



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

“Prometo, apuesto, bendigo, sentencio y contrato
esta tesis”

Obra artística que cuestiona la relación entre
investigación y práctica, en la titulación por tesis
de artes visuales.

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Paula Barquera Mondragón

Director de tesis: Mtro. Ignacio Granados
Valdéz

CDMX, 2021

Para Xipotle, MoMA, Salomé y Xini



Título: *La Entropía resignificada como institución.*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Digitalización de impresión de grabado en linóleo.

Año: 2019

Patronato del museo

Gracias a mi hermana Melisa por escucharme con tanta atención y apoyarme con sus conocimientos de redacción y lingüística. Gracias a mamá por hacerme sentir querida y brindarme un espacio para trabajar la tesis. Gracias a Einar por alimentar mi felicidad y mi espíritu. Gracias a Xini por alimentar mi corazón. Gracias a mi familia, amigos y a las personas que transitaban por mi vida en algún momento, y me apoyaron en este proyecto.

Gracias a los maestros y maestras de la FAD que me enseñaron la existencia de nuevos caminos. Gracias en especial a Nacho por creer en este trabajo.

Gracias a todos los artistas invitados sin su previo consentimiento.

Recorrido

- **Vestíbulo**

Mapa del museo.....	7
Audioguía.....	8
Texto curatorial.	12

- **Almacén expositivo**

Proyecto curatorial.	18
Monumento histórico a la relación entre la práctica e investigación del arte.	27
Conservación de la F.A.D. como patrimonio.	56

- **Sala 1. Exposición de artistas invitados sin su previo consentimiento**

Monumento histórico a las piezas por instrucciones.	65
Antesala del Vivarium lingüístico.	87
Vivarium lingüístico: espacio que presenta especímenes vivientes de la lengua.	92

- **Sala 2. Exposición individual**

Colección artística: “Prometo, apuesto, bendigo, sentencio y contrato esta tesis”.....	98
--	----

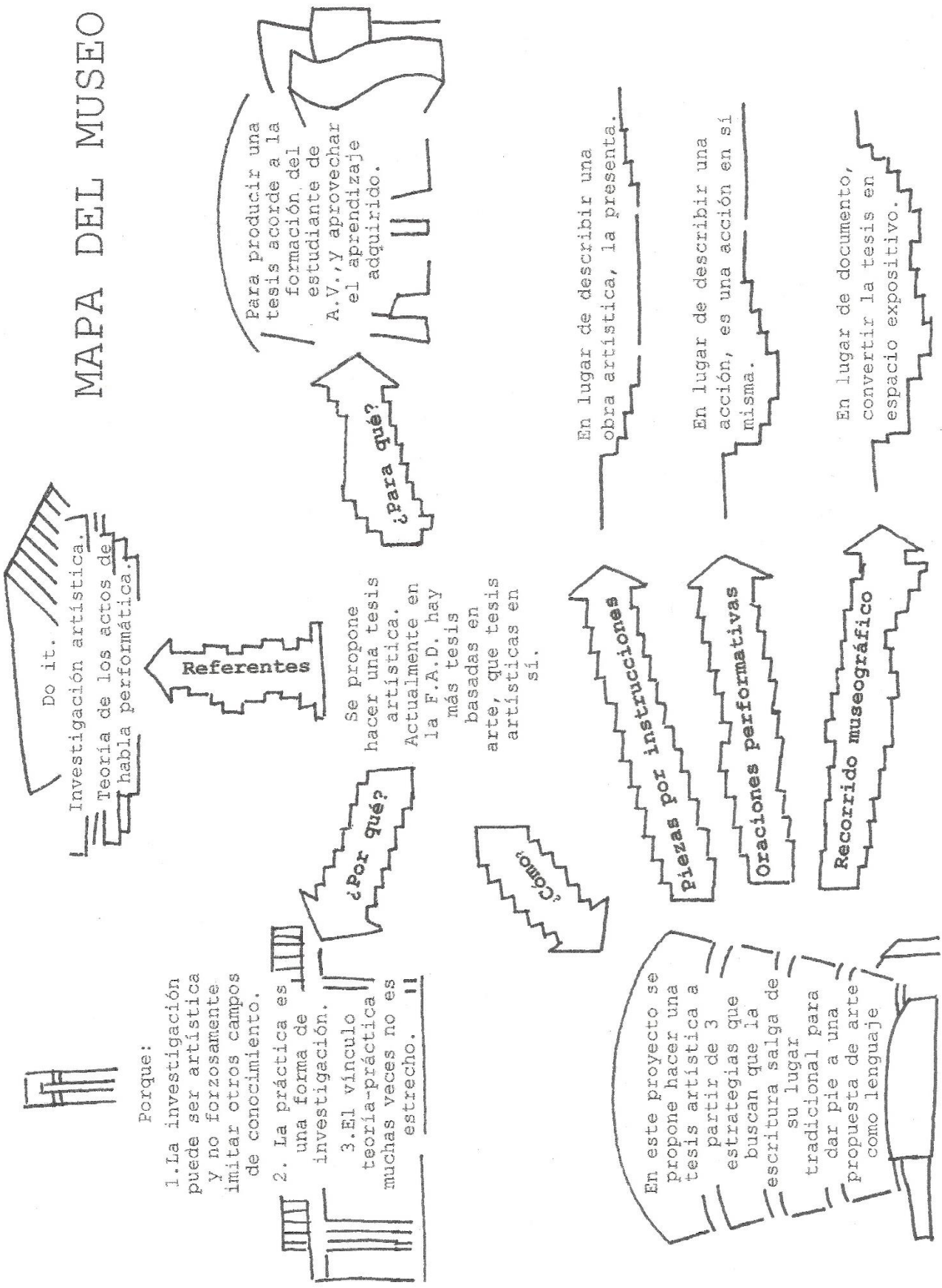
- **Dossier y próximas exposiciones.....**110
- **Archivos de las exposiciones.....**114
- **Biblioteca del museo.....**118

Vestíbulo

INSTRUCCIÓN:

Para leer la estructura arquitectónica del museo, sostenga con ambas manos este documento impreso cerrado y dirija su atención hacia los bordes donde quedan visibles las hojas de papel. Aligere un poco la presión ejercida por sus dedos, de manera que abra ligeramente el documento, y en el orden que usted prefiera lea las palabras que se asoman por las orillas.

MAPA DEL MUSEO



Porque:

1. La investigación puede ser artística y no forzosamente imitar otros campos de conocimiento.
2. La práctica es una forma de investigación.
3. El vínculo teoría-práctica muchas veces no es estrecho.

Audioguía

El tema de esta tesis es la problemática entre investigación y práctica en el arte, como detonante de la posibilidad de crear una estructura de documento para presentarlo como una obra en sí, dentro del caso específico de las tesis de licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño.

Las principales estrategias que aquí se utilizan para lograr convertir el documento en una obra artística son: el recorrido museográfico en cuanto a estructura, y las piezas por instrucciones y las oraciones performativas en cuanto a desarrollo.

El supuesto de este proyecto es que actualmente (2019-2016) en la carrera de Artes Visuales en la F.A.D. hay más tesis de licenciatura basadas en producciones de arte, que tesis artísticas en sí. De esto se deriva que el objetivo de éste proyecto sea experimentar el formato de tesis de titulación, trabajándolo como material técnico y conceptual para crear una obra de arte. Se busca cuestionar el sentido de protocolos de tesis no acordes a la formación artística del estudiante.

En el presente proyecto la estructura funciona como el espacio arquitectónico de un museo. Por otro lado el texto funciona como obra de arte situada dentro del presente espacio expositivo. Es por esto que la tesis (tanto como planteamiento, como legajo material y digital) en conjunto, es al mismo tiempo un museo y una obra artística.

Los espacios en que se divide la investigación-práctica son: Vestíbulo, Almacén expositivo, Sala 1. Exposición de artistas invitados sin su previo consentimiento y Sala 2. Exposición individual.

El primer espacio es el vestíbulo, en donde se introduce al proyecto con la exposición del tema, así como el supuesto,

los objetivos, el planteamiento del problema y la justificación.

Posteriormente el segundo espacio es el almacén expositivo, el cual contiene tres secciones. La primera es el 'proyecto curatorial' que desarrolla metodologías y estrategias utilizadas en el proyecto. Se incluye en esta sección el método personal de producción artística, la aplicación de este método a la tesis, el método del desarrollo de la tesis y las estrategias de producción utilizadas, con el fin de dar una idea clara sobre las intenciones de esta pieza y su sentido dentro de una forma de producción particular.

La segunda sección dentro del almacén expositivo es el 'Monumento histórico a la relación entre la práctica e investigación del arte'. En este apartado se aborda una reflexión en torno al vínculo investigación-práctica y el marco histórico de principales referentes cuyas aportaciones ayudaron a la construcción de la presente obra. Cabe destacar el aporte en específico del concepto 'investigación artística' que apoya el entendimiento del arte en sí mismo como conocimiento y del arte como generador de conocimiento.

La tercera sección del almacén expositivo es la 'Conservación de la F.A.D. como patrimonio'. En este apartado se expone y reflexiona la problemática del vínculo investigación-práctica en el caso específico de las tesis de titulación por artes en la Facultad de Artes y Diseño en los años: 2016, 2017, 2018 y 2019. Se reflexiona a partir de los datos obtenidos de un estudio, que utiliza el método comparativo, en donde se cuantifican: tesis teóricas, tesis relacionadas a una producción artística personal del tesista, tesis artísticas (que cuestionen el protocolo de una tesis, que utilicen investigación artística, libros de artista u otra alternativa) y tesis pedagógicas. El estudio tiene como objetivo argumentar que la problemática del vínculo investigación-práctica no es una apreciación absolutamente subjetiva.

El tercer espacio es la 'Sala 1. Exposición de artistas invitados sin su previo consentimiento', la cual consiste en el desarrollo de las estrategias y medios para la materialización de las intenciones de esta obra. Este espacio se divide en tres apartados.

En el primer apartado denominado 'Monumento histórico a las piezas por instrucciones', se expone una reflexión en torno a la definición del concepto 'pieza por instrucción', el marco histórico de cómo surge esta forma de expresión y referentes de piezas por instrucciones en relación a la presente obra. El referente artístico y teórico principal es el compendio de piezas por instrucciones *Do it: the compendium*¹ editado por el curador Hans Ulrich. El proyecto *Do it* originalmente fue ideado por Hans Ulrich, Christian Boltanski y Bertrand Lavier. También son referentes importantes Marcel Duchamp, John Cage, Yoko Ono, y el curador Brian O'Doherty. Por último se presenta una reflexión en cuanto al concepto de autoría en las piezas por instrucciones, contrastando las ideas de Hans Ulrich y Friedrich Nietzsche.

El segundo apartado de la Sala 1, señalado como 'Antesala del Vivarium lingüístico', expone la relación de las piezas por instrucciones con las oraciones performativas, analizando características de ambas estrategias.

La tercera y última sección de la Sala 1, señalada como 'Vivarium lingüístico: espacio que presenta especímenes vivientes de la lengua', presenta la definición y marco conceptual de las oraciones performativas o realizativas en relación a la presente obra. Se retoma al teórico J.L. Austin en cuanto a la teoría de los actos de habla performativa. Esta teoría se retoma para buscar generar instrucciones que produzcan acciones concretas al ser leídas y no únicamente al ser ejecutadas. En estricto sentido las oraciones performativas tienen numerosas reglas que no se buscan seguir al pie de la letra en las piezas por instrucción, sin embargo se retoma la esencia de dicha teoría en cuanto a buscar generar un efecto

¹ En español: Hazlo: el compendio [Trad. propia]

similar en el lector. Cabe mencionar que en el texto existen algunas oraciones que nos son piezas por instrucción pero si cumplen de forma fiel con las reglas de la teoría de los actos del habla. Éstos casos aparecen en negritas, un ejemplo es la oración 'Me lo contesto', que aparece varias veces enfatizada en el desarrollo.

El cuarto espacio es la 'Sala 2. Exposición individual'. En este espacio se desarrollan los elementos que a lo largo del presente documento ayudaron a construir la propuesta artística de tesis de licenciatura en donde el lenguaje escrito trasciende su formato y da pie a acciones en tiempo real. Las reflexiones y análisis de los dos capítulos anteriores se suman a los elementos de ésta sección para concretar la propuesta final. Se evidencia que el texto toma una distancia de la intención inicial de escribir la mayor parte del documento en formato de instrucciones, y en su lugar, aparece solo una parte en este formato. Esto se decidió para lograr que se puedan comprender las intenciones del proyecto y porque mostrar la argumentación hace posible que el proceso de liberación de un protocolo se pueda compartir con el lector y no quede únicamente como justificación de la presente tesis.

Finalmente, se presenta el apartado 'Dosier y próximas exposiciones' donde se desarrollan conclusiones de la presente obra.

Se suman a éstas conclusiones los 'Archivos de las exposiciones', anexo que contiene el estudio para el apartado "Conservación de la F.A.D. como patrimonio" y se concluye el recorrido en la 'Biblioteca del museo', espacio donde se mencionan las referencias para la realización de este proyecto.

Texto curatorial

Te invito.

En taquilla usted adquirió una entrada a la actual exposición, cuyo tema es la relación entre práctica e investigación en el proceso de titulación por tesis de la Licenciatura en Artes Visuales, Facultad de Artes y Diseño, UNAM. El tema está específicamente situado en el caso de una obra artística, que ocupa como técnicas las piezas por instrucciones y las oraciones performativas o realizativas.

El tema de la problemática entre práctica e investigación, se escoge porque cuestiona la forma en que se crean las tesis de artes. Situar el tema en una obra, sirve para proponer un formato de tesis artístico acorde al aprendizaje adquirido.

El supuesto de este proyecto es que actualmente (2019-2016) en la F.A.D. hay más tesis de licenciatura basadas en arte, que tesis artísticas en sí. Se utiliza la palabra supuesto y no hipótesis, puesto que 'supuesto' se refiere a un punto de partida que no se pretende comprobar, mientras que el término 'hipótesis' se relaciona al método científico y significa una figuración que pretende ser verificada.

En el presente proyecto el supuesto es una dirección y un detonante para la creación de una obra. Existe un estudio en el presente trabajo para demostrar que la suposición no es absolutamente personal o subjetiva, pero no por esto se pretende demostrar que el supuesto esté estrictamente verificado bajo la más adecuada de las metodologías.

Este trabajo busca proponer una obra artística, por lo que el objetivo de la tesis no está centrado en verificar una conjetura. El objetivo de éste proyecto está centrado en experimentar el formato de tesis de titulación como material técnico y conceptual para crear una obra de arte. Con esto se

busca cuestionar el sentido de una titulación en la Licenciatura en Artes Visuales mediante una tesis no acorde a la formación del estudiante.

En el proyecto existen objetivos específicos que son; reconocer la relación teórica de esta pieza en específico con la producción personal desarrollada durante la carrera; entender la base histórica de las relaciones entre práctica e investigación del arte; comprender la problemática entre la práctica e investigación en el arte; considerar referentes de propuestas frente a la problemática anterior; aportar y diversificar con una propuesta frente a la problemática entre práctica e investigación; entender el tema de las oraciones performativas y reconocer los referentes útiles para esta pieza específica; considerar la base histórica de las piezas por instrucciones; conceptualizar que se entiende por piezas por instrucciones; seleccionar referentes teóricos de piezas por instrucciones con mayor relevancia para el proyecto; y por último, experimentar mediante la producción de varias piezas por instrucciones y oraciones performativas.

El proyecto consiste en una propuesta artística que nace a partir de la problemática en el vínculo investigación-práctica, durante la ejecución de una tesis en el área de las artes.

Se plantea la postura de que las tesis artísticas tienen mucho potencial inexplorado y para que este potencial pueda desarrollarse, es necesario cuestionar la forma en que se crea una tesis de artes. Una postura que cuestionara la existencia de las tesis de artes visuales en sí, podría concluir en abstenerse de hacer una tesis y optar por otras alternativas, en este caso por el contrario se pretende cuestionar la forma en la que se desarrollan las tesis de artes y no su mera existencia.

Para lograr la propuesta artística derivada de la mencionada problemática, se busca convertir la presente tesis (tanto como planteamiento, como legajo material y digital) de titulación en una obra de arte, mediante la utilización de:

piezas por instrucciones durante el desarrollo del documento, oraciones performativas o realizativas y la estrategia metodológica de un recorrido museográfico.

En la presente tesis, las hojas, páginas (digitales e impresas) y la estructura propuesta en el índice, funcionan como el espacio arquitectónico total del propuesto museo, mientras que los títulos y subtítulos determinan el inicio y fin de cada sección del museo. Por otro lado el contenido del documento en formato de texto funciona como obra de arte inserta en el presente espacio expositivo. Es por lo anterior que la tesis en conjunto es al mismo tiempo un museo y una obra artística.

Se busca también reconsiderar al texto como un material conceptual y técnico que puede trascender la espacialidad que usualmente habita, dando pie a acciones en tiempo real. Esto funciona además porque el lenguaje escrito tiene más posibilidades que las utilizadas regularmente en una tesis. Lo que se propone es entender que el lenguaje escrito puede ser no solo descriptivo sino también performativo y que esta herramienta no está ampliamente explorada en las tesis de artes.

La experiencia personal al cursar el plan de estudios 2010 de la licenciatura en Artes Visuales en la F.A.D., fue muy significativa para la reflexión de la problemática que detona el presente trabajo.

La designación oficial es vincular práctica y teoría, pero bajo la apreciación personal, se separan las nociones teóricas de las prácticas (con excepciones), provocando que sea difícil la conjunción de estos dos aspectos en una producción artística guiada por este modelo². Otra apreciación personal es que aunque existan continuos cambios al plan de estudios hay inercias a que los profesores continúen dando el mismo contenido.

² Esta afirmación se podría ver respaldada al analizar los planteamientos de la investigación artística en dónde existe una preocupación por buscar los propios métodos de investigación del arte. Más adelante se exponen brevemente estos planteamientos.

Lo anterior en conjunto con los procesos institucionales para titulación a nivel licenciatura, **no promueve la creación de tesis artísticas acordes a la educación que se recibe, sino tesis basadas en la producción artística.** Es decir, las tesis hablan acerca de proyectos y procesos artísticos, pero **no son en sí algo más que un documento, siendo este mismo un material técnico y conceptual que se puede aprovechar para la creación de una pieza.** Incluso las tesis libro-objeto separan la investigación de la práctica y terminan volviendo a ser tesis basadas en una producción.

Por otro lado, en la experiencia personal durante la carrera solo en pocas ocasiones se enseña a hacer investigación a profundidad y al final de la carrera se le exige al alumno hacer una, imitando además modelos de investigación de otras áreas del conocimiento.

Otro punto a considerar es la situación del estudiante de artes visuales cuyo requisito obligatorio para la titulación es muchas veces el documento de la tesis, debido a que: En primer lugar, es muy fácil perder el derecho a titulación por promedio en consecuencia de falta de décimas, alguna materia atrasada, o por haber realizado movilidad estudiantil. Y en segundo lugar las otras opciones implican o un alto costo monetario, como los diplomados, o la creación de una tesina que no está distante a la creación de una tesis.

Incluso si no fuese obligatorio institucionalmente, **en este proyecto interesa el hecho de hacer una tesis porque es un evento que, en la experiencia personal durante la carrera de artes visuales, es percibido como un proceso de legitimación de la producción o de legitimación³ del artista profesional como tal,** demostrando que el peso histórico de la investigación científica sigue presente, a pesar de ser cuestionable y con

³ Se utiliza el término legitimación en lugar del término validación, debido a que este primer término hace referencia a: "3. adj. Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea." (Real Academia Española, 2001). Mientras que, 'válido', según la misma fuente se limita a: "2. adj. aceptable. Un argumento válido." (Real Academia Española, 2001). Para este proyecto la noción de validez no es apropiada puesto que solo expone una posibilidad de reconocimiento y valoración del artista por medio de otros individuos, mientras que la noción de legitimación cierra las posibilidades a las tesis de titulación.

poco sentido en la práctica. Las anteriores problemáticas en conjunto se prestan para reflexionar, por qué es obligatorio cumplir este requisito.

La propuesta particular planteada para esta problemática tiene la intención de generar una construcción donde los sinodales, el director de tesis y el público externo a este círculo que lean el documento, exploren juegos textuales para cuestionarse poéticamente el hecho de hacer una tesis con un protocolo⁴ tan estricto como forma de titulación en la carrera de artes visuales.

Es pertinente el desarrollo de esta tesis para aportar a los alumnos y maestros de la Facultad de Artes y Diseño una revisión crítica del proceso de titulación, contribuyendo con una propuesta de formato alternativo de tesis. La propuesta es también necesaria porque evidencia que la investigación puede ser artística y no forzosamente imitación de investigaciones en otros campos de conocimiento.

El hecho de que por protocolo se solicite una estructura no acorde a la formación artística provoca que el egresado intente trabajar con métodos que no son habituales durante la carrera; y los procesos en los que sí existe una formación no se empleen o se fuercen para adaptarse a los métodos de otras áreas.⁵

Es importante señalar que el presente proyecto se busca legitimar en la academia, no para legitimar a la autora como artista, sino para legitimar el aporte de ésta investigación artística como generador de conocimiento.

Por otro lado, se pretende también ofrecer una aportación al alumnado de la Facultad de Artes y Diseño debido a que se

⁴ "3. m. Conjunto de reglas establecidas por norma o por costumbre para ceremonias y actos oficiales o solemnes." (Real Academia Española, 2001).

⁵ "[...] un recurso para producir el conocimiento son los métodos de investigación, entendidos como herramientas que posibilitan indagar, esclarecer y categorizar segmentos de la realidad que se han definido como problemas. Los métodos de investigación pueden valorarse como un conjunto de procedimientos ordenados que permiten orientar la agudeza de la mente para descubrir y explicar una verdad." (Aguilera, 2013, p. 86).

fomenta un desarrollo profesional crítico, frente al sistema al que cotidianamente se encaran los alumnos de la universidad pública en artes.

Por último, es necesario comentar que a nivel personal existe un interés en la creación de ésta pieza debido a que corresponde a un método particular de producción y a una técnica ya empleada por la tesista, quien también cuenta con experiencia vital frente a la aparente disociación entre teoría y práctica en el programa de estudios de la carrera de artes visuales de la facultad de artes y diseño.

Almacén Expositivo

Proyecto Curatorial

El proyecto curatorial⁶ se construyó a partir de tres ejes que se desarrollarán a continuación, empezando por el método personal de producción artística, continuando con su vinculación a la presente tesis y finalizando con el método del desarrollo del documento y las estrategias de producción.

- **Método personal de producción artística**

El presente método de autoría personal se genera con la experiencia obtenida en el transcurso de la carrera, donde el estudiante tiene cercanía con ciertos formatos que los maestros utilizan como introducción para la construcción de un método propio del alumno. Bajo esta experimentación, lo más funcional de manera personal surgió a partir de un ejercicio durante la clase del profesor Francisco Gilberto Quesada García.

El ejercicio consistía en: Tomar como pretexto un tubo como motivo de partida y lograr como meta hablar acerca de ese tubo, utilizando únicamente el tubo mismo. La interpretación personal de dicha instrucción, fue buscar qué era en sí un tubo, reflexionar a partir de diferentes definiciones y

⁶ “El proyecto curatorial se realiza como parte de la planificación de la tesis, corresponde a la parte de la museografía que se ocupa de la operatividad de la exposición en la sala del museo. Es la práctica en la que el expositor planea la idea de la exposición como trabajo curatorial.” (Maristany, s/f).

encontrar una problemática a raíz de la investigación. La problemática que quise señalar en su momento fue, la posibilidad de que la representación de un tubo fuese más tubo, que el objeto tubo. Porque la representación del tubo, al menos remitía al concepto de tubo, mientras que el objeto tubo sólo era un ejemplo más de numerosos tubos existentes. El resultado del ejercicio fue hacer un performance en donde se iba cortando el tubo en pedacitos para dibujar una representación bidimensional de un tubo. El proceso tuvo algunos desaciertos, pero tuvo de relevante que dio pie a la organización de características fundamentales para el presente método de producción personal, las cuáles explico a continuación.

- Primero está el interés por lo cotidiano, sumado a la intención de no perder las experiencias que proporciona la vida y optar por resguardar el componente vital⁷ durante el proceso creativo. Es por la anterior premisa que en este método se considera como mejor opción el reflexionar ontológicamente y resignificar instantes cotidianos, encontrando la complejidad de lo más simple.
- Otro aspecto es cuestionar la credibilidad que le damos a aquellos objetos y eventos cotidianos que al estar tan establecidos en nuestro entorno nos generan reacciones irreflexivas. Es indicado este cuestionamiento debido a que al salir de un ritmo de reacciones automáticas podemos redescubrir y cambiar nuestro entorno. Por otro lado, al poner en duda estas reacciones se puede colocar en duda también nuestro mundo y por ende nuestra existencia.
- Después está la cualidad simbólica de los materiales, y la intención por dejar que la materia hable por sí misma, antes de imponerle un significado. Esto es importante porque como la materia puede ser manipulada para dar diversas apariencias, muchas veces se anula un interesante

⁷ Menciona Read (1998), en su libro *Imagen e Idea* que el vitalismo: “Es la característica general de muchos tipos de arte tribal; y dondequiera que los ritos mágicos se hallen asociados con la vida humana o animal, la vitalidad más que la belleza es la cualidad estética dominante.” Igualmente define a la vitalidad ajena al arte animal como: “[...] una reacción contra la mortal rigidez de todos los procesos de repetición e imitación: la inanimada actividad del copiar, el ritual mecánico.” (p.40).

componente simbólico que ofrece la materia misma cuando tiene un tratamiento mínimo.

En este punto es conveniente aclarar lo que para esta obra significan algunos términos: Entenderemos ontología como: “el cuestionamiento teórico explícito del ser del ente [...]” (Heidegger, 2005, p. 35). Es decir, un estudio del ser en sí mismo o de la existencia de los eventos en sí mismos, en este caso del cotidiano.

Por otro lado entenderemos lo cotidiano en el sentido de que: “Lo rutinario, sólo equivale a lo cotidiano en la medida que indique algo más que la “repetición”. Debe estar previsto de una particular modalidad de la vivencia. [...] rutinario es lo que un sujeto vive como rutinario.” (Canales, M., 1999, *Sociología de la vida cotidiana*, p.11). En esta definición no existe un cotidiano más allá del individuo, es decir no hay un cotidiano universal. Bajo ésta definición también es importante aclarar que la cotidianidad personal, está inmersa en una sociedad y no es tan extremadamente diferente a la de los demás, por lo tanto a la vez que se habla desde lo personal, también se habla bajo un entendimiento ligado a los otros.

- **Vínculo entre el método de producción personal y la presente tesis**

Partiendo de lo mencionado en la justificación y en el método personal de producción artística, es que se decide hacer un proyecto que cuestiona ontológicamente un aspecto del entorno cotidiano del estudiante: la creación de una tesis.

El tema de esta tesis es la problemática entre investigación y práctica en el arte, dentro del caso específico de las tesis de licenciatura de la Facultad de Artes y Diseño.

porque indagar esta problemática es una forma de cuestionar el cómo se crean las tesis de artes.

El método de producción de autoría personal se está entonces aplicando en el sentido de que se toma un elemento de lo cotidiano, se estudia ontológicamente y posteriormente, se trabaja con el discurso mismo del material principal de una tesis de artes visuales promedio, que en este caso es el texto digital e impreso y empastado, con un protocolo particular. Se ampliarán por tanto las posibilidades de trabajar con la mencionada estética, entendiendo el texto y las pastas como un material que puede ser estudiado y visto con nuevos ojos.

La posibilidad de hacer un libro de artista centrado en la forma externa del libro, fue descartada porque no es un interés principal ya que se podría caer en la separación de investigación y práctica, además de que el texto no se estaría explotando en sus varias posibilidades. Díaz (2011) define al como libro de artista como:

[...] un objeto de arte único compuesto de dos elementos inseparables y complementarios: 1. El elemento Formal: que corresponde a la forma visual de la presentación del libro que podrá ser producido, utilizando el material de soporte que el artista desee trabajar, en el formato que el [él] decida hacer y en los colores y medios elegidos. 2. El elemento Factual: que corresponde, al hecho o razón de existir del libro de artista o libro arte en sí mismo. Esto es, cumplir la función de todo objeto de arte, que es el de transmitir a alguien, hechos objetivos, subjetivos o ideales inherentes a su existir, a su creador o al espacio en el cual se ubique o relacione. El libro de artista es en tanto obra de arte, un registro de vida (o de existencia), o un registro del momento histórico que le correspondió existir (o vivir) en tanto objeto. Es en suma el resultado de un compromiso. (p.13).

El presente proyecto no busca incluir un elemento formal distinto a un empastado regular de una tesis de titulación. Por lo tanto, para una definición rígida que especificara dejar atrás un formato convencional de libro, podríamos suponer que

el presente proyecto no entra en el término 'libro de artista'. Sin embargo, bajo la definición que hemos citado anteriormente podemos expandir la definición de 'libro de artista' para referirla a una producción que juegue con el elemento formal de un libro de la forma que sea. Por lo que, el presente trabajo al estar jugando con el texto y sus posibilidades performativas, si entra en una definición amplia del concepto 'libro de artista'.

- **Método del desarrollo del documento**

Mediante un recorrido museográfico cuya planeación se puede visualizar al principio del presente documento, los capítulos se encuentran divididos en vestíbulo, almacén y salas de exposición. Esta vía funciona para hacer una exposición portable en la cual además de la participación personal este presente la de otros artistas.

Cabe mencionar que en este trabajo se retoma la definición de museografía de Deloche (2002), quien explica la diferencia entre museografía y museología en su libro *El museo virtual*:

“Mientras la museografía se limita a plantear y resolver las diversas cuestiones técnicas de conservación y presentación de las colecciones, la museología, por el contrario, es una disciplina totalmente filosófica, por mucho que los responsables institucionales quieran negarlo: disciplina de estatus aún dudoso, que estudia los fundamentos de la institución, así como los diferentes enfoques sobre su funcionamiento.” (p. 21.)

La presente estrategia de recorrido funciona como crítica institucional en el sentido de que la creación de este museo con sus respectivas salas y obras, es de autoría personal y

por tanto la validación queda en la apreciación propia, independiente a estructuras institucionales como por ejemplo, los museos. Pareciera por tanto que la relación del proyecto es con la museología, sin embargo, la estrategia de un 'recorrido museográfico' es un recurso **variable** que funciona como herramienta para la unificación del contenido, por lo que la relación del proyecto es más estrecha con la museografía.

La idea de un museo portable donde aparezcan obras se puede generar debido a que tanto las piezas por instrucciones personales, como las de varios artistas son enunciaciones. **Por lo tanto, la cita textual de una pieza por instrucciones no es solo una referencia a la obra, sino la obra incluida tal cual,** que puede ser complementada con la acción del lector.

Un ejemplo de lo mencionado en el párrafo anterior es la diferencia entre citar la pintura *Carcass of Beef*⁸ (1925) de Chaïm Soutine, y no poder alcanzar a describirla utilizando únicamente texto para explicar sus colores, formas, composición, atmósfera, las sensaciones que transmite, etc. Y por otro lado citar la instrucción *Pieza Terrestre* (1963), de Ono (1964) que expresa:

“Escuchar el sonido de la tierra girando” (p.21).

En este segundo caso, **la obra de arte es fundamentalmente el renglón de texto citado** ya que la otra mitad de la pieza se activa con la participación del lector.

En atención a lo comentado, se trabajará al mismo tiempo el desarrollo de la pieza y el desarrollo de la tesis, debido a que ambas partes serán exactamente el mismo objeto.

⁸ En español: carcasa de res [Trad. propia].

- Museo experimental

Es pertinente la mención de lo que significa crear un museo experimental debido a que se acerca a las intenciones del presente proyecto. A rasgos generales **un museo experimental es aquel que modifica las dinámicas habituales entre espectador y obra o aquel que modifica el espacio habitual de una exhibición, saliéndose de la estrategia del cubo blanco.**

Un ejemplo claro de lo anterior es el Museo Experimental *El Eco* creado por el artista Mathias Goeritz e inaugurado en 1953. Contrario a la concepción clásica de museo, donde este se entiende como un espacio para la conservación, la propuesta consistía en una escultura habitable que se prestaría a ser intervenida. En este sentido más que objetos se buscaba preservar experiencias sucedidas en el lugar y fomentar prácticas interdisciplinarias. En el marco del museo mencionado se puede observar su cualidad experimental en el sentido de que la arquitectura no es utilitaria sino escultórica, lo cual deriva en una experiencia atmosférica. (Miranda, 2015, p.39, 40).

En el presente documento hay espacios con títulos y subtítulos que hacen referencia a espacios tangibles de un museo. Hasta cierto punto es comprensible si esto se viese como algo metafórico, pero la intención es buscar trasladar todo lo posible del plano metafórico al plano de una realidad donde sí existe un 'museo' en el significado preciso y básico de la palabra.

Una vez mencionado que la metodología del presente texto es un recorrido museográfico, es pertinente señalar, que en el estudio desarrollado en el apartado "Conservación de la F.A.D. como patrimonio", se utilizó de forma específica un método comparativo para categorizar diferentes tipos de tesis.

- **Estrategias**

La principal estrategia será usar el lenguaje escrito performativo para que la investigación de una tesis se pueda convertir en una obra de arte, con formato de museo experimental, tomando como referente principal las piezas por instrucciones. Esto anterior porque la postura personal es que **las piezas por instrucciones ironizan la idea de manual o receta y evidencian las posibilidades de interpretación incluso frente a un protocolo delimitado.** En este proyecto funcionan también debido a que cuestionan directrices no explícitas de lo que se espera en el desarrollo del alumnado de la FAD, como por ejemplo: la legitimación como profesionistas del arte mediante una tesis de titulación (entre otras opciones), y el estricto protocolo para esta modalidad de titulación. Es frente a estas 'instrucciones' institucionales no explicitadas que se proponen otro tipo de instrucciones.

Es importante señalar que en general en las piezas por instrucción, distintas piezas tienen diferentes condiciones. Por lo tanto, en algunos casos el texto funciona como una obra completa que no es necesario activar o ni siquiera es posible activar, mientras que en otros casos la activación es complementaria o necesaria para la existencia de la obra. En el presente trabajo, el texto ya es obra por sí mismo, pero al momento de activarse con acciones se complementa con otra faceta que también es obra.

También se busca en este trabajo hacer a las instrucciones elementos activos por sí mismos utilizando en ciertos casos 'oraciones performativas'. Principalmente se retoma la teoría de los actos de habla de J.L. Austin, quien crea este concepto. Es importante señalar que las oraciones performativas en lugar de describir una acción, son una acción en sí. Situación similar a las piezas por instrucción, que no describen con texto una obra artística, sino que son una obra artística en sí. En ambos casos el texto se aleja de lo descriptivo y se mueve al plano performativo.

Estas estrategias se aplican durante la sección del desarrollo, incluyendo en la medida de lo posible piezas por instrucciones producto de la investigación y las reflexiones surgidas en el curso de la elaboración del documento, el cual es además un plan de recorrido museográfico para contextualizar las piezas y entender las páginas como espacio expositivo. Por lo tanto, el proyecto en su conjunto es una obra, que a su vez contiene obras. Al final del documento la pieza ya se habrá realizado, a pesar de que este abierta a crecer en tiempo y espacio indefinidamente.

Por último, hay que mencionar que la parte resultante de texto convencional en el desarrollo, es considerado dentro del museo como parte de la arquitectura no planeada en origen, que conforme a la marcha del funcionamiento del museo se tuvo que ajustar para ofrecer un mejor servicio al público.

Monumento histórico de la relación entre la práctica e investigación del arte

En esta sección se abordarán y contrastarán posturas que se han teorizado en torno al vínculo entre práctica e investigación en el arte. Las posturas en las que nos centraremos son, **la investigación basada en las artes y la investigación artística**. La presente obra se busca desenvolver dentro de lo que se conoce como investigación artística, por lo tanto ésta forma de creación es atendida más a fondo en cuanto a sus implicaciones. No obstante, también se retoman algunas aportaciones de la investigación basada en las artes.

Se aborda el marco histórico de principales referentes del vínculo práctica-investigación, cuyas aportaciones ayudaron a la construcción de la presente pieza.

En primer lugar se aclararán los términos investigación, teoría, práctica y producción, para poder discutir el tema con claridad.

Empezaremos con el concepto de 'investigación' con la siguiente definición:

“[...] la investigación es una indagación sistemática y autocrítica. Como indagación, se halla basada en la curiosidad y en un deseo de comprender; pero se trata de una curiosidad estable, no fugaz, sistemática en el sentido de hallarse respaldada por una estrategia.” (Stenhouse, 2004, p. 28).

En otras palabras, la investigación es generar descubrimientos en torno a una idea particular, a través de un método y con la particularidad de que se cuestione constantemente, el inicio de la indagación, el procedimiento y

el final. Se selecciona esta definición en particular porque nos ayuda a evidenciar que la investigación en este trabajo, no se entiende rígidamente como el intento de solucionar una interrogante.

Incluso el producto de una investigación, pudiese consistir en la generación de preguntas, para en lugar de concretar respuestas, provocar un estado de entropía. Con entropía no nos referimos al término propio de la física, sino que se retoma la aportación de Smithson (s/f), que ocupando este término en el ámbito artístico nos señala que: “Con frecuencia, para estos artistas lo errores y puntos muertos tienen más sentido que un problema resuelto. [...] La entropía es la evolución en reversa.” (p.17 y 21). De la cita precedente retomamos la noción de que en esta obra es más importante provocar preguntas, que generar afirmaciones o comprobar hipótesis.

Es importante por otro lado, diferenciar a la ‘investigación’ de la ‘teoría’, puesto que estos términos no son sinónimos. Althusser (1999) nos ayuda a clarificar este segundo concepto: [...] llamaremos “teoría” (entre comillas) al sistema teórico determinado de una ciencia real (sus conceptos fundamentales, en su unidad más o menos contradictoria, en un momento dado), [...]. (p.137). Althusser delimita su definición a las ciencias, esto pudiese deberse al contexto para el cuál define el término. Para nuestros propósitos no limitaremos el término ‘teoría’ a las ciencias, pero si retomaremos la referencia a la teoría como **un sistema de conceptos fundamentales en una temporalidad específica.** Por lo tanto observamos que **la teoría es un sistema de conceptos producto de una investigación.**

Ahora bien, ya aclarado que entendemos por investigación, es oportuno hablar de qué es la práctica. Althusser (2004), nos señala que “Por *práctica* en general entenderemos todo proceso de *transformación* de una materia prima dada determinada en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de “producción”) determinados.” (p.136). De aquí podemos resumir

que la **práctica es una transformación de la materia en un producto**. Se retoma también la noción de que es necesario que sea un trabajo humano, aunque no vamos a centrarnos en esa condicionante.

En este punto, ya aclarado que entendemos por práctica, es importante no confundir el término 'práctica' con el término 'producción' puesto que tampoco son sinónimos. Como Marx (2006) nos explica, "ad.1] Toda producción es apropiación de la naturaleza por parte del individuo en el seno y por intermedio de una forma de sociedad determinada" (Marx, 2006, p.37). De esta cita podemos deducir que la **producción es un concepto inserto en una sociedad en particular** y que no se limita a la transformación de la materia por un medio. En otras palabras, retomando las dos definiciones anteriormente citadas, podemos deducir que 'producción' implica una práctica, pero también implica otras cosas, como el contexto social. Ahora bien, aterrizando estos conceptos en el terreno del arte, la postura que aquí se sostiene es que el término 'producción artística' implica tanto la investigación como la práctica de una obra.

- **Posturas en torno al vínculo práctica-investigación en el arte.**

Una vez aclarados los términos anteriores, contrastaremos: la investigación basada en las artes y la investigación artística, como aproximaciones a la relación práctica-investigación. Se hace mención a la investigación del arte a través de otras disciplinas, sólo para diferenciarla de los conceptos que nos competen.

Hay que aclarar en primer lugar que tanto el término "investigación basada en las artes, (I.B.A.)" como el término "investigación artística (I.A.)" corresponden a fenómenos específicos, que son distintos a la investigación sobre el arte a través de otras disciplinas. Este tipo de investigación no

es relevante para el presente proyecto, por lo tanto no se va a comentar a profundidad.

Ahora bien, desde Platón y Aristóteles se hace referencia al mundo de las representaciones y posteriormente en el Renacimiento se hace mención del arte en numerosos textos. Sin embargo, es hasta después de la Modernidad que toman lugar las reflexiones en torno a una investigación dentro del mismo arte y no a partir de otras disciplinas. Es en la reflexión contemporánea que aparecen los dos conceptos a los cuales se les dedica un breve apartado en el presente proyecto.

Investigación del arte a través de otras disciplinas \neq “Investigación basada en las artes” \neq “Investigación artística”

- Investigación basada en las artes (I.B.A.)

En un primer momento es pertinente hablar de la investigación basada en las artes para que posteriormente se haga un contraste con el concepto de ‘investigación artística’ el cual está más ligado a la postura del presente trabajo.

Como referente teórico del primer concepto mencionado podemos empezar con Fernando Hernández Hernández (2008), y su artículo *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. En este texto de forma general llama la atención el interés por alternativas a la investigación científica, y particularmente por **los procesos que se centran en lo obtenido de experiencias**, sin que esto signifique que el rigor y la exigencia queden excluidos. Este aspecto es relevante ya que, por ejemplo, el método de producción artística de autoría personal es el resultado de

experiencias particulares durante el acercamiento a distintos métodos de producción durante la carrera de artes visuales, en otras palabras, una investigación cualitativa.

Ahora bien, la historia siempre coloca un trasfondo que pesa en todo lo que sucede posteriormente. Es por eso pertinente hablar de cómo es que, históricamente surge la necesidad del arte por legitimarse frente a la academia. Introductoriamente a la historia de la investigación basada en las artes, comenta Hernández que desde el positivismo y el empirismo se establecen las bases del método científico y es entonces cuando se empieza a relacionar la investigación científica con el término aislado 'investigación' es decir, aquí es donde comienza históricamente la noción de que la investigación científica es la más auténtica forma de investigación. Es en esta visión que además existe una separación entre el sujeto que investiga y el objeto de estudio, sumado a la necesidad de que el proceso y los resultados sean reducidos a números, para buscar una mayor fiabilidad.

Posteriormente comenta que a comienzos del siglo XX se empiezan a utilizar términos como ciencias del lenguaje, ciencias humanas, etc., para legitimar mediante la noción de ciencia a otros campos disciplinares. De esto se deriva que las ciencias sociales hagan imitación de las ciencias naturales, más allá de buscar sus propias formas de investigación. Así podemos comprender la noción de que otro campo disciplinar **se legitime o reconozca sólo en la medida en que imite a las ciencias naturales**. Es hasta después de la crisis del cientifismo y el positivismo que se amplía la noción de investigación para poder estudiar fenómenos cambiantes como las experiencias humanas.

Hernández evidencia que el arte busca legitimarse acercándose lo más posible a la investigación científica, debido a un proceso histórico donde existe la noción de que la ciencia tiene la más legítima forma de investigación. Es importante para el presente proyecto, comenzar a reconocer antecedentes que construyeron la forma en que hoy en día se

investiga en el área de las artes, para cuestionar lo que estamos haciendo en la actualidad.

Regresando al artículo, se señala que actualmente ya se han aceptado nuevas formas de investigación para las artes. Es oportuno abrir la pregunta de si con todo el peso histórico previo, esto llega a ser verdad, sobretodo contextualizándonos en la UNAM. Recapitulando experiencias personales de conversaciones con otros profesionistas de distintos campos disciplinares, existe una aparente incomprensión de la función de los artistas y de la vinculación de la investigación con la práctica artística. Sin embargo, incluso siendo el panorama desfavorecedor para las artes, las opciones para salir de un aprisionamiento en metodologías ajenas pueden ir desde buscar la interdisciplina, hasta encontrar y reposicionar formas de investigación adecuadas a cada tipo de disciplina, en este caso el arte.

En el artículo se menciona que en cuanto se entiende que hay otras formas de investigación distintas a la científica aparecen aportaciones de teóricos que explican las consecuencias de esta postura: “En este marco, lo que Eisner (1988) plantea [...], es que el conocimiento puede derivar también de la experiencia. Y una forma genuina de experiencia es la artística.”(Hernández, 2008, p.90). En otras palabras, sistematizar la experiencia deriva en conocimiento. En el caso de la cita anterior se hace hincapié en el conocimiento artístico, generado a partir de la interacción con la obra de arte. La idea del **arte como productor de conocimiento** se retoma en la presente obra. Más adelante en la página 42, se hablará más detenidamente al respecto.

Por otro lado, en cuanto al planteamiento del autor del artículo sobre la **investigación basada en la artes (I.B.A.)**, se da una primera definición en donde se le puede entender a esta como una **investigación cualitativa**, en donde a través del estudio de prácticas de experiencia salen a la luz nuevos elementos que no se podrían visibilizar con otro tipo de investigación. En pocas palabras, la investigación consiste en el proceso del quehacer artístico en sí.

En este punto es atinado aclarar por qué para el presente trabajo es relevante una forma de investigación cualitativa centrada en las experiencias vividas. Sucede que el conjunto de experiencias vividas en la carrera es diferente a los datos obtenidos en cada materia en particular. Esto debido a que solo en el conjunto de experiencias se pueden observar coincidencias y diferencias para un entendimiento más amplio del campo del arte. Igualmente, sólo en el conjunto se pueden observar problemáticas como la frecuente disociación entre investigación y práctica durante la educación recibida en la Facultad de Artes y Diseño.

Un autor que se encuentra en la misma sintonía que Hernández, es Sullivan (2004) quien en su libro, *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*⁹ plantea que la práctica del arte es en sí una investigación y que la indagación se da dentro del mismo taller. Bajo la perspectiva de Sullivan, por ejemplo, se podría observar una investigación en el mismo proceso de producción y presentar por ejemplo **una pieza de arte como una investigación, gracias a la concientización de esta cualidad.**

Hernández por otro lado, enuncia una serie de características de este tipo de investigación entre lo que destaca: **utilizar elementos artísticos y estéticos por sobre los lingüísticos y numéricos; realzar perspectivas más que conseguir certezas, señalando lugares no explorados; y desvelar aquello que se da por hecho.** Una particularidad más es que de manera general se promueve más sugerir preguntas que llegar a respuestas. Estos aspectos mencionados son de gran interés para la obra que estamos armando porque **antes de proponer una resolución a la problemática entre investigación y práctica, se busca mostrar el problema en sí.** Problema que aquí detona una propuesta, pero puede también derivar en diversas posturas de otros individuos. Interesa en la presente obra, hacer llegar al espectador a un estado de entropía¹⁰, más que aun estado de estabilidad.

⁹ En español: La práctica artística como pregunta de investigación en las artes visuales [Trad. propia].

¹⁰ El término utilizado por Smithson (s/f), se cita en la pág. 25 del presente documento.

El artículo de Hernández, tiene también un punto que es de particular interés cuando explica que además de las imágenes como elementos de la representación de una experiencia, también pueden ser utilizados textos literarios o poéticos. Según el autor, los tipos de textos que pueden ser utilizados en la investigación basada en las artes (I.B.A.) pueden incluir: textos evocativos, (es decir los que tienen suficiente fuerza como para que el lector se interne o identifique y a su vez su validez se puede justificar con lo que la narrativa provoca); textos contextuales (metafóricos o descriptivos); y textos vernaculares, los cuales están asociados a experiencias vividas en un contexto específico. Un aspecto a mencionar es que **en este proyecto se trabaja con la narrativa textual y en menor medida visual para enfatizar la experimentación de las posibilidades de jugar con la estética y el lenguaje contenido en una tesis.** Asimismo, los textos que se utilizan pueden incluir los tipos ya mencionados por Hernández sumados a otros como, por ejemplo, las oraciones performativas.

Por último en el artículo, se llegan a las aportaciones de una investigación basada en las artes entre lo que destaca: actuar como un espejo logrando vínculos entre el yo y el nosotros; ser más memorable debido a que lo visual y lo artístico generan una reacción multisensorial y emocional; comunicar mucho más holísticamente; a partir de un evento particular de un individuo conocer las experiencias de muchos; hacer uso de códigos culturales y crear enunciaciones teóricas; y hacer lo privado público y viceversa.

Concluye diciendo que el hacer una I.B.A., consiste no sólo en contactar con lo artístico, sino llevar a cabo una investigación de carácter imaginativo en sí misma.

Veremos que en este proyecto se busca producir un híbrido entre práctica e investigación y es por esto que la I.B.A. va a quedarse atrás ya que en este caso específico **el objetivo no es revalorizar como investigación algo ya existente, es decir la obra de arte.** Aquí más bien se busca una hibridación entre la práctica artística y la investigación.

Sin embargo, lo que se retoma de la aportación de Hernández es de forma general el interés por los conocimientos obtenidos de la experiencia y la inquietud de plantear una forma de investigación personal.

Se retoman también otros puntos. En primer lugar, el interés por la investigación cualitativa dentro de las artes visuales, debido a que las experiencias personales son de gran importancia en el presente proyecto. También se retoma el antecedente histórico que evidencia porque todavía en la actualidad diferentes campos del conocimiento buscan acercarse lo más posible a las formas de investigación de la ciencia. El antecedente histórico es importante para que nos cuestionemos cómo se investiga dentro del arte en la actualidad. Se retoma también la noción de que el arte produce conocimiento, pero en la sección 'investigación artística' del presente documento, se amplía este punto para entender también al arte en sí mismo como conocimiento. Hernández por último, propone ciertos tipos de textos para la I.B.A., los cuales se consideran muy acertados, pero en esta obra se amplían a otros tipos de texto como las piezas por instrucciones y las oraciones performativas.

Instalación climática¹¹ de la investigación artística (I.A.)

No nos detendremos ampliamente en este concepto puesto que es un tema extenso, pero mencionaremos aspectos específicos que ayudan a argumentar la presente pieza.

A lo que hace referencia el término “investigación artística (I.A.)”, es a un tipo de investigación que parte del arte mismo y de las metodologías del arte. Para esta sección es conveniente aclarar que el término no hace referencia a las investigaciones que se han hecho durante mucho tiempo a través de otras disciplinas desde fuera del arte, como, por ejemplo, investigaciones en el área de la historia del arte, sociología del arte, etc. Tampoco hay que caer en el extremo de pensar que este tipo de investigación excluye a otras áreas del conocimiento.

La investigación artística, también llamada investigación en artes nace bajo el contexto histórico contemporáneo, donde aparece la necesaria reflexión en torno a nuevos cuestionamientos.

Para empezar a darnos una idea de lo que este concepto implica, podemos escuchar las palabras de una investigadora del tema quien define así el término: “Es un híbrido entre la metodología y la práctica artística.” (Castillejos, 2018).¹² En esta oración ya se marca una distancia con el concepto revisado en el apartado anterior puesto que ahora se está incluyendo al aspecto metodológico.

Existe un interés centrado en las experiencias y prácticas artísticas (de la misma forma que en la investigación basada en las artes), pero **se busca además de esto, obtener de dichas**

¹¹ “Climatización artificial que genera las condiciones idóneas para conservar el patrimonio.” (Nieto, 2006).

¹² “Respecto a la metodología, su ámbito medular de operación consiste en que es el logos que orienta al estudio lógico de los métodos, lo cual implica el análisis de la lógica que los sustenta, el sentido de su efectividad, la cobertura de su eficacia, la fortaleza de sus planteamientos y la coherencia para producir conocimiento relevante.” (Aguilera, 2013, p. 89).

experiencias un conocimiento teórico para lograr un espacio dentro de la academia, con el fin de evidenciar el valor del arte como conocimiento. La investigación artística a diferencia de la investigación basada en las artes, tiene una preocupación por revalorizar las metodologías del arte en el contexto académico. (Más adelante se desarrollará este punto, ver página 45.).

Históricamente el origen de la investigación artística se da con la transformación de las academias en universidades.

Para explicar este proceso es conveniente retomar las aportaciones de García y Belén (2011), autoras que nos señalan la función de las academias y universidades respectivamente.

Primero es adecuado aclarar que lo que hacen las academias es introducir a la formación del artista el aspecto teórico y el estudio de la naturaleza, cambiando el antiguo panorama en donde el valor principal era la técnica. El surgimiento de las academias informales se da en los siglos XV y XVI. Sin embargo, es hasta los siglos XVII y XVIII que las academias se conciben como instituciones donde el arte se legitima.

Ahora bien, a partir del siglo XIX, surge la formación profesional en las universidades debido en principio a que las academias delimitan patrones de expresión que no promueven la creatividad.

Por otro lado, hay modificaciones en la cultura de occidente que hacen necesaria la existencia de una formación profesional en artes. Éstas modificaciones incluyen; el proceso de industrialización, la innovación tecnológica y como consecuencia la posibilidad de reproducir una imagen en medios masivos de comunicación. Ante esta situación, en las universidades aparece un nuevo modo de legitimación a través del título. Es posterior a éste momento que empezamos a hablar de las investigaciones artísticas. (p.96, 97).

Un importante referente para hablar de la investigación artística es Henk Borgdorff, quien revisa diferentes preguntas

que surgen con la aparición de éste nuevo concepto. Él define a la investigación artística¹³ como una: “[...] investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, [...]” (Borgdorff, 2010, p.10). En esta definición, encontramos similitud con la investigación basada en las artes, aunque más adelante veremos que existen diferencias.

Por otra parte, la definición de Borgdorff se distingue de la investigación acerca del arte realizada desde otros campos del conocimiento que ven al arte como un objeto de estudio desde un enfoque externo. Sin negar, que es posible la existencia de la investigación artística desde la creación artística interdisciplinaria. Tendríamos, por ejemplo, a un profesional de las ciencias haciendo arte en el que no hubiera distancia entre el investigador y la práctica artística, a pesar de que el enfoque venga desde otro campo del conocimiento.

Borgdorff también señala una importante condición para que podamos considerar a una práctica artística como investigación: “Podemos hablar [...] de investigación en las artes sólo cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos.” (Borgdorff, 2010, p.15). Esto último es central para comprender la diferencia entre ‘investigación artística’ e ‘investigación basada en las artes’. La investigación basada en las artes ‘I.B.A.’, contempla que el proceso artístico práctico es una investigación. En contraposición la investigación artística sugiere que el proceso artístico práctico sólo se puede considerar investigación, en la medida en que ofrece un producto propositivo que amplía el panorama con nuevas posibilidades. En otras palabras, la práctica tiene que tener cierto rigor y conciencia hacia un objetivo.

Por último, un punto importante que añade Borgdorff al concepto ‘investigación artística’ es que este: “evidencia no

¹³ El autor señala que los términos ‘investigación artística’ e ‘investigación en las artes’, refieren al mismo concepto.

sólo el vínculo comparativamente íntimo entre teoría y práctica, sino que también encarna la promesa de un camino diferente, en un sentido metodológico, que diferencia la investigación artística de la investigación académica predominante.” (Borgdorff, 2010, p.11). La diferencia primordial con la investigación académica predominante, es que:” [...] el núcleo de la investigación en las artes debe estar en el trabajo artístico mismo o en el proceso creativo o productivo.” (Borgdorff, 2010, p.19). En las citas mencionadas anteriormente se señala un punto de gran interés para el presente trabajo, que es **la posibilidad de nuevas formas de investigación gestadas en el interior de los procesos artísticos.**

Ésta posibilidad planteada por Borgdorff sigue siendo relevante hoy en día, y sobre todo en nuestro actual panorama artístico donde muchas veces, planteamientos como el de Borgdorff o el de la investigación basada en las artes, han repercutido en trabajos artísticos que dan la mayor parte del peso a la investigación o la mayor parte del peso a la práctica y en pocas palabras cambian solo la conceptualización de una u otra actividad, porque la investigación sigue funcionando casi estrictamente como investigación y la práctica como práctica. Estos desarrollos artísticos son perfectamente válidos, pero pareciera ser que llevar a la práctica planteamientos como la investigación artística, sigue siendo distante a nuestra realidad.

Cabe mencionar algunas experiencias personales que si bien son subjetivas pudiesen aclarar, cuáles son las situaciones vitales que como artista identifico y me mueven a cuestionar la relación entre teoría y práctica. Tomé un curso de nombre *Introducción a la investigación artística. Teoría y técnica de la representación conceptual* (UAM Xochimilco, 2017), que si bien fue muy satisfactorio, tuvo la particularidad de que aunque todos los participantes conocían las ideas de Borgdorff, en el grupo se generó la noción de que la teoría sería el pilar de todo nuestro trabajo y la parte práctica difícilmente se concretó, porque se hicieron bocetos no a la par de la

investigación, sino posteriormente a todo el curso. En lo personal, al concretar la pieza en la práctica, me encontré con la separación entre práctica y teoría, puesto que empezaron a surgir todos los problemas de la práctica relacionada al concepto e intenciones iniciales, problemas que solo aparecen o se evidencian en la práctica. Esto me pareció muy significativo porque me hizo considerar que estábamos lejos de concretar las propuestas de la investigación artística.

En este trabajo se hizo un esfuerzo por llegar a un lugar cercano a la investigación artística y si bien, pudiera haber diferentes opiniones respecto a qué tanto se logró, aún considero que el hecho de intentarlo es fundamental, así como el hecho de evidenciar la problemática.

- **Aportación personal sobre la investigación artística**

La concepción personal del término investigación artística es buscar formas de indagación que vayan más allá de las ya establecidas por otros campos del conocimiento. Es decir que, revisar planteamientos de teóricos y referentes de prácticas artísticas no es suficiente. Es necesario proponer y construir una concepto personal, porque de lo contrario al retomar principalmente a un teórico ajeno, dicho teórico se pudiese convertir en coautor, puesto que el concepto le pertenece (Pudiese llegar a parecer exagerada esta afirmación, pero en el contexto del arte contemporáneo, el concepto es fundamental.).

Es necesario también proponer una forma de investigación. Si el método de investigación es retomado de algún lado como una mera herramienta, entonces sería más correcto desde la perspectiva personal llamar a ese proceso, 'investigación aplicada a las artes'. Es decir, investigar únicamente con la

finalidad de tener un bagaje mayor de información y una claridad de objetivos a la hora de plantear un proyecto, es algo que para la presente postura no se considera dentro del concepto 'investigación artística'. Esto anterior porque la investigación tiene en este caso una distancia con la práctica y funciona sólo como motor para lo que es el objetivo tangible. De ahí que su papel sea mucho menos protagónico, a pesar de que la investigación fuese amplia. La postura que aquí se plantea es que la 'investigación artística' ésta relacionada al potencial creativo de la investigación, inseparable de la obra de arte.

La postura personal es que la investigación artística no debiese ser la ilustración del pensamiento de uno o varios teóricos ajenos en relación a una intención personal. En este sentido la investigación artística estaría aportando prácticamente nada a lo ya establecido en las universidades, es decir la formación teórica ya existente. Esto sería negativo para un concepto relativamente nuevo como lo es la 'investigación artística'. Lo ausente en las universidades es la investigación de una forma verdaderamente artística, que no tenga que escoger entre ser fundamentalmente práctica (investigación basada en las artes, I.B.A.) o atenerse a metodologías de otros campos del conocimiento. Lo ya presente en las universidades, es la investigación que imita a las ciencias sociales y humanidades, enumerando teóricos que respaldan un concepto inicialmente propio y, por otro lado, la especialización en un oficio práctico.

La importancia que tiene desde una perspectiva personal la inserción práctica en el desarrollo teórico, es una conexión con lo vital, es decir formar una relación con la vida misma y nuestras experiencias en el proceso investigativo.

- **Importancia de la investigación artística, a través del entendimiento del arte como conocimiento.**

En esta sección el objetivo será aclarar el porqué es importante darle un lugar a la investigación artística en la academia y por qué este tipo de investigación hace una contribución irremplazable al conocimiento.

En primer lugar entendemos que: “El conocimiento, (...), es un proceso por el que elevamos a conciencia, reproductivamente, una realidad ya de por sí existente, ordenada y estructurada” (Cassirer, 1986, p.11). Partiremos de ésta definición porque apoya la postura del presente trabajo, al dejar abierta la posibilidad de que el conocimiento puede ser adquirido por la subjetividad. Esto es importante puesto que, un argumento de los detractores de la idea de ‘arte como conocimiento’, es sugerir que una de las principales características del conocimiento es la objetividad. Esta propuesta de definición de conocimiento, también tiene la particularidad de que menciona la necesidad de estructurar y concientizar los elementos apropiados de la realidad, lo cual es significativo porque no buscamos caer en una noción de conocimiento que carezca de rigor.

Para empezar a aclarar cómo es que el arte, es una forma de interpretar y conocer el mundo, podemos retomar la siguiente idea:

Las ciencias forman un cuerpo de conocimientos que denominamos científico. Pero este no es el único modo de interpretar la realidad; existe además una aproximación a la misma desde el sentido común (siempre histórica y culturalmente condicionado) y un conocimiento mítico, mágico, religioso, filosófico y estético del mundo fenoménico. (García y Belén (2011), p.92.)

De la anterior cita se retoma que cada forma de ver el mundo tiene sus propios métodos y que hay distintas formas de

acercarse a la realidad y producir conocimiento. Bajo esta visión podemos observar porque al negarle al arte espacios académicos para sus aportaciones, se está suprimiendo una enorme gama de la experiencia humana y se está impidiendo la difusión y preservación de ésta.

Es importante aclarar a qué nos referimos específicamente al decir “arte como conocimiento”, puesto que nos encontramos con tres posibilidades de lo que podríamos estar entendiendo como dicho conocimiento. Las posibilidades son: el quehacer artístico, la obra artística en sí y lo que genera la obra al encontrarse con un individuo.

Una postura al respecto de esta cuestión es la de Borgdorff (2010), quien nos señala que: “La práctica artística _tanto el objeto artístico como el proceso creativo_ entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.” (p.28). De esta cita se retoma la idea de la obra de arte y el proceso artístico como formas de conocimiento, pero se añade una tercera posibilidad. En el presente trabajo la postura es que lo generado por la obra de arte, en el autor y los participantes o espectadores, también es otra forma del arte como conocimiento. Por lo tanto las tres posibilidades iniciales serían afirmativas.

Para entender el cómo es que se entiende que el arte produce conocimiento, es importante la perspectiva de (García y Belén, 2011) quienes explican que:

El arte pone al mundo en imágenes y sonidos, y si bien la imagen del mundo no puede caber entera en ningún signo, es posible mediante él clarificarla, aunque sea parcialmente. En tal sentido, **enseña a ver lo que la percepción cotidiana no ha visto, aquellos aspectos de la experiencia que quizás se han pasado por alto.** (p.95)

Es decir que los elementos de la experiencia no estudiados por la percepción común, son visibilizados mediante las creaciones artísticas. Es relevante insistir en el cómo se

está entendiendo la idea de “arte como conocimiento”, puesto que desde otras áreas del conocimiento el concepto de arte ha sido reducido en cuanto a aportaciones. Por ejemplo, ha sido declarado una interpretación de un contexto histórico, sin que sus otras cualidades sean examinadas.

Es oportuno también verificar una de las principales objeciones al planteamiento del arte como conocimiento. La objeción es, que el arte no produce conocimiento objetivo. Esto anterior se puede refutar porque el conocimiento de manera equivocada se maneja como sinónimo de objetividad. Habrá que recapacitar sobre el tema, ya que el conocimiento es apropiado por el ser humano por todas las vías que le permiten sus capacidades, entre estas la objetividad y la subjetividad.

Hay que aclarar que la postura que se presenta no pretende disminuir la importancia del conocimiento científico y sus aportes a eventos humanos donde es necesario disminuir lo más posible el margen de error. Sin embargo, también es un desacierto pensar que toda la experiencia no cuantificable debe ser descartada como conocimiento, puesto que esta ofrece toda una gama de aportes irremplazables. Igualmente, el hecho de descartar todos los aspectos no objetivos de la experiencia lleva a la desaparición de una historia completa en la medida de lo posible.

En este punto, ya hemos descrito en el apartado anterior qué es la investigación artística y en la presente sección la importancia de este tipo de investigación-práctica.

Continuemos el presente trabajo con la explicación de **porqué existe la búsqueda de un lugar dentro de la academia y cómo es posible tener este lugar.**

- ¿Por qué la investigación artística busca un lugar dentro de la academia? (Legitimación a través de la Academia)

Me lo contesto: de forma puntual la academia ofrece una legitimación de lo que es o no es conocimiento y ofrece espacios y difusión del mismo. Al obtener un espacio dentro de la academia el arte obtiene por lo tanto una legitimación de conocimiento, que no solo sirve como un reconocimiento sino como una forma de llegar a más personas y tener más derechos como, por ejemplo, una perdurabilidad en el tiempo. Por lo anterior, evidenciar el valor del arte como conocimiento y poder compartir ese conocimiento sería entonces el objetivo por el cual se busca un lugar dentro de la academia.

Es interesante comprender en que momento surge la legitimación del artista profesional a través de la obtención de un título universitario. El proceso se dio paulatinamente puesto que en un principio no era necesario legitimar un quehacer meramente práctico.

Como nos señala Vicente, S. (2006) existen tres modos principales de formación para los artistas. Hasta el siglo XV se formaban empíricamente en los talleres, lo cual ha sobrevivido en la actualidad con la denominada educación informal. Posteriormente en la Modernidad aparece la academia, y después de la segunda Guerra Mundial empieza el apogeo de las universidades.

En la formación empírica de taller la enseñanza es práctica a través del ensayo y error, con el fin de obtener el conocimiento y la habilidad para crear objetos.

En la formación académica el análisis de la naturaleza se vuelve primordial. La pieza deja de considerarse objeto artesanal para dar paso a la obra de arte producto de conocimiento razonado. La enseñanza de la técnica es insuficiente sin el **análisis científico** de los objetos de

estudio. Es por esto último que el artista debe recibir ahora formación teórica y entrenamiento de la percepción visual. Nace así la institución que conocemos como 'academia'.

Las primeras academias surgen en los siglos XV y XVI, pero es hasta los **siglos XVII y XVIII que la academia se convierte en un espacio para legitimar prácticas artísticas**. Esto porque además de la formación artística, también se enseñan criterios de gusto y las diferencias entre lo que es o no arte. (p.3, 4 y 5).

Cabe mencionar, que la primera academia de artes en América Latina fue la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes fundada en 1783 por la Real Cédula del rey Carlos III. (Morales, J. 2009).

En último momento aparece el tercer tipo de formación artística debido a modificaciones en la cultura de Occidente. Las industrias, innovación tecnológica, publicidad y medios masivos de comunicación producen cambios importantes en las áreas que trabajan con la estética.

Esto anterior da pie a la demanda de profesionistas en el área de las artes y el diseño. En este punto aparece la formación universitaria de los mismos, en donde a diferencia de las academias la práctica se legitima a través de un título. (García y Belén, 2011, p.97).

En este punto ya ha sido aclarada la historia de la legitimación del arte por medio de un título universitario y por otro lado como el arte es considerado un campo generador de conocimiento. Ahora bien, **la presente investigación en particular se busca legitimar en el ámbito académico, no con la intención de legitimar a la autora como artista, sino para revalorar el aporte de investigaciones artísticas o basadas en las artes, como generadoras de conocimiento**. Esta postura marca la importante diferencia entre considerar que un evento o documento legitima a un artista como tal y buscar la legitimación de la academia para buscar darle más espacios al arte.

Una vez aclarados los puntos anteriores, podemos entender que la investigación artística permite, que el arte entre dentro de la academia y por lo tanto se legitime como un campo generador de conocimiento.

Investigación artística	→	Arte dentro de la academia	→	El arte como campo generador de conocimiento
----------------------------	---	-------------------------------------	---	---

- Ahora bien, ¿Cómo el arte logra obtener un lugar dentro de la academia?

Me lo contesto: la investigación artística, con este propósito de buscar un lugar dentro de la academia, busca un tránsito del concepto inicial a la práctica y después nuevamente al concepto, pero esta vez, renovado por el filtro de la práctica.

Concepto inicial	→	Práctica	→	Concepto renovado
---------------------	---	----------	---	----------------------

Para comprender lo mencionado en el párrafo anterior pensemos en un artista que, eligiendo una problemática o concepto, cree una propuesta visual y después de observar qué conocimiento otorga la práctica, regrese al concepto inicial y lo modifique de acuerdo a la nueva experiencia adquirida. Es con este proceso que el arte se logra apropiarse de un espacio dentro de la academia al lograr articular y organizar un nuevo conocimiento a partir del ejercicio práctico.

- Aplicación de la investigación artística

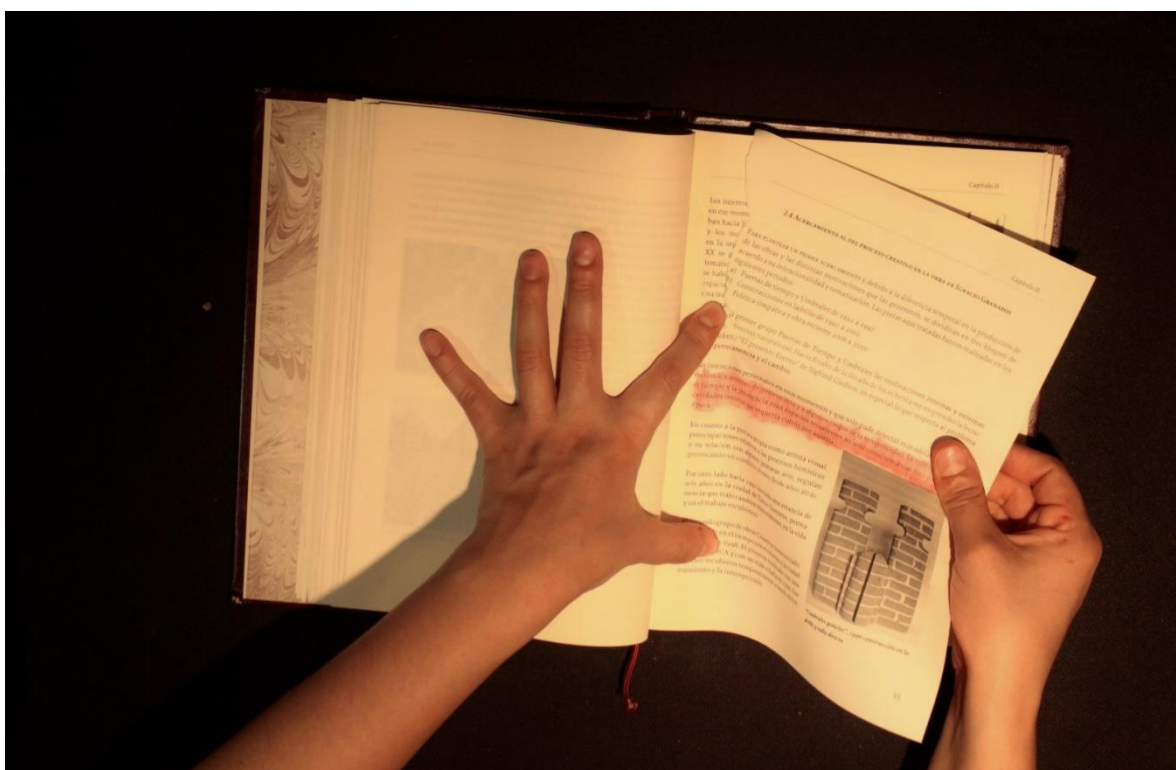
Tesis devorando tesis

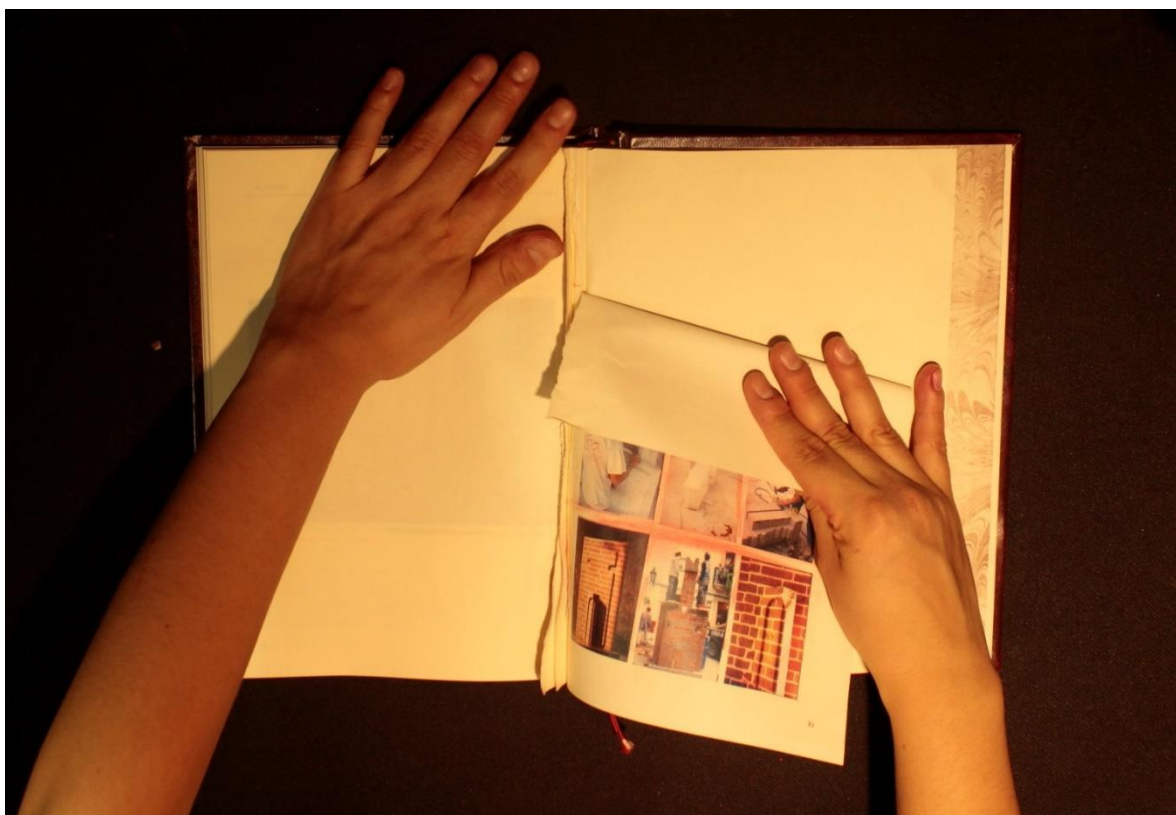
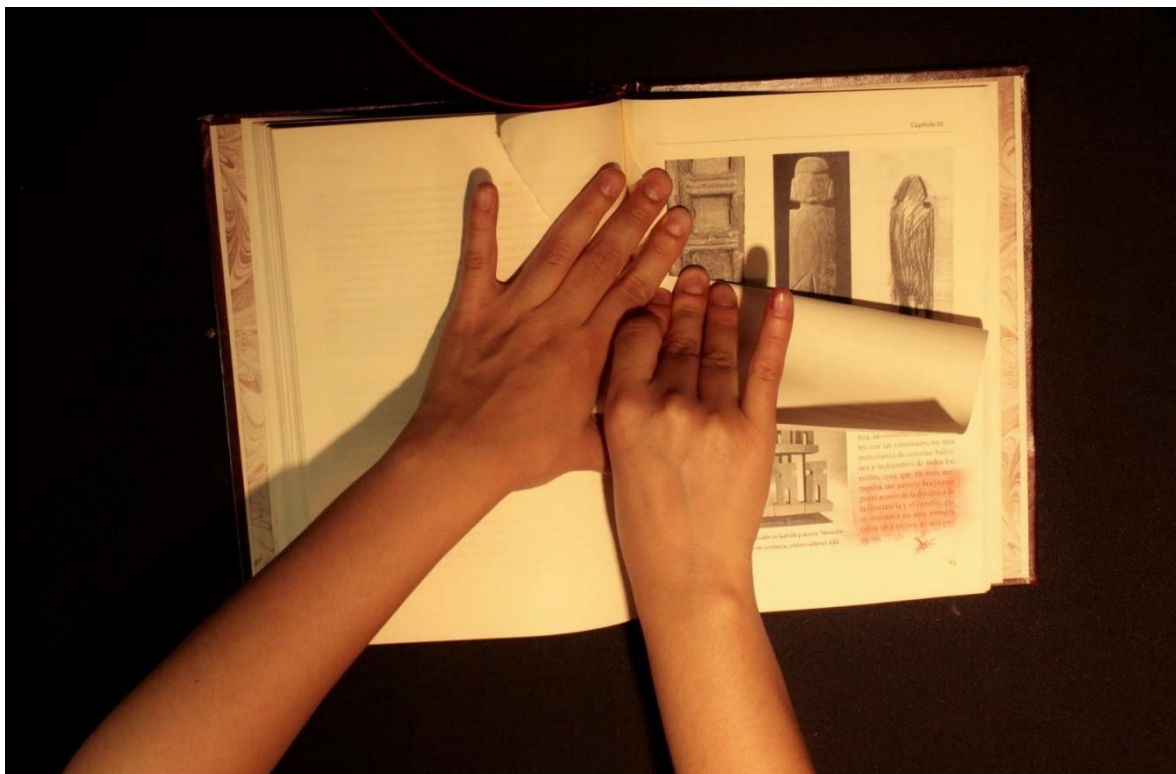
INSTRUCCIÓN:

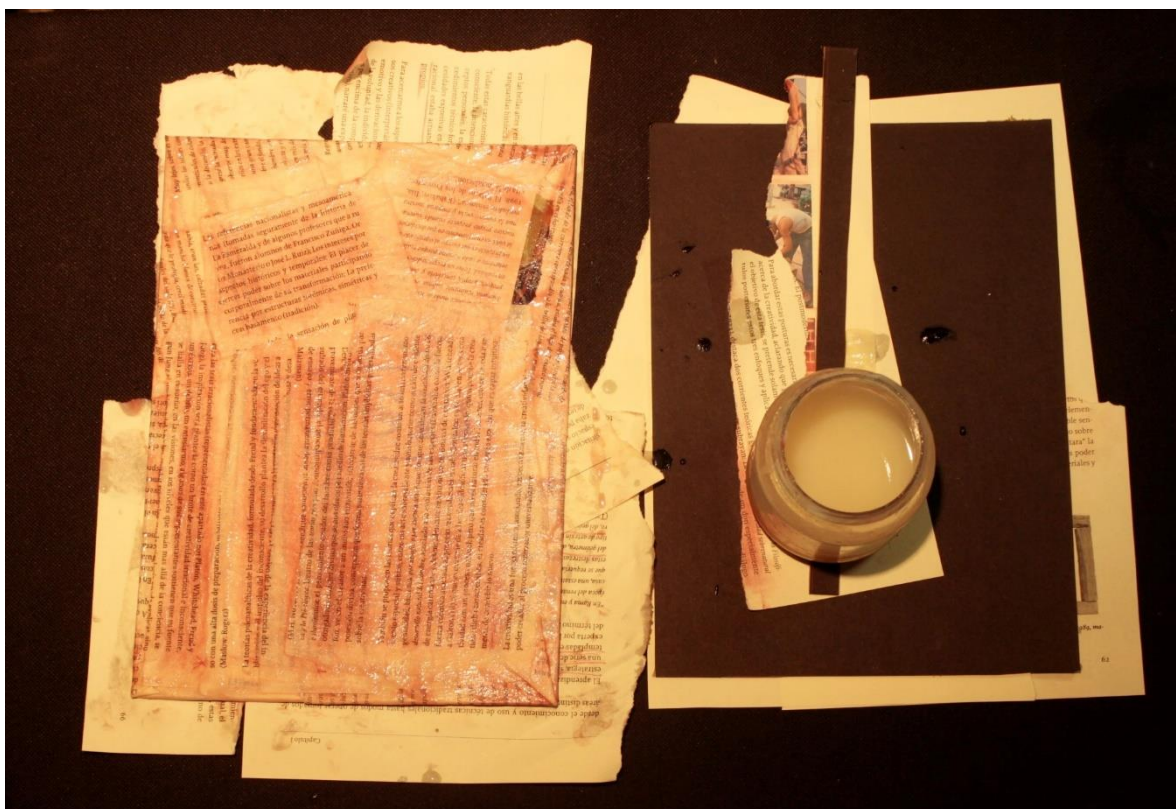
1. Lee una tesis de titulación en artes (impresa y empastada) y toma notas por escrito. Selecciona y desprende las hojas más importantes, según tu consideración. **(concepto)**
2. Construye o modela la forma de las pastas de una tesis, utilizando las hojas previamente seleccionadas y ayudándote del material de tu elección. **(práctica)**
3. Para hacer una nueva tesis, escribe una conclusión artística de la tesis que elegiste, incluyendo tus observaciones del proceso anterior y las notas que tomaste de tu lectura. Introduce tus escritos en las pastas que modelaste. Adiciónale los materiales o elementos que consideres adecuados. **(concepto renovado)**
4. Con el nuevo producto, piensa en la posibilidad de repetir indefinidamente el procedimiento, a partir del número 1.¹⁴
5. **Te lo repito.**
6. **Te lo repito.**
7. **Te lo repito.**
8. **Te lo repito.**
9. **Te lo repito.**
10. **Te lo repito.**

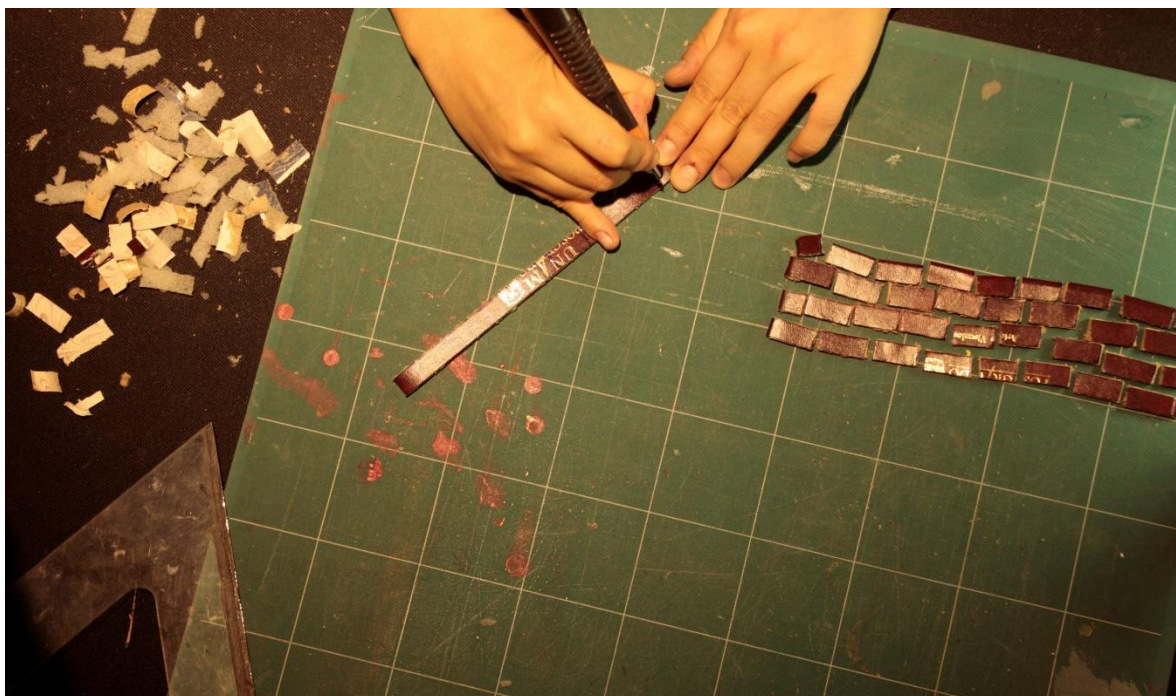
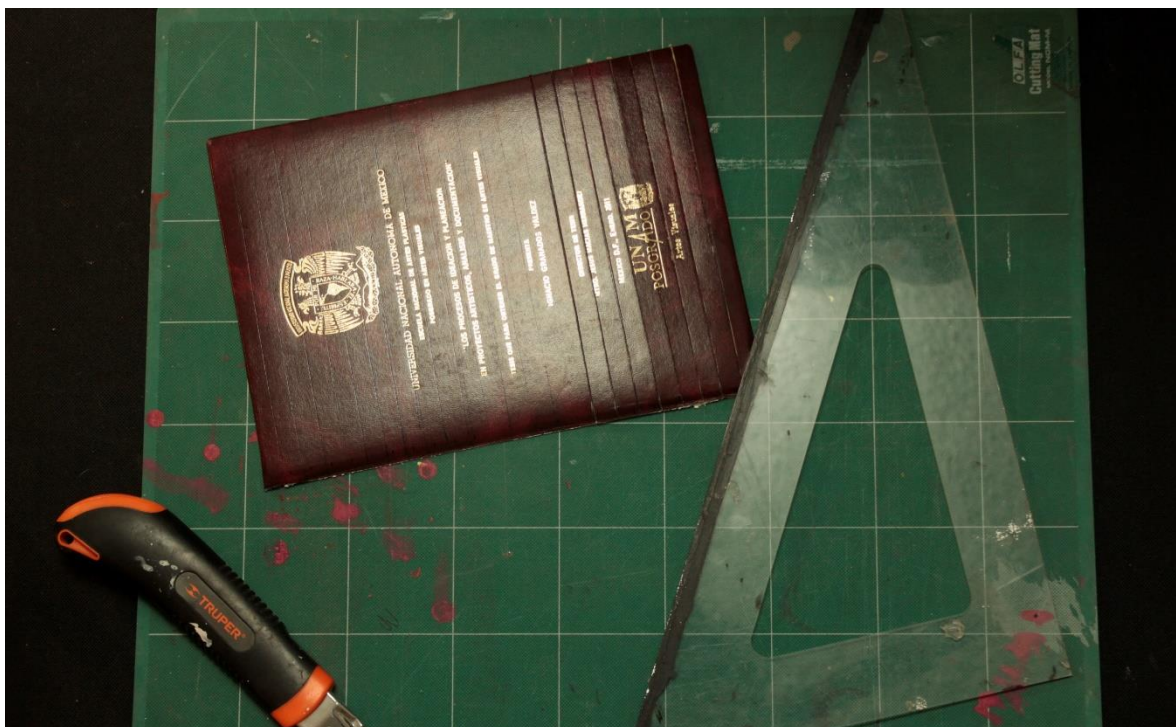
¹⁴ Esta instrucción constituye una demostración artística de cómo es posible aplicar la investigación artística a partir del proceso: concepto → práctica → concepto renovado, mencionado en la página anterior.

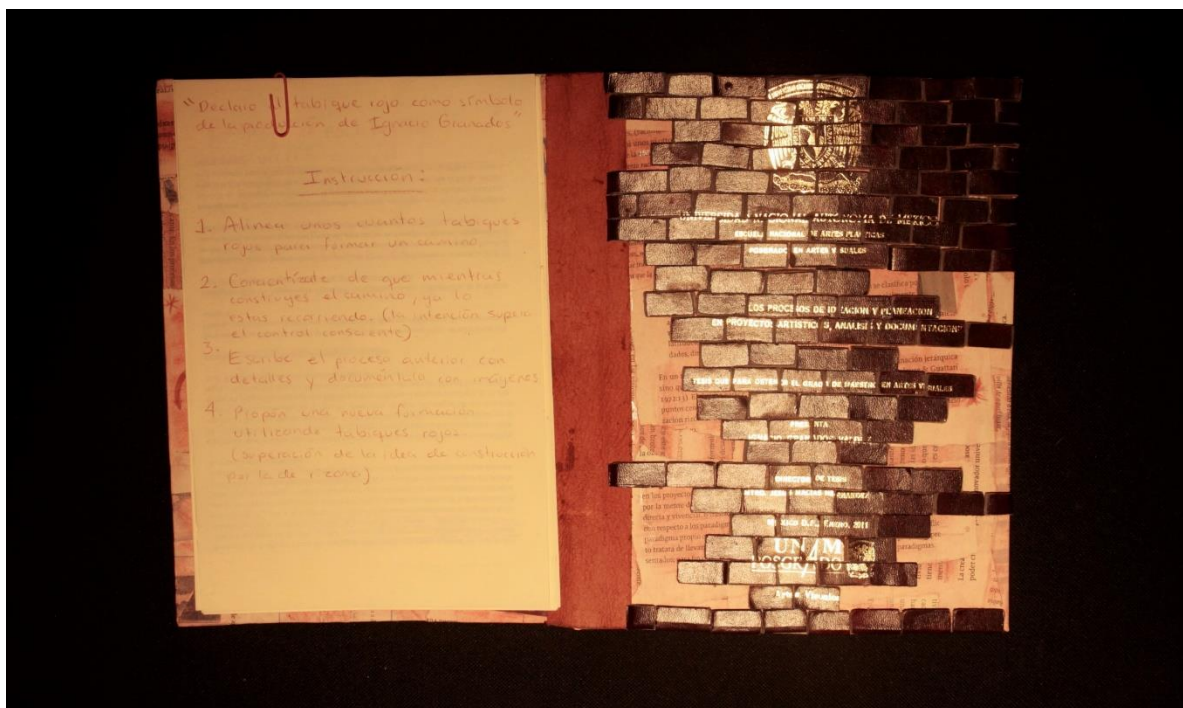
Para la activación de esta pieza se escogió la tesis de maestría de Ignacio Granados Valdéz (director de tesis del presente proyecto). Las hojas se subrayaron con lápiz pastel rojo. Para la construcción de las pastas se utilizó engrudo. Las observaciones del proceso práctico fueron: "Regresé a reescribir la instrucción que estoy activando, de la práctica de la instrucción regresé al concepto. Activé accidentalmente la pieza por segunda vez. Corroboro que el proceso se puede repetir indefinidamente. Te lo repito". La conclusión artística consistió en una composición con representaciones de ladrillos hechos a partir de la carátula de la tesis intervenida y una pieza por instrucciones: "*Declaro al tabique rojo como símbolo de la producción de Ignacio Granados. Instrucción: 1. Alinea unos cuantos tabiques rojos para formar un camino. 2. Concientízate de que mientras construyes el camino, ya lo estás recorriendo (la intención supera el control consciente). 3. Escribe el proceso anterior con detalles y documéntalo con imágenes. 4. Propón una nueva formación utilizando tabiques rojos (superación de la idea de construcción por la de rizoma).*"













*Documentación de la activación de la instrucción *Declaro al tabique rojo como símbolo de la producción de Ignacio Granados*, pieza que funciona como parte de la conclusión artística señalada en el punto 3, en la instrucción *Tesis devorando tesis*.*

Páginas anteriores:

Título: *Tesis devorando tesis*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Fotografías digitales del proceso de ensamblaje a partir de: tesis de titulación en artes impresa y empastada, engrudo, lápiz pastel rojo, notas, una instrucción y fotografías digitales.

Año: 2020

Conservación de la F.A.D. como patrimonio¹⁵

El objeto de reflexión de este apartado es el vínculo entre la investigación y la práctica dentro de las tesis de titulación por artes en la Facultad de Artes y Diseño durante el periodo comprendido entre el año 2016 y el 2019. Dentro del apartado se expondrá la problemática que se desprende de esta relación.

Se reflexiona a partir de un estudio que utiliza el método comparativo y que tiene como objetivo argumentar con cierto grado de objetividad que existe esta problemática.

Es pertinente el desarrollo del presente trabajo pese a la frecuente aseveración de que la tesis de titulación es meramente un trámite que debe ser concluido para dejar atrás la institución a la que pertenece el estudiante. Esto anterior, porque para parte de la población mexicana las universidades públicas son la única vía de estudios superiores, y la U.N.A.M. funge un papel importante en las opciones que tiene un aspirante. Bajo esta premisa se expone a continuación un análisis de la relación entre práctica e investigación en las tesis de dicha institución para la conservación de la F.A.D. como patrimonio.

Es importante mencionar que varias aseveraciones que se comentan a continuación son parte de una experiencia personal vivida durante la carrera de artes visuales. La mención de estas experiencias es importante debido a que fundamenta cómo es que la presente tesis funciona como arma académica para estudiantes en proceso de titulación que necesiten citar un trabajo que respalde su inconformidad frente a un protocolo de tesis ajeno a la formación artística.

¹⁵ “El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio.” (U.N.E.S.C.O., Cliche, 2014).

- Problemática en la relación práctica-investigación en tesis de licenciatura¹⁶ de la Facultad de Artes y Diseño

En la Facultad de Artes y Diseño es frecuente la crítica hacia aquellas tesis que pareciese no pertenecen al área de las artes, pero es el mismo sistema el que promueve que las tesis no sean artísticas, puesto que se exige un protocolo no acorde a la formación del estudiante, que incluye hipótesis, objetivos, etc., imitando las formas de investigación de otros campos del conocimiento. Sumado a lo anterior no se le da lugar ni oportunidad a la investigación artística, por desconocimiento de que el área de las artes tiene propias formas de investigación.

Ahora bien, en la creación de una pieza artística se suscitan investigaciones teóricas de diversas extensiones, pero posterior a ese paso, la intención principal puesta en palabras (justificación) con la que se construye una pieza, es de longitud de una a 5 cuartillas aproximadamente, por lo que es difícil que se vea reflejada toda una larga investigación en el producto final. Es decir, por muy extensa que sea una investigación, ésta se encuentra encaminada a la corta intención principal que tendrá una pieza. Es en este sentido, que se vuelve problemático pedirle a un estudiante que realice una extensa investigación de la longitud de una tesis y después cuestionarle al mismo, por qué no se corresponde todo el amplio contenido con el producto final. Incluso cuando los artistas contemporáneos se sirven de densas teorías y extensas investigaciones para sus obras no necesariamente recurren a la creación de una investigación con el protocolo que incluye hipótesis, objetivo general, objetivos particulares, conclusiones, etc.

¹⁶ ¿Qué es una tesis de licenciatura? “[...] Es una proposición concreta de algún tema de interés del estudiante, generalmente relacionado con las materias de alguna disciplina de estudio de la carrera, que se plantea, analiza, verifica y concluye mediante un proceso de investigación, acorde con el nivel de estudios de quien lo presenta.” (François, s/f).

- Estudio de las tesis de licenciatura de Artes Visuales en los últimos cuatro años en la Facultad de Artes y Diseño, antes Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Años: 2016, 2017, 2018 y 2019.

En primer lugar, hay que aclarar que el estudio de este apartado podría parecer una contradicción frente al presente trabajo, puesto que el análisis asemeja las labores de otros campos del conocimiento, pero en este caso se consideró necesario debido a que se busca evidenciar un problema y que este no es absoluta subjetividad.

El método utilizado en el presente estudio es el método comparativo, puesto que se comparan las tesis realizadas en ciertos años, utilizando categorías conceptuales. Cabe señalar que el tipo de comparación es próxima (Olivera, 2008, p. 171,172 y175), puesto que existe estrecha cercanía entre los contextos donde fueron realizadas las diversas tesis, es decir todas son de artes visuales, de licenciatura y de la Facultad de Artes y Diseño de la U.N.A.M. Se descartaron los métodos documental y bibliográfico, puesto que éstos corresponden a indagar en diversas fuentes acerca de un tema, y después escoger algunas de éstas fuentes por relevancia. En cambio, en el estudio aquí realizado no se filtran las fuentes disponibles por relevancia, sino que se toman todas las fuentes disponibles en formato digital de los años de interés y se les compara mediante conceptos.

El estudio tiene el fin de corroborar que las tesis de artes visuales actualmente (últimos 4 años) se han desarrollado, sobretodo, en tres modalidades: tesis basadas en una producción artística personal de cada autor, tesis teóricas y en pocas ocasiones, tesis artísticas en sí mismas. Esta última categoría se refiere a aquellas tesis que tengan algún componente artístico distinto a la producción a la cual va enfocada la investigación, como por ejemplo: que cuestionen el protocolo de una tesis, que sean investigación artística,

libros de artista u otra alternativa, como uso de lenguaje poético, informal, etc.

La plataforma virtual de la cual se obtuvieron los documentos completos de las tesis es <http://tesis.unam.mx/>. Se seleccionaron todas las tesis de licenciatura de Artes Visuales, disponibles en la página web, de los años: **2016, 2017, 2018 y 2019**. Los resultados del estudio se obtuvieron a través de un repaso de sus respectivos índices, resúmenes y, en ciertos casos, introducciones y anexos de imágenes.

Se busca ratificar que se aplican en la mayoría de los casos esas tres modalidades, puesto que en el planteamiento de la presente tesis se señala que, los procesos institucionales **no promueven la creación de tesis artísticas acordes a la educación que se recibe, sino tesis basadas en una producción.**

Lo que se busca con este análisis es señalar la dirección que tienden a tomar las tesis de licenciatura en A.V. de los años recientes. Este trabajo busca cuestionar la forma en que dichas investigaciones se han desarrollado y no las investigaciones de forma particular. La intención es reflexionar cómo se siguen los objetivos investigativos y prácticos en las tesis de artes visuales y qué otras posibilidades existen a futuro.

No se busca aseverar que las tesis actualmente son deficientes. El presente cuestionamiento no exime a las tesis desarrolladas en el lapso de tiempo estudiado, de un gran valor, puesto que sus contribuciones son excepcionales en varios casos. Tampoco se pretende encasillar la complejidad de las actuales tesis de licenciatura en categorías rígidas, se tiene conciencia de que algunas veces la clasificación puede ser estricta.

La tabla completa del estudio que se realizó, se encuentra anexada en la sección del índice titulada: "Archivos de la exposiciones".

En el estudio, algunos casos fueron sencillos de ordenar en las categorías y con otros fue necesario hacer una revisión

rápida de fragmentos de los capítulos. Ciertos ejemplos como, Aguilar A. (2017). *MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES: UNA PROPUESTA DE HISTORIA GRÁFICA*, asemejan el análisis que haría un historiador de una pieza de artes visuales. Estos ejemplos, evidencian que se ocupa un análisis, método y/o tipo de investigación externo a las artes. Vale la pena repetir, que esto es perfectamente válido y pudiese incluso llegar a ser muy interesante en casos como la interdisciplina, pero sigue abriendo la pregunta de por qué no se han explorado a fondo las posibilidades investigativas del arte.

Un problema que surgió al categorizar las tesis es que el término 'investigación artística' es muchas veces ocupado para referirse a una investigación dentro del contexto de las artes, es decir que no es una referencia al concepto que anteriormente se ha explicado en el presente trabajo. Esto puede crear confusiones, puesto que si se busca el término en la base de datos de las tesis de la U.N.A.M., aparece el término varias veces, pero en muchas ocasiones no está empleado de la forma que aquí se describe.

Solo se analizaron tesis (no tesinas) de licenciatura (se omitió casos de maestría que podrían haber sido de interés), para delimitar el campo que se está analizando. En total se obtuvieron:

- 15 tesis teóricas, de las cuales: 1 del 2016, 4 del 2017, 5 del 2018 y 5 del 2019.
- 77 tesis relacionadas a una producción artística personal del tesista, de las cuales: 18 del 2016, 22 del 2017, 20 del 2018 y 17 del 2019.
- 8 tesis artísticas de las cuales: 5 del 2016, 0 del 2017, 1 del 2018 y 2 del 2019.

Casos específicos no contemplados previamente al estudio, fueron las tesis pedagógicas que se colocaron fuera de la tabla anexada al final del presente trabajo. La categoría no se señala en otras partes del presente documento puesto que se aleja del tema de interés, pero se menciona porque existen casos en el acervo y tienen un importante componente práctico

e intenciones completamente diferentes a las demás categorías. Se encontraron 3 en total: Castillo, R. (2019). *La educación a través del arte.*, Martínez, L.P. (2017). *Centro de Artes Aleph: Una alternativa para la enseñanza de las artes* y Reyes, M.G. (2016). *DEL BOCETO AL MURAL: ELABORACIÓN DE UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES.*

Ahora bien, los casos de mayor interés para este análisis fueron aquellos que se pueden insertar en la categoría de tesis artísticas. A continuación comentaré brevemente al respecto de éstos. Un primer caso es el de *Bibliópolis: la ciudad libro y su intervención textual por medio del libro de artista*, de Cabrales, C.A. (2016). Este es un caso de libro de artista, el cual como previamente se comentó es una forma de acercarnos a integrar la investigación con la práctica. Sin embargo en este proyecto se sugiere buscar nuevas formas de investigar artísticamente y no centrarnos en el aspecto formal.

También fue de interés la tesis *Problemas Gráficos de fondo y figura: (Panorama de algún lugar)* de Cadena, R. (2016). Se catalogó artística puesto que incluye una advertencia en donde explica que se desarrollan tres ensayos puesto que se considera que dicho género literario es más adecuado a la carrera de Artes Visuales, puesto que en ésta carrera es importante el pensamiento divergente. Igualmente se utiliza el lenguaje informal en ciertas partes. Estos dos aspectos en conjunto se considera que cuestionan el actual formato del documento para la tesis de licenciatura de artes visuales.

Llama también la atención el caso de *LA DIMENSIÓN MÍTICA EN "LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA COLECTIVA DE GRAN FORMATO COMO INVESTIGACIÓN"* de Guadarrama, E. (2016). La tesis en sí misma no es artística pero, se rescata el hecho de declarar la obra artística como una investigación en sí misma, que es un planteamiento relacionado a la investigación basada en las artes.

El caso más interesante que se encontró fue *Explorando la identidad: apuntes para entender la multiplicidad y el devenir en su configuración* de Rosales, E. (2016). Se destaca un

fragmento de una declaración específica relacionada al tema que aquí nos compete:

Otro de los desafíos de esta investigación fue articular la habitual escisión entre la teoría y la práctica. Toda la carrera nos enseñaron que el arte es la práctica, y la teoría es la investigación que la acompaña ¿Para qué se escribe un proyecto? Para justificar nuestra práctica artística, para hacer más teoría, para ser un artista más culto, para acreditar la materia, cualquier cosa antes de pensar que la práctica artística consiste también en investigar. Tuve entonces que expandir la concepción de investigación que tenía de toda mi vida académica y también la que tenía de arte: ésta nueva concepción que abracé la de investigación artística me permitió valorar mis incipientes proyectos [...]” (p.72)

Dos aspectos son importantes aquí, por un lado, se señala que hay una problemática entre práctica y teoría. Por otro lado, la postura que esta autora desarrolla a partir de dicha problemática es entender a la investigación como parte de la práctica artística. Al respecto se pone sobre la mesa, que decir que la investigación académica es práctica artística, resulta similar a la postura de la Investigación basada en las artes (I.B.A.) en donde la obra plástica se denomina investigación.

Ambas posturas son válidas pero la problemática que aquí se busca visibilizar es que de estas dos formas se impide la creación de métodos de investigación artísticos. ¿Qué tanto sigue siendo propositivo denominar a una obra plástica como investigación? ¿Qué tanto sigue siendo propositivo denominar a una investigación como obra de arte?, ¿Qué tanto ambas posibilidades ya son un discurso gastado?, ¿Qué tanto estas posturas limitan el potencial del arte de crear formas de investigación personales? **Te lo pregunto.**

También cabe destacar la aportación de Salazar, M. (2016). *¿Cómo tender un puente sobre un río?: Estudio sobre el hueco entre palabra e imagen*. En el texto, la forma de presentar la investigación es poética, lo cual se sale del esquema académico convencional. Un caso similar ocurre con Anaya, L. (2019). *Las*

hierbas urbanas como habitantes de la Ciudad de México: una investigación artística. En el mencionado documento se incluyen poemas que mezclan el texto investigativo con la propuesta artística, sumado a la propuesta artística final, que como se ha comentado es una constante en la mayoría de las tesis.

Por último, se encuentran dos aportaciones donde el texto tiene carácter informal y se anteponen experiencias personales antes que marcos teóricos extensos. En primer lugar está, Bustamante, M. (2018). *Maratón chafarama con Las izquierdas: Una tesis sobre arte, amor y punk*, donde la narración es subversiva e informal. En segundo lugar esta Miranda, M.C. (2019). *Habitaciones desplegadas: ensayos sobre la habitabilidad de cinco casas*, donde la narración tiene carácter personal, íntimo, anecdótico y poco académico a excepción de algunas citas de autores. Además de esto, cada ensayo está relacionado a un dibujo, por lo que no nos encontramos frente a una investigación que justifique o que de manera general tenga relación a una serie de dibujos, sino que nos encontramos frente a una serie de textos relacionados respectivamente a una serie de dibujos. Esto marca una diferencia porque hay un vínculo más estrecho entre texto y propuesta artística.

Como conclusión del estudio se evidenció que a pesar de que en los años recientes se le da importancia al aspecto artístico en la creación de algunas tesis, este aspecto sigue relegado a un lugar secundario o adicional a la investigación teórica y a la propuesta artística producto de ésta.

El caso que más evidencia esta problemática es el libro de artista debido a que, sigue separando claramente la investigación teórica de la práctica, con la única diferencia de que la parte práctica en lugar de estar apartada del texto, contiene al texto. Es decir, no se busca en ningún momento cuestionar de manera profunda por qué una tesis de artes se vale en la mayoría de los casos de metodologías de otros campos disciplinares.

También se evidencio la presencia de ésta problemática cuando se observó que algunos tesistas resignifican la investigación como práctica artística o a la práctica artística como investigación. Sin embargo, se encontraron también avances significativos en cuanto a formular una tesis artística como, el empleo de narraciones personales informales o el uso del lenguaje poético.

Sala 1.

Exposición de artistas invitados sin su previo consentimiento

Monumento histórico a las piezas por instrucciones

En esta sección se expone una reflexión en torno a la definición del concepto 'pieza por instrucción', el marco histórico de cómo surge esta forma de expresión y referentes de piezas por instrucciones en relación a la presente obra. Por último se presenta una reflexión del concepto de autoría en las piezas por instrucciones, contrastando las ideas de Hans Ulrich y Friedrich Nietzsche.

Una definición del término 'pieza por instrucción' que está en sintonía con el presente proyecto, es la que maneja Yoko Ono, según nos menciona Concannon (2008): “[...] Ono ha descrito sus obras por instrucción —o partituras— como “semillas”, activadas individualmente y colectivamente en las mentes y acciones de aquellos que las reciben.” (p. 83) [Trad. propia]¹⁷. Al describir a las instrucciones como semillas, al mismo tiempo de dar a entender que éstas crean un resultado, también evoca el valor mismo de las ideas.

La definición personal del término 'pieza por instrucción' es: una instrucción textual que es en sí misma una pieza

¹⁷ Original: “[...] Ono has described her instruction works —or scores— as “seeds,” activated individually and collectively in the minds and actions of those who receive them.”

artística, tanto en sentido técnico como en sentido conceptual. Dicha instrucción frecuentemente puede ser ejecutada y en esos casos la ejecución detona una parte ya sea complementaria o crucial de la obra.

Otra definición de piezas por instrucciones, es enunciada por Kotz (2001), cuando comenta al respecto de la evolución de las instrucciones Yoko Ono:

¿Qué son estos textos? Se pueden leer (se han leído) bajo una serie de rúbricas: partituras musicales, arte visual, textos poéticos, instrucciones de performance o propuestas para algún tipo de acción o procedimiento. Muy a menudo, cuando se leen, estas partituras de "forma corta" se consideran herramientas para otra cosa, guiones para un performance o proyecto o pieza musical que es el arte "real" —incluso cuando los comentaristas notan hasta qué punto, tanto para Brecht como para Ono, este trabajo con frecuencia se aleja de las direcciones realizables hacia una actividad que tiene lugar principalmente internamente, en el acto de leer u observar. Esta ambigüedad conceptual deriva del uso del texto como partitura, inseparablemente tanto escritura / objeto impreso como performance / "realización" (p.57) [Trad. propia].¹⁸

Se retoma de esta cita la visión de las piezas por instrucciones como textos que proponen acciones y funcionan como herramientas. Por otro lado, difiriendo con esta definición, la postura en este trabajo es que incluso si la instrucción es realizable en el plano tangible, siempre la parte textual es un resultado por sí mismo, puesto que tiene una condición evocativa distinta al resultado palpable. Las piezas por instrucciones son propuestas en sí mismas, a pesar de que brindan la oportunidad a diferencia de otras técnicas de ser complementadas por uno o varios participantes.

¹⁸ Original: "What are these texts? They can be read (have been read) under a number of rubrics: music scores, visual art, poetic texts, performance instructions, or proposals for some kind of action or procedure. Most often, when they are read at all, these "short form" scores are seen as tools for something else, scripts for a performance or project or musical piece which is the "real" art —even as commentators note the extent to which, for both Brecht and Ono, this work frequently shifts away from realizable directions toward an activity that takes place mostly internally, in the act of reading or observing. This conceptual ambiguity derives from the use of the text as score, inseparably both writing/printed object and performance/"realization"."

En las piezas por instrucciones no se busca una imposición frente a la libre expresión del que ejecuta, sino un proceso compartido en donde el artista expone tanto un concepto como una técnica al participante y le permite formar parte de una obra conjunta.

Al respecto de la ambigüedad en cuanto a la autoría de las piezas por instrucciones, Ulrich (2013) comenta en una entrevista que existe una tensión entre la idealización y la realización matérica, puesto que a pesar de que las piezas podrían parecer concluidas al ser leídas, cambian absolutamente cuando se convierten en acciones tangibles. (p. 31,32).

En el sentido de lo que comenta Ulrich podemos enumerar diferentes posibilidades de qué podríamos considerar la pieza en sí. Por un lado, pudiese ser únicamente la instrucción escrita por el artista y/o la ejecución de esta instrucción por el artista. Por otro lado, pudiese ser la instrucción del artista y/o la ejecución de la pieza por parte de un participante.

En el presente trabajo se sostiene que lo que podemos identificar como la obra de arte en sí en cada pieza por instrucción, se relaciona con la naturaleza específica de cada obra. Es decir, que una pieza pudiese tener mucho más significado en la expresión escrita, mientras que otra pudiese tener más significado al ser ejecutada. También es posible que, una pieza tenga a la par la trascendencia de la expresión escrita y la trascendencia de la ejecución.

Por otro lado, es importante señalar posibles interpretaciones erróneas del concepto 'piezas por instrucciones', para evitar confusiones.

En la historia del arte existe una amplia cantidad de casos donde quien ejecuta materialmente una obra, es un equipo de personas que laboran en el taller de un artista. Por ejemplo, está el caso de las esculturas monumentales del escultor mexicano "Sebastián", Enrique Carbajal (Chihuahua, 1947). Este fenómeno no es al que nos referimos en ésta investigación.

En los casos donde el artista otorga un diseño para que este sea materializado por artesanos cuya mano de obra queda subordinada como un mero oficio, no existe una concepción abierta sobre el autor, es decir hay una jerarquía marcada de quien es el artista por idear la pieza y quien es el artesano por ejecutar manualmente la obra. Esto no es el caso de las piezas por instrucciones, en donde se juega con la idea de quién es el autor de la pieza (todos los involucrados, sólo la persona formada en artes o solo el ejecutante) y además la ejecución de la pieza no es obligatoria y en muchos casos es poética, muy sencilla o imposible.

Por otro lado, también hay que tomar distancia de la idea de 'manual' que es una posible interpretación errónea, si no nos es familiar el término que estamos buscando aclarar. Los manuales consisten en instrucciones técnicas para la realización de una pieza tangible que es el objetivo final. En el caso de las piezas por instrucciones' **la instrucción ya es un objetivo por sí mismo.**

- **Tomando en consideración los párrafos anteriores se exponen los inicios de la conceptualización histórica del término 'piezas por instrucciones'.**

Introduutoriamente es conveniente señalar como antecedente que el arte en donde las ideas son prioritarias a la forma alcanzó su apogeo con los artistas conceptuales en los 60's. Como Butin (2009) explica, el arte conceptual es aquél en donde el objeto palpable no es imprescindible, puesto que se le da importancia también a reflexiones en torno a los significados culturales de las representaciones.

Lo que se retoma del arte conceptual en las piezas por instrucciones y para los propósitos de este trabajo, es que este marca una distancia con los planteamientos modernistas

donde la expresión personal del autor y su técnica eran prioritarios, dando lugar a que los espectadores se conviertan en participantes de las obras.(p.70)

En sí la historia del arte basado en instrucciones se empieza a esbozar, como señala Ulrich (2013), con el artista Marcel Duchamp quien en 1919 manda instrucciones desde Argentina a su hermana y el prometido de ésta para que ellos fabriquen una pieza que se convierta en su regalo de bodas.

Posteriormente en la práctica minimalista a inicios de los 60's destaca el artista Sol Lewitt, quien tuvo una participación importante con sus instrucciones para dibujos geométricos que debían ser activadas por grupos de varias personas. Un ejemplo de lo anterior, es la pieza *Untitled* (1971) de la serie *Squares with a Different Line Direction in Each Half Square*.¹⁹

Por otro lado, durante el auge del minimalismo si bien no se llegó a una amplia utilización de las piezas por instrucciones, si se dio un giro en cuanto al concepto de autoría en una pieza.

La escultura tiene por supuesto una historia de trabajos creados por artesanos, basándose en las maquetas y direcciones de artistas, pero el procedimiento y la motivación de los minimalistas fue muy diferente, ya que su utilización de la fabricación industrial fue una reacción a la ideología del expresionismo abstracto en donde se puntualizaba el trabajo manual del artista y la subjetividad de éste. Lo que este procedimiento y motivación minimalista cambia, en cuanto al concepto de autoría de una pieza, es que se visibiliza el hecho de que la mano de obra recae en alguien más y el hecho de que no hay una huella personal en sus piezas.

Posterior al trabajo de Marcel Duchamp y Sol Lewitt en donde se esbozaron las bases de las piezas por instrucciones, regresamos a la línea temporal en donde observamos que el

¹⁹ En español: Cuadrados con una dirección diferente de línea en cada medio cuadrado [Trad. propia].

término se consolida en la *New School for Social Research*²⁰, donde inicialmente las piezas por instrucciones estaban más ligadas al ámbito musical. John Cage influenció toda una generación de 1956 a 1960, desarrollando con ellos la escritura performativa y dejando el terreno listo para dar pie al *Fluxus* y a los Happenings. (p. 29-32).

En los años sesentas, George Maciunas pone a una revista de arte el nombre de '*fluxus*' (del latín *fluere* que significa: fluir), término que se convertiría posteriormente en el nombre de dicho movimiento artístico internacional, principalmente en Nueva York, Tokio, Colonia y otras ciudades alemanas. Una de las características del *fluxus* como movimiento es que el trabajo de estos artistas queda colocado entre los límites que separan diversas disciplinas artísticas (música, danza, teatro, literatura, artes visuales). Es difícil delimitar históricamente el trabajo artístico del *fluxus*, no obstante se distingue por el paso fluido entre géneros. Algunos de sus principales exponentes son Naim June Paik, Benjamin Patterson, Emmett Williams, Dick Higgins, Allison Knowles, George Brecht, Wolf Vostell, Thomas Schmidt, Arthur Kopcke, Robert Filliou, Ben Vautier, Henning Christiansen, Robert Watts, Ay-O, La Monte Young y Yoko Ono. (Butin, 2009, p.107 y 108).

Friedman, Smith y Sawchyn (2002), nos señalan que, a partir de la influencia de John Cage, empezaron a aparecer diferentes tipos de colecciones; las primeras fueron las llamadas *fluxconcerts*. Después cuando se vuelven populares las publicaciones *Fluxus*, aparecen las colecciones de caja con artistas como George Brecht. Consecutivamente, aparece el formato de colección de libro o panfleto, representando trabajos individuales como *Grapefruit* de Yoko Ono. Por último, aparecen las colecciones de gran formato incluyendo el trabajo de varios artistas, en ejemplos como: *Fluxfest Sale Sheet*²¹ (1966). (p.1).

²⁰ En español: Escuela nueva para la investigación social [Trad. propia].

²¹ En español: promocional del festival flux [Trad. propia].

Es relevante abrir un breve paréntesis para señalar que el presente proyecto tiene como referente artístico las colecciones de libro o panfleto, ya que el trabajo es un proyecto individual de larga extensión.

Continuando con las piezas por instrucciones, podemos observar que ya en 1969, este tipo de piezas se encontraban por doquier. Ulrich (2013), señala que la proliferación de éste tipo de obra tuvo como uno de sus factores el hecho de que artistas que no podían viajar largas distancias podían enviar fácilmente su obra a museos o convocatorias. (p.35).

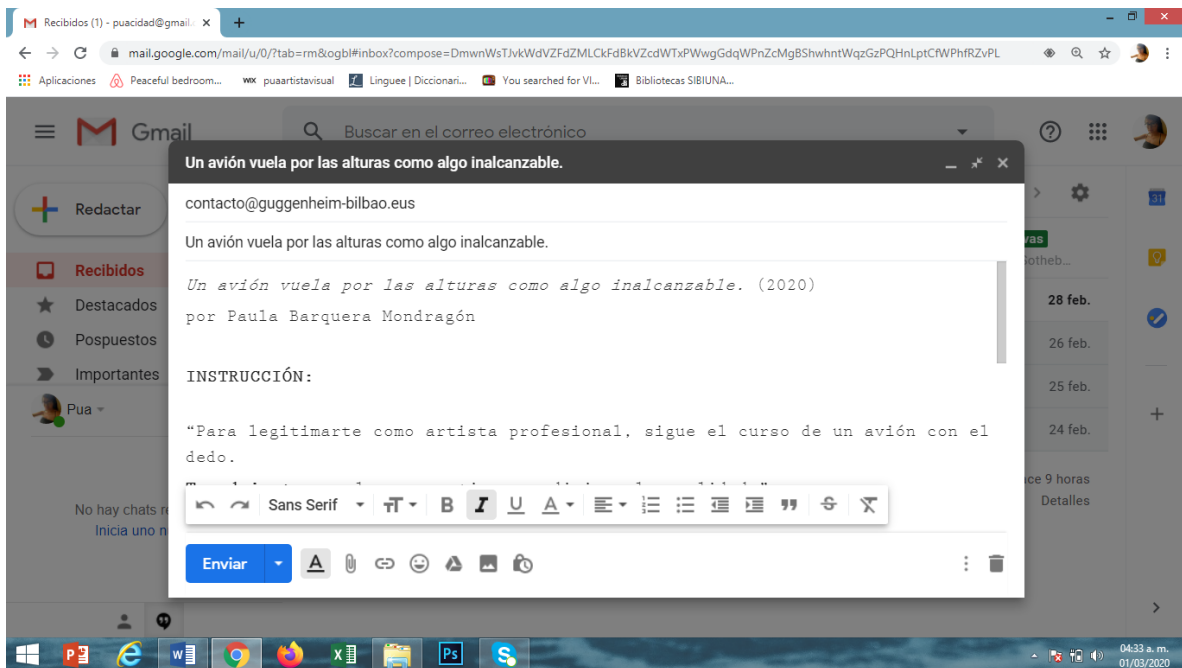
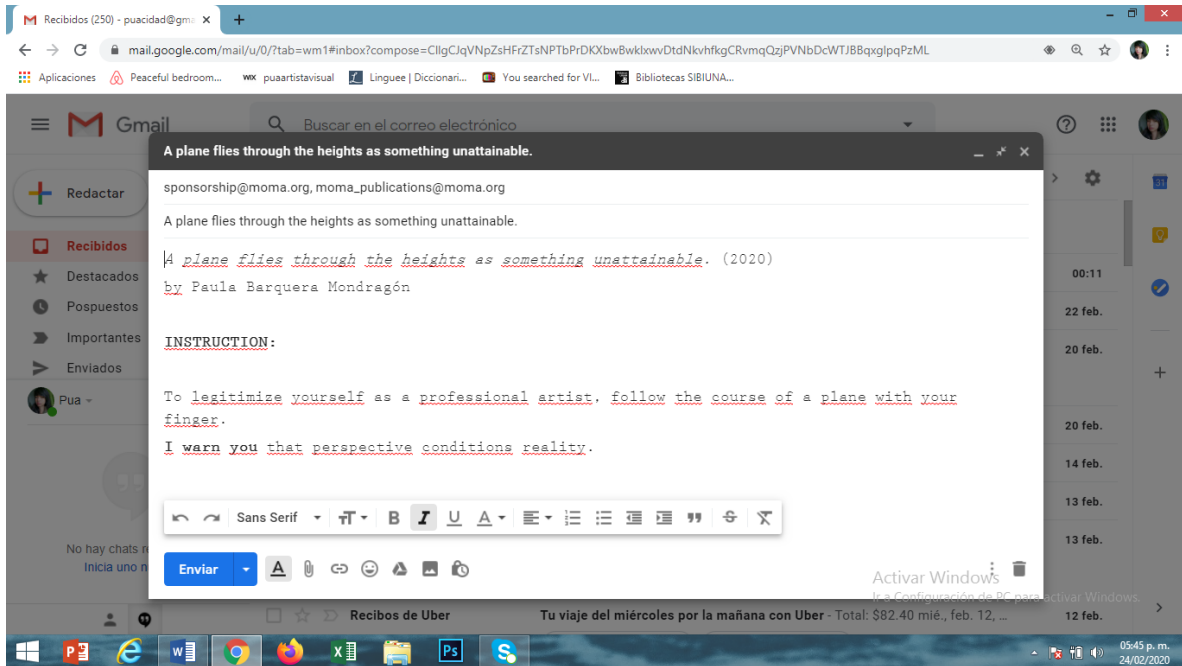
Artista Internacional

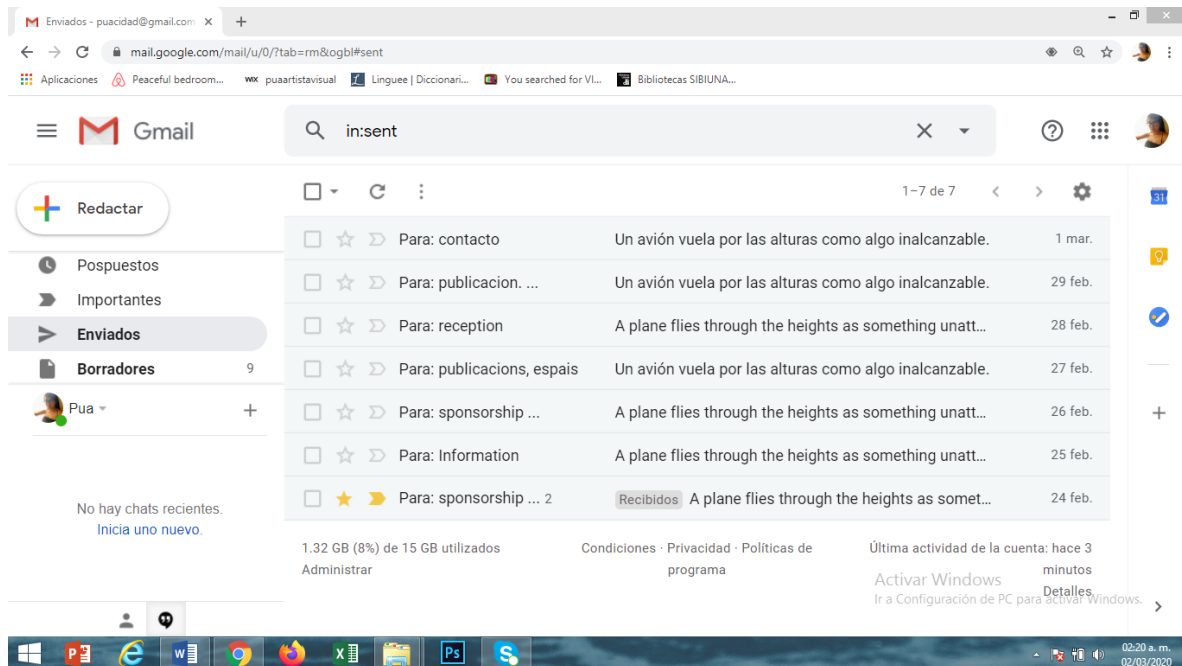
INSTRUCCIÓN:

1. Diseña una pieza por instrucciones.
2. Mándala por correo electrónico a cualquier museo de arte de cualquier país de tu elección. Firma con tu nombre. En el asunto del mensaje, coloca el título de tu pieza.
3. Te aseguro que si haces los pasos anteriores por 7 días, completarás una semana de exposición itinerante.²²

²² Esta instrucción surge como propuesta artística frente a dos problemas: obtener legitimación como artista por medio de exposiciones en prestigiosos museos y acortar las distancias internacionales y su correspondiente implicación económica. En esta pieza ambas situaciones quedan al alcance de cualquiera con internet.

Para la activación de la pieza se escogió mandar los correos en el siguiente orden: MoMA (lunes), Tate Britain (martes), Guggenheim N.Y. (miércoles), MACBA (jueves), MCA (viernes), MUAC (sábado), Guggenheim Bilbao (domingo). La pieza seleccionada fue *Un avión vuela por las alturas como algo inalcanzable*, que se encuentra después de las conclusiones del presente documento.





Título: *Artista internacional*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Capturas de pantalla de correos electrónicos enviados a diferentes museos del mundo.

Año: 2020

Finalmente, tras el boom de 1969, aparece el 1993 el proyecto *Do it*, que será más ampliamente comentado en el siguiente apartado.

Las preguntas que empezaron a surgir con éste tipo de obras (Ulrich, 2013), fueron cuál era en sí la obra y qué tan cerca se debían seguir las direcciones para considerar que efectivamente se estaba realizando una pieza. (p.36). La obra podría ser la idea enunciada o bien las palabras o diagramas de las instrucciones o por otro lado las realizaciones de aquellas instrucciones.

Ulrich (2013), nos menciona al respecto de qué tan cerca se deben seguir las instrucciones, que al entrevistar a Yoko Ono, ella le explica que **las composiciones son una forma de mantener las piezas vivas exactamente como fueron imaginadas, mientras que cada ejecución es una interpretación de la persona que realiza la instrucción.** (p.53). En este sentido podemos decir que las piezas por instrucciones nos dan dos productos artísticos simultáneamente. Por un lado la instrucción textual y por otro, una interpretación del participante a pesar de que este intente apegarse a la instrucción textual.

- *Do it*

El referente más directo para la pieza “Prometo, apuesto, bendigo, sentencio y contrato esta tesis”, es el proyecto *Do it*²³, formulado por Hans Ulrich, Christian Boltanski y Bertrand Lavier en 1993. El proyecto consistió (o consiste debido a que es reactivable) en una serie de instrucciones creadas por diferentes artistas, en donde la intención principal era buscar que quien siguiera dichas instrucciones pudiese hacer una obra artística.

²³ En español: Hazlo [Trad. propia].

Esta interesante premisa se siguió de formas muy variadas por los artistas que participaron en el proyecto. En general lo que resultó fueron instrucciones alejadas de especificaciones técnicas, que tuvieron más bien un interés en proponer acciones poéticas. Es pertinente mencionar que el proyecto surge por la problemática de crear formatos de exhibición más dinámicos. Lo anterior se logra resolver cuando observamos que se da un alcance internacional muy efectivo debido a la propuesta de formato en piezas por instrucciones.

La primera manifestación de este proyecto fue una publicación del año 1995 por parte de la AFAA (*Association Française d'Action Artistique*), en donde participaron 12 artistas: Christian Boltanski, Bertrand Lavier, Maria Eichhorn, Hans-Peter Feldman, Paul-Armand Gette, Félix González-Torres, Fabrice Hybert, Ilya Kabakov, Mike Kelley, Alison Knowles, Jean-Jacques Rullier y Rirkrit Tiravanija. Posteriormente se fueron sumando muchos más al proyecto.

Un ejemplo del proyecto *Do it*, es la pieza *Instruction* (1993) de Christian Boltanski:

[1] CONSIGUE UN ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS DE TU VECINO [2] DALE AL VECINO UNO TUYO DE INTERCAMBIO [3] AMPLÍA TODAS LAS FOTOS A 8 X 10 [4] ENMÁRCALAS LO MÁS SENCILLO POSIBLE Y CUÉLGALAS EN LAS PAREDES DE TU APARTAMENTO [5] TU VECINO DEBE HACER LO MISMO CON TU ÁLBUM. (Palmer, 2017, p.137). [Trad. propia]²⁴

En el ejemplo anterior se puede apreciar como la guía técnica es simple y despreocupada por precisiones del acabado final. El peso de la pieza está en la propuesta de una situación atípica, que genera diferentes interpretaciones y cuestionamientos.

²⁴ Original: “[1]GET YOUR NEIGHBOR’S PHOTO ALBUM [2] GIVE THE NEIGHBOR YOURS IN EXCHANGE [3] ENLARGE ALL THE PICTURES TO 8 X 10 [4] FRAME THEM SOME SIMPLE FASHION AND HANG THEM ON THE WALLS OF YOUR APARTMENT [5] YOUR NEIGHBOR SHOULD DO THE SAME WITH YOUR ALBUM.”

En lo personal, llama la atención los estados anímicos por los que pasaría quien active la instrucción, primero una posible incomodidad con el vecino, después una segunda incomodidad al colgar las fotos ajenas en la pared y por último un componente divertido, si alguien llegara a preguntar quién de la familia está en esas fotos. Quizás las fotos del hogar son para revivir momentos agradables de los miembros que viven bajo el mismo techo. Modificar ese detalle es un cambio pequeño, pero que genera cierto ataque a la privacidad.

Regresando al proyecto *Do it*, en dicha iniciativa se rechaza la noción del original y se propone por otro lado una concepción abierta del autor de las piezas. Cuando Ulrich comenta en el compendio de instrucciones de *Do it*, que el autor bien puede ser el ejecutante o bien puede ser el artista o bien pueden ser ambos, señala una nueva unidad indivisible en la cual el ciclo de la obra de arte no tiene opuestos.

Igualmente en el proyecto se realiza cada propuesta en el sitio donde se colocan las instrucciones y frecuentemente se utilizan objetos cotidianos. Una particularidad es que no hay una precisión de inicio o final y tampoco la hay en cuanto al desarrollo de las instrucciones, puesto que las exposiciones de *Do it* son siempre distintas.

Otra singularidad es que hay ciertas “reglas del juego”: mínimo 13 piezas se tienen que seleccionar y activar, para que el resultado cambie de sitio en sitio; los artistas no se deben involucrar en el proceso de la exposición, para evitar la idea de un original; debe haber libre interpretación; al término de cada exposición se deben destruir los trabajos; los componentes usados en las piezas se deben regresar a su contexto, haciendo las instrucciones casi reversibles; se pueden llegar a autorizar piezas como originales, para que se preserven en el museo; los artistas deben recibir documentación completa de su trabajo y *Do it* no está particularmente preocupado por copias y reproducciones de la obra. (Ulrich, 2013, p.16, 18 y 19).

De esto último se deriva que **el citar textualmente piezas de dicha exposición en la presente tesis sea por un lado, sin**

el consentimiento de los artistas (puesto que no se les informó) y por otro lado bajo su aprobación (*Do it* no se preocupa por reproducciones).

Ahora bien, ampliando lo mencionado por primera vez en la página 23 de este documento, es interesante el hecho en sí de citar las piezas por instrucciones porque al hacerlo no sucede lo mismo que cuando se cita una descripción de una obra de arte con otro formato (pintura, escultura, instalación, performance), ya que en el caso de las instrucciones **se puede llegar a citar la extensión total de una pieza** (no únicamente la descripción de la misma) y por lo tanto ésta se vuelve a reactivar. Igualmente la parte interpretativa del lector se puede dar al momento que éste lee la pieza.

Por otro lado, no es lo mismo citar una pieza por instrucciones descontextualizada de su espacio expositivo, que introducirla, como en este caso, dentro de una obra de autoría personal, en la cual incluso existe una sala específica designada para su inclusión. En el presente documento además de que se reactivan las piezas, se les coloca en un contexto artístico sin el cual pudieran las piezas convertirse en mera descripción a pesar de su naturaleza performativa.

Para clarificar esta diferenciación con otros tipos de citas, introduciremos en la vitrina de esta sala una pieza de Lucy R. Lippard del año 2012: “Haz algo que sea: visualmente impactante, socialmente radical, conceptual y contextualmente sensible, sostenible, en el dominio público (fuera de los lugares de arte) y que no lastime a ninguna cosa viva —algo que cambiará el mundo. ¡Buena suerte! [...]” (Ulrich, 2013, p. 247). [Trad. propia]²⁵.

En esta cita se encuentra la extensión total de una obra de arte y no una descripción. La segunda parte está en manos del lector. Esta cualidad jamás la podríamos encontrar si citáramos otro tipo de obra.

²⁵ Original: “*Do something that is: visually striking, socially radical, conceptually and contextually sensitive, sustainable, in the public domain (outside of art venues), and hurts no living thing – something that will change the world. Good luck! [...]*”

Existen por supuesto ciertos atenuantes a este encanto, como por ejemplo la traducción, la tipografía original, o el contexto para el que fue hecha una pieza. Sin embargo sigue siendo significativa la diferencia entre la descripción de una obra de arte en un texto y la presentación de una obra de arte dentro de un texto. En cuanto al atenuante de la traducción es importante también aclarar que en el presente documento se incluyen los originales como notas al pie, lo cual implica que también están incluidos en su forma original y sin el significativo cambio que implica una traducción.

Además, es pertinente citar la pieza presentada arriba en particular porque es del proyecto *Do it*, que es nuestro referente principal, y porque es también una ironía frente a las exigencias en cuanto a los elementos que debiese poseer una obra de arte. De esta forma existe un puente entre el cuestionamiento al protocolo de una tesis de titulación que hacemos en el presente proyecto.

Volviendo a la historia del proyecto *Do it*, cabe destacar que tiempo después este pasó a considerarse como parte de un proceso de innovación curatorial de mediados de los 80's, Esto porque el proyecto se imprimió en un **compendio que se entendía como el espacio expositivo**.

Al respecto del porqué situar las piezas en un libro, el curador Hans Ulrich Obrist, explica en una entrevista realizada por Kate Fowle, que él y los otros colaboradores pensaron a dónde podría llegar ese libro en muchos años, y en cómo alguien podría encontrar las piezas para reactivarlas, por lo que encontraron la idea del compendio como una solución conveniente.

En cuanto al entendimiento del libro como espacio de exhibición, cabe mencionar como un antecedente importante la primera exposición portable presentada como una publicación, que fue *Aspen 5+6*, curada en 1967 por Brian O'Doherty.

Do it en general, retira la idea del objeto artístico que es único, irrepetible y creado sólo por la mano de un genio artista²⁶ y la reemplaza por una concepción abierta de la autoría, en donde cualquiera puede activar las obras. A continuación, se desarrolla la problemática en torno a ésta concepción abierta del autor de las piezas.

²⁶ Existen ciertas excepciones, debido a que algunas activaciones realizadas por los mismos artistas que formularon la pieza, han sido validadas como 'originales'.

Silencio por favor

INSTRUCCIÓN:

¿Quién es el autor de silencio? ¿El que calla? ¿El que habla y así crea la posibilidad de un contraste que visibilice el silencio? ¿La incapacidad de un oído para escuchar el sonido que nunca se detiene? ¿Las ganas de aprender? ¿La muerte? ¿La paz?

Guarda silencio.²⁷

- Disertación entre la concepción abierta del autor de una obra de arte en la teoría de Hans Ulrich y la separación entre el artista y el espectador en la perspectiva de Friedrich Nietzsche

Se ha mencionado ya que la obra *Do it* es el referente artístico más destacado para el presente proyecto. Es por esto que a continuación se expone la contra argumentación de uno de los puntos centrales de su propuesta: la concepción abierta del autor de una obra de arte.

- Hans Ulrich propone que el autor de una obra de arte puede ser tanto el artista como el participante de la pieza.
- Friedrich Nietzsche divide al artista del espectador y señala que a mayor separación entre el artista y el espectador mayor sensualidad se puede lograr en la pieza y mayor plenitud en el espectador.

²⁷ Esta instrucción juega con el concepto de 'autoría' y convierte al ejecutante de la acción en el autor del silencio. A ti que estás leyendo, **te declaro autora o autor del silencio**. La pieza parte de la noción de que el lector la mayoría de las veces se encuentra guardando silencio mientras lee.

Los textos que se están contraponiendo son: *Do it: the compendium*²⁸ de Hans Ulrich, que es un compendio de piezas por instrucciones que entiende el libro como espacio expositivo y contiene a su vez la teoría de dicho proyecto curatorial y por otro lado, *Friedrich Nietzsche, Estética y teoría de las artes* de Agustín Izquierdo, que recopila y explica textos de Nietzsche acerca del arte.

El objetivo con la comparación de los autores es marcar las posibilidades frente a la autoría de una pieza y los papeles que puede jugar el espectador y el artista. Igualmente se pretende encontrar constantes entre un pensamiento moderno y uno contemporáneo que puedan ayudar a hilar históricamente el desarrollo de un concepto como lo es la concepción abierta o cerrada de autoría.

- **Diferencias entre el planteamiento de Ulrich y Nietzsche acerca de la concepción del autor de una obra**

Es indicado primero comentar la perspectiva de Nietzsche acerca del arte ya que para él la naturaleza se comporta como artista y el arte a su vez se entiende en un sentido amplio que abarca la actividad que el hombre imita de la naturaleza. Entiende al hombre como un creador de ficciones, con un instinto de crear metáforas, por lo que todas las diversas actividades humanas son en el fondo arte, incluso si no se hacen llamar así. En este punto la idea de arte queda bastante abierta, pero en el caso del artista hay una idea bastante cerrada. Acceder a un mundo lógico, seguro y con convenciones es por ejemplo producto del olvido de que el hombre mismo es artista en un mundo de ilusión.

²⁸ En español: Hazlo: el compendio [Trad. Propia].

Ahora bien al arte lo considera también como un estímulo para la vida ya que logra la excitación de la sensualidad a través de la belleza. En este punto aparece una relación importante entre artista y espectador que es antagónica a la propuesta *Do it*:

Esta excitabilidad de los sentidos es opuesta en el artista y en el que percibe la obra; en éste el punto culminante de la excitabilidad se encuentra en la recepción, mientras que, en el primero, en la donación. Cuanto más fuerte sea este antagonismo más perfección puede dar el artista y más plenitud puede recibir el oyente o espectador. Son dos ópticas opuestas que, según Nietzsche, no se deben mezclar: la del crítico y la del artista, el que recibe y el que da. (Izquierdo, 2007. p.28).

Call y Nietzsche

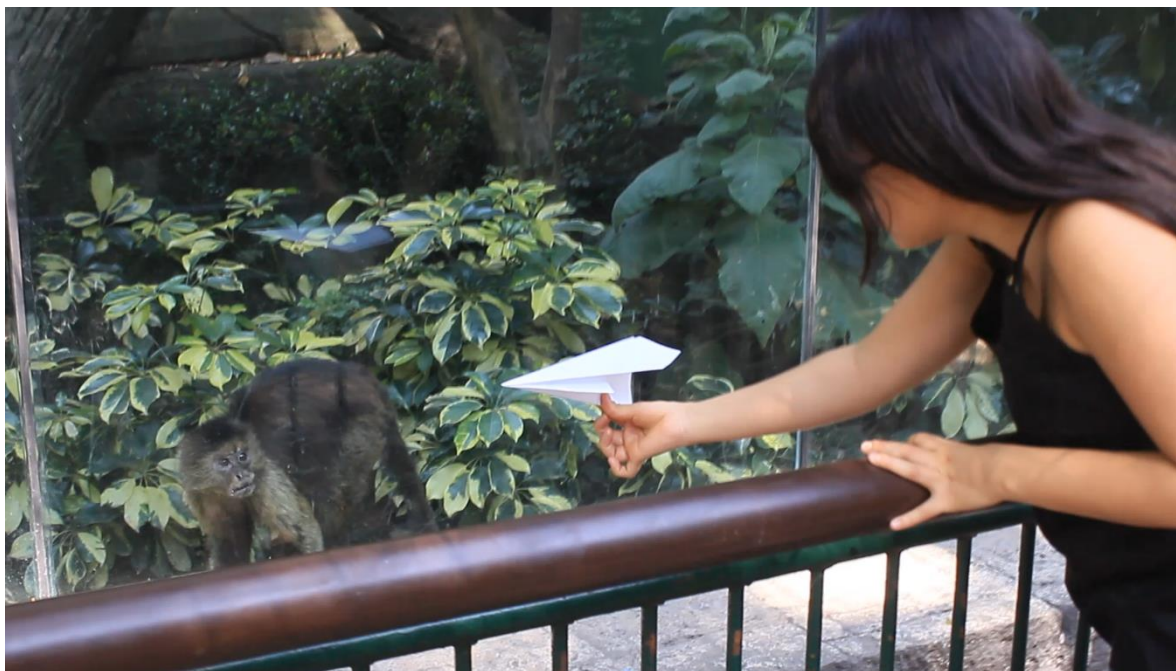
INSTRUCCIÓN:

1. Lleva una pieza por instrucciones a donde se sitúe un primate no humano. Exclámale la instrucción. Contempla que con esa obra de arte podrías generarle una experiencia plena.²⁹

²⁹ Para esta instrucción se parte de dos premisas. **Primera premisa.** En el minuto 17:22 del video "Somos Primates. Capítulo 1", Eduard Punset (2010) comenta que aunque los animales no pueden hablar, si pueden comprender instrucciones y puntualiza la capacidad de los primates para esta actividad.

Segunda premisa. Nietzsche habla de que a mayor distancia entre el espectador y el artista, mayor es la perfección que se puede dar y mayor es la plenitud que se recibe. (Izquierdo, 2007. p.28).

De estas dos premisas se inicia un juego donde se propone exclamarle a un primate no humano una pieza por instrucciones, jugando con la idea de que habrá una enorme plenitud en el primate debido a su distancia con el artista. Se toma en consideración que los primates pueden seguir instrucciones, como se explica en el video mencionado. Cabe mencionar que se tiene conciencia de que Nietzsche tiene una perspectiva antropocentrista en donde no hay cabida para primates no humanos. Durante la activación de la pieza, la instrucción que se seleccionó para exclamársela al mono fue: "**Para legitimarte como artista profesional, sigue el curso de un avión con el dedo.**", por lo tanto en la acción se movió un avión de papel frente a los primates no humanos (el tipo de avión no se especifica en la instrucción por lo que está a libre elección).





Título: *Call y Nietzsche*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Documentación por video: Rafael Martínez Silva

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Fotogramas de video.

Año: 2020

La postura de Nietzsche en cuanto al arte, en el sentido de creación y recepción es antagónica al experimento de Hans Ulrich en donde observamos que el límite entre el artista, el curador y el participante (porque ni siquiera podemos hablar de espectador) es absolutamente confuso.

De hecho la conclusión del texto introductorio de *Do it: the compendium* son preguntas como cuál es en sí la obra, ya que ésta podría ser la idea enunciada o las realizaciones tangibles de las instrucciones, lo cual deriva en la inevitable pregunta de quién es el autor.

En Nietzsche por otro lado la separación entre artista y espectador es fundamental y entre más aumente, mejora la posibilidad de dar y recibir como si de un acto sexual con roles se tratase. Para Nietzsche el estado estético de donde surge el arte debe ser dionisiaco, un arte que no nace de una necesidad estética y de la descarga de la embriaguez es un arte antiartístico.

Para Ulrich por otro lado la producción del arte se puede compartir y el ciclo de la recepción de la obra se puede invertir. En la iniciativa *Do it*, se rechaza la noción del original y se propone por otro lado una concepción abierta del autor de las piezas.

Similitudes entre el discurso de Nietzsche y Ulrich

Ya habiendo marcado las principales diferencias entre los planteamientos de creación y recepción del arte de ambos teóricos, es atinado mencionar también las similitudes que existen entre ambas perspectivas.

Nietzsche hace referencia a un momento de genialidad³⁰ en el acto de producción donde se puede acercar el hombre a su forma como artista primordial del mundo y a la forma esencial del arte. En dicho momento el actor si puede llegar a ser espectador, rompiendo la línea sujeto-objeto. Este momento hace eco con la idea de un artista-participante de Hans Ulrich, pero para Nietzsche esto solo puede pasar en un determinado evento sumado a la genialidad.

En conclusión, la comparación de estos autores nos permite apreciar las ventajas de un contra argumento, es decir, desde la perspectiva de Nietzsche la separación entre artista y espectador es positiva debido a que aumenta la sensualidad que hay en una relación de dos partes. Por lo general en el arte contemporáneo se busca que el espectador se convierta en partícipe, debido a lo gastada que esta la idea modernista de contemplación. Sin embargo existe el mencionado argumento para defender una relación de contemplación que igual podría ser utilizada en una pieza contemporánea.

³⁰ La genialidad para Nietzsche se refiere a la acción de echar una nueva red de ilusiones sobre el hombre para que este pueda vivir (Izquierdo, 2007).

Antesala del Vivarium lingüístico

Ya una vez repasado el concepto de las piezas por instrucciones, se expone a continuación la relación que éstas tienen con las 'oraciones performativas', analizando características de ambas estrategias.

Para el presente trabajo la relación empieza en primer lugar porque la teoría de los actos de habla, que deriva en las oraciones performativas, es un antecedente importante para el proyecto *Do it*, en segundo lugar porque este antecedente específico destaca el aspecto performativo de las palabras escritas y en tercer lugar porque tanto las piezas por instrucciones como las oraciones performativas, constituyen posibles estrategias del arte como lenguaje. Se considera que ambos casos son diferentes ejemplos de palabras escritas preocupadas por ser acciones en sí mismas o por las acciones que pueden generar.

Un autor que respalda este vínculo es Ulrich (2013), quien plantea que hay una relación en cuanto a que tanto las piezas por instrucciones como las oraciones realizativas o performativas tienen interés por la producción de significado:

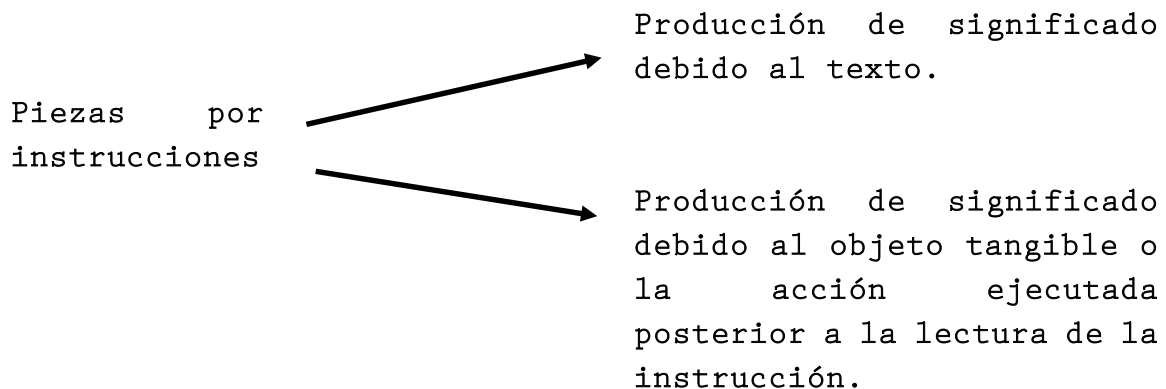
Durante gran parte de la historia de la lingüística y la filosofía del lenguaje, el lenguaje fue visto principalmente como una forma de hacer afirmaciones fácticas, pero el trabajo de Austin y sus seguidores, como John Searle, nos llevó a prestar más atención a las formas en que el lenguaje es usado en las actividades cotidianas, y a estar **más preocupados por la producción de significado que por el significado en sí mismo**. Quiero agradecer a todos los participantes del proyecto *do it* hasta la fecha por poner su inteligencia y energía al servicio de esta investigación colectiva en la producción de significado. Este libro [Refiriéndose al compendio de piezas por instrucciones] refleja los primeros desarrollos de esta investigación. En sí mismo, es performativo; **Es parte del acto**

de decir algo. Y apenas acaba de empezar.” (p. 27) [Trad. propia]³¹.

En la anterior cita se pone énfasis en el interés por una producción de significado. En el caso de la teoría de los actos de habla, donde son por primera vez mencionadas las oraciones performativas, hay un interés por encontrar nuevas palabras con producción de significado, más allá de lo que ya había anteriormente dentro de esa clasificación, como por ejemplo, la poesía.

Por otro lado, es muy diferente que una palabra signifique algo en específico en un diccionario, a que una obra de arte produzca un nuevo significado antes desconocido.

En el caso específico de las piezas por instrucciones éstas tienen la particularidad de tener doble producción de significado. Por un lado, la instrucción en sí misma produce significado y por otro conduce a la posibilidad de generar un producto tangible que produzca otro significado adicional. Clarifico este análisis personal en el siguiente esquema:



³¹ Original: “For much of the history of linguistics and the philosophy of language, language was viewed primarily as a way of making factual assertions, but the work of Austin and his followers, such as John Searle, led us to pay more attention to the ways in which language is used in everyday activities, and to be more concerned with the production of meaning than with meaning itself. I want to thank all of the participants of the do it project to date for putting their intelligence and energy at the service of this collective research into the production of meaning. This book reflects the first developments of this research. In itself, it is performative; it is part of the act of saying something. And it has only just begun.”

- La performatividad como vínculo entre las piezas por instrucciones y las oraciones performativas

Es oportuno mencionar que la performatividad es un punto en común entre las dos estrategias que se manejan en esta tesis. Butin (2009), nos menciona que:

El tema de la performatividad fue (re)descubierto sobre todo en el dominio del arte y el teatro después de que la teoría de Judith Butler del «doing gender» fuese eufóricamente acogida dentro de la teoría feminista [...] Cuando Erika Fischer-Lichte agrupa en su obra *Kulturen des Performativen* (1998) bajo el término «performativo» prácticas tan distintas como el *minnegesang*, los *talkshows*, el teatro, etc., Dicho término significa simplemente algo «que se hace». [...]. (p.178, 179 y 180).

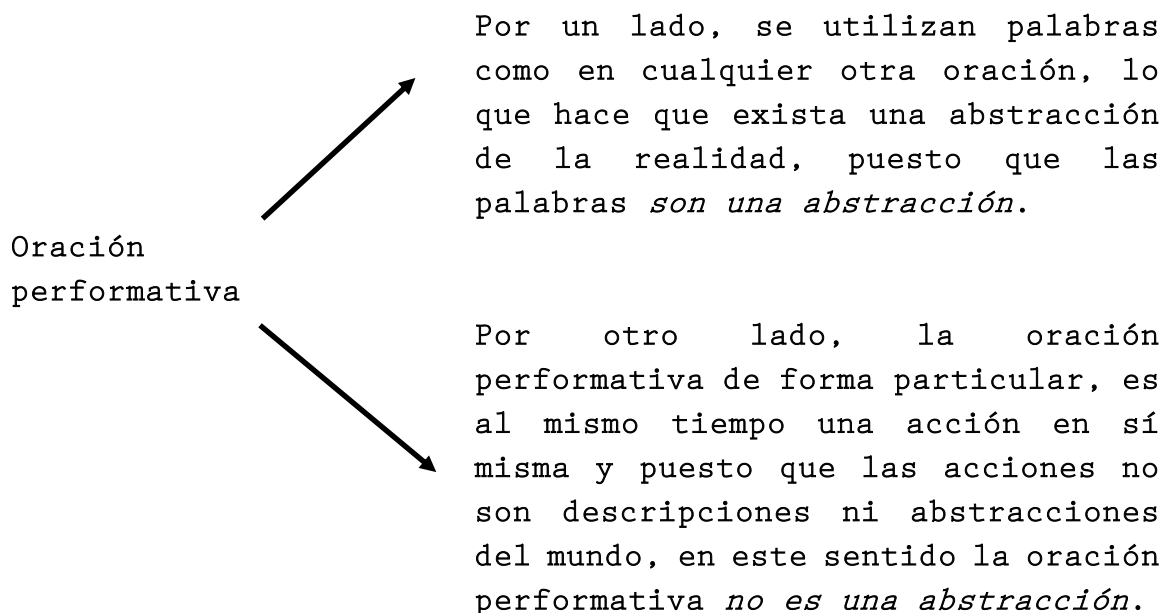
La performatividad en este proyecto se va a entender en el sentido lato de la palabra. Más allá de las posibles implicaciones del término donde este se encuentra rígidamente relacionado a específicas manifestaciones. Se retoma por lo tanto la perspectiva de Erika Fischer-Lichte, puesto que en este trabajo performatividad se refiere a acciones artísticas o a trabajos que buscan una activación por medio de la acción.

- Las piezas por instrucciones y las oraciones performativas (realizativas) como estrategias del arte como lenguaje

Existe una importante diferencia en cuanto al lenguaje verbal y el artístico. El primero tiene la virtud de facilitar la comunicación gracias a un sistema de códigos respectivos a cada lengua. El lenguaje artístico por otro lado tiene la virtud, según la reflexión del investigador De las Casas (2006) de

tener un potencial autogenético de sus signos, lo cual implica la concepción de códigos exclusivos. (p.138). En otras palabras este autor está subrayando que cada obra artística resignifica al mundo y construye una perspectiva.

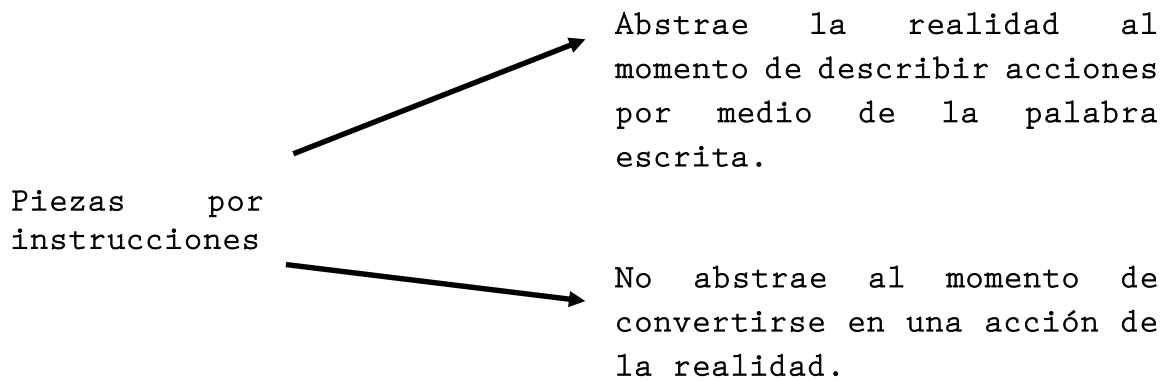
En sentido opuesto De las Casas (2006) señala que existe una similitud entre el lenguaje verbal y el artístico en el sentido de que ambos abstraen la realidad. Las palabras e imágenes no pueden transmitir un mensaje al receptor de forma idéntica a como las formula el emisor (p.136). Es interesante que en este sentido las oraciones performativas serían la excepción a la regla puesto que al ser enunciadas (asumiendo que cumplen con sus respectivas condicionantes), son capaces simultáneamente de transmitir un mensaje en forma de abstracción y al mismo tiempo ser una acción de la realidad. Explico este análisis personal en el siguiente esquema:



Entonces para la postura de esta tesis, las oraciones performativas son y no son al mismo tiempo una abstracción. Esto significa que tienen una naturaleza dual que por un lado es acción y por otro es abstracción.

Esto es importante porque nos permite visualizar el funcionamiento de las oraciones performativas aplicadas al área del arte como lenguaje.

Por otro lado, las piezas por instrucciones constituyen una manifestación del arte como lenguaje. Abstraen la realidad en el sentido de la utilización de las palabras descriptivas, pero posteriormente tiene un componente performativo que no abstrae, sino igualmente es en sí una acción. Es por lo anterior que las piezas por instrucciones también tienen una naturaleza dual. Clarifico este análisis personal en el siguiente esquema:



Vivarium³² lingüístico: espacio que presenta especímenes vivientes de la lengua

Para este momento ya ha sido mencionada la relación que existe entre las piezas por instrucciones y las oraciones performativas, por lo que a continuación se explica a profundidad la definición y marco conceptual del término 'oraciones performativas'³³ en relación a la presente obra.

Este concepto, surge en un apartado de la pragmática dentro del estudio de la lingüística.³⁴ Lo define el filósofo del lenguaje John Langshaw Austin, quien plantea la teoría de actos de habla performativa (1962). Al respecto de este tipo de oraciones, comenta Urmson (1990), que por un lado: "Todos nuestros ejemplos tendrán, como se verá, verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en la voz activa. [...]" y que éstas además: "A) no "describen" o "registran" nada, y no son "verdaderas o falsas"; y B) el acto

³² "En resumen un Vivario es un biotopo donde se puede apreciar la evolución y adaptación de sus organismos vivos." (García, 2001). [vivario es sinónimo de vivarium].

³³ El término original en inglés es "performative utterances" traducido en *Introducción a la pragmática* como "enunciados realizativos." En esta tesis se ocupa la traducción propia, "enunciado performativo" u "oración performativa" dependiendo el caso, porque así el término hace eco al concepto artístico 'performance', y es más evidente su relación con la generación de acciones. Butin (2009) nos señala que: "[...] performance es por un lado –como ha propuesto RoseLee Goldberg en su libro *Performance. Live Art 1909 to the Present–*, toda manifestación o acción artística ante un público en la que, a diferencia de las interpretaciones teatrales, no hay ningún dialogo previamente fijado por escrito. [...] Pero la performance puede, por otro lado, entenderse más específicamente como una acción exclusiva o especialmente centrada en el cuerpo, como ha indicado Lea Vergine en su libro de 1974 *Body Art and Performance*. [...] Peggy Phelan define la performance como el empeño en representar lo real tal como se articula, por ejemplo, en la náusea, el horror, el deseo o lo traumático. (p.178, 179 y 180).

³⁴ Definición de la R.A.E. en línea para 'pragmática': "Disciplina que estudia el lenguaje en su relación con los hablantes, así como los enunciados que estos profieren y las diversas circunstancias que concurren en la comunicación." (Real Academia Española, 2001).

Alonso (1945) nos menciona acerca de la lingüística que: "La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, [...], teniendo en cuenta, en cada período, no solamente el lenguaje correcto y el «bien hablar», sino todas las formas de expresión." (p . 30)

de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, [...]” (p.45).

Otro autor que nos brinda una definición más concreta del término propuesto por Austin, es Hans Ulrich el cual lo puntualiza como “[...] **enunciaciones que ejecutan una acción, en oposición a solo describir o reportarla.**” (Austin, 1955, citado por Ulrich, p.27 2013) [Trad. propia]³⁵. Un ejemplo para entender el funcionamiento del concepto ‘oración performativa’ es la frase: “Te sentencio a muerte”. En este ejemplo podemos apreciar como la oración más que describir un evento es en sí un acontecimiento. Otros ejemplos incluyen: promesas, maldiciones, bendiciones, contratos, apuestas, contratos y sentencias.

J.L. Austin marca una diferencia importante entre el término ‘oración’ y el término ‘enunciado’.³⁶ Las oraciones son consideradas estructuras gramaticales que no han sido llevadas a la acción. Por otro lado las enunciaciones son oraciones llevadas a la acción, por un hablante en un contexto particular. Derivado de esto, las oraciones performativas funcionan (en un sentido similar a las piezas por instrucciones) como textos que requieren de una activación para ser performativos. Aclaramos con esto que una oración performativa requiere ser enunciada para dar pie a una acción. (Escandell, 1993, p. 56, 57,58 y 59).

Además de lo anterior, una característica importante de las enunciaciones performativas, consiste en las condiciones especiales de emisión que éstas requieren. Estas condiciones incluyen, personas y circunstancias apropiadas, así como disposiciones de ánimo. (Escandell, 1993, p. 59, 60 y 61). Un ejemplo para entender esta característica de las enunciaciones performativas es, la diferencia en que una persona atea exclame en voz alta: —te maldigo en el nombre de satanás—, sin estar en un contexto donde su maldición tenga algún peso y por otro

³⁵ Original: “[...] *utterances that perform an action, as opposed to just describe or report it.*”

³⁶ En el fragmento citado de Escandell (1993), solo se hace referencia al término ‘realizativo’ o ‘enunciado realizativo’, mientras que en el fragmento citado de Urmson (1990) si se hace referencia al término ‘oración realizativa’.

lado, que una persona creyente de satanás diga en voz alta: —te maldigo en el nombre de satanás—, haciendo simultáneamente algún movimiento corporal, utilizando alguna hierba, teniendo determinado estado espiritual, etc., que por convención dentro de sus creencias funciona, para que al momento de pronunciar la frase anterior, este consumada la maldición.

Con la aclaración del mencionado término como premisa, es oportuno indicar que las oraciones performativas forman parte de la meta en el presente proyecto de hacer que las palabras logren generar acciones, más que narrar, debido a su naturaleza no descriptiva, que ayuda de forma general a construir un documento artístico.

Existen otros autores y artistas que también se interesan por la idea de la performatividad de la escritura. Una consideración, por ejemplo, es el tiempo verbal de todas las instrucciones. Ulrich (2013) señala que Marcel Duchamp escribe en infinitivo, para que las instrucciones se sitúen en el presente, que es donde el trabajo existe (p.16). En este trabajo se retoma esta idea porque ayuda a activar en acciones la escritura.

También es indicado mencionar a Fernando Hernández Hernández, que en su artículo *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación* (2008), comenta en un apartado que en la escritura performativa hay una continua preocupación por el testimonio de una acción, la corporeización del narrador y lo generado en los lectores, así como un objetivo centrado en internarse en el espectador y evocar nuevas perspectivas.

El uso de cierto lenguaje escrito específico es la clave para este proyecto. En este sentido pienso que es importante hablar acerca del particular punto de vista de Phelan (1993), quien ha constantemente defendido que el performance no documentado y el discurso performativo tienen en común su fuerza principal, que es el hecho de que no pueden ser reproducidos o repetidos. Al hacer referencia a la expresión escrita, menciona que:

La reproducción es una nueva expresión. La escritura es un arte reproductivo, porque recae en la reproducción de lo mismo, para la producción de significado. [...] El reto del performance al escribir es descubrir una manera para que las palabras repetidas se vuelvan enunciaciones performativas, antes que, como Benveniste advierte, enunciaciones reafirmativas. (p.149) [Trad. propia]³⁷

Al respecto de lo anterior, la postura de ésta tesis es que el lenguaje escrito no se considera una expresión totalmente reafirmativa, debido a la objeción de que esto cambia de acuerdo al contexto del lector. Sin embargo se está de acuerdo en que las palabras pueden ser más performativas o más reafirmativas.

En este contexto donde acabamos de traer a discusión el aspecto de la reproducción, es oportuno mencionar que tanto en las piezas por instrucciones como en las oraciones performativas, la reproductibilidad es una cualidad que afecta la idea del “objeto aurático”. Para esclarecer este concepto, podemos retomar las palabras de Benjamin Walter (2003):

[...] lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. [...] La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. (p.44, 45)

En otras palabras, la idea de la obra de arte única cuya materialidad se debe preservar minuciosamente porque es irremplazable, cambia cuando aparecen prácticas para reproducir esa materialidad. En este caso las instrucciones u

³⁷ Original: *“The reproduction is a new utterance. Writing is a reproductive art, because it relies on the reproduction of the same for the production of meaning. [...] Performance’s challenge to writing is to discover a way for repeated words to become performative utterances, rather than, as Benveniste warned, constative utterances.”*

oraciones digitales o impresas, son el objeto que puede ser reproducido.

Retomando a este autor podemos entender que en las piezas por instrucciones no sólo se puede estudiar la noción de una concepción abierta del autor de las obras, sino también la noción de piezas no auráticas que se valen de la reproducción. Sin embargo, como Benjamin comenta, incluso la reproducción más perfecta cumple con una condición espacio temporal única. En este sentido cabe señalar que aunque las instrucciones de la presente obra pueden ser reproducidas, las condiciones en las que éstas sean recibidas por un lector cambian constantemente y cuando derivan en productos, producen objetos auráticos.

- *Un cíclope tuerto* de Pedro Reyes

Un referente importante para el presente proyecto relacionado con las oraciones performativas, es la pieza *Un cíclope tuerto* que el artista Pedro Reyes hizo posterior a una visita a la casa de Luis Barragán. El punto de partida del artista es que en la casa de Barragán no se pueden tomar fotografías sin un permiso especial.

La obra consiste en la siguiente oración: “La cámara conceptual convierte imágenes con derecho de autor en pensamientos escritos.” (Ulrich y Reyes, 2006, p.156). Después de esta expresión, se muestran las fotografías hechas por dicha cámara en forma de cuadrados en blanco, que tienen debajo una descripción de lo visto.

Esta pieza si bien no es formalmente escritura performativa en el estricto sentido que maneja J.L. Austin, si es una pieza en donde la oración logra trascender el espacio habitual del texto y evocar aquello que está sucediendo más allá del papel.

Es decir, más allá de describir una acción de forma básica (que sería lo contrario a las oraciones performativas), se juega con la misma imposibilidad de presentar un elemento visual utilizando texto. Se juega con el recurso de la descripción.

Sala 2.

Exposición individual

Prometo, apuesto, bendigo,
sentencio y contrato esta tesis

Tesis de titulación

INSTRUCCIÓN:

Para legitimarse como artista profesional:

1. Si no estás de acuerdo con hacer una tesis como se pide por protocolo, redacta tu desacuerdo y sustenta tu argumento con teóricos y artistas que tampoco estén de acuerdo. Convierte tu desacuerdo en una tesis.³⁸

La exposición individual consiste en un desarrollo de elementos que a lo largo del presente documento ayudaron a construir la propuesta artística de tesis de licenciatura en donde el lenguaje escrito trasciende su formato y da pie a acciones en tiempo real. Las reflexiones y análisis de los dos capítulos anteriores se suman a los elementos de ésta sección para concretar la propuesta final.

Hubo un cambio frente a la intención inicial de escribir la mayor parte del documento en formato de instrucciones. De

³⁸ La activación de esta instrucción es el presente documento. Te lo confieso.

forma general se amplió el espacio destinado para texto argumentativo. Por un lado porque los datos funcionaron como material para las instrucciones e igualmente porque se decidió dar claridad al lector en el sentido de explicar intenciones y contextos.

Se tuvo en consideración la posibilidad de presentar las piezas por instrucciones y el formato de museo sin incluir los aspectos informativos de respaldo, pero se descartó puesto que no se pretende dejar el documento como una tesis meramente anecdótica, sino como la expresión de que existen nuevas posibilidades de investigación para la Facultad de Artes y Diseño. Se prefirió optar por mostrar la argumentación porque esto permite que se pueda compartir con otros el proceso.

Para este momento (el último capítulo del documento), la pieza ya debe haber sucedido a lo largo del desarrollo. Enuncio a continuación los elementos con lo que esto fue construido:

- **Crítica a la legitimación como artista profesional mediante una tesis**

La base de la construcción de este proyecto es el cuestionamiento a la legitimación como artista profesional mediante la elaboración de una tesis de licenciatura en el contexto de la carrera de Artes Visuales, F.A.D., U.N.A.M. Bajo esta iniciativa hay primero que dar una definición de qué estamos entendiendo como legitimación en el caso específico del arte.

La legitimación en el arte, en palabras de Juan Luis Moraza (s.f.): “[...] es una cuestión externa que refiere al lugar que el arte ocupa en el tejido social, en su imaginario y en sus estructuras simbólicas.”(p.12) Un tipo de legitimación pudiese ser, por ejemplo, el exponer en un museo prestigioso. Sin embargo, en el caso específico de este proyecto, el

cuestionamiento se hace con la postura de que la legitimación artística no tiene por qué recaer en la presentación de una investigación en la modalidad de 'tesis' y por consecuencia en la obtención de un título universitario.

Este pensamiento anterior lo comparte también García y Belén, cuando afirman que, en el intento de varias disciplinas por obtener el grado de ciencia, algunas disciplinas restringen su área de investigación. Estas disciplinas terminan por actuar incoherentemente con relación a su propia naturaleza. (2011, p.97).

La presente propuesta ronda en el sentido de preferir una titulación acorde a lo realmente aprendido en la carrera o acorde a la profesión que se está estudiando.

Resignificar la institución

INSTRUCCIÓN:

En tu tesis de titulación de la licenciatura en Artes Visuales:

Añade en alguna hoja del inicio, lo más cerca posible de los escudos de cualquier institución que te esté legitimando como profesionalista, otro sello hecho por ti mismo, como legitimación alternativa al sello institucional.

Te declaro con este sello, artista profesional.³⁹

³⁹ Esta instrucción consiste en una legitimación lúdica. El propio artista crea y condiciona el sello que significa el rango profesional. Asimismo, el artista escoge o crea de forma libre qué lo respalda. Para la activación, la tesista del presente trabajo decidió respaldarse por la entropía, resignificada como institución. El sello se colocó posterior a la hoja de cortesía, que por reglamento debe estar en blanco, y posterior a la portadilla que por reglamento no lleva ningún tipo de diseño.

Ahora bien, el título universitario, que va de la mano con la creación de una tesis, es útil para la obtención de becas y oportunidades laborales. Esto implica que tiene un valor para propósitos económicos. Ese valor es asociado con el éxito académico puesto que se amplían las oportunidades de desempeñar una profesión. El éxito académico a su vez es asociado con el valor del éxito en el arte, puesto que se amplían las oportunidades de desempeñarse en el ámbito artístico.

Si bien existe una asociación entre la obtención de un título universitario y un panorama más amplio de oportunidades laborales, esto no indica que la obtención de éste realmente signifique una superación del alumno en cuanto al terreno artístico. Por otro lado la creación de una tesis indica una capacidad creativa para investigar, pero no implica forzosamente la demostración de una capacidad creativa en el sentido de una obra de arte.

Así como en éste proyecto se critica la legitimación de un artista por medio de la tesis de titulación, un referente que satiriza o critica la legitimación de un artista por medio de la fama es, Michael Smith que participa para el proyecto *Do it*, con su pieza titulada *How to Curate your own Group Exhibition*⁴⁰:

En una hoja de papel, escriba los nombres de tres artistas famosos.
 Añade tu nombre a la lista
 Inventa un título y escribe un comunicado de prensa
 Envíe el comunicado de prensa a otros tres artistas y pídale que agreguen sus nombres a la lista de artistas.
 Cuéntales a todos los que conoces en persona y en línea sobre tu próxima exposición colectiva
 Escriba su comunicado de prensa en el cuadro a continuación (Smith, 2002, s/p) [Trad. propia]⁴¹.

⁴⁰ En español: Cómo curar tu propia exhibición grupal [Trad. propia].

⁴¹ Original: "On a piece of paper, write the names of three famous artists /Add your name to the list /Make up a title and write a press release / Send the press release to three other artists and instruct them to add their names to the list of the artists / Tell everyone you know in person and on-line about your upcoming group exhibition / Please type your press release in to the box below"

- El ignorar todo lo que sucede más allá de la academia lleva a una idea reduccionista del conocimiento con grandes repercusiones, lo cual hace pertinente la crítica a la legitimación como artista profesional mediante una tesis:

Inclusión de identidades diversas

La historia del arte ha excluido por mucho tiempo a grupos de personas que no cumplen con los requisitos para ser parte de una narrativa oficial. Es decir, aquellas personas no privilegiadas, invisibilizadas y marginadas como; las mujeres, la gente de color, la comunidad LGBTQIA⁴², la clase social baja, la población tercermundista, etc.

Estas comunidades han sido olvidadas por el hecho de pertenecer a específicas identidades y por ende el arte que se produjo en estos contextos difícilmente se encuentra en libros que hablen de la historia del arte de forma general.

Un ejemplo del párrafo anterior es la postura del Dr. Pablo Estévez Kubli, quien en su artículo *Génesis del Arte Minimalista: Aportación Mexicana*, argumenta que:

Los inicios de la tendencia de la estructura mínima surgen en 1953 en México, con edificaciones arquitectónicas y esculturas urbanas de Mathias Goeritz y Luis Barragán. La literatura del minimalismo carece de referencias contundentes de nuestros artistas nacionales que provocaron el minimalismo. Encontramos que en la mayoría de los libros, ensayos y artículos sobre el minimal art se refieren a la aportación norteamericana como arranque de la vanguardia sin incorporar a la discusión la obra de Barragán y Goeritz (Estévez, 2014, p.203).

⁴² Escogí estas siglas que maneja la institución University of California. (University of California, 2017).

Podemos examinar, que en este ejemplo se está excluyendo a artistas tercermundistas de la narrativa de un arte que marcó la historia. Además no se les da a los artistas mexicanos ningún crédito como fundadores o si quiera como partícipes.

No pretendemos entrar en la discusión de si éste caso específico está absolutamente en lo cierto, pero es importante señalar de forma general a qué nos referimos con la exclusión que existe en la historia del arte, **porque es uno de los argumentos para criticar al ámbito académico como un medio de legitimación del artista profesional.**

Es también adecuado señalar que se está mostrando un ejemplo de esta exclusión en la academia puesto que es importante explicar a qué nos referimos con dicha idea, sin embargo no se le menciona con el fin de legitimar que la historia del arte ha excluido a varias minorías, puesto que **esta desigualdad se vive en las instituciones del arte más allá de que existan teóricos hablando al respecto.** Es decir, los derechos humanos debieran utópicamente ser respetados sin la presencia de abogados intelectuales.

Por otro lado, pudiera apreciarse hasta este punto una aparente contradicción, puesto que pareciese que entonces la opción que se está proponiendo es salirse de la academia debido a sus deficiencias. En realidad lo que se propone es realizar un trabajo que critique a la academia desde dentro y que proponga un cambio en dicho contexto.

La ventaja por la cual se toma esta decisión es que, **al criticar internamente se visibilizan problemas dentro del mismo ámbito académico.** Además, como se explicó en el apartado que habla acerca de la investigación artística, la academia aporta espacios de divulgación y preservación para el arte.

Es por esto que, a pesar de haber deficiencias en la academia, no se debe rechazar este sistema por completo puesto que es altamente necesario tener espacios para difundir el conocimiento proveniente del arte y de identidades diversas.

- Diálogo lúdico y de intercambio

A continuación se retoma un comentario de Marcia Tucker (1986) como referente para exponer la postura lúdica de este trabajo y el sentido de dicha perspectiva:

El actor dada permanece atado a una identidad personal que caracteriza su vida fuera del escenario y a diferencia en gran parte de la obra contemporánea, el tiempo era el presente, el ejecutante era la verdadera persona ejecutando, y no había un escenario físico particular requerido. (p.32) [Trad. propia]⁴³.

De la misma forma, en este trabajo no se incluye ningún narrador ficticio, ni ningún otro tipo de ficción porque no se asocia el juego a esos elementos. Aquí se entiende el término 'juego', como acción con reglas libremente aceptadas.⁴⁴

La postura del juego de la que se parte para construir este discurso se expone a continuación:

El juego suele ser asociado a lo ficticio y a la representación. En el presente proyecto en cambio la idea que se propone es que en el juego somos conscientes de que todo es especulación a pesar de que lo vivamos pasionalmente.

Por otro lado, la vida suele ser percibida más como un lugar de causas con resultados, cuando en realidad es especulación. Realmente no tenemos control, pero aun así todos jugamos como si hubiera un control. Por supuesto que hay leyes

⁴³ Original: *"The dada actor remained tied to a personal identity that characterized his or her offstage life, and instead as in much contemporary work, the time was the present, the performer was the real person performing, and there was no particular physical setting required."*

⁴⁴ Según Johan Huizinga (1972), "[...] el juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente." (p. 45,46). Se retoma a este autor en cuanto a las características que adjudica al término, pero se toma distancia de la idea de que existe una clara diferencia con la vida corriente.

naturales, pero no tenemos control total sobre ellas, solo sucede que a veces tratamos de tener control y lo logramos.

Es por esta diferencia de conciencia entre ambos, que se considera en este trabajo más a la vida como un juego y al juego como algo no ficticio, debido a que en este último somos conscientes de que todo es una especulación y eso es más certero que la vida. Igualmente al juego no le depositamos nuestra total credibilidad y por lo tanto no es una ficción que nos atrape a diferencia de la vida. Por tanto, este trabajo de titulación es un juego, ya que se está adaptando a la vida.

También es importante el uso de instrumentos del discurso, porque se buscó evadir el género epidíctico⁴⁵, ya que en éste tipo de expresiones no hay intercambio con el espectador ni tampoco enriquecimiento social. Un ejemplo de ésta situación es lo que sucede en los museos con las audio guías, que sólo permiten al escucha aceptar o rechazar la información dada. (Fisher, 1999, p.49).

El enfoque, por lo anterior fue hacer un proyecto de interacción performativa, así que se buscó no imponer una propuesta sino establecer vehículos de intercambio entre todas las partes involucradas.

También interesa el entorno en donde el diálogo tomará lugar. Ésta pieza esta contextualizada en una institución específica de arte, que es la Facultad de Artes y Diseño. Siempre existe una división jerárquica de lo que está dentro y fuera de las instituciones (las cuales obedecen un trasfondo político), así que por dicho motivo se criticó y jugó también con este aspecto.

⁴⁵ "Género demostrativo o epidíctico: Se ocupa de hechos pasados y se dirige a un público que no tiene capacidad para influir sobre los hechos, sino tan solo de asentir o disentir sobre la manera de presentarlos que tiene el orador, alabándolos o vituperándolos." (Romera, s/f).

- Tiempo

Otro punto relevante es la consideración del tiempo en este proyecto. Es oportuno mencionar un comentario de Linda Montano (1986): “[...] el proceso creativo podría ser continuo, no tendría que estar relegado a una persona, un tiempo, un lugar, un material.” (p.62) [Trad. propia]⁴⁶. Ésta visión es apropiada para lo que se buscó hacer en este trabajo, porque se quiso evitar la posibilidad de que la pieza tuviese un límite temporal muy estrecho.

Es decir, al existir una coautoría con los participantes de las instrucciones la presente pieza-documento de titulación, puede construirse continuamente e igualmente las piezas pueden ser activadas en diferentes temporalidades, con distintas interpretaciones, indefinidamente.

Un trabajo de la extensión de una tesis puede ser exhaustivo para el lector debido al cúmulo de actividades al punto que, si se lee el texto, este podría solo ser hojeado de alguna parte y sólo pocas instrucciones serían activadas. Sin embargo, cualquier activación por parte de este tipo de lector puede convertirse en un performance continuo lejos del documento, lo que hace que valga la pena. Se está ocupando parte del tiempo del lector y por supuesto hay una negociación acerca de cuánto tiempo éste gastará.

⁴⁶ Original: “[...] *the creative process could be continuous, it didn't have to be relegated to a person, a time, a place, a material.*”

Temporalidad indefinida

INSTRUCCIÓN:

Si tienes problemas en torno al tiempo de tu proyecto de tesis en artes visuales:

1. Consigue un frasco y vierte tus lágrimas, contabilizando cuanto tiempo lloraste.
2. Consigue el pigmento y aglutinante de tu elección y utiliza tus lágrimas como vehículo del pigmento.
3. Pinta algo relacionado a tu tesis, con el tiempo extra que has obtenido gracias a tus lágrimas.
4. Te aseguro que el tiempo se puede crear.⁴⁷

Páginas siguientes:

Título: *Crear tiempo, cuando este sea requerido.*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Documentación fotográfica digital: Luis Alberto Mancera Bermúdez

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Pintura al temple, utilizando lágrimas como disolvente.

Año: 2018

⁴⁷ Para esta instrucción se tomó en consideración la aportación de Linda Montano, en donde se hace referencia a que el proceso creativo no tendría que estar enfrascado en un tiempo determinado. (Montano, 1968, p. 62.). Bajo la reflexión de que por protocolo se impone una temporalidad rígida a la creación de una tesis, surge esta **posibilidad metafórica para crear tiempo, cuando este sea requerido**. Seguir los tiempos definidos para la creación de una tesis resulta muchas veces una situación estresante, a la cual se le puede sacar provecho si se le reflexiona artísticamente. No tendríamos por qué rechazar las emociones para darle espacio a la razón. Para la activación de la instrucción, se lloró durante 30 minutos aproximadamente, y se escogió la técnica de pintura al temple.





Dossier⁴⁸ y próximas exposiciones

Existe la postura, de que a nivel licenciatura se debe demostrar que el estudiante sabe describir una problemática, después en la maestría se debe demostrar que el estudiante es capaz de contrastar una problemática y que finalmente a nivel de doctorado el estudiante es capaz de crear una propuesta frente a una problemática. **Te lo pregunto**, ¿Esto realmente tiene sentido para las artes visuales y para el actual programa de la licenciatura de artes visuales en la Facultad de Artes y Diseño? La postura del presente proyecto es que no. La experiencia personal vivida en el plan de estudios 2010 es que se nos enseña a crear obra (proponer) y solo medianamente a describir o analizarla por lo que en correspondencia no solo al perfil del estudiante que en la mayoría de los casos pretende formarse como artista, sino también en correspondencia a la formación que se da en la carrera, es más adecuado facilitar vías para que el alumno presente obra visual o investigación artística.

Es oportuno recordar que el supuesto inicial (que en este proyecto reemplaza a la hipótesis) es que “actualmente (2019-2016) en la FAD hay más tesis basadas en arte, que tesis artísticas en sí”. En este proyecto, como se mencionó en la inauguración, el supuesto es una dirección y un detonante para la creación de una obra, más que una presunción que pretende ser meticulosamente verificada.

Sin embargo, en el desarrollo se generó un estudio de las tesis de artes visuales a nivel licenciatura realizadas en los

⁴⁸ “Informe o expediente.” (Real Academia Española, 2001).

últimos años, con el fin de demostrar que la suposición tiene cierta base que la respalda. El estudio logró colocar la base esperada para que la suposición no se quedara en una percepción superflua. Por otro lado los métodos de investigación no son tan estrictos como pudiesen ser, por lo que el supuesto no se afirmaría como verificado, sino que quedaría analizado y profundizado bajo un método comparativo, permitiendo al lector sacar sus propias conclusiones.

Ahora bien, en el sentido de que el supuesto en este proyecto debía funcionar como detonante y dirección, se logró que el supuesto motivara toda la línea de investigación-práctica del presente documento. Inesperadamente el supuesto también detonó considerar a futuro nuevas líneas de investigación que pudiesen funcionar como detonantes creativos: el museo experimental, el arte como lenguaje, el arte como conocimiento y la lingüística aplicada al arte.

Poniendo atención a las tesis de licenciatura que tienen como componente a la investigación, **Te pregunto**, ¿Estas debieran ser sólo meras justificaciones de un trabajo práctico? Esto pasa en la mayoría de los casos como bien se puede apreciar en el presente estudio de los últimos 4 años. La idea que aquí se propone es, **más allá de resignificar a un trabajo plástico como investigación o resignificar a una investigación académica como arte, buscar métodos de investigación realmente artísticos.**

La postura de esta tesis es que con base en el estudio aquí mismo realizado, las tesis de artes de la F.A.D., todavía tienen mucho potencial inexplorado en el terreno de la investigación artística. Existe todo un camino por recorrer en ese sentido. En la presente obra la intención fue en esa dirección.

Es pertinente comentar que, situándonos en el lugar del lector participante, las instrucciones probablemente resultan más lúdicas y prácticas, puesto que este puede seleccionar que instrucción activar y cuando, sumado a que no le es necesario documentar (a menos que quiera entablar un diálogo artístico).

Una sorpresa, fue que el ciclo 'concepto → práctica → concepto renovado' se aplicó muchas más veces de lo pensado. Se aplicó no solo cuando la práctica de las instrucciones modificó el concepto original, sino también cuando la práctica de las instrucciones llevaba a hacer nuevas instrucciones que derivaban en nuevas prácticas que modificaban los conceptos anteriores.

Fue una grata sorpresa que las instrucciones se volvieran cíclicas y rítmicas. Es decir, una instrucción derivó en otra, que tenía posibilidades de derivar en otra. De no ser porque se metió freno por practicidad para concluir una unidad digerible, se podría haber continuado y extendido el trabajo. Esta cualidad cíclica ayudó a la meta de buscar una temporalidad indefinida y una performatividad alta, debido a que las acciones, derivan en acciones, que derivan en acciones.

Se modificó la intención inicial de dejar la mayor parte posible del texto en formato de piezas por instrucciones. En el resultado final, se muestra por un lado la liberación de un protocolo que separa la investigación de la práctica y, por otro lado se decidió mostrar en formato de texto convencional, el proceso de esta liberación que consiste en justificar el proyecto, para darle visibilidad en un sistema.

Se sugiere que a pesar de estar en un contexto académico, nos adentremos en las posibilidades de crear investigaciones y documentos artísticos. Propositivamente, se utilizó el mecanismo del sistema de titulación por tesis, para crear un juego propio.

Te agradezco. Me despido.

Un avión vuela por las alturas como algo inalcanzable.

INSTRUCCIÓN:

Para legitimarte como artista profesional, sigue el curso de un avión con el dedo.

Te advierto que la perspectiva condiciona la realidad.⁴⁹



Título: *Un avión vuela por las alturas como algo inalcanzable.*

Autora: Paula Barquera Mondragón

Técnica: Registro de activación de pieza por instrucción. Fotografía digital.

Año: 2020

⁴⁹ Bajo la reflexión en donde se critica la legitimación del artista profesional por medio de una tesis de licenciatura, se propone una vía metafórica en donde esta legitimación se obtiene, siguiendo con el dedo el curso de un avión. Un avión vuela por las alturas como algo inalcanzable si nos situamos en el piso. Sin embargo desde esta perspectiva a ras del suelo, podemos seguir el avión con el dedo que a nuestros ojos, será gigante.

Archivos de las exposiciones

Estudio para el apartado “Conservación de la F.A.D. como patrimonio”

Año	Tesis teóricas	Tesis relacionadas a una producción artística personal del tesista.	Tesis artísticas (que cuestionen el protocolo de una tesis, que utilicen investigación artística, libros de artista u otra alternativa)
2019	Arestegui, A.I. (2019). <i>Generación de Imágenes, Métodos y Técnicas de personas con discapacidad visual, una Interpretación desde las Artes Visuales.</i>	Aguilar, M.J. (2019). <i>Homo X: monstruo/hibrido/procesual.</i>	Anaya, L. (2019). <i>Las hierbas urbanas como habitantes de la Ciudad de México: una investigación artística.</i>
	García, A. (2019). <i>Transdisciplina, arte y tecnología: La emergencia de los discursos de la transdisciplina en el arte de los nuevos medios de México.</i>	Almeida, I.A. (2019). <i>Pibúcazoum: el juego como práctica escultórica.</i>	Miranda, M.C. (2019). <i>Habitaciones desplegadas: ensayos sobre la habitabilidad de cinco casas.</i>
	Gil, I. (2019). <i>La mercantilización del objeto artístico: Contrastes, diferencias y similitudes con respecto a la definición de mercancía.</i>	Álvarez, J.I. (2019). <i>EXPERIENCIA, PRAXIS, TÉCHNE-POÍESIS EN LA ESCULTURA : UNA FUNDAMENTACIÓN HISTÓRICO-TEMPORAL-CONCEPTUAL DE LA OBRA ESCULTÓRICA EN LA FORMACIÓN ACADÉMICA Y VIVENCIAL.</i>	
	Gregorio, A.J. (2019). <i>Análisis académico del videojuego Silent Hill 2 como medio de expresión artística.</i>	Angeles, M.F. (2019). <i>Habitar: Construcción del paisaje urbano y el proceso de la plancha perdida.</i>	
	Hernández, A.P. (2019). <i>Breve análisis sobre el conocimiento sensible: Una reflexión hacia las artes plásticas y visuales.</i>	Casas, M. (2019). <i>Inseminación Cósmica Arte Espacial contemporáneo como detonante de la conexión cósmica en México.</i>	
		Castillo, O.D. (2019). <i>Desenrollar la madeja: ¿Expandir el campo de la gráfica?</i>	
		Castro, D. (2019). <i>Plus ultra, terra firma: Paisajes cartográficos: Especies de mapas en el tiempo.</i>	
	Díaz, P. (2019). <i>Un equívoco a la imaginación: Desde la disposición de los dispositivos de creación visual en los imaginarios de una sociedad.</i>		

		<p>Durán, C.C. (2019). <i>Nuevas espiritualidades en la Teomexikayotl reflejadas en una instalación de Land Art.</i></p> <p>Flores, A. (2019). <i>El proceso creativo a partir del Fotograbado y su capacidad de la Reproductibilidad de la Imagen con el uso de los medios análogos y digitales en una propuesta personal.</i></p> <p>Izquierdo, A.L. (2019). <i>Retratos de hotel: El habitar como devenir del sujeto.</i></p> <p>Matadamas, A. (2019). <i>Fotografía arquitectónica contemporánea, una propuesta a través del paisaje urbano en la fotografía.</i></p> <p>Meléndez, I.A. (2019). <i>La reinterpretación del espacio.</i></p> <p>Ortiz, F. (2019). <i>Las condiciones de representación en el autorretrato del siglo xxi: i-Portrait.</i></p> <p>Parra, A.B. (2019). <i>Monocromía.</i></p> <p>Soto, J.A. (2019). <i>Guía para la elaboración de un guión narrativo para una producción audiovisual.</i></p> <p>Vázquez, M. (2019). <i>De Voz Presente: Una propuesta metodológica para develar el proceso creativo.</i></p>	
2018	<p>Olmos, P.M. (2018). <i>Análisis Iconográfico del ceñidor textil.</i></p>	<p>Álvarez, M. (2018). <i>ARTEFACTO: Aproximaciones sobre el objeto y sus interpretaciones gráficas.</i></p>	<p>Bustamante, M. (2018). <i>Maratón chafarama con Las izquierdas: Una tesis sobre arte, amor y punk.</i></p>
	<p>Escamilla, B.M. (2018). <i>El método atributivo en los murales del Edificio de las Columnas de El Tajín.</i></p>	<p>Archundia, E.I. (2018). <i>Arqueología sonora: relación entre memoria, sonido y silencio como potencia crítica a la violencia de género desde mi práctica artística.</i></p>	
	<p>Garduño, A.M. (2018). <i>La Fotografía en el Rock: la producción visual de 1990 y principios del 2000.</i></p>	<p>Cota, I. (2018). <i>Nunca es suficiente: La idea de belleza como mecanismo de control sobre el cuerpo de las mujeres.</i></p>	
	<p>Miguel, F. (2018). <i>Poesía concreta brasileña: La escritura entre la imagen y la palabra (1954-1975): Un análisis desde la estética semiótica de Umberto Eco.</i></p>	<p>Domínguez, M.L. (2018). <i>LO POSTFOTOGRAFICO COMO IMAGEN SIMULACRO.</i></p>	
	<p>Vázquez, J.E. (2018). <i>Neo-objetualismos.</i></p>	<p>García, R.A. (2018). <i>Pintura de paisaje urbano.</i></p>	
		<p>Gómez, M.D. (2018). <i>La Cicatriz Como Motivo Pictórico de La Condición Humana: La Pintura, Herida Corporal y Espiritual.</i></p>	
		<p>Hernández, E.M. (2018). <i>EN LA OSCURIDAD DE LA TIERRA: INSTALACIÓN CERÁMICO.GRÁFICA.</i></p>	
		<p>Hernández, A. (2018). <i>No soy víctima, soy superviviente: Una denuncia social a través de la instalación.</i></p>	
		<p>Jiménez, I. (2018). <i>Posibilidades del papel dentro de las artes visuales.</i></p>	
		<p>Muñoz, A.P. (2018). <i>La modulación del color como sistema compositivo: Una investigación sobre la obra de Paul Cézanne.</i></p>	
		<p>Pacheco, B.G. (2018). <i>Líneas veladas, la construcción del color.</i></p>	
		<p>Rojas, M.F. (2018). <i>Xochimilco entre tierra y agua: Reflexión a través de la obra artística fotográfica sobre el cultivo chinampero y su relación con el paisaje de la zona lacustre al sur de la Ciudad de México.</i></p>	
		<p>Rosales, Y. (2018). <i>MANDALA, EL TEJIDO DEL PROCESO ARTÍSTICO RELATO DE MI CONSTRUCCIÓN.</i></p>	

		<p>Ruiz, G.A. (2018). <i>MOKURITO: la naturalidad y el gesto como alternativa planográfica de lo oriental y lo occidental y su aplicación a la serie gráfica: "una esperanza"</i>.</p> <p>Salazar, J.D. (2018). <i>PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA ESCOLAR EN UN COLEGIO DE LA COMUNIDAD JUDÍA EN MÉXICO</i></p> <p>Sánchez, M.V. (2018). <i>LA SELFIE Y LA CONSTRUCCIÓN DEL SELF</i>.</p> <p>Sánchez, X.M.L. (2018). <i>Para no olvidar: De la experiencia a lo fotográfico</i></p> <p>Sandoval, O. (2018). <i>El azar en los procesos escultóricos</i>.</p> <p>Varela, D. (2018). <i>Analogía de la evidencia del tiempo en el cuerpo de la mujer y las flores: colección de joyería</i></p> <p>Vega, A. (2018). <i>El cadáver animal como testigo de la conformación del ser</i>.</p>	
2017	<p>Galindo, R.A. (2017). <i>SOLICITUD PARA SER ARTISTA: (Construcción de la profesión de artista visual)</i>.</p> <p>Guzmán, A. (2017). <i>Pro-ducción artística - más allá de la estética</i>.</p> <p>Valdez, Z.G. (2017). <i>Acervo Fotográfico de la Academia de San Carlos: Memoria Histórica y Digitalización. Un acercamiento al álbum "A.G. Garduño"</i>.</p> <p>Zamora, T.A. (2017). <i>Acervo Fotográfico de la Academia de San Carlos: Un acercamiento a las Colecciones Limantour y Escuela Libre de Escultura y Talla Directa</i>.</p>	<p>Aguilar, A. (2017). <i>MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES: UNA PROPUESTA DE HISTORIA GRÁFICA</i>.</p> <p>Aznar, G.G. (2017). <i>FOTOGRAFÍA ABSTRACTA: UNA EMANCIPACIÓN VISUAL</i>.</p> <p>Barrera, E. (2017). <i>Cartografías del dibujo: Cuatro ensayos sobre el dibujo como forma de pensamiento visual</i>.</p> <p>Castellanos, A.G.J. (2017). <i>Silencios: Intervención escultórica de la instalación sonora</i>.</p> <p>Ciprés, M., Díaz, I.M. (2017). <i>La influencia del grotesco novohispano en la producción artística de dos artistas contemporáneos</i>.</p> <p>Cortés, H. (2017). <i>No la chifles que es cantada: milagros y pecados de los encantadores habitantes de la Ciudad de México</i>.</p> <p>Cureño, A.E. (2017). <i>REALIDAD, CUERPO Y VIRTUALIDAD: LA IMAGEN DIGITAL EN EL ARTE ACCIÓN</i>.</p> <p>Díaz, E.E. (2017). <i>LOS GLOBOS DE PAPEL CHINA EN LA COMUNIDAD DE OCOPULCO: UNA PROPUESTA DESDE LA EXPLORACIÓN DE SUS ELEMENTOS PLÁSTICOS</i>.</p> <p>Dominguez, S. (2017). <i>Metamorfosis: vida y muerte: Visiones plásticas de la vida y la muerte</i>.</p> <p>Gómez, C. (2017). <i>LOS LÍMITES DEL ORDEN Y EL CAOS EN LA ESCULTURA</i>.</p> <p>González, O.F. (2017). <i>Contaminación de códigos pictóricos</i>.</p> <p>Guerrero, L.M. (2017). <i>Obra en proceso: El contraste de estímulos sonoros en el paisaje del Sur de la Ciudad de México como elementos de una propuesta artística</i>.</p> <p>Jasso, E.G. (2017). <i>Memorias: Fotografía como medio de documentación y análisis dentro del autorreconocimiento ideológico e identitario del artista visual en su producción, a través de una serie fotográfica</i>.</p> <p>Jiménez, F.G. (2016) <i>La Tumbaga Moche: Una alternativa de calidad para la producción de obra plástica contemporánea</i>.</p> <p>López, E. (2017). <i>La virtud de la luz en un espacio</i>.</p> <p>López, E.O. (2017). <i>De la supervivencia a la producción Audio Visual</i>.</p> <p>Morales, F. (2017). <i>La presencia y la memoria en la recreación de espacios: Reflexión en torno al uso de la dialéctica en los lenguajes de la pintura</i>.</p> <p>Peralta, J. (2017). <i>PINTURAS NEGRAS: EL REMANENTE LEJANO DEL OBJETO</i>.</p>	

		<p>Reyes, K. G. (2017). <i>El archivo cotidiano: El archivar el suceder de la vida como un proyecto de arte.</i></p> <p>Trejo, E.D. (2017). <i>Retratos de familia: el objeto como sujeto; el no retrato en la producción artística.</i></p> <p>Uribe, M.X. (2017). <i>La muerte en la génesis fotográfica: Análisis de la imagen grotesca, momentos de subversión: propuesta artística.</i></p> <p>Zermeño, C. (2017). <i>EL COLLAGE, DESENCADENANTE DEL PROCESO CREATIVO.</i></p>	
2016	Trejo, C.A. (2016). <i>La esencia del sentido escultórico dentro de las transformaciones artísticas, sociales y culturales.</i>	<p>Arriaga, A. N. & Woolrich, A. (2016). <i>Bestias urbanas: investigación teórico-práctica sobre dibujo animado gestual.</i></p> <p>Brambila, C. (2016). <i>HACIA UNA POÉTICA DE LA TECNOLOGÍA: Usos estéticos de la máquina en el arte. (2005-2015).</i></p> <p>Castrejón, D.E. (2016). <i>El retrato sensualizado: autorretrato e identidad en lo corpóreo.</i></p> <p>García, A. (2016). <i>EL PAISAJE CULTURAL DE NEZAHUALCÓYOTL.</i></p> <p>González, E. (2016). <i>Desechos migrantes: Analogía entre el recorrido migrante y el medio del trayecto.</i></p> <p>Hernández, R.A. (2016). <i>LITTLE BOY/ FAT MAN: PESO/ DESTRUCCIÓN.</i></p> <p>Jiménez, M.T. (2016). <i>Infografías para un Paraíso.</i></p> <p>Lugo, A.G. (2016). <i>DEL OLVIDO A LA CONSTRUCCIÓN: Manifestación de identificación individual por medio de instalaciones de participación activa mostradas en formato de archivo.</i></p> <p>Martin Del Campo, A.A. (2016). <i>Influencias del comic en el Arte Pop, New Pop y Underground.</i></p> <p>Mejía, E. (2016). <i>Espacios Cromatizados: La Luz como generadora de espacios sensitivos.</i></p> <p>Miranda, R. (2016). <i>Los Arcanos Mayores del Tarot de Marsella como sistema de arquetipos: (Propuesta pictórica).</i></p> <p>Osorio, A.A. (2016). <i>Cánones contemporáneos de la belleza masculina occidental a través de la fotografía: Una propuesta.</i></p> <p>Prieto, K. A. (2016). <i>FUNCIONES DEL MURALISMO COMUNITARIO DESDE LA PERSPECTIVA DEL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO (1923-1952).</i></p> <p>Rizo, A. (2016). <i>Variaciones en dibujo sobre los caprichos de Goya.</i></p> <p>Rocha, M.A. (2016). <i>Sintomas de Utopía: Un ejercicio de arte público.</i></p> <p>Sosa, I.M. (2016). <i>El sueño como viaje Imaginario hacia nuestro devenir. Una propuesta plástica.</i></p> <p>Vázquez, L.A. (2016). <i>Etnografía: Reinterpretación del retrato fotográfico.</i></p> <p>Vera, E.E.G. (2016). <i>SONANTES: UNA PROPUESTA FOTOGRÁFICA DESARROLLADA A TRAVÉS DE LOS CONCEPTOS DE LO ÍNTIMO Y LA NOCIÓN DE CUERPO A PARTIR DE DISPOSITIVOS ANALÓGOS Y DIGITALES</i></p>	<p>Cabral, C.A. (2016). <i>Bibliópolis: la ciudad libro y su intervención textual por medio del libro de artista.</i></p> <p>Cadena, R. (2016). <i>Problemas Gráficos de fondo y figura: (Panorama de algún lugar).</i></p> <p>Guadarrama, E. (2016). <i>LA DIMENSIÓN MÍTICA EN "LA PRODUCCIÓN DE OBRA GRÁFICA COLECTIVA DE GRAN FORMATO COMO INVESTIGACIÓN"</i></p> <p>Rosales, E. (2016). <i>Explorando la identidad: apuntes para entender la multiplicidad y el devenir en su configuración.</i></p> <p>Salazar, M. (2016). <i>¿Cómo tender un puente sobre un río?: Estudio sobre el hueco entre palabra e imagen.</i></p>

Tesis pedagógicas: Castillo, R. (2019). *La educación a través del arte.*, Martínez, L.P. (2017). *Centro de Artes Aleph: Una alternativa para la enseñanza de las artes.*, Reyes, M.G. (2016). *DEL BOCETO AL MURAL: ELABORACIÓN DE UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES.*

Biblioteca del museo

- Aguilera, R.M. (2013). Identidad y diferenciación entre Método y Metodología. *Estudios Políticos (México)*, 28, 81-103. Recuperado en 31 de enero de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162013000100005&lng=es&tlng=es
- Alonso, A. (1945). *Ferdinand de Saussure: Curso de lingüística general*. (24ª.ed.) Buenos Aires: Editorial Losada.
- Althusser, L. (1999) *La revolución teórica de Marx* (Trad. Marta Harnecker). (25ª. ed.) México: Siglo XXI editores.
- Althusser, L. (2004) *La revolución teórica de Marx* (Trad. Marta Harnecker). (26ª.ed.) México: Siglo XXI editores.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. D.F., México: Itaca.
- Borgdorff, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*. 13. 25-46. Recuperado el 18 de marzo del 2021 de http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf [Raggi, Adriana. Blog: Material de clases del trimestre 2015-1. Blogs de la facultad de Artes y Diseño-UNAM.]
- Butin, H. (Ed.) (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. (Trad. Chamorro, J.) Madrid: Abada Editores.
- Cassirer, E. (1986). *El problema del conocimiento*. Vol. I. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillejos, G. (2018, 15 de Febrero). Conferencia del Curso "Seminario de Investigación Artística. Pensar y Enseñar Arte en Ciencias Sociales". Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Ciudad de México.
- Concannon, K. (2008, septiembre). Yoko Ono's "Cut Piece": From Text to Performance and Back Again. ["Pieza cortada" de Yoko Ono: del texto al performance y viceversa] *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 30(3), 81-93.
- Cucurella, L. (comp.) (1999). *Pensar lo cotidiano*. Quito: Abya Yala.
- Deloche, B. (2002). *El museo virtual: Hacia una ética de las nuevas imágenes*. Asturias, España: Ediciones Trea.
- Díaz, C. (2011). *Cora Díaz, Libro de Artista*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Escandell, M.V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Estévez, P. (2014). Génesis del arte minimalista: Aportación mexicana. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(2), 201-220. doi: 10.4471/brac.2014.09
- Fisher, J. (1999, 1 de abril) Speeches of Display: The Museum Audioguides of Sophie Calle, Andrea Fraser and Janet Cardiff. [Discursos de exhibición: Las audioguías de museo de Sophie Calle, Andrea Fraser y Janet Cardiff] *Parachute: Contemporary Art Magazine*. 94. 24-31.
- François, J.L. (s/f). “Tema 1. ¿Qué es una tesis?” *Seminario de ingeniería eléctrica electrónica*. Recuperado el 23 de febrero del 2020 de [http://profesores.fi-b.unam.mx/jlfl/Seminario IEE/Seminario IEE Tema 1.pdf](http://profesores.fi-b.unam.mx/jlfl/Seminario%20IEE/Seminario%20IEE%20Tema%201.pdf)
- Friedman, K., Smith, O. & Sawchyn, L. (2002). *Fluxus Performance Workbook*. [Cuaderno de performance fluxus] Londres: Performance Research.
- García, J.M. (2001) *Vivario natura* (blog) definición de Vivarium o vivario] (2020) Recuperado el 23 de febrero del 2020 de <http://vivarionatura.blogspot.com/p/los-vivarios-y-su-naturaleza.html>
- García, S. S., y Belén, P. S. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3, 89-107.
- Heidegger, M. (2005) *Ser y Tiempo*. (4ª. ed.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hernández, F. (2008, enero). La investigación basada en las artes: Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*. Barcelona: Universidad de Barcelona. 85-118.
- Huizinga, J. (1972). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Izquierdo, A. (2007). *Friedrich Nietzsche, Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Kotz, L. (2001). Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. [Estéticas post-cageianas y la partitura de “evento”] *October*, 95, 54-89.
- LeWitt, S. (1971) *Untitled* [Dibujo por instrucciones]. Recuperado el 9 de marzo del 2018 de https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/sol-lewitt-and-instruction-based-art.
- Lippard, L. R. (2012). *Do it*. [Hazlo] Recuperado el 16 de mayo del 2018 de <http://doit2013.org/15/>
- Maristany, E.L. (s/f). “Proyecto curatorial para el proyecto de investigación” en blog *Filosofía del Arte en las Artes plásticas. Estética, psicología, semiótica y apreciación crítica*. Recuperado el 23 de febrero del 2020 de <http://esticamar.blogspot.com/p/blog-page-29.html>

- Marx, K. (2006). *Introducción general a la crítica de la economía política/ 1857*. (Trad. José Aricó, Jorge Tula) (28ª. ed.) México: Siglo XXI editores.
- Miranda, D. (2015). *La disonancia de El Eco: Un ensayo de David Miranda*. México, Distrito Federal: Arquine.
- Morales, J. (2009). Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época. *Sociológica (México)*, 24(71), 47-87. Recuperado en 05 de abril de 2018, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732009000300004&lng=es&tlng=es .
- Moraza, J. L. (s.f.). *a-S. arte y saber*. Recuperado el 17 de septiembre del 2019, de <https://es.scribd.com/document/273544040/Juan-Luis-Moraza-Arte-y-Saber> .
- Nieto, A. (2006) “Climatización en museos” (2020) Recuperado el 23 de febrero del 2020 de <https://www.mundohvacr.com.mx/2006/05/climatizacion-en-museos/>
- Olivera, C.E. (2008). *Introducción a la educación comparada*. (2a ed.) San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. [Sin señales: La política del performance] Londres: Routledge.
- Smith, M. (2002). How to Curate your own Group Exhibition. *Do it*. [Hazlo]. Recuperado el 17 de octubre del 2019 de <http://doit2013.org/11/>
- Stenhouse, J. (2004). *La investigación como base de la enseñanza*. (5ª. ed.) Madrid: Ediciones Morata.
- Sullivan, G. (2004) *Art Practice as Research Inquiry in the Visual Arts*. [La práctica artística como pregunta de investigación en las artes visuales] Nueva York: Teachers College, Columbia University.
- Ono, Y. (1964) *POMELO, Un libro de instrucciones de YOKO ONO*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Palmer, D. (2017). *Photography and collaboration: From conceptual art to crowdsourcing*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury Academic.
- Punset, E. (2010) *Somos primates. Capítulo 1*. España: RTVE. Recuperado el 10 de febrero del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=sOZA0scqPAY> [Minuto 17:22].
- Read, H. (1998) *Imagen e Idea, la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de cultura económica.
- Real Academia Española (2001). Entrada para “dosier”. En *Diccionario de la lengua española* (22 a. ed.) Recuperado el 23 de febrero de 2020 <https://dle.rae.es/dosier#SSggrwp>

- Real Academia Española (2001). Entrada para “legítimo” En *Diccionario de la lengua española* (22 a. ed.) Recuperado el 11 de febrero del 2020 de <https://dle.rae.es/?w=leg%C3%ADtimo>
- Real Academia Española (2001). Entrada para “pragmática” En *Diccionario de la lengua española* (22 a. ed.) Recuperado el 8 de octubre del 2019 de <https://dle.rae.es/?id=TtZ64Ru>
- Real Academia Española (2001) Entrada para “protocolo”. En *Diccionario de la lengua española* (22 a. ed.) Recuperado el 23 de febrero del 2020 de <https://dle.rae.es/protocolo>
- Real Academia Española (2001). Entrada para “válido”. En *Diccionario de la lengua española* (22 a. ed.) Recuperado el 11 de febrero del 2020 de <https://dle.rae.es/?w=v%C3%Allido>
- Romera, A. (s/f). *Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos*. Proyecto de Libro de notas. Publicado por: Textpattern. Manual digital publicado en: <http://retorica.librodenotas.com/Los-generos-del-discurso/los-generos-del-discurso>
- Smithson, R. (s/f). “Entropía y los nuevos monumentos”. Recuperado el 24 de febrero del 2020 de <https://es.scribd.com/doc/103579213/Entropia-y-Los-Nuevos-Monumentos-Robert-Smithson> (p.17 y 21).
- Soutine, C. (ca. 1925) *Carcass of Beef* [Pintura]. Albright Knox Gallery. Recuperado el 13 de noviembre del 2017 de <https://www.albrightknox.org/artworks/rca1939132-carcass-beef>
- Tucker, M. (1986). *Choices: Making an art of everyday life*. [Decisiones: Hacer un arte de la vida cotidiana] Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.
- Urmson, J.O. (comp.) (1990). *John L. Austin: Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. (Trad. Carrió, G. y Rabossi, E.) (3ª ed.) Barcelona, España: Paidós.
- Ulrich, H. (Ed.) (2013). *Do it: the compendium* [Hazlo: el compendio]. Nueva York: Independent Curators International.
- Ulrich, H. y Reyes, P. (Ed.) (2006). *el aire es azul: Reflexiones sobre arte y arquitectura en torno a Luis Barragán*. México: Trilce Ediciones.
- UNESCO. Cliche, D. (Redactora jefa) (2014) Capítulo: “Patrimonio”. *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*. Manual metodológico. Francia: UNESCO. 2020) Recuperado el 23 de febrero del 2020 de <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digit-al-library/cdis/Patrimonio.pdf>
- University of California. (2017). LGBTQIA Resource Center Glossary. Recuperado el 22 de marzo del 2018, de <http://lgbtqia.ucdavis.edu/educated/glossary.html>
- Vicente, S. (2006) Artes Visuales y Mujeres en Latinoamérica (1850-1950). Historia de un desencuentro. *Teórica. Teoría, Crítica e Historia del Arte Contemporáneo*. *Revista de la Fundación Rosalía Sonería*, 2, 29-40.