculina, tanto al seducir como al empoderarse de manera masculina; ellas jugaban mucho con estos conceptos.

Cuando empecé a pensar en rehacer ‘Tres semanas de enero’, no estaba segura incluso de si había una razón para rehacer la pieza. Así que eché un primer vistazo a la esfera pública y la gente que estaba trabajando aquí en violencia sexista para ver si había una necesidad política de un proyecto así en ese momento. Eso es importante si se va a recabar compromiso político, básicamente, y si se va a trabajar en algo que tenga importancia en el terreno social.

Según iba hablando con la gente que trabajaba en el ámbito de la violencia parecía que había ganas de participar en algo que explorara las experiencias colectivas y reavivara el interés. Ciertamente aún se necesitaba más visibilidad porque en la ciudad todavía había una enorme incidencia de la violencia contra las mujeres. Así que una de las preguntas que planteamos cuando decidimos hacer el proyecto fue si nos íbamos a organizar o no a nivel comunitario de base (que es la manera en que encaré ‘Tres semanas de mayo’, 1977), si eso era viable y cómo se engarzaba con la organización electrónica/digital.

Así que tuvimos dos campañas paralelas: una era de tipo ‘underground’, una organización cara a cara mediante organizaciones, mandando equipos de mujeres a centenares de organizaciones y juntarlas en el seno del grupo del proyecto. La otra era una campaña en redes sociales. Cuando pensamos en desarrollar una campaña en redes sociales nos fijamos en lo que había salido bien y lo que no en organización ‘online’. Es obvio que ha habido algunos casos en los que la organización ‘online’ ha sido muy productiva, como la ‘primavera árabe’ e Irán. En cuanto a violencia de género hay redes como RAIN, muchas otras en España, que recopilan historias y ofrecen recursos. También trabajamos en ese sentido pero ¿Hasta qué punto esas redes tienen un impacto en la sensibilidad, la acción y consiguen el cese de la violencia? La verdad es que no lo sé.

Así que en ‘Tres semanas de enero’ nos fijamos en que, incluso entre las mujeres con las que trabajábamos, si las habían violado, les daba una enorme vergüenza. Pese a haber más

visibilidad, pese a que el ayuntamiento, la policía, la multitud de asociaciones, estaban más movilizadas contra la violencia sexista; a pesar de todo eso, las mujeres seguían avergonzándose de haber sido violadas. Y, mientras exista la vergüenza, de algún modo el delito se le echa a los pies a la víctima. También nos percatamos de que, probablemente, no se denuncie tanto debido al aumento de las violaciones en la universidad. Las universitarias no se presentaban a la policía ya que las violaban los chicos con que habían tenido una cita: en situaciones sociales, en situaciones en las que no querían afrontar la violación o admitirla como tal; así que, simplemente, no denunciaban.

Vimos que las mujeres, debido a la vergüenza, seguirían sin salir y decir 'me han violado'. No queríamos colocar a las mujeres en esa situación. Así que decidimos iniciar una campaña. Nuestra campaña se basó en la idea: 'Yo conozco a alguien a quien la han violado, ¿y tú?'. De esta manera ese 'alguien' podrías ser tú o podrías simplemente 'conocer a alguien'. Sabíamos que casi todas las mujeres, al menos de las generaciones más jóvenes, podrían conocer a alguien que hubiera sido violada. El 'hashtag' de lo que hicimos fue: 'La violación está aquí'. La pregunta fue: 'Yo conozco a alguien, ¿y tú?'. Y aparte contábamos con algunas figuras clave como Jane Fonda y Eve Ensler para 'twittearlo' a sus redes sociales. Nos asociamos con Cold Pink y Judy Evans y comenzamos una página de Facebook donde se introducían asuntos y temas al respecto. Creo que todo eso está en la red en algún lugar; os lo puedo enviar si queréis.

La idea era tener nuestra organización 'offline' (organizamos cincuenta eventos diferentes a lo largo de las tres semanas) y, aparte, esa campaña 'online'. No concluimos que una fuera distinta o mejor que la otra pero creo que hemos abierto el tema de cómo funciona internet a la hora de sacar a la luz un asunto del cual las mujeres todavía se avergüenzan mucho. ¿Cuál es su compromiso personal? ¿Es más fácil revelar esto en Internet o cuando se está mirando a alguien a la cara? ¿Es más fácil organizar a las mujeres, acaso se las puede organizar contra la violación?

Tuvimos a un montón de 'bloggers' que participaron en las 'performances'. Aquí influyó parcialmente la obra de Toxic Lesbian. Hicimos una 'performance' en la que la gente conversó en la parte superior del ayuntamiento y su único público eran 'bloggers'; y estos publicaron en sus blogs lo que observaban según hablaba la gente. Había una transmisión en directo de las intervenciones del alcalde, del jefe de policía, de Francesca Pollera (la mujer a la que utilicé como un recurso literario para nuestro proyecto). Todo fue muy bonito: estas personas sentadas alrededor de la mesa hablando mientras un círculo de personas a su alrededor lo escribía todo en su blog. Es una pieza muy bonita, en mi opinión. Justo después de eso, hicimos una pieza activista al otro lado de la calle. Todas las mujeres que hacían activismo en la ciudad vinieron y participaron en esta 'performance'. Se trató de una experiencia verdaderamente directa, cara a cara, en contraposición a una experiencia mediada por Internet. Ésa es la pieza que hicimos.

¿Esas acciones / piezas llegan a la ciudadanía? ¡Es una buena idea! No sé cómo se coloca. Supongo que hay gente que está mucho más especializada, dispuesta a entrar en eso, como Toxic Lesbian, por ejemplo. Le haría esta pregunta a Toxic Lesbian y en realidad ya se la hice cuando trabajamos juntas: ¿Cuántas personas de verdad lo ven? La cuestión de internet y el compromiso es: ¿Cuál es la escala de la audiencia?

Una de las preguntas que hay que hacerse, al considerar la ciudadanía, es: ¿Quién está mirando realmente, quién tiene acceso? Creo que esta pregunta o idea será más habitual en el futuro, cuando más personas tengan acceso a internet. Sin embargo, ahora estamos en la fase de transición. Internet ha demostrado su eficacia y sus problemas (por ejemplo, los derechos de la pornografía en Internet, su facilitación de la trata internacional –otro tipo de cuestión clave que hay que tener en cuenta, obviamente, al pensar en la activación de la ciudadanía–) pero yo no creo que tengamos todavía (en un grado significativo) ni la ciudadanía digital ni los públicos digitales del arte. No obstante, como tú dices, y para terminar de hablar de ello, ambos están en aumento.

No me gusta el arte digital. Quiero decir que lo aprecio intelectualmente. Hay una especie de estructura intelectual que yo valoro de la web, por ejemplo la obra de Elena de Toxic Lesbian. Sin embargo, no hay mucho del aspecto físico, emocional, táctil o incluso práctico. Lo aprecio de forma intelectual, no sé si me explico. Aprecio la idea de conectividad, que es evidente, y por decirlo así, el tipo de símbolo. Aprecio el ‘contexto de la obra’. Quiero decir, me gusta mucho tu obra, Elena, y la de Toxic Lesbian. Pero mi apreciación de la misma no es igual que si estuviera frente a una fotografía magnífica de gran tamaño. Para mí son dos tipos de apreciaciones artísticas muy distintas. Una de ellas es más intelectual y estructural y, la otra, más física. Cuando estás sentada con un grupito de mujeres hablando y, en un momento dado, una está contando algo que no había revelado nunca, hay una especie de belleza emocional en ello que yo no veo ‘online’ o a través de Internet o de esta intermediación de la pantalla que tenemos delante de nosotras –o, por lo menos, delante de mí (aunque me guste mucho estar viéndoos, es una cámara muy bonita)–.

Así que la pregunta es: ¿Necesitamos lo físico? ¿Y cuánto lo necesitamos? ¡Creo que necesitamos lo físico! Creo que siempre lo vamos a necesitar. Es parte del arte pero también siempre he apreciado la estructura, la belleza de la estructura, que es de donde entra el arte conceptual. Una pieza de Laurence Weiner, o de Allan Kaprow, en realidad no la encuentras visualmente hermosa, la encuentras bonita por su coherencia intelectual y la originalidad de la idea y la forma en la que encajan las piezas. Creo que la web es muy buena (sobre todo de la manera en que tú la has explorado, Elena) para evidenciar tipos de conectividades que son parte de la estética de la práctica social. Que la web capture de verdad el compromiso directo o que tenga la misma calidad que sentarse delante de otra persona y tener cierta conexión emocional o física o psicológica... Hasta ahora son dos cosas muy diferentes.

Yo hasta ahora prefiero esas conectividades porque, según nos volvemos más capaces de hacer proyecciones tridimensionales y tecnologías emergentes (donde te pones unos guantes y puedes sentir cosas) todo cambiará. Yo sí creo que siempre habrá una diferencia entre la materia biológica y la electrónica y la información que puede que se esfume con el tiempo, no lo sé.

Me pregunto siempre quién está escuchando. La web se utiliza sobre todo para tener voz (en mi experiencia, que no es muy extensa); se usa menos para escuchar la voz. Sospecho que lo que va a pasar es que los actores políticos tomarán el relevo cada vez más y tantearán las formas que verdaderamente involucran y activan a un público más amplio. Eso es lo que sucedió en la ‘primavera árabe’ y lo que seguro que sucederá en las elecciones presidenciales, así como en

los levantamientos políticos a medida que progresamos generacionalmente. Incluso es evidente que Obama utiliza la web más que sus oponentes. A medida que progresemos y la gente esté más versada en lo digital, creo que, de alguna manera, se expandirá el uso de la web como un sitio de activación política por parte de ese tipo de manipuladores de la conciencia pública que se preocupa por cosas como las elecciones.

Ahora mismo, crear la voz de los que no tienen un espacio público se ve como un espacio democrático. Sin embargo, el problema para mí no es lo que tú dices sino que es lo mismo que pasa con el arte: Puedo hacer todo el arte que quiera en mi estudio pero, si no lo llevo a una exposición, o a una publicación o a una entrevista de televisión, permanece en mi estudio. Si me siento al ordenador y canto con mi voz, no se escuchará: es irrelevante. Volviendo a tu primera pregunta sobre el compromiso, creo que el tema es que tenemos que ahondar más en lo que entendemos por participación. No tengo la respuesta pero creo que esta podría ser una pregunta muy viable. Una de las preocupaciones principales es el compromiso. ¿Cómo logramos la participación en la web? y ¿Qué entendemos por participación? En cierto sentido eso podría ser algo sobre lo que quisiéramos reflexionar. Hay mucha gente más inteligente que yo haciéndolo por todo el mundo.