



el **ornitorrinco**
t a c h a d o

Año 0, núm. 0, enero-junio de 2012
ISSN en trámite

Facultad de Artes

José Edgar Miranda Ortiz *Director*
Janitzio Alatríste Tobilla *Subdirector Académico*
Laila Ortiz Cora *Investigación y posgrado*

El ornitorrinco tachado

Director:

Eduardo Bernal
eduardobernal@editorialuaemex.org

Consejo editorial:

Teresa Bordons
Héctor Bourges
Mónica Castillo
Humberto Chávez Mayol
Déborah Chenillo Alazraki
Edwin Culp
Hans Saettele

Edición:

Coordinación editorial: Manuel Encastin
Arte y diseño: Jorge Marcelino

Nuestro agradecimiento especial por su participación como coeditora de este número a Loreto Alonso Atienza.

La revista no asume ninguna responsabilidad por las opiniones expresadas en los textos firmados.

El ornitorrinco tachado es una publicación semestral de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Redacción y administración

Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México
Cerro de Coatepec, s/n Ciudad Universitaria, C.P. 50000. Toluca, México
Teléfono: (01 722) 2 15 93 34 y 1 67 12 76. Ext. interna UAEM 3380
Correo-e: editorial@editorialuaemex.org
<http://editorialuaemex.org/>

© Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México

Impreso y hecho en México-*Printed and made in Mexico*
ISSN en trámite

Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo *El ornitorrinco tachado*,
núm. 04-2012-070215234100-102.

Tabla de contenidos

Presentación	5
--------------	---

Artículos

ISB(u)N. International Standard Book (u)number. Índice gris de publicaciones de arte contemporáneo	7
Luz Santos-Rodero	
El arte de husmear y la multitud en red	15
Carlos Jiménez-Moreno	
Revistas académicas de arte en bases de datos bibliográficas: disponibilidad en acceso abierto y en bibliotecas de tres instituciones mexicanas	23
Rosario Rogel-Salazar, Eduardo Aguado-López, Néstor Martínez-Domínguez, Ivonne Lujano-Vilchis, Trinidad Monroy-Vilchis	
Revistas científicas de arte ¿es posible?	45
Janitzio Alatríste-Tobilla	
La obra de arte en la época de la evaluación del desempeño de la investigación académica. Resignación y estrategia	53
Pilar Villela-Mascaró	

Entrevista a Eduardo Ramírez

La crítica como temblor y crisis	65
Loreto Alonso Atienza	

Visita al taller de Fabiola Torres Alzaga

El acceso a la ilusión se paga con la aceptación del engaño	75
Naomi Rincón Gallardo	



Presentación

En sus orígenes, todos los proyectos se constituyen como una suma de propósitos. El carácter que anima esos procesos iniciales se desliza entre las formas vagas propuestas por la voluntad subjetiva para llevar a cabo lo que se imagina y aquellas otras, más concretas, que funcionan como figuras referenciales encaminadas al logro de objetivos. Es posible pensar que tales dispositivos de acción están vinculados con la idea de que existe una motivación interior o bien, con la preexistencia de una fuerza externa que modifica la voluntad propia. Entonces, resulta fácil imaginar, que en la medida en que los planes de trabajo avanzan, se genera progresivamente un campo de tensión entre esos dos extremos que desencadena una escalada de juicios de ponderación; justamente, porque lo que se activa es un juego de resoluciones entre una cosa y la otra, entre lo propio y lo ajeno, entre el deseo y la demanda. El dilema parece irreconciliable en la medida en que su realización implica la posibilidad de cumplir un objetivo concreto, específico y tangible. Si ese propósito es alcanzado, quiere decir que se ha realizado objetivamente un bien propio o del otro; y que inclusive, se ha dado respuesta precisa a un imperativo ubicado en una categoría superior al bien que éste formula.

(...) no es ni por mucho la orden kantiana ético universal. ¡Haz tu deber! sino su contrario más radical, el mandato para seguir en el límite sumo de lo completamente patológico (...)

Slavoj Žižek, *Kant y Sade: La Pareja Ideal*.

El primer volumen de *El ornitorrinco tachado*, por fortuna, no presenta un logro concreto. Esta primera propuesta es un documento impreciso e incierto. Es una colección de textos fronterizos y muy probablemente, contradictorios. Aunque, en este proyecto editorial se reconoce un precepto dictado por un aparato académico y se utilizan los procesos convencionales apropiados, no pretende fundarse como un compromiso irrestricto con las leyes del modelo de encomienda, que en efecto, le da origen.

Los artículos que ahora se publican proponen el tránsito por un cuadrante de conjeturas que van desde la “literatura gris” hasta la “ruta dorada”, pasando por la revisión crítica de la pertinencia para instrumentar indicadores cuantitativos de evaluación académica; de la “experiencia editorial consumada” hasta las “imágenes del engaño”; y de la redacción reflexiva sobre la “resistencia cibernética” a la hibridación “artística de géneros científicos”.



ISB(u)N. International Standard Book (u)nreal Number. Índice gris de publicaciones de arte contemporáneo

Luz Santos-Rodero ➔

Resumen

ISB(u)N plantea la autoedición de índices de referencias bibliográficas de publicaciones de arte contemporáneo no registradas según el Sistema Internacional Estandarizado. Basado en la idea de “libro de libros”, la versión en papel (Volumen 0, inicio de la colección) da auspicio, bajo un único número de registro, a un listado/fichas de material documental generado en el campo de la creación artística actual, haciendo factible su localización y visibilidad a través de los canales de distribución editorial. La versión digital se presenta como núcleo/rizoma de una propuesta en crecimiento, dando la posibilidad de acceso a los recursos de la investigación. Alejado de la idea de biblioteca total, el trabajo quiere poner de manifiesto la importancia de la figura del autor/editor y la necesidad de atención sobre un foco editorial relegado al olvido, como ha sido y es el de la producción artística.

Palabras clave: catalogación, distribución editorial, literatura gris, meta-bibliografía.

ISB(u)N. International Standard Book (u)nreal Number. Grey index of contemporary art publications

Abstract

ISB(u)N proposes the self-publishing of indexes of bibliographical references of contemporary art publications that have not been registered according to the International Organization for Standardization. Based on the idea of “a book of books”, the print version (Volumen 0, the beginning of the collection) harnesses, under a single registry number, a list of index cards of documentary material generated in the field of contemporary art creation, making feasible its localisation and visibility through the channels of publishing distribution. The digital version is presented as a rhizome-kernel of a growing project, providing access to the resources used during the research. Far removed from the idea of a total library, the project wants to shed light on the importance of the figure of the author-publisher and the need to acknowledge a publishing focus which has been abandoned to oblivion, as has been, and still is, the case of art production.

Key words: cataloguing, publishing distribution, grey literature, meta-bibliography.

➔ Beca de Investigación en Biblioteconomía y Documentación, Fondo Moderno (2009-2011) del Ministerio de Cultura, España; Cursos de Doctorado en Historia del Arte (Universidad de León); Licenciatura en Historia del Arte (Universidad de León/ Universidad Nova de Lisboa); Licenciatura en Filosofía (Universidad de Navarra).

Origen de la investigación/la literatura gris

El proyecto ISB(u)N,¹ siglas que -a excepción de la minúscula- definen la hilera de números que corresponde al código bajo el que cada libro publicado es reconocido en el ámbito editorial estandarizado de la distribución (en definitiva, entra en los canales oficiales del mercado de venta), es planteado en este proyecto como juego. El concepto (*u)nreal*: intromisión de la *u* minúscula para dar auspicio, bajo un único número de registro, a un listado/ndice de publicaciones de arte contemporáneo (exentas de este código), que no tienen un espacio definido dentro del mercado (RAE, 2012).

Este tipo de documentación conocida como *literatura gris*² (también denominada literatura no convencional, semipublicada o invisible) es cualquier tipo de documento que no se difunde por los canales ordinarios de distribución comercial, y que por tanto plantea problemas de acceso. Su producción, generalmente en tiradas de pocos ejemplares, permanece ajena al modelo de las ediciones tradicionales (Pujol, 1995).

Su difusión suele ser limitada, sin publicidad, con una distribución parcial, que en última instancia plantea problemas especiales para su conocimiento y localización.

Varios han sido los intentos por parte de la Unión Europea de crear fuentes concretas donde poder gestionar y localizar este material sin mucho éxito al respecto (*System for Information on Grey Literature in Europe*, *European Association for Grey Literature Explotation*, entre otras).

A día de hoy, permanece en su mayoría olvidado o relegado a un papel secundario dentro del campo del arte y a una existencia silenciosa en el ámbito editorial.

¹ La definición de ISBN (International Standard Book Number) queda recogida, según la Real Academia Española, bajo dos acepciones; la primera se refiere al “sistema internacional de numeración de libros para su fácil y correcta identificación”; la segunda, al “número de identificación de un libro dentro de este sistema”.

² Término adoptado en catalogación para referirse inicialmente a material documental de carácter científico-técnico, y retomado en este proyecto como descriptor de documentación perteneciente al campo de la edición de arte contemporáneo.

Tal como está definido por la Federación del Gremio de Editores (actual entidad que se ocupa de la gestión de este registro en el ámbito nacional), el propósito del sistema internacional del ISBN es facilitar la comercialización de las publicaciones a través de los canales de venta. Sin embargo, según se anunciaba en su página web, coincidiendo con el inicio de este proyecto, el ISBN ha pasado a ser un servicio de pago (efectivo desde el 1 de diciembre de 2011), por el que cada solicitud de número supone un coste añadido que aleja aún más la producción de las grandes empresas de lo que resulta un esfuerzo para las ediciones de artista con carácter limitado, generalmente con sello autor-editor (Agencia del ISBN, 2012).

A principios de año, los medios de comunicación hacían eco de la medida adoptada por la Administración, según la cual la Dirección del Libro, Archivos y Bibliotecas quedaba escindida como tal, siendo asumidas sus competencias por otras instancias. El concepto de *libro* era así despojado de la importancia nominativa que hasta el momento albergaba bajo la Dirección homónima, añadiendo una brecha más en un sector que adolece de cuidados.

En este contexto, mi propuesta de investigación pretende llenar un vacío existente, incluso a nivel institucional (que podría verse agravado en los próximos años), mediante el inicio de una línea de publicación de índices de documentación gris sobre arte contemporáneo, con la intención de situar a este modelo de formatos en un lugar visible, es decir, accesible para su consulta y distribución.

Fases del proyecto y estado actual/constelación epistémica

Durante el período de investigación desarrollado hasta la fecha, varias han sido las incursiones en referencias internacionales, modelos adoptados o sugeridos por otros países (EE.UU., Canadá, Francia, etcétera); lugares donde la cultura editorial en relación al arte contemporáneo parece disponer de un tejido más formado (Printed Matter, Cneai y Art Metropole, 2012).

Estos ejemplos no hacen más que mostrar la necesidad de un esfuerzo por parte del ámbito español de dirigir la mirada hacia una conste-



lación epistémica que, aun evidenciada, no recibe suficiente claridad como para poder dibujar un contorno definido.

El primero de los índices es el detonante de una propuesta de colaboración que activa varias líneas de trabajo. En este sentido, mi labor se ha centrado en la organización de un material ya existente, a partir del cual se han ampliado los componentes externos a incorporar (fuentes primarias y secundarias):

- a) Artistas objeto de las fichas contenidas en el volumen 0³
- b) Artistas implicados (datos sobre publicaciones de terceros)
- c) Comisarios/agentes culturales (exposiciones temáticas)
- d) Bibliotecas/centros de documentación de museos y centros de arte contemporáneo (exploración de fondos documentales)⁴
- e) Librerías especializadas
- f) Referencias de proyectos internacionales
- g) Bibliografía referencial propia (medios en papel y digital)

³ Greta Alfaro, Elena Alonso, Loreto Alonso Atienza, David Armengol, C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso Atienza, Eduardo Galvagni, Diego del Pozo Barriuso), María Castelló, Pedro Luis Cembranos, Paloma Checa Gismero, Raúl Díaz Reyes, Miquel García Membrado, Jaime de la Jara, Fermín Jiménez Landa, Laboratorium (Laura Ginès i Pere Ginard), Jasmina Llobet & Luis Fernandez Pons, Ugo Martínez Lázaro, Regina de Miguel, Javier Pividal, Antonio R. Montesinos, Belén Rodríguez González, Carlos Rodríguez-Méndez, Federico Sancho, Françoise Vanneraud, Gal·la Uriol Jané, son algunos de los nombres incluidos dentro del Volumen 0.

⁴ Biblioteca Artium <<http://www.artium.org/Castellano/Biblioteca/Sobrelabiblioteca/tabid/97/language/es-ES/Default.aspx>>; Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac) <<http://www.cendeac.net/es/biblioteca/>>; Biblioteca y Centro de Documentación Museu D'Art Contemporani de Barcelona (Macba) <<http://www.macba.cat/es/biblioteca>>; Biblioteca Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) <<http://www.marcovigo.com/content/presentacion>>; Centro de Documentación y Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) <<http://www.museo-reinasofia.es/biblioteca/catalogo.html>>; Centros de Documentación Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Musac) <<http://www.musac.es/index.php?secc=8&subsecc=0>>; Centro de Documentación Centre d'Art la Panera <<http://www.lapanera.cat/home.php?op=23&module=editor>>.

Volumen 0

La fase inicial ha sido completada el pasado mes de febrero, con ayuda de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, del Ministerio de Cultura Español (2011). La recopilación de material, apenas iniciada la prospección, ha sido recogida en lo que supone el punto de partida de la colección, con la autoedición en papel de “*ISB(u)N. International Standard Book (u)nnreal Number. Índice gris de publicaciones de arte contemporáneo*” (Volumen 0)⁵ (figura 1-2); catálogo desmembrable, cuyo contenido en forma de fichas (guiño a los antiguos catálogos bibliográficos del ISBN), se centra en publicaciones de artistas contemporáneos (nacionales–dentro/fuera de contexto español- e internacionales –ligados a contexto español-), surgidas de proyectos donde los propios autores participaron de manera directa en el desarrollo–contenido de la edición.

A la publicación del índice en papel (de tirada limitada: treinta ejemplares numerados) le acompaña la caja/fichero (figura 3) donde (con vistas al incremento de información, ante las líneas de interacción abiertas) ir albergando las fichas de publicaciones futuras, en función de orden alfabético deseado por el usuario; este volumen inicial está compuesto por las primeras cincuenta fichas, con los datos técnicos e iconográficos (imágenes cedidas por los propios artistas) de cada pieza seleccionada (figura 4-7).

El modo de clasificación ha sido abordado, debido a la falta de un exhaustivo sistema de catalogación en este terreno, desde unos parámetros flexibles que no responden a un único formato estándar, sino que da cabida, desde la perspectiva de la diversidad simbólica de este tipo de “información gris”, a libros de artista, catálogos, mapas, libros-juego o *ephemera*, entre otras categorías (Ramos, 2011).

Volumen 0 (cara b)

La publicación en papel (caja/fichero incluida) tendrá, respondiendo a principios de responsabilidad de edición sostenible, su correlato digital

⁵ ISBN 978-84-615-1822-7 (edición en papel).

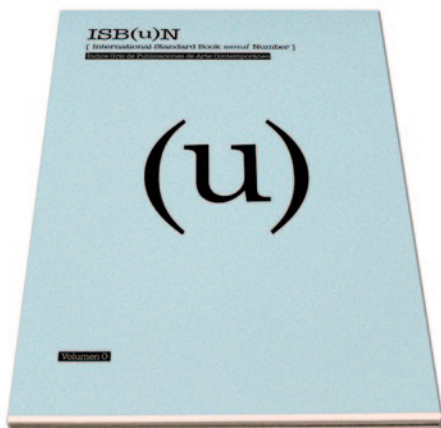


Figura 1



Figura 2

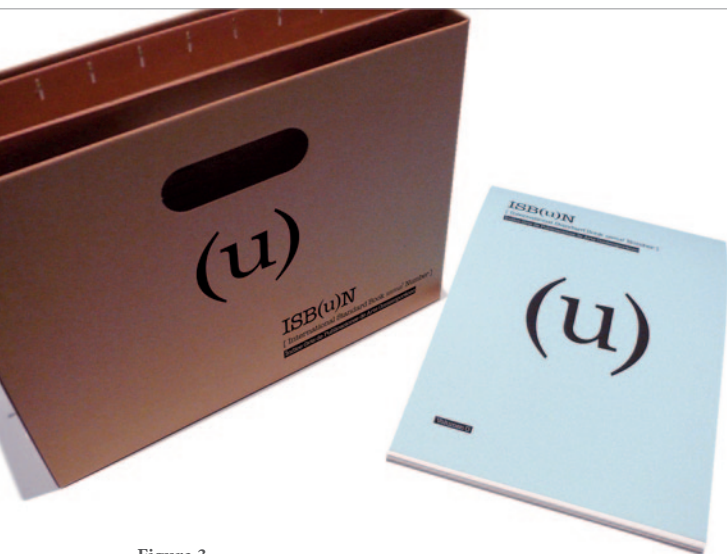


Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7

a lo largo de los próximos meses, permitiendo una mayor difusión y accesibilidad al contenido del índice, así como un seguimiento de su evolución, con el fin de establecer un núcleo conector en un entorno de edición ignorado dentro del sector de distribución habitual, y cuya importancia hoy en día resulta evidente si se quiere obtener una visión panorámica y global del espacio de producción artística contemporánea⁶ (La Société Anonyme, 2002).

La versión digital se basará en la posibilidad de consulta *online* (base de datos) y descarga de contenido en fichas (pdf). La investigación está centrada en estos momentos, en la adaptación informática para el desarrollo de su versión en línea, gracias a la ayuda concedida dentro del Programa de Producción Artística Matadero, Madrid 2011 (Centro de Creación Contemporánea), del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid.

Una vez que la plataforma *online* esté disponible (prevista su presentación para finales de 2012), el proyecto retomará la localización y clasificación de material objeto de estudio.

Proyectos-rémora / derivas de la propuesta ISB(u)N

Entiendo como proyectos/rémora, bifurcaciones del planteamiento inicial, derivas que aunque ralenticen su crecimiento, añaden un valor cognoscitivo a la totalidad del trabajo que asegura un mejor resultado.

⁶ “En las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. *Se difundirá*”.

Se inician como consecuencia lógica de la puesta en marcha del proyecto origen, y complementan el mismo mediante un intento de organización de material referencial periférico que, no cumpliendo todos los requisitos básicos necesarios para insertarse de manera directa en la propuesta ISB(u)N, mantiene alguna de las premisas que lo convierten en documentación susceptible de interés.

Cuaderno del copiloto

Blog fundado en abril de 2011, que hace las veces de laboratorio de trabajo donde ejerzo de *content curator*, recopilando iniciativas que, bien por formato, planteamientos o temática participan indirectamente de la investigación general, filtrando y distribuyendo contenidos digitales/digitalizados relevantes (figura 8-9):

Bloc de notas de una investigación: guía-inventario que tiene como objetivo trazar un atlas sobre toda expresión en el ámbito editorial relacionado con la práctica artística contemporánea. En sus páginas se colecciona y recopila, bajo epígrafes temáticos, toda referencia motor de este proyecto. En el gabinete de trabajo se articulan los enlaces, en constante reformulación, de artistas, editoras, librerías, ferias y congresos, colecciones y centros de arte, zines y revistas, talleres e imprentas, bibliotecas, proyectos y notas bibliográficas que engrosan el contenido de interés del copiloto.⁷

Biblioteca bibliográfica ISB(u)N: libros de libros

¿Teme usted que el derrumbamiento de su biblioteca lo aplaste mientras duerme? ¿Pone la acumulación de libros en peligro la mera existencia de su familia? ¿Ordena usted los volúmenes por temas, por idioma, por autor, por fecha de publicación, por formato o siguiendo un criterio sólo conocido por usted? ¿Se puede poner en la misma estantería a dos autores irremediabilmente reñidos en la vida? Graves preguntas que se hacen los bibliómanos, especie en vías de extinción que, amén de la pasión de poseer libros, tiene la de leerlos. Las bibliotecas son seres vivos a imagen y semejanza de nuestra complejidad interior. Acaban por formar un laberinto del que, para nuestro inmenso –y peligroso– placer, podemos perfectamente no salir jamás (Bonnet, 2010).

⁷ Propuesta en formato blog *cuaderno del copiloto*
<<http://www.cuadernodelcopiloto.com>>



Figura 8



Figura 9 >

Temas:
Estado de Libros
Textos escritos



Impasse 10. Libros de artista / Ediciones especiales / Revistas obituarias / Proyectos editoriales / Ediciones independientes / Publicaciones especiales / Ediciones limitadas / Autoediciones / Ediciones de artistas / Publicaciones digitales
La Panera

Este volumen traza un cierto perfil conductor, que parte de Duchamp para llegar a artistas muy jóvenes, para los que la subversión se ha convertido en una herramienta de trabajo ineludable para iniciar proyectos editoriales. Pero no sólo hemos considerado el papel de los artistas, sino que otros agentes, como diseñadores, galeristas, críticos y comisarios de exposiciones, están jugando también un papel muy relevante. Asimismo, hemos querido recoger la línea patrimonial desarrollada por determinados músicos y dentro de arte, con sus bibliotecas y centros de documentación, que permitirá revisar el papel crucial que estos materiales editados, a menudo conocimientos complementarios o de una importancia relativa, están teniendo en muchos proyectos artísticos.

Temas:
Exposición
Libro de artista
Estado de libros
Bibliotecas Online



El mal de escritura. Un proyecto sobre texto e imaginación especulativa
MACBA

El mal de escritura inauguró, en el Centro de Estudios y Documentación MACBA, una línea expositiva orientada a dar a conocer una nueva tipología de libro de artista que recurre a la narración y a la ficción como materia principal. La sala de exposiciones se convirtió así en una sala de lectura, que ofrecía al visitante más de 150 libros, partituras, cuartillas, ensayos, novelas y otros documentos, diseñados por artistas dedicados a encontrar nuevos lenguajes y espacios de reflexión para el arte contemporáneo. En estas publicaciones podían rastrear ciertos rasgos comunes: además de la mencionada adopción a la ficción, la gran mayoría de ellas evidenciaba un uso especialmente creativo de la fotografía y el diseño, y recurría a canales de distribución alternativos y minoritarios. La exposición estuvo comisariada por Chus Martínez y Xavier Salasena se encargó del diseño del espacio. Se hicieron a cabo tres proyectos específicos para la ocasión: El mundo explicado, del artista mexicano afincado en Barcelona Erick Beltrán; Pourqui Maudry?, del danés Jørgen Michaelsen y 60 rasgos, de David Bestué y Marc Vives.

Temas:
Catálogo
Exposición



Out of print. An archive as artistic concept
Guy Schraanen

Fundado por Guy Schraanen, el Archive for Small Press & Communication (ASPC) del Neues Museum Weserburg de Bremen se caracteriza por reflejar un período artístico alternativo, iniciado en los sesenta, en el que los artistas, explorando diversos y rompedores métodos a la obra gráfica y sonora, expresaban sus temáticas antirracionalistas y sus ideas minoritarias. La exposición Edición aplicada, que ha recorrido varias ciudades de todo el mundo, mostraba una amplia selección de la obra pertenecientes al ASPC, en cuyo catálogo, además, se publica un manifiesto de Guy Schraanen, traducido al catalán en una separata que acompaña al libro.

Temas:
Arte
Escritos técnicos
Bibliotecas Online

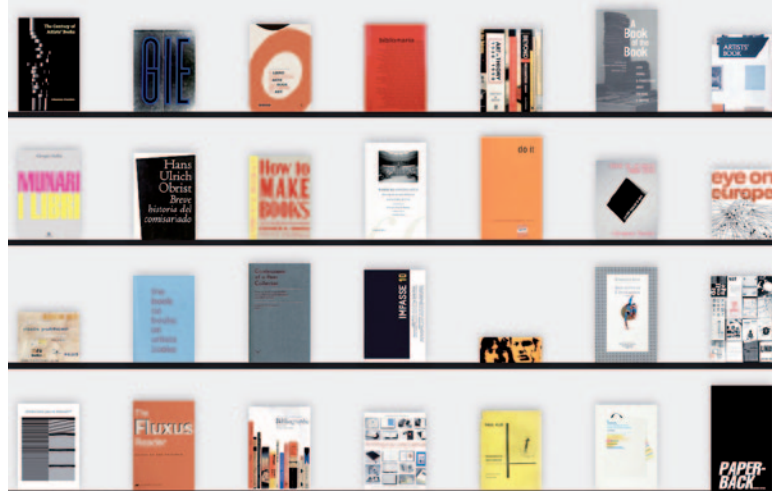


The Fluxus Reader
Ken Friedman (ed.)

Descripto como "el movimiento de arte más radical y experimental de la década de 1960", desafió el pensamiento convencional del arte y la cultura de aquella época. Los artistas de Fluxus tuvieron un papel central en el nacimiento de nuevas formas de arte contemporáneo, así como en la consolidación de otras ya incipientes, la performance, las instalaciones, intermedia, video...

A pesar de esta influencia, el alcance y la magnitud de este fenómeno único han hecho difícil de explicar en términos normativos históricos y críticos.

Para celebrar su 50 aniversario en el año 2012, la Universidad de Swinburne (Australia), a través de su laboratorio internacional de arte, arquitectura, diseño y música, ha preparado la edición digital completa en formato PDF, adaptada para decena de miles, de "The Fluxus Reader", compendio de escritos de expertos técnicos en la materia, ya publicado en 1996 y desastrosado a los pocos años.



< Figura 10

Figura 11

La investigación ISB(u)N, desde su inicio hace pocos meses, supuso un reto de organización de numerosas referencias bibliográficas; unas en primera línea de estante, otras apiladas en rincones, otras despistadas por el ciberespacio, todas ellas a la espera de un punto de encuentro y ubicación común.

La plataforma *web*⁸ que recoge esta colección de "libros de libros", responde a la necesidad de la experiencia práctica de una ordenación del conocimiento y una configuración de acceso al mismo a través de la imaginación, ligada ésta a la distribución de los libros dentro de una biblioteca (virtual), donde albergar (*online* y en abierto) toda la bibliografía de la que he dispuesto o dispongo (en crecimiento exponencial) a la hora de configurar las líneas generales del trabajo en curso. Muchos de los libros son meros referentes de interés circunscrito en un espacio aún por delimitar, pero que considero oportuno compartir como posibles fuentes de recursos para aquellos que participan del proyecto; el espacio *web*, a modo de biblioteca bibliográfica virtual con disposición en estanterías digitales (figura 10-11), me permite mostrar (unificada) una parte de la investigación, que en otras circunstancias

⁸ Biblioteca virtual con referencias bibliográficas en abierto
<<http://edicionesdelpetrolero.com/>>

quedaría difuminada en notas al pie de página: catálogos de exposiciones sobre publicaciones editadas, conferencias, ensayos, textos críticos, proyectos, juegos con formas y grafías.⁹

Módulo de descenso / conclusiones

La investigación, lejos de pretender una biblioteca total, avanza a pasos cortos en la búsqueda de publicaciones consideradas *literatura gris*, con la idea central de mostrar un trabajo existente y real en el campo de las artes; visibilizar cómo los artistas encuentran en este campo (el editorial) un modo de expresión y creación igualmente válido; y dignificar la figura del autor, muchas veces también editor, mediante la difusión de iniciativas actuales referentes al auge de la producción editorial del arte contemporáneo (Borges, 2005).

Con la expresión “módulo de descenso” se hace referencia a la parte del vehículo espacial que fuera diseñado, dentro del programa Apolo de la NASA, para amortiguar el momento de contacto con la superficie lunar, evitando así el hundimiento de la nave durante el alunizaje. Como un juego de analogías, la parte a continuar dentro de esta investigación responde al contacto con un entorno aún por explorar, una traslación del núcleo central de la investigación a nuevos contextos donde buscar nuevos y más amplios puntos de referencia; editoriales, publicaciones, artistas que amplíen el espectro de trabajo abordado hasta la fecha.

⁹ Era de esperar que habiendo citado este espacio, no dejase pasar la oportunidad de referenciar varios de los “libros de libros” que muestra la biblioteca virtual, redireccionando siempre a la fuente de información original: Cuesta, Amanda (2007) PAPER-BACK edicions baratas, Vigo, Fundación MARCO. Møglin-Delcroix, Anne (2012) Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain, París, Ouvrage / Biblioteca Nacional de Francia. Picazo, Glòria (2011) Impasse 10, Lleida, Centre d'Art la Panera. Rodríguez Núñez, José Arturo (2008) Hojeando... Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Celant, Germano (2010) Book as Artwork 1960/1972, NY, 6 Decades.

Bibliografía

Art Metropole (2012) Canadá. Disponible en: <http://www.artmetropole.com/index.cfm?fuseaction=about.FA_dsp_history>.

Centre national de l'édition et de l'art imprimé (2012) Francia <<http://www.collection-fmra.org/site/informations.html>>

Bonnet, Jacques (2010) *Bibliotecas llenas de fantasmas*, trad. David Stacey, Barcelona, Anagrama, pp. 135.

Borges, Jorge Luis (2005) “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, Obras Completas I, Barcelona, RBA.

La Société Anonyme (2012) *Redefinición de las prácticas artísticas*, s.21 (LSA47). Aleph. Disponible en: <<http://aleph-arts.org/lsa/lsa47/manifiesto.html>> [Consulta: 1 de mayo de 2012].

Printed Matter (2012) Estados Unidos. Disponible en: <<http://www.printedmatter.org/about/>> [Consultada: 1 de mayo de 2012]

Pujol, Rosa (1995) “La literatura gris en expansión”, en *El profesional de la Información*, Revista Internacional Científica y Profesional. Disponible en: <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/1995/marzo/la_literatura_gris_en_expansin.html> [Consulta: 1 de mayo de 2012].

RAE (2012) *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, Real Academia Española, Disponible en: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=isbn> [Consulta: 1 de mayo de 2012].

Ramos Pérez, Rosario (2012) *Ephemera: Imágenes de la vida cotidiana*. Transcripción Conferencia Biblioteca Nacional (España), Ministerio de Cultura, 6 julio 2011, p. 1. Disponible en: <<http://www.slideshare.net/bne/ephemera-imagenes-de-la-vida-cotidiana>> [Consulta: 1 de mayo de 2012].



El arte de husmear y la multitud en red

Carlos Jiménez-Moreno ➡

Resumen

En una época en que la población mundial ha sido universalizada y asediada por estrategias informativas estatales de amplio espectro, el arte parece ser una forma de resistencia.

Palabras clave: blog, multitud, masa, turba, redes sociales, exhibicionismo multitudinario.

Art of snooping and multitude in the web

Abstract

In an era when world population has been universalized and assaulted by full-spectrum state informative strategies, Art of snooping into the web seems to be a certain form of resistance.

Key words: blog, multitude, masse, mob, social web, multitudinous exhibitionism.

➡ Ensayista, crítico de arte, profesor de estética.
<http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com/>

Siempre pienso mi *blog* (*El arte de husmear*) en relación con las redes sociales, de las que hace parte, aunque lo haga manteniendo unas características que se entienden mejor si se las contrasta con las que son propias de las redes. Y entiendo las redes sociales, no simplemente como un producto más del *internet*, sino como uno de los medios de subjetivación más potentes surgidos de la profunda crisis de las estrategias de subjetivación dominantes en occidente, que puede datarse circa 1968, y de cuya intensidad y radicalismo da cuenta el hecho de que no se limitó a subvertir ésta o aquella otra forma de subjetividad sino que cuestionó el concepto y la existencia misma de una subjetividad unitaria y coherente. Esa que habiendo estado vigente durante siglos había permitido el tránsito del creyente al ciudadano, del mártir al héroe. Gilles Deleuze fue el filósofo que promovió esa crisis en los términos quizás más radicales una obra tan definitiva como *El Anti-edipo. Capitalismo y Esquizofrenia* (Deleuze y Guattari, 1985). A él pertenecen estas palabras:

Un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren (...) Uno se ha convertido entonces en un conjunto de singularidades libres, nombres y apellidos, uñas, cosas, animales y pequeños acontecimientos... (Deleuze, 2007: 7).

Toni Negri incorporó, a su modo, el radicalismo deleuziano elaborando un concepto de multitud como “multiplicidad de singularidades” que no pueden reducirse ni a los términos del individuo liberal ni a los del pueblo que es la fuente de la soberanía en el pensamiento democrático moderno.

La multitud no es una como el pueblo, ni indiferenciada como las masas; la multitud engloba a lo diverso, es global (Negri, 2004) – afirmó en una oportunidad. Y Michael Hardt, su compañero de lides teóricas y políticas, añadió otras aclaraciones: la turba puede tener efectos pero no puede actuar por cuenta propia. Las masas necesitan ser lideradas. La multitud, en cambio es activa y no necesita de un liderazgo externo: es una multiplicidad que puede actuar en común (Hardt, 2002).

Pienso que esa “multiplicidad de singularidades”, que constituyen la multitud en el sentido defendido por Hardt y Negri, ha encontrado en

las redes sociales al que quizás es su medio más apropiado de formalización y realización. Todavía más, pienso que existe una solidaridad decisiva entre el deseo expresado por ambos pensadores de que la multitud encarne la “democracia absoluta” en cuanto “libre expresión de las diferencias” y la creciente aceptación social de las redes sociales, porque el deseo de singularización de la multitud es ciertamente el motor más potente entre todos los que aseguran el funcionamiento de las redes. De hecho, ese deseo alimenta lo que podríamos calificar de exhibicionismo omnicompreensivo y proliferante que por lo mismo ya no está confinado en los límites de esta anomalía de la sexualidad fijados por Kraft-Ebing en su célebre tratado sobre las perversiones.

El sujeto de las redes sociales exhibe no sólo su sexualidad o sus apertencias eróticas sino también sus gustos y aficiones, sus querencias y opiniones políticas, sus filias y sus fobias, los motivos de su alegría, su depresión o su tristeza, sus logros profesionales o laborales y desde luego los más diversos episodios de su vida personal y familiar, sin que le inhiba en ningún caso la banalidad o la escasa importancia intrínseca de lo que exhibe. Se podría decir que exhibe por el simple gusto de exhibir, como también podría decirse que con esa exhibición quiere manifestar y reafirmar su singularidad en todo lo que ella tiene de insólita y de intransferible; e inclusive, de inclasificable. Sólo que al compartirla, comunicándola, la pone en común y la dispone para su acoplamiento en esas comunidades afectivas o imaginarias que, como enjambres de insectos migratorios, se están formando continuamente en la red. La comunicación en red transforma la singularidad convirtiéndola en compatible o por lo menos en acoplable.

Pero la red no es ni un cauce ni un instrumento neutro sino una suerte de activo “modulador lecorbuseriano” que regula y moldea los flujos de deseo que circulan por ella, asignándole además sus objetos. El deseo (en la interpretación de Deleuze y Guattari) es salvaje y no se fija nunca a un objeto determinando aunque nunca carece de él (Díaz, 1999). Simplemente se desplaza o salta bruscamente de un objeto a otro, con una labilidad que resulta impensable desde la perspectiva estrictamente freudiana pero que en la red es enteramente posible. Por lo demás, la red es también (y de una manera determinante) un escaparate, que



por serlo está siempre disponible para la publicidad (como bien se sabe por propia experiencia) especializada en convertir las mercancías en objeto de deseo.

La llamada “publicidad viral”, la publicidad que utiliza la red para hacer circular mensajes publicitarios como si fueran rumores es un buen ejemplo. Pero no es el único, porque en esta etapa de promoción estratégica, por parte del Estado, de la figura del emprendedor, cada agente de la red tiende a utilizarla no sólo para exhibirse sino también para publicitarse. O como suele decirse para “venderse” en un mercado que, aunque se publicite como global, es la sumatoria o la yuxtaposición incongruente de mercados cada vez más especializados, heterogéneos y fragmentados. Obviamente ese “venderse exhibiéndose” es muy distinto de la simple puesta en circulación de la hoja de vida que informa de nuestra formación, competencias profesionales y experiencia laboral. Es evidentemente en este punto donde la “subjetividad multitudinaria” revela su compromiso o su implicación ineludible con la mercantilización de la vida, del *lebenswelt* o mundo de la vida. Nos exhibimos para que se difundan nuestras aptitudes profesionales pero ante todo para posicionarnos o para ser más precisos, para lograr una voz, un perfil reconocible y una audiencia en los mercados de la vida.

El mercado del sexo es el ejemplo más ostentoso de dichos mercados, aunque su complejidad merecería un análisis especial que dilucidara las múltiples y a menudo inconfesables relaciones entre afectos, deseo sexual, poder y dinero en los ámbitos donde se despliegan la prostitución, la pornografía, los *chat* eróticos, las citas a ciegas, las aventuras extramatrimoniales y las búsquedas de parejas o intercambio de las mismas. Pero hay otro ejemplo igualmente notable de “exhibición publicitaria multitudinaria” y es la que se da en ese ámbito tan difuso como crucial, articulado por el diálogo y la conversación. Que ya no es opuesto (en cuanto privado, íntimo, afectivo, familiar) al delimitado por el discurso y el debate parlamentario, al que por el contrario ha despojado de su primacía en la esfera pública.

Las redes sociales son el medio perfecto de la mercantilización del diálogo, así como la fotografía lo ha sido de la mercantilización de la mirada y el cine de la actuación. Las redes sociales lo han hecho

mediante recursos técnicos que permiten abstraer o separar el acto del habla del momento y las circunstancias específicas en los que se produce siempre el diálogo entre interlocutores específicos, para convertirlo en un mecanismo o procedimiento general (con protocolo o manual de instrucciones incluido) que permite iniciar y mantener diálogos telemáticos escritos o hablados y siempre diferidos, inclusive entre perfectos desconocidos. Aquí se impone la imagen que resulta de imaginar que mientras estoy escribiendo esta frase, centenares de millones de personas en todo el mundo están manteniendo una conversación por los motivos más diversos y heterogéneos posibles, y en todos los idiomas imaginables.

El arte y la técnica de Mark Zuckerberg han consistido en transformar esa masa incommensurable de diálogos ininterrumpidos en la materia prima de una empresa como *Facebook* que, cuando salió a la Bolsa de valores de Nueva York, se valoró en 82,000 millones de euros (Delgado, 2012).

Qué duda cabe, entonces, de que el diálogo ha adoptado la forma de mercancía, independiente tanto de sus contenidos como de sus interlocutores específicos, y que además, ha adquirido un singular valor exhibitorio. Aunque en un sentido que conviene precisar para distinguirlo del asignado inicialmente a esta expresión por Walter Benjamin (1973) en su esfuerzo por dilucidar el estatuto de la obra de arte en la época de su reproductividad técnica. La diferencia consiste en que Benjamin advirtió que la obra de arte se produce ahora para ser exhibida pero pasó por alto que ella misma podía ser utilizada para exhibir algo distinto de sí misma. O sea como soporte publicitario. O específicamente como escaparate prestigioso, como de hecho está ocurriendo actualmente en los museos y centros de arte clásico, de vanguardia o contemporáneo, cuyos tesoros artísticos (o cuyo capital simbólico, para decirlo en términos de Pierre Bordieu) es el escaparate o exhibidor prestigioso sobre el que destacan los logos de las multinacionales. Y así ocurre igualmente en las redes sociales donde el flujo del “exhibicionismo multitudinario” es ofrecido por las empresas operadoras de las mismas como un formidable soporte publicitario para todas aquellas empresas que lo puedan pagar. O es utilizado directamente con los mismos fines publicitarios por dichas operadoras.

El “exhibicionista en red” puede intervenir en este negocio generando o propagando un *trending topic*, tan efímero como multitudinario. O estimando su propia valía personal o profesional en función del número de amigos en la red, cuyo número sobrepasa largamente a los amigos que tiene o que ha tenido a lo largo de su vida fuera de la red. Al fin y al cabo el número de personas y empresas conectadas a la red ha sido la base sobre la que se calcula el activo principal de *Facebook* o de *Twitter*.

El “exhibicionismo multitudinario” tiene su doble invertido o su contrapartida en un voyerismo que sobrepasa igualmente las connotaciones sexuales que son evidentes en esa modalidad suya que impulsa la visita multitudinaria de páginas pornográficas que ofrece el *internet*. Estas connotaciones son desbordadas por la implicación del voyerismo en “la novelería”. O en la “avidez de novedades”, para decirlo en términos dignificados teóricamente, por la cauda de pensadores a la que pertenecen Georg Simmel, Martin Heidegger y Paolo Virno. Y es precisamente a este último a quien conviene citar aquí porque su análisis de dicha avidez está abiertamente asociado al concepto de “multitud” elaborado por Negri y Hardt. De hecho Virno presentó ese análisis en el marco de un seminario titulado elocuentemente *Gramática de la multitud* (Virno, 2003), en el que se consideró a las habladorías y a la avidez de novedades como dos predicados inherentes al sujeto gramatical “multitud”. Virno expuso allí sus ideas sobre ambos fenómenos bajo la forma de un comentario crítico a las ideas de Heidegger, apoyándose ampliamente en los argumentos expuestos por Walter Benjamín en *El arte en la época de su reproductividad técnica* (Benjamin, 1973). Para Heidegger las habladorías y la avidez de novedades son dos manifestaciones culturales solidarias entre sí, que deben ser condenadas en cuanto manifestaciones de una “existencia inauténtica” que condensa su alienación y desarraigo del mundo, así como su irresponsabilidad, en el uso y el abuso del pronombre “se” en la atribución de una autoría de la que se niega a hacerse cargo: “se dice, se comenta, se sospecha...” A esta descalificación tajante de unas conductas que entonces parecían exclusivas de las masas, y que ciertamente está alimentada por el mismo desprecio aristocratizante de las mismas que José Ortega y Gasset expuso en *La rebelión de las masas* (Ortega y Gasset, 1937), Virno opone su convicción que dichas

conductas han adquirido una dignidad y una pertinencia insospechadas en cuanto atributos sobresalientes de la multitud contemporánea. De hecho, él eleva la “avidez de novedades” al rango de una verdadera epistemología que, aunque “plebeya” por difusa y poco o nada profesionalizada, comparte la misma actitud estructural de la:

bios theoretikos, de la vida contemplativa dedicada al conocimiento puro. Ni el filósofo ni el curioso tienen intereses prácticos, ambos aspiran a una aprehensión como fin en sí mismo, una visión sin objetivos extrínsecos. Pero en la curiosidad los sentidos usurpan las prerrogativas del pensamiento: son los ojos del cuerpo, no aquellos metafóricos de la mente, los que observan, hurgan, evalúan todos los fenómenos. La ascética theoria se transforma en el «afán de probar, de conocer» del voyer (Virno, 2004: 96).

Cabe ahora llamar la atención sobre el hecho que tanto el exhibicionismo como el voyerismo que aquí he traído a cuento, como atributos de “la multitud”, teorizada por Negri y Hardt, invocan inevitablemente el cuerpo que les soporta y agencia. Sólo que ese cuerpo no es, que no puede ser, el cuerpo individual, al que tanto Kraft-Ebing como Freud consideraban el agente y el paciente de esas y otras conductas sexuales anómalas. De hecho, el carácter desviado de la multitud con respecto al paradigma de unidad psicosomática encarnada en el cuerpo individual ha sido destacado por Hardt y Negri, quienes han llegado a calificar el despliegue del poderío constituyente de la multitud de “monstruoso” (Negri y Hardt, 2004:30). Como resulta monstruoso la figura del grabado que abre las páginas del *Leviatan* de Hobbes (Hobbes, 1983), en las que los órganos del soberano están formados por el ensamblaje de cuerpos humanos individuales. Pero esta clase de representación organicista de la anomalía del “cuerpo multitudinario” ha sido desechada, por Donna Haraway, en su teorización de la monstruosidad contemporánea (Haraway, 1995). Ocupa un lugar central el *cyborg*, una imagen y un concepto acuñado inicialmente en el contexto de la cibernética y la biología, que Haraway reelabora y presenta como el modelo de una subjetividad contemporánea que ya no es ni individual ni orgánica ni unívoca ni exenta sino radicalmente híbrida. En realidad, en el *cyborg* el hombre y la máquina sólo pueden existir acoplados y nunca separados el uno del otro, realizándose el uno mediante el otro, el uno convirtiéndose en el otro. Este concepto



se emparenta con el devenir maquínico de Deleuze y ha encontrado representaciones artísticas tan sobresalientes como la primera versión de la película *Matrix*,¹ donde los cerebros de los hombres aparecen enchufados directamente a unas máquinas que los explotan inmisericordemente y de las que no parecen estar en situación de librarse. No hace falta, sin embargo, ponerse ni fantasioso ni patético para reconocer que el *cyborg* es el término quizás más apropiado para referirse a la multitud que está literalmente enganchada a *internet* y que es actualmente la protagonista de las redes sociales. El hombre y su ordenador forman ahora un conjunto indisoluble, de cuya vigencia dan fe el exhibicionismo y el “voyerismo multitudinario”, de los que nos ocupamos antes, y cuya existencia sería impensable sin ese acoplamiento. Sin esa hibridación que libera y pone en circulación los flujos de energía libidinal que alimenta unas “anomalías” sexuales que antes sólo podían concebirse, como ya he señalado en términos exclusivamente individuales, y exclusivamente humanos.

La existencia del *cyborg*, declinado en términos de “multitudes en red”, tiene consecuencias en la esfera pública que vale la pena destacar y analizar en función de su papel, como medio de acceso a la esfera pública. La primera es que “las multitudes en red”, en cuanto privilegian el exhibicionismo y el voyerismo, generan una “esfera pública libidinal” y por lo tanto “perversa” en comparación con el ascetismo de la “virtud” que dominaba y todavía domina la clásica esfera pública burguesa. Una virtud que en ese caso tiene claras connotaciones éticas: el ciudadano que genera y configura la esfera pública, con su intervención en la misma como escritor, periodista, juez o representante político, debe someterse integralmente a los valores morales que la sociedad reconoce como los más altos y exigentes. Y entre ellos se cuenta su resistencia a dejarse arrastrar por las pasiones y los enamoramientos que confunden la mente y enturbian el análisis y la serena valoración racional.

¹ *The Matrix*, película escrita y dirigida por los hermanos Andy y Larry Wachowski, en 1999. Warner Bros/Village Roadshow Pictures/Groucho II Film Partnership, Estados Unidos.

Dicha esfera pública tiene además unas connotaciones en el terreno de la estructura de la subjetividad que Michael Warner resume así:

La noción republicana de virtud (...) fue diseñada precisamente para evitar cualquier ruptura que marcara una diferencia entre la vida normal y la difusión pública. El republicano tenía que ser el mismo en su calidad de ciudadano y en la de hombre. Tenía que mantener una continuidad de valores, juicio y reputación que abarcara desde la economía doméstica hasta los asuntos de naturaleza política (Warner, 2011:21).

Pero como demuestra el propio Warner, esta virtud republicana no es y no ha sido nunca más que un ideal, o si se prefiere, un horizonte regulador, porque de hecho la esfera pública clásica no ha podido ni puede suturar nunca la escisión entre “lo que somos” en un ámbito privado y “lo que somos” cuando nos presentamos en público. Él cita, a este propósito, los argumentos expuestos en 1712 por Richard Steele, en la legendaria revista inglesa *The Spectator*:

Resulta mucho más difícil conversar con el Mundo a través de un Personaje real que a través de uno inventado. Se podría aceptar como Humor en *El Espectador* lo que podría aparecer Arrogancia en el escritor que firma su obra. El Personaje ficticio podría despreciar a quienes se mostraran en desacuerdo con él, y ensalzar sus propios Actos sin ofender. Podría asumir una Falsa Autoridad sin por ello ser considerado vanidoso y engreído (Steele, 1712 en Warner, 2011:23).

Vale aclarar, sin embargo, que a pesar de la perversión de la virtud republicana, “la multitud en red” está entregada al desdoblamiento, entre el “Yo público” y el “Yo privado”, porque la red es una pantalla que ofrece la máxima cercanía e inmediatez en el contacto pero jamás asegura definitivamente la transparencia. En realidad es un ámbito privilegiado del engaño, la ficción y la teatralización generalizada.

Ni siquiera cuando comunicamos en red los placeres o las penas más íntimas podemos estar seguros de que nuestras palabras sean tomadas como una auténtica confesión y no como un ardid o una estratagema para captar la atención o el afecto de unos interlocutores, que en su gran mayoría, nos resultan tan desconocidos como nosotros les resultamos a ellos.

En este punto “las multitudes en red” son afectadas por el mismo síndrome que afecta a los “diaristas” y a los “memorialistas”, que inevitablemente, escriben pensando en el público que habría de leerles algún día. Y nosotros sabemos, mejor deseamos, que los relatos o las imágenes de nuestra vida puestos a circular en la red van a ser conocidos o leídos instantáneamente y ese deseo determina, de antemano, la estructura o la composición de los mismos. Por eso nuestro exhibicionismo en la red es teatral, porque está sobredeterminado por la pose y la impostación, aunque ni a nosotros mismos nos lo parezca. Pero también lo está por unos estereotipos que se han apoderado inconscientemente de nosotros y que afectan inevitablemente las formas y los modos en los que queremos exhibirnos. De hecho, la singularidad reclamada como un rasgo crucial de la multitud. En el pensamiento de Negri y Hardt sólo puede ser pensada en perpetua tensión con los estereotipos o si se quiere, los paradigmas de subjetividad generados actualmente por el cine hegemónico y los media, con frecuencia en connivencia activa con el poder de Estado. En este punto resulta reveladora la imagen de la portada del DVD de la película *Being John Malkovich*,² en la que una multitud entera ha neutralizado sus diferencias individuales detrás de la máscara de un actor norteamericano. Esta clase de homogenización es la que pretenden los paradigmas de subjetivación orientados estatalmente y gestionados mediáticamente, a la que sin embargo, resiste la multitud en red apropiándose de ellos para distorsionarlos o corromperlos en función de sus singulares deseos y necesidades, tal y como lo hacen quienes en la película pagan por ser durante 15 minutos el actor John Malkovich. O mejor aún, el estereotipo del actor John Malkovich.

Mi *blog* es una forma de participar en esa “esfera pública libidinal” y *cyborg* que es producida por la “multitud en red”. Y lo hace apropiándose del paradigma del “virtuoso republicano” de una manera que subvierte algunas de las condiciones clásicas de existencia. Para empezar la de los libros y periódicos, que son formatos de expresión y comunicación cuya unidad y composición están siendo erosionadas por las múltiples alternativas de lectura ofrecidas por la red. Y cuya autoridad tan bien

asentada en la especialización y la fijación impresa del conocimiento “claro y distinto” está siendo corroída por esa polimorfa “epistemología plebeya” celebrada por Virno y que es cultivada a placer por la multitud en red. De allí que el título de mi *blog* sea *El arte de husmear*, que es el nombre que me ha parecido más apropiado para un arte que no encaja en ninguno de los lineamientos académicos del arte, que elabora y reelabora continuamente los frutos de una curiosidad ejercida distraídamente en la red, en los media y en los escenarios específicamente artísticos y que pretende ser más olfativa que escópica. Los propios media son un arte, cuyo entrenador más que maestro, nos adiestra continuamente en el descubrimiento de un margen de libertad enorme e imprevisto en los aspectos más trillados y repetitivos de la experiencia cotidiana “y nos predisponen” para considerar lo ignoto como si fuera conocido, adquirir destreza con lo inesperado y lo sorprendente, y habituarnos a la falta de hábitos sólidos -tal y como ha aclarado Virno (Virno, 2004:99). Y una curiosidad que siguiendo la lección, esa si magistral de Marcel Duchamp, busca y encuentra al arte en todas partes y no sólo ni exclusivamente en las galerías y en los museos de arte, tan estructuralmente dados a la especialización y la fijación.

Cabe aclarar, sin embargo, que si apelo a la figura del “virtuoso republicano” no es sólo para transgredirla sino también para apropiarse de ella con fines abiertamente políticos. Ya dije que la multitud en red no se libra del desdoblamiento del Yo, la adopción de una figura o un personaje público y que puede ser de propia invención o composición, o simplemente una apropiación perversa de personajes previamente constituidos en las ficciones mediáticas sean literarias, televisivas, cinematográficas o de cualquier otra índole. Y es esta última opción la que he elegido para dirigirme a “la multitud en red” mediante una versión de la figura o persona del “virtuoso republicano” que, aunque le enmienda la plana en diversos aspectos constitutivos de su identidad, recupera estratégicamente su conexión histórica con la ciudadanía y la democracia. Se supone que el ciudadano es quien tiene voz y voto en los asuntos políticos; y la democracia, el régimen que garantiza el ejercicio de ese derecho soberano, pero sabemos igualmente que en su primera realización moderna la ciudadanía estuvo restringida a los varones adultos, blancos, propietarios y alfabetizados, y que sólo después de arduas y complejas luchas ha sido extendida a las mujeres y a los

² *Being John Malkovich* (1999), película escrita por Charlie Kaufman y dirigida por Spike Jonze. Universal Pictures, Estados Unidos.



jóvenes, y en general, a todas las categorías económicas, culturales, raciales y sociales excluidas por su primer estereotipo (Horrach Miralles, 2009). E incluso sabemos que esa ciudadanía, ahora universalizada, está asediada actualmente por estrategias estatales de amplio espectro y múltiples recursos cuyo objetivo es socavar continuamente las posibilidades reales de ejercerla. El ciudadano de nuestra época se convierte cada vez más en público cautivado por el “teatro político hegemónico”, en “consumidor subyugado” por la publicidad de las grandes marcas y en “ilusionado creyente religioso”. Y el ejercicio de la soberanía que todavía le atribuyen al ciudadano las constituciones políticas de los países democráticos se reduce cada vez más a la participación del mismo en la elección (extraordinariamente condicionada por las sofisticadas técnicas del marketing político) de quienes tienen de antemano la capacidad de legitimarse como sus gobernantes (Vidal-Beneyto, 2010). Esta ciudadanía (tan *light* y a la vez tan pasiva) contrasta evidentemente con la intensidad de las prácticas de subjetivación realizadas en el seno de la multitud en red. Y que adquieren inevitablemente una dimensión política porque resisten a las prácticas estereotipadoras y homogeneizadoras que vengo de mencionar. Nada más lejos del paradigma del “hombre unidimensional” denunciado en su día por la Herbert Marcuse (1994) que las “subjetividades proteicas” que despliegan en la red y a las que mi apelación a la figura anacrónica del “republicano virtuoso” como autor ficticio de mi *blog* les puede resultar una provocación. Pero también un revulsivo, que quiere llamar la atención sobre la potencia efectivamente política y específicamente republicana (en cuanto reivindicadora de la *rex publica*, de la cosa pública, de los bienes comunes) que tiene la resistencia, de hecho de la multitud a su homogenización.

En esta perspectiva mi *blog* es un ejercicio de “virtuosismo republicano” (en cuanto ejercicio de la libertad de expresión y de interpretación) que desafía las agendas impuestas por quienes desde los media y los museos favorecen que del arte se apropien el capital y el Estado. En ese sentido el arte de husmear es un arte de resistencia.

Bibliografía

- Benjamin, Walter** (1973) “El arte en la época de su reproductividad técnica” en *Iluminaciones*, Taurus, Madrid.
- Bordieu, Pierre** (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari** (1985) *El Anti- Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze, Gilles** (2007) *Conversaciones 1972-1990*, www.philosophia.cl/Escuela de Filosofia, Universidad Arcis, p. 7.
- Delgado, Cristina** (2012) “Mark Zuckerberg entra en el club de los supermilionarios”, en *El País*, 19.05.2012, Madrid.
- Díaz, Esther** (1999) *Gilles Deleuze: postcapitalismo y deseo*, www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm.
- Haraway, J. Donna** (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Universitat de Valencia, Valencia.
- Hardt, Michael** (2002) *La multitud según Negri y Hardt*. <http://www.losandes.com.ar/notas/2002/4/14/cultura-276487.asp>
- Hobbes, Thomas** (1983) *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Horrach Miralles, Juan Antonio** (2009) “Sobre el concepto de ciudadanía: historia y modelos”, *Factotum: Revista de filosofía*, Mallorca, pp. 1-22.
- Kraft-Ebing, R. Von** (1988) *Psicopathia sexualis*, Arcade Publishing Inc., USA.
- Marcuse, Herbert** (1964) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Joaquín Mortiz, México.
- Negri, Toni y Michael Hardt** (2004) *Guías. Cinco lecciones en torno al Imperio*, Paidós, Barcelona.
- Negri Toni** (2004) “La multitud debería tener armas”, *La vanguardia*, Barcelona.

Virno, Paolo (2003) *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficante de sueños, Madrid.

Warner, Michael (2011) “El público de masas y el sujeto de masas”, en *Sobre la posición del espectador en la cultura visual contemporánea*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Ortega y Gasset, José (1937) *La rebelión de las masas*, Alianza, Madrid.

Vidal-Boneyto, José (2010) *La corrupción de la democracia*, Ed. La Catarata, Madrid.



Revistas académicas de arte en bases de datos bibliográficas: disponibilidad en acceso abierto y en bibliotecas de tres instituciones mexicanas

Rosario Rogel-Salazar ➔
Eduardo Aguado-López
Néstor Martínez-Domínguez
Ivonne Lujano-Vilchis
Trinidad Monroy-Vilchis

Art Scholarly Journals in bibliographic databases: availability in open access and in libraries in three mexican institutions

Resumen

Objetivo: Identificar la presencia de las revistas académicas de arte en las principales bases de datos bibliográficas (*WoS* y *Scopus* a nivel internacional, así como *Latindex*, *Scielo* y *Redalyc* en el ámbito Iberoamericano). **Método:** Se describe la participación de los títulos vigentes en 2011 por país, idioma y ámbito temático. En el caso de las revistas registradas en el *Arts & Humanities Citation Index –A&HCI*, *Thomson Reuters ISI*– se identificó su tipo de acceso (abierto o por suscripción), así como su disponibilidad en tres bibliotecas de instituciones mexicanas vinculadas a las disciplinas artísticas: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro Nacional de las Artes (CNA) y la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). **Resultados:** No se registra ninguna revista latinoamericana de arte en el *A&HCI*, su disponibilidad en acceso abierto es limitada (11.3%), así como también su disponibilidad en las bibliotecas analizadas, con una variación del 20 al 6% en los casos analizados.

Palabras clave: Revistas académicas de arte, bibliotecas de arte, acceso abierto ruta dorada, bases de datos bibliográficas, *A&HCI*.

Abstract

Objective: Identify the presence of Art Scholarly Journals in the most important bibliographic databases (*WoS* and *Scopus* internationally and *Latindex*, *Scielo* and *Redalyc* in Ibero-America). **Method:** We describe the participation of current titles in 2011 by country, language and scope. In the case of journals recorded in the *Arts & Humanities Citation Index –A&HCI*, *Thomson Reuters ISI*– we identified their access type (open or by subscription), and its availability in three libraries of Mexican institutions linked to the arts: the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), the Centro Nacional de las Artes (CNA) and the Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). **Results:** There are no latinamerican Art Scholarly Journals in the *A&HCI*, its availability in open access is limited (11.3%), as well as its availability in libraries analyzed, ranging from 20 to 6% in the cases analyzed.

Key words: Art Scholarly Journals, Art libraries, open access golden route , bibliographic databases, *A&HCI*.

➔ Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Correo electrónico de contacto: rosariorogel@gmail.com

1. Introducción

De entre las diversas estrategias de comunicación de resultados de investigación, destacan las revistas especializadas reconocidas por los académicos como uno de los medios más fiables para dar a conocer sus ideas y propuestas; sobre todo cuando se trata de revistas que recurren a estándares legitimados por la propia comunidad: que tienen una publicación regular, que cuentan con el respaldo de reconocidos académicos en sus respectivos campos de estudio, con un equipo editorial sólido y establecido y, sobre todo, que recurren a estrictos mecanismos de revisión por pares (*peer review*) para la selección de sus contenidos.

Y si bien es cierto que –en mayor o menor medida– esta es la forma a partir de la cual opera la comunicación de la ciencia, cuando se trata de investigación en el ámbito de las humanidades y las disciplinas artísticas es preciso matizar los cauces de comunicación y las características que asumen. El trabajo que aquí se presenta se ubica en esta línea de análisis y se divide en dos grandes partes:

En principio, se muestran los resultados preeliminares de una investigación acerca de la presencia de las revistas académicas de arte en las principales bases de datos bibliográficas: *Thomson Reuters ISI* y *Scopus* a nivel internacional, así como *Latindex*, *Scielo* y *Redalyc* en el ámbito Iberoamericano. Y si bien tenemos presente que los títulos registrados son menores a la proporción que presentan las revistas de ciencias y de ciencias sociales, lo que interesa destacar es la participación por país, idioma y ámbito temático.

La pregunta que está detrás, se vincula con la presencia (o ausencia) en estas bases de datos de proyectos editoriales desarrollados en América Latina, sobre temas vinculados con los estudios de arte. En la medida en que las revistas académicas de arte editadas en la región logren insertarse en las bases de datos que potencialmente las podrían legitimar como canales de comunicación ‘reconocidos’, es probable también que logren posicionar ámbitos temáticos, problemas y, por qué no, poner a discusión su propio trabajo de investigación ante una comunidad más amplia de especialistas.

Posteriormente, con la intención de realizar un acercamiento más detallado a las características de las revistas académicas de arte registradas en dichas bases de datos, y conocer su disponibilidad para estudiantes e investigadores, optamos por identificar –en el caso particular de los títulos registrados en el *Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)* de *Thomson Reuters ISI*– la participación de revistas de acceso abierto, así como su disponibilidad en tres bibliotecas de instituciones mexicanas que ofrecen estudios de arte a nivel pre y posgrado: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro Nacional de las Artes (CNA) y la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX).

2. Características de las bases de datos bibliográficas analizadas

Sin dejar de reconocer la importancia de los diversos canales de comunicación académica –como pueden ser los libros, las revistas de divulgación, e incluso los catálogos para el caso de las disciplinas artísticas– en este análisis se examina exclusivamente la presencia de las revistas académicas de arte en las bases de datos bibliográficas más utilizadas en el ámbito académico, particularmente aquellas que desglosan, descifran y analizan la información de las revistas con fines de indización.

2.1 Bases de datos comprensivas: *Thomson Reuters ISI* y *Scopus Elsevier*

Las revistas académicas funcionan bajo el supuesto de constituirse en un medio de comunicación entre los integrantes de la comunidad a la que esperan servir y –dado que las comunidades académicas no tienen fronteras institucionales, ni nacionales– tendrían por objetivo fungir más como un escaparate de lo que se produce en una disciplina, que de aquello que se genera en una institución, o en un país en lo particular.

Y si bien las revistas con mayor tradición en diversas áreas del conocimiento operan de esta forma, también es posible encontrar revistas de nueva creación, o bien, algunas otras que –pese a su trayectoria– se caracterizan por una periodicidad errática, que no recurren al sistema de arbitraje *peer review*, que no cumplen con los estándares de calidad editorial reconocidos internacionalmente, o que aún no han logrado



constituirse en un canal de comunicación legitimado al interior de alguna comunidad académica.

Justo en razón de estas diferencias es que las propias comunidades académicas otorgan un mayor valor simbólico a la publicación en revistas más reconocidas. Pero ¿cómo se define este reconocimiento? Tradicionalmente éste es dado por el prestigio académico de los comités editoriales que las respaldan, por el estilo de comunicación fomentado por los editores entre una comunidad académica, y también por el crédito de los sellos editoriales que las sostienen.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo xx, con la fundación del *Institute for Scientific Information* –actualmente conocido como *Thomson Reuters ISI*– las estrategias para definir el mayor o menor reconocimiento de una revista científica, pasaron de estar ancladas al prestigio de quienes respaldan la publicación, a su presencia y posicionamiento en los indicadores generados por esta empresa que, para 2011, cubría aproximadamente doce mil revistas académicas.¹ Más tarde, en el año 2004, la editorial *Elsevier* fundó la base de datos bibliográfica *Scopus*, como una alternativa a la generación de indicadores bibliométricos, cubriendo una base más amplia que su competidora (aproximadamente 19,500 revistas científicas). A juicio de algunos especialistas, si bien el solapamiento de revistas en ambas bases de datos es alto, es posible afirmar que se complementan (Burnham, 2006).

Estas bases de datos buscan, en principio, integrar la información de las revistas que denominan ‘fuente’ de todos los campos conocimiento, independientemente del país e idioma en que hubieran sido editadas; en razón de ello, son conocidas como bases de datos bibliográficas comprensivas. No obstante, la primacía de revistas editadas en los Estados Unidos e Inglaterra, así como la mayor participación de disciplinas como

las médicas, biológicas, físicas entre otras, ha sido reconocida por el propio Garfield (1984), y analizada más recientemente por King (2004) en términos de inversión vs. producción científica, y por Yunta (2010) quien destaca la escasa participación de revistas Iberoamericanas.

Y si bien en las especificaciones de ambas bases de datos se hace hincapié en que sus catálogos e indicadores no pretenden ‘medir’ la calidad de las revistas científicas que recogen; lo cierto es que tanto las agencias de evaluación de la producción científica de los diversos países del orbe, así como los propios académicos, han terminado por legitimarlas a partir de su uso y son, al mismo tiempo, las más criticadas dadas las distorsiones que han generado por el mayor o menor valor otorgado a la producción científica de autores, instituciones, países y disciplinas; véanse por ejemplo los trabajos de West y Rich (2012) así como Bauery y Howard (2012), por sólo mencionar algunos de los más recientes.

2.2 Bases de datos regionales: Scielo y Redalyc en acceso abierto, Latindex referencial

Uno de los principales problemas que ha generado el uso extensivo de las bases de datos bibliográficas comprensivas al definir el posicionamiento de las revistas científicas –sobre todo para los países del sur global–, es que dado el reconocimiento que se atribuye a las revistas mejor posicionadas en los diversos indicadores que ofrecen, su costo de suscripción se ha incrementado sustancialmente, con lo cual es cada día más difícil garantizar su acceso por parte de los investigadores y estudiantes, generando con ello una paradoja: los investigadores postulan sus principales resultados de investigación –muchas veces financiados con recursos públicos– a las revistas de mayor prestigio, para ser evaluados bajo estrictos procesos de *peer review* por parte de académicos –que realizan este trabajo *ad honorem*– y, posteriormente, son las editoriales las que comercializan su distribución a costos muchas veces inaccesibles para las instituciones donde trabajan los propios autores y revisores.

Como alternativa a esta situación surgen bases de datos regionales preocupadas por ofrecer acceso abierto a los contenidos de revistas de alta calidad, contribuyendo a la difusión de lo que se conoce como la vía dorada del acceso abierto (Miguel *et al.*, 2012).

¹ El *Institute for Scientific Information* –fundado por Eugene Garfield en 1960– fue adquirido en 1992 por *Thomson Scientific & Healthcare* y, posteriormente, pasó a manos del consorcio *Reuters*, por lo que actualmente es conocido como *Thomson Reuters ISI*. Empresa que ofrece servicios de bibliografía, particularmente especializado en el análisis de citación, un campo en el que Eugene Garfield ha sido pionero (Beira, 2010).

Para el caso de Iberoamérica, destaca el trabajo desarrollado desde 1998 por el proyecto *Scielo* (Scientific Electronic Library Online), apoyado por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil (FAPESP) y el Centro Latinoamericano y del Caribe de Información en Ciencias de la Salud (BIREME) que, hasta mayo del 2012 registra más de 900 revistas (véase: www.scielo.org). Así como el trabajo desarrollado por el proyecto *Redalyc* (Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), apoyado por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx) que, hasta mayo del 2012 registra más de 800 revistas (véase www.redalyc.org).

Ambas bases de datos seleccionan las revistas de sus respectivas colecciones a partir de metodologías propias, con la finalidad de garantizar la calidad editorial científica de sus acervos y –a diferencia de *Thomson Reuter ISI* y *Scopus*– ofrecen todos los contenidos a texto completo de las revistas en acceso abierto, además de desarrollar indicadores bibliométricos. La característica esencial de estas bases de datos es apoyar la visibilidad de la producción académica generada en Iberoamérica, razón por la cual priorizan la integración de revistas editadas en dicha región.

En Iberoamérica destaca también el trabajo desarrollado por *Latindex*, que surgió en 1995 como iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y que para 1997 se convirtió en una red de cooperación regional. A diferencia de *Scielo* y *Redalyc*, *Latindex* ofrece sólo información de referencia de las revistas que incluye tanto en su directorio (con más de 20 mil revistas), como en su catálogo (con más de 6 mil revistas) (véase www.latindex.unam.mx). Recientemente, *Latindex* ha lanzado una iniciativa denominada “Portal de Portales”, que proporciona acceso a los textos completos de revistas académicas disponibles en hemerotecas digitales, a través de la cosecha de metadatos que permite el protocolo OAI-PMH.²

Para el caso concreto de este análisis, se toman como referencia las dos bases de datos comprensivas señaladas y las tres regionales, con el objetivo de identificar la presencia en ellas de revistas académicas de arte.

² OAI-PMH: *Open Archives Initiative-Protocol for Metadata Harvesting*, para detalles acerca de su funcionamiento y de las prestaciones de interoperabilidad que permite véase Barrueco y Subirats (2003).

3. Método y resultados

Las cinco bases de datos bibliográficas analizadas recurren a una clasificación de las revistas en áreas disciplinares que no son necesariamente coincidentes; de ahí que en este análisis se ofrezcan los resultados por separado, a partir de lo que –en esta investigación– se optó por considerar ‘revista académica de arte’, más en función de la diferenciación que es posible atribuir a las etiquetas de catalogación, que a los contenidos propiamente dichos de las revistas. Para los efectos de este estudio, se definió como ‘revista académica de arte’ aquella publicación catalogada bajo etiquetas que tuvieran como descriptor elementos como: arte, artes visuales, artes performáticas, bellas artes, historia del arte y pintura; aún cuando entre estos ámbitos temáticos podría registrarse una alta variabilidad de temas y formas de abordaje.³

En la mayoría de las bases de datos bibliográficas, una misma revista podría estar registrada en dos o más áreas disciplinares, lo cual dificulta conocer con precisión el total de títulos registrados. Es decir, la cantidad total de revistas agrupadas en una categoría, siempre será mayor a la suma de las revistas registradas en las subcategorías correspondientes. Esto es así en las bases de datos aquí analizadas, salvo el caso de *Redalyc*, donde los totales se generan únicamente a partir de la área disciplinar primaria. Pese a estas reservas, se lograron identificar las revistas académicas de arte registradas en estas bases de datos.

En la [tabla 1](#) se aprecian las categorías y subcategorías utilizadas por cada base de datos para clasificar las revistas. Algunas de ellas permiten seleccionar de forma independiente la categorías, pero otras no.

³ Actualmente es más común el uso del término “estudios de arte” para referirse a los trabajos e investigaciones que tratan cualquiera de las disciplinas artísticas; esto a raíz de la dificultad que se encontró al utilizar términos como “bellas artes” (utilizado históricamente para marcar la diferencia entre arte y artesanía), “artes visuales” (que dejaba fuera varias disciplinas artísticas), “historia del arte” (que se enfocaba a estudiar el arte desde una perspectiva histórica y excluía el análisis desde otras disciplinas sociales como la sociología o la antropología), ya que resultaban muchas veces inadecuados, excluyentes e incluso anacrónicos al momento de agrupar las nuevas formas y perspectivas del arte y de la investigación sobre el arte. Sin embargo, tal como se puede apreciar, algunas bases de datos siguen organizando sus recursos bibliográficos a partir de estas categorías.



Tabla 1. Clasificación por categorías y subcategorías vinculadas con revistas académicas de arte
WoS, Scopus, Latindex, Scielo y Redalyc

Base de datos	Índice	Categorías / Subcategorías utilizadas	Consideraciones metodológicas
Thomson Reuters ISI (WoS)	Arts & Humanities Citation Index	Art (no existen subcategorías)	Este grupo de revistas / categoría fue tomada como el “grupo base” para la selección del universo de análisis de revistas de las otras bases. Si bien la descripción de esta categoría afirma incluir las revistas de “artes visuales”, no se encuentran revistas de fotografía o cine en este grupo, por lo tanto este tipo de revistas no se incluyeron en la selección de las subcategorías de las otras bases de datos.
Scopus –SciVerse	Scimago Journal & Country Rank	Arts and Humanities • Visual Arts and Performing Arts	Se seleccionó esta subcategoría ya que es la que más se aproxima semánticamente al “grupo base”. En necesario precisar que además de las visuales y estudios de arte, este grupo incluye música, danza, teatro, performance, cine, etc.
Latindex	Latindexcatálogo	Artes y Humanidades • Arte • Artes plásticas • Bellas artes • Historia del arte • Pintura	Se dejaron fuera subcategorías como cine, fotografía, cultura, danza, diseño, música y teatro. Por no coincidir con el “grupo base” de revistas analizadas.
Scielo	No aplica	Literatura, Letras y arte (no existen subcategorías)	Se seleccionó esta categoría ya que es la que más se aproxima semánticamente al “grupo base”.
Redalyc	No aplica	Arte (no existen subcategorías)	Se seleccionó esta categoría ya que se corresponde, en cuanto a términos y semánticamente, con el “grupo base”. Sin embargo, incluye revistas de música y diseño.

Fuente: A&HCI, Thomson-Reuters ISI y Art & Humanities SciVerse-Scopus, www.latindex.unam.mx, www.scielo.org y www.redalyc.org (consulta 29-05-2012).

3.1 Revistas académicas de Arte en bases de datos bibliográficas por país, idioma y ámbito temático

3.1.1 Bases de datos comprensivas: Thomson Reuters ISI y Scopus, 2011

La plataforma de consulta de Thomson Reuters ISI—conocida como *Web of Knowledge*— incluye índices de citas organizados en tres campos que pueden consultarse de forma independiente o conjunta, bajo la denominación de *Web of Science* (WoS):

- *Science Citation Index (SCI)*, integra información de revistas de ciencias médicas, naturales y exactas
- *Social Science Citation Index (SSCI)*, integra información de revistas de ciencias sociales.
- *Arts & Humanities Citation Index (A&HCI)*, integra información de revistas de arte y de disciplinas humanísticas.

Adicionalmente, uno de los subproductos generados por Thomson Reuters ISI que es ampliamente utilizado en el medio académico para identificar el posicionamiento de las revistas es el *Journal Citation Reports (JCR)*, que recopila las referencias de los artículos citados y, a partir de ello, genera indicadores bibliométricos que permiten medir la influencia de la investigación y el impacto de las revistas (http://thomsonreuters.com/products_services/science/science_products/a-z/journal_citation_reports/).

No obstante, este recurso sólo está disponible para las ediciones de ciencia y ciencias sociales. La imposibilidad de desarrollar análisis de citas para las disciplinas de arte y humanidades se explica, a decir de Garfield (1980), dado que la naturaleza fundamental de la investigación científica es diferente en ciencias que en humanidades, por lo que las prácticas de citación son heterogéneas y la recuperación de información —aun cuando pudiera realizarse— significaría algo muy diferente. En este mismo sentido Leydesdorff *et al.* (2011) advierten que el análisis de citas de las revistas de arte y humanidades tienen limitaciones, razón por la cual han sido poco analizadas; de hecho, mencionan que los escasos estudios disponibles centran su análisis en su posición relativa al desarrollo de las ciencias y las ciencias sociales. Por tanto, sólo es

posible identificar el perfil de las revistas de arte y humanidades registradas en el A&HCI, mas no su impacto ni su posicionamiento.

Para 2011, alrededor de 1,680 revistas del WoS se encontraban registradas en el A&HCI; es decir, del total de revistas indizadas en la base de datos bibliográfica más utilizada en el medio académico, tan sólo 12.7% está relacionada con alguna disciplina de artes y humanidades —frente al 23% de revistas de ciencias sociales y 64.2% de ciencias (véase gráfica 5). De esas 1,680 revistas del A&HCI, sólo 79 pertenecen a la categoría “arte”—que es una de las 28 en que se dividen las revistas de artes y humanidades en el WoS— lo cual representa el 4.2% del A&HCI, y el 0.65% del WoS en su conjunto (véase tabla 2).

Si nos centramos exclusivamente en las 79 revistas de arte registradas en el A&HCI, podemos advertir que, en su gran mayoría, responden a programas editoriales promovidos en Estados Unidos e Inglaterra que, de hecho, concentran 58.2% de las revistas de arte (gráfica 1). Destaca que tres de las 79 revistas son editadas en España, y son las únicas que publican colaboraciones en idioma español (gráfica 3).

Por su parte, los índices de citas de Scopus se ofrecen a través de la plataforma *SciVerse* organizados en cuatro grupos:

- *Life sciences*, integra información de revistas de ciencias biológicas y de la vida
- *Physical sciences*, integra información de revistas de física, matemáticas y afines
- *Health sciences*, integra información de revistas de ciencias médicas
- *Social sciences & humanities*, integra información de revistas de ciencias sociales y humanidades

El recurso a partir del cual se pueden analizar las referencias a los artículos citados en Scopus es *scimago Journal & Country Rank (sj&cr)* —homólogo al *jcr* generado por Thomson Reuters isi— y, como en este caso las revistas de ciencias sociales y humanas están agrupadas bajo un mismo rubro, los datos derivados del análisis de citas se ofrecen de forma conjunta (<http://www.scimagojr.com>).

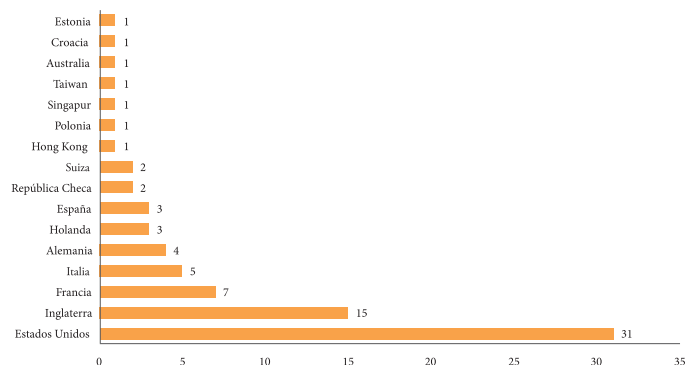


Tabla 2. Categorías del Art & Humanities Citation Index (WoS), 2011

Categorías	Número revistas	Porcentaje
1. Historia	278	14.91%
2. Lengua y Lingüística	186	9.97%
3. Filosofía	171	9.17%
4. Literatura	131	7.02%
5. Humanidades, Multidisciplinarias	129	6.92%
6. Religión	128	6.86%
7. Arqueología	83	4.45%
8. Arte	79	4.23%
9. Música	79	4.23%
10. Literatura Romance	68	3.64%
11. Historia y Filosofía de la Ciencia	59	3.16%
12. Revisiones Literarias	55	2.95%
13. Estudios Asiáticos	53	2.84%
14. Clásicos	46	2.46%
15. Arquitectura	43	2.30%
16. Estudios Medievales y Renacentistas	40	2.14%
17. Estudios Culturales	35	1.87%
18. Cine, Radio, Televisión	32	1.71%
19. Teatro	28	1.50%
20. Literatura Alemana, Holandesa y Escandinava	24	1.28%
21. Teoría Crítica y Literaria	22	1.18%
22. Literatura de las Islas Británicas	21	1.12%
23. Folklore	17	0.91%
24. Literatura Americana	16	0.85%
25. Poesía	16	0.85%
26. Literatura Eslava	10	0.53%
27. Danza	9	0.48%
28. Literatura Africana, Australiana y Canadiense	6	0.32%
Total	1,864	100%

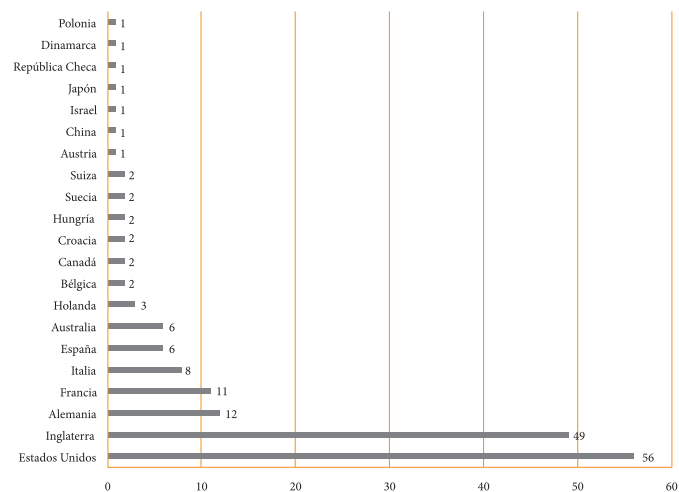
Fuente: A&HCI, Thomson-Reuters ISI (consulta 29-05-2012).

Gráfica 1. Revistas de Arte en el A&HCI-ISI por país de edición (2011)



Fuente: A&HCI, Thomson-Reuters ISI (consulta 29-05-2012).

Gráfica 2. Revistas de Artes Visuales y Performáticas A&H - Scopus-SJR por país de edición, 2011



Fuente: Art & Humanities SciVerse-Scopus (consulta 29-05-2012).

Al realizar una búsqueda en el *SJR-CR* del *SciVerse-Scopus*, se puede seleccionar la categoría “artes y humanidades” de entre un total de 27. A decir de *SJR-CR* esta categoría agrupa 1,638 revistas (8.45% del total de la base *Scopus*). A su vez la categoría “artes y humanidades” comprende 13 subcategorías, de ellas seleccionamos para este análisis la denominada “artes visuales y performáticas” que comprende 170 revistas, que representan 10.37% de la categoría “artes y humanidades” y el 0.87% del total de *Scopus* (ver *tabla 3*).

En el caso de *Scopus*, las categorías en las que se agrupan las revistas de “arte y humanidades” son en general mucho más amplias que sus correspondientes en *Thomson Reuters ISI*, sobre todo por lo que toca a los estudios literarios. Sin embargo, es posible encontrar algunas áreas que podrían estar estrechamente relacionadas con las artes visuales, como puede ser el caso de ‘museología’, por no hablar de la categoría ‘miscelánea de artes y humanidades’ que no se consideró en este análisis dada la probable alta dispersión de temas que abordan.

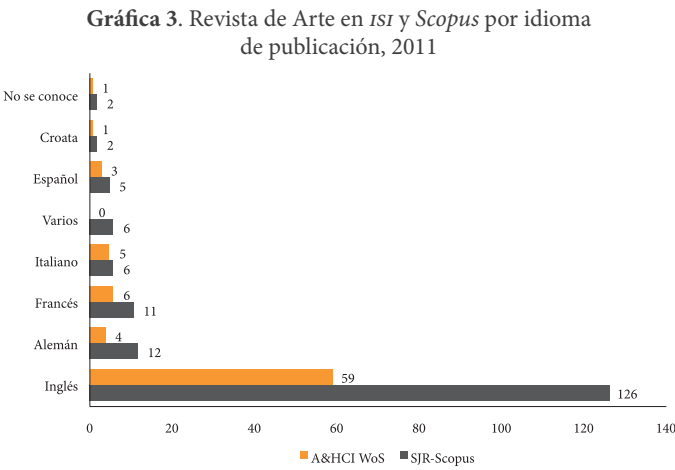
Al analizar las 170 revistas de “artes visuales y performáticas” registradas en el *A&H SciVerse-Scopus*, podemos advertir que –al igual que sucede en *Thomson Reuters ISI*– la gran mayoría de las revistas son editadas en Estados Unidos e Inglaterra (61.75%), pese a que esta base de datos cubre una mayor cantidad de revistas. Al igual que en el caso de *ISI*, ninguna revista de esta área es editada en algún país de América Latina (*gráfica 2*). Y si bien se identifican seis revistas editadas en España, sólo cinco de ellas publican colaboraciones en idioma español (*gráfica 3*).

Prácticamente todas las revistas de arte registradas en el *ISI* están cubiertas por *Scopus*, con una mayor cobertura en términos de cantidad en ésta última. No obstante, se presentan las mismas concentraciones por país e idioma en ambas bases de datos.

Tanto en *ISI* como en *Scopus* la participación de revistas de arte no alcanza un punto porcentual, siendo incluso menor en *ISI* que en *Scopus*, aún cuando las formas de clasificación de ambas bases de datos no permite afirmar esto de forma contundente pues –como ya se ha mencionado– una cantidad importante de revistas está inscrita en más

Tabla 3. Categorías del Art & Humanities SciVerse-Scopus, (2011)		
Categorías	Número de revistas	Porcentaje
1. Historia	444	22.28%
2. Literatura y Teoría Literaria	366	18.37%
3. Lengua y Lingüística	327	16.41%
4. Filosofía	192	9.63%
5. Artes Visuales y performáticas	170	8.53%
6. Estudios de la religión	161	8.08%
7. Artes y Humanidades (miscelánea)	93	4.66%
8. Música	71	3.56%
9. Arqueología (artes y humanidades)	49	2.45%
10. Clásicos	48	2.40%
11. Historia y Filosofía de la Ciencia	38	1.90%
12. Museología	17	0.85%
13. Conservación	16	0.80%
Total	1,638	100%

Fuente: Art & Humanities SciVerse-Scopus (consulta 29-05-2012).



Fuente: A&HCI, Thomson-Reuters ISI y Art & Humanities SciVerse-Scopus(consulta 29-05-2012).



de una categoría; y, más importante aún, es posible que alguna revista identificada en alguno de los campos disciplinares distinto al de arte –tanto en las áreas humanas como en las ciencias sociales– aborde algún tema de interés para los estudios artísticos; sin embargo, eso sólo podría conocerse mediante un análisis de contenido de cada una de las revistas, y de los temas abordados en diferentes momentos, lo cual abre una nueva veta de análisis en esta investigación.

3.1.2 Bases de datos regionales: Latindex, Scielo y Redalyc, 2011

Latindex ofrece dos tipos de servicios:

- Directorio *Latindex*, que registra todas aquellas revistas académicas editadas en Iberoamérica, independientemente de si se trata de títulos vigentes o no, y de su mayor o menor calidad en los procesos editoriales.
- Catálogo *Latindex*, agrupa solamente a aquellas revistas que han acreditado un proceso de revisión de algunos criterios editoriales académicos básicos.

Para el caso de este análisis, recurrimos al Catálogo *Latindex* para identificar las revistas relacionadas con temas de arte editadas en América Latina y, posteriormente, determinar cuáles de ellas forman parte de repositorios que ofrecen acceso abierto a sus textos completos, como es el caso de las revistas registradas en *Scielo* y en *Redalyc*.

Al realizar una búsqueda en el Catálogo *Latindex* se seleccionó el área “artes y humanidades” que en total registra 777 revistas, lo que representa el 12% del total del Catálogo *Latindex*. A su vez, esta área comprende 18 subcategorías, cinco de las cuales fueron consideradas en este análisis: arte, artes plásticas, bellas artes, historia del arte y pintura.

En total son 129 revistas –sin considerar los títulos repetidos en dos o más categorías– las que consideramos podrían ser del interés directo en los estudios sobre arte, esto representa el 1.99% del total del Catálogo *Latindex*. Ligeramente mayor a la proporción de este tipo de revistas registradas en ISI y en *Scopus*, pero sensiblemente bajo comparado con las revistas de ciencias y de ciencias sociales (tabla 4).

Tabla 4. Categorías de ‘artes y humanidades’, Catálogo *Latindex* (2012)

Categorías	Número de revistas	Porcentaje de revistas
1. Lingüística	186	23.9 %
2. Literatura	179	23 %
3. Filosofía	134	17.2 %
4. Humanidades	72	9.2 %
5. Cultura	44	5.6 %
6. Arte	37	4.7 %
7. Bellas Artes	32	4.1 %
8. Música	23	2.9 %
9. Filología	20	2.5 %
10. Diseño	11	1.4 %
11. Historia del arte	8	1 %
12. Cine	7	0.9 %
13. Ética	7	0.9 %
14. Artes Plásticas	6	0.7 %
15. Danza	2	0.2 %
16. Fotografía	2	0.2 %
17. Pintura	2	0.2 %
Total	~777 *	

* Dado que algunos títulos se repiten en dos o más categorías los totales o necesariamente corresponden
Fuente: www.latindex.unam.mx,
(consulta 29-05-2012).

Dado que el Catálogo *Latindex* registra solamente revistas editadas en Iberoamérica, la distribución por país e idioma es sensiblemente diferente de la presentada por *ISI* y *Scopus* que, en general, no registran ninguna revista editada en América Latina, y sólo 3 y 6 españolas respectivamente. Y aquí es justo donde se advierte una diferencia sustancial: mientras la presencia de las revistas españolas es de baja a muy baja en las bases de datos comprensivas, en el ámbito Iberoamericano resultan ser la que mayor proporción representan, con 54 revistas (53.5% del total del área); seguido de Brasil y Chile con 12 revistas cada uno. En conjunto, estos tres países aglutinan la tercera parte de las revistas de arte editadas en la región (75.3%) (gráfica 4). Destaca que México sólo registra tres revistas de arte en esta base de datos, de las cuales dos corresponden al mismo título con diferente soporte: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México (en su versión impresa y electrónica) y *En-claves del pensamiento*, editada por el Instituto de Estudios Superiores de Monterrey.

Y si bien, los datos que ofrece el Catálogo *Latindex* son una importante referencia para conocer las revistas que se publican en la región— en este caso sobre temas vinculados a las disciplinas artísticas— no es posible conocer con precisión cuáles de ellas continúan vigentes y tampoco es posible en todos los casos tener acceso a los textos completos de ellas pues, como ya hemos mencionado, el objetivo de esta base de datos es meramente referencial. Para ello, a continuación ofrecemos un análisis de las revistas de arte presentes en las bases de datos *Scielo* y *Redalyc*.

Dentro de las categorías que ofrece la base de datos *Scielo*, se eligió ‘literatura, letras y arte’, donde se registran 14 revistas; sin embargo, sólo 2 de ellas son publicaciones interesadas en dar a conocer resultados de investigación sobre temas de arte, mientras que el resto son revistas de literatura y música (véase tabla 5).

En el caso de *Redalyc*, se identifican ocho revistas dentro de la categoría ‘arte’, de las cuales seis publican resultados de investigación relacionados con temas de arte tal como se ha definido en esta investigación (ver tabla 6).

Es importante mencionar que si bien *ISI* y *Scopus* no registran ninguna revista de arte editada en América Latina, a través de *Scielo* y de *Redalyc* es posible identificar aquellas que han acreditado un pormenorizado proceso de evaluación de su calidad editorial y, además, es posible disponer de sus contenidos a texto completo en acceso abierto, con lo cual se garantiza una mayor visibilidad y es probable que —en el mediano plazo— logren posicionarse como medios de comunicación especializados incluso fuera de la región Iberoamericana.

No obstante, la proporción respecto del total de los acervos de ambas bases de datos es igualmente bajo que en el resto de las bases de datos analizadas: En *Scielo* tan sólo el 1.4% del total de las revistas son de arte (y de hecho sólo 0.4% si consideramos exclusivamente las revistas de arte, sin tomar en cuenta las de letras y literatura). Por su parte, en *Redalyc* el 0.9% del total de su acervo son revistas de arte (y sólo 0.7% si se consideran sólo las de arte, sin tomar en cuenta las de diseño y música).

Destaca también que sólo una revista académica de arte editada en América Latina está indizada tanto en *Scielo* como en *Redalyc*: *Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Es decir, pese a que la adscripción a estas bases de datos no es excluyente, llama la atención que los editores no aprovechen el potencial incremento de visibilidad que podría significar estar indizada en ambas bases de datos de acceso abierto.

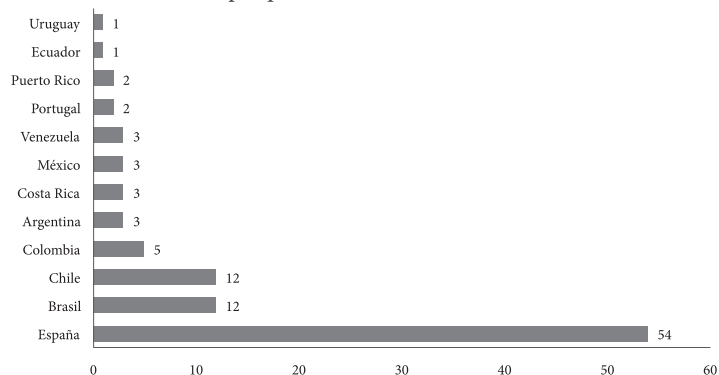
En términos generales es posible afirmar que la presencia de las revistas de artes y/o humanidades en las cinco bases de datos bibliográficas analizadas es bastante baja respecto del total. Más aún, si sólo consideramos las revistas relacionadas con temas de arte en lo particular (gráfica 5).

3.2 Revistas de acceso abierto en el A&HCI y disponibilidad en tres bibliotecas de instituciones mexicanas

Con la finalidad de ofrecer un acercamiento pormenorizado al tipo de acceso de las revistas de arte registradas en una de las bases de datos más utilizadas en el medio académico (*A&HCI* de *Thomson Reuters ISI*), se procedió a identificar cuáles de ellas ofrecen sus contenidos en acceso

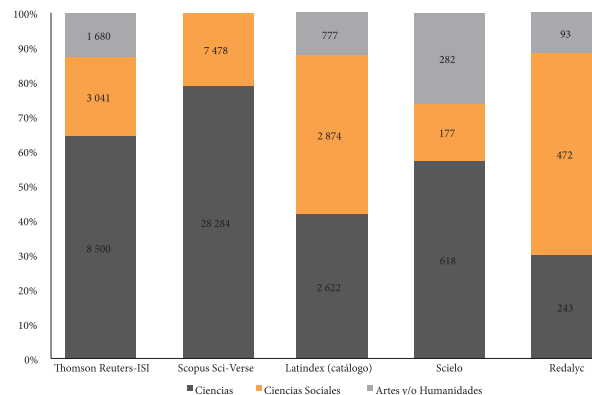


Gráfica 4. Revistas académicas de Arte en Latindex, por país de edición, 2011



Fuente: www.latindex.unam.mx, (consulta 29-05-2012).

Gráfica 5. Revistas por área disciplinar en diferentes bases de datos



Fuente: A&HCI, Thomson-Reuters ISI y A&H SciVerse-Scopus, www.latindex.unam.mx, www.scielo.org y www.redalyc.org (consulta 29-05-2012).

Tabla 5. Revistas de 'Literatura, Letras y arte', Scielo, (2012)

Revistas	Institución editorial	País
1. ARS (São Paulo)	Universidade de São Paulo	Brasil
2. Aisthesis	Pontificia Universidad Católica de Chile	Chile
3. Alea : Estudos Neolatinos	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Brasil
4. Culturales	Universidad Autónoma de Baja California	México
5. DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada	Pontificia Universidade Católica de São Paulo	Brasil
6. Linguagem em (Dis)curso	Universidade do Sul de Santa Catarina	Brasil
7. Literatura y lingüística	Universidad Católica Silva Henríquez	Chile
8. Pandaemonium Germanicum	Universidade de São Paulo	Brasil
9. Per Musi	Universidade Federal de Minas Gerais	Brasil
10. RLA. Revista de lingüística teórica y aplicada	Universidad de Concepción	Chile
11. Revista Brasileira de Linguística Aplicada	Universidade Federal de Minas Gerais	Brasil
12. Revista musical chilena	Universidad de Chile	Chile
13. Revista signos	Universidad Católica de Valparaíso	Chile
14. Trabalhos em Linguística Aplicada	Universidade Estadual de Campinas	Brasil

Fuente: www.scielo.org, (consulta 29-05-2012).

Tabla 6. Revistas de 'arte', Redalyc (2012)

Revistas	Institución editora	País
1. Aisthesis	Pontificia Universidad Católica de Chile	Chile
2. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas	Universidad Nacional Autónoma de México	México
3. Calle14: revista de investigación en el campo del arte	Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Colombia
4. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas	Pontificia Universidad Javeriana	Colombia
5. El Artista	Universidad Distrital Francisco José de Caldas	Colombia
6. Revista de Artes y Humanidades UNICA	Universidad Católica Cecilio Acosta	Venezuela
7. Revista Design em Foco	Universidade do Estado da Bahia	Brasil
8. Trans. Revista Transcultural de Música	Sociedad de Etnomusicología	España

Fuente: www.redalyc.org, (consulta 29-05-2012).

abierto; así como su disponibilidad en tres bibliotecas de instituciones mexicanas vinculadas a las disciplinas artísticas: la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro Nacional de las Artes (CNA) y la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMéx).

En la sección anterior mencionamos que –hasta 2011– son 79 las revistas ubicadas en la categoría ‘arte’ del *A&HCI* de *Thomson Reuters* ISI (ver el listado completo en la tabla 1 del anexo). De cada una de ellas nos dimos a la tarea de buscar cuáles están disponibles en acceso abierto en Internet y a través de qué plataforma. En términos generales, identificamos que nueve de ellas ofrecen sus contenidos en acceso abierto; es decir, tan sólo 11.3% del total de las revistas de arte consideradas de ‘corriente principal’, una proporción menor a lo que es posible encontrar en el caso de revistas de ciencias y de ciencias sociales. Por su parte, a 68 de ellas sólo se tiene acceso mediante suscripción, mientras que de dos no nos fue posible obtener información (gráfica 6).

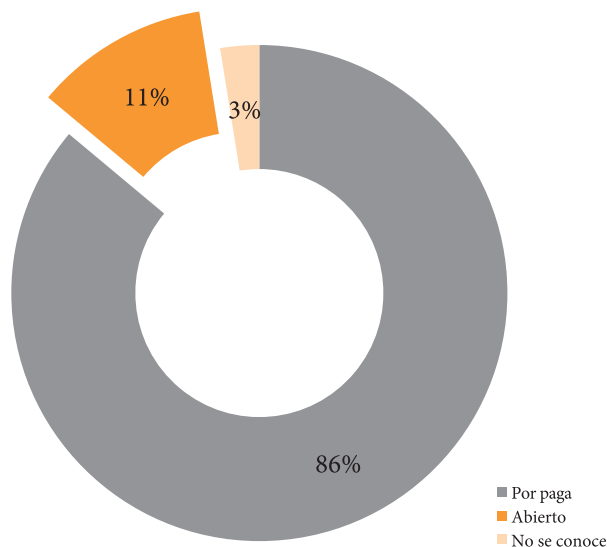
3.2.1 Revistas de arte en el *A&HCI* en acceso abierto

Destaca que de las nueve revistas en acceso abierto sólo tres son de investigación, todas ellas gestionadas mediante la plataforma *Open Journal System* (OJS). Las otras seis revistas tienen un perfil muy variado, y si bien pueden llegar a publicar resultados de investigación académica, en su mayoría publican noticias del mundo del arte, artículos de opinión, guías para coleccionistas e información sobre exposiciones internacionales. Destaca también que las revistas de arte que no son propiamente de investigación, no aprovechan las ventajas de algún gestor electrónico de procesos editoriales; quizá ello se debe a que, justamente, no son revistas propiamente académicas.

Por lo que toca a los países de edición, dos de las tres revistas españolas ofrecen sus contenidos en acceso abierto, y también destaca una revista editada en Taiwan. El resto de las revistas en acceso abierto son editadas en Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Estonia.

Es importante mencionar que una de estas nueve revistas se encuentra suspendida desde 2007, y dos de ellas sólo ofrecen acceso abierto parcial a ciertas contribuciones seleccionadas, por lo que el usuario interesado debe pagar por el resto.

Gráfica 6. Tipo de acceso de las revistas A&HCI, 2011



Fuente: *A&HCI*, *Thomson-Reuters* ISI, revisión en Internet y bibliotecas analizadas (consulta 29-05-2012).



Revistas de investigación

1. *Archivo Español de Arte*, es una revista de investigación, de acceso abierto y gestionada mediante la plataforma ojs, por lo cual sus artículos se encuentran disponibles a texto completo para leer y descargar. Editada en España, publica artículos en español con resúmenes en inglés. Fue fundada en 1925 y se encuentra disponible en línea desde 2001 hasta 2012. Publica artículos de investigación, reseñas, crónicas sobre el arte español y extranjero con relación a España desde la Edad Media. Disponible en: <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea>
2. *International Journal of Design*, es una revista de investigación fundada en 2001 y editada en Taiwán. Publica artículos de investigación, reseñas, estudios de caso y artículos de opinión en idioma inglés. La revista utiliza el gestor de revistas ojs, por lo que es posible consultar y descargar sus artículos a texto completo desde el primer número editado. Disponible en: <http://www.ijdesign.org/ojs/index.php/IJDesign/>
3. *Arte, Individuo y Sociedad*, revista española de investigación que existe desde 1988 y se encuentra vigente al 2012. Publica artículos en español con resúmenes en inglés, aborda el hecho artístico y sus relaciones con el contexto social, histórico, político y cultural. Utiliza el gestor electrónico OJS, lo que permite consultar y descargar todos sus artículos a texto completo desde el primer número publicado. Disponible en: <http://www.arteindividuoy sociedad.es/>

Revistas de difusión y divulgación

1. *ARTnews*, editada en Estados Unidos, fue fundada en 1902 y continúa vigente en 2012. Su versión electrónica es de acceso abierto, y para acceder a su versión impresa se requiere suscripción. Publica noticias, reportes de investigación, crítica, artículos de opinión, obras, tendencias, información sobre personalidades y eventos en el mundo internacional del arte en idioma inglés. Disponible en: <http://www.artnews.com/>
2. *Apollo-The International Art Magazine*, editada en Inglaterra, fue fundada en 1925 y continúa vigente en 2012. Publica en idioma inglés noticias del mercado del arte, así como directorios de iluminadores, distribuidores, valuadores, consultores y

otros profesionistas en el mercado del arte; también publica información de expertos, guías para coleccionistas e información sobre exposiciones internacionales. Para ingresar a su archivo electrónico es necesario registrarse, de modo gratuito. Disponible en: <http://www.apollo-magazine.com/>

3. *Kunstiteaduslikke Uurimusi/Studies on Art and Architecture*, publicación editada en Estonia, existe desde 1976 y está vigente en 2012. Su acervo puede ser consultado en formato electrónico a partir de 2003. Publica artículos cortos sobre de historia del arte en Estonia y el mundo, en estonio, inglés y alemán, con resúmenes en inglés o alemán. Disponible en: <http://ktu.artun.ee/>

Revistas de acceso abierto parcial

1. *Connaissance des Arts*, publicación editada en Francia, creada en 1952 y continúa vigente al 2012. No todos los archivos son de acceso abierto, es preciso pagar por algunos. En su versión electrónica publica noticias del mundo del arte, diaporamas, agenda, anuario, podcast, cursos, entrevistas. Todos los textos están publicados en francés. Disponible en: <http://www.connaissancedesarts.com/#1>
2. *Muqarnas* es una publicación editada en Estados Unidos que publica textos en inglés. Existe desde 1983, y continúa vigente en 2012. Su acervo se encuentra disponible en acceso abierto desde 1983 y hasta 2005; sin embargo sus tablas de contenido son descargables hasta 2011. Publica artículos de teoría, crítica, historia y obra de artistas, haciendo énfasis en el arte y arquitectura islámicos. Disponible en: <http://agakhan.fas.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k69205&taggroupid=icb.taggroup104596>

Revistas suspendidas

1. *Comptes Rendus des Sances de l'Academie des Inscriptions & Belles-Lettres*, revista francesa fundada en 1857 y editada hasta 2007. Sus textos, publicados en francés, se encuentran en acceso abierto y están basados en las sesiones semanales de *l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Disponible en: <http://ancient-worldonline.blogspot.mx/2009/02/newly-open-access-journal-comptes.html>

3.3 Revistas de arte disponibles en tres bibliotecas de instituciones académicas

Dada la baja proporción de revistas de arte incluidas en el *A&HCI* en acceso abierto, es posible afirmar que los académicos, investigadores, docentes y estudiantes de temas vinculados con este tema se enfrentan a una limitación en el acceso a las revistas de ‘corriente principal’ de su área de estudios.

Por tanto, la única opción para poder acercarse a estos contenidos –que, sin duda, podrían ser importantes para la formación y para retroalimentar sus investigaciones– es que los servicios bibliotecarios de las universidades o centros de investigación especializados cuenten con suscripciones a estas publicaciones; a menos, claro está, que los investigadores y/o estudiantes los adquieran a título personal.

En razón de ello, nos dimos a la tarea de identificar la disponibilidad de las revistas de arte registradas en el *A&HCI* en las bibliotecas de tres instituciones académicas que ofrecen estudios de pre y posgrado en artes y que, además, fomentan programas de investigación en la materia. No pretendemos que esta exploración se considere extensiva a todas las instituciones académicas mexicanas que tienen por objetivo formar especialistas y promover la investigación en artes; sin embargo, consideramos que puede significar una observación relevante, en tanto puede dar cuenta de la situación que se presenta y que podría ser compartida por algunas otras instituciones.

Para este ejercicio tomamos como muestra las bibliotecas de tres instituciones académicas:

- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México (BIE-UNAM)
- Biblioteca Nacional de las Artes, del Centro Nacional de las Artes (BNA-CNA)
- Biblioteca Digital, de la Universidad Autónoma del Estado de México (BD-UAEM)

Las dos primeras son, probablemente, las bibliotecas especializadas en arte más importantes del país. No sólo en razón de sus acervos sino,

sobre todo, por ser los principales nodos de formación de especialistas en artes en el país. La tercera de ellas, menor en tamaño, también es de formación más reciente y no ha sido hasta hace menos de tres años que inició su programa de posgrado.

En principio destaca que las dos primeras comparten acervos, razón por la cual si bien un título puede estar, por ejemplo, registrado en la BIE-UNAM, al momento de solicitarlo, el usuario es remitido a la BNA-CNA. Por su parte, si bien la Facultad de Artes de la UAEM cuenta con una biblioteca propia, para este análisis se tomó en consideración el acervo disponible a través de la Biblioteca Digital (BD-UAEM); la razón de ello es que ni en la biblioteca de la Facultad ni en la Biblioteca Central fue posible identificar registros de suscripción a revistas especializadas en arte, en ambos casos fuimos remitidos al acervo digital, que sólo puede ser consultado desde una IP⁴ institucional.

De estas tres bibliotecas, la más sólida en su tipo es la del CNA, institución creada en la década de los años noventa con el objetivo de formar especialistas en arte y promover la investigación en distintas disciplinas artísticas.⁵ Como parte del proyecto, se creó la “Biblioteca Nacional de las Artes” (BNA) que reúne, según sus datos, 500 mil unidades entre todas las colecciones de artes plásticas, danza, música, teatro, cine y otras disciplinas artísticas. Por ello, es considerada como una de las bibliotecas especializadas en arte más grande no sólo de México, sino de América Latina.

Esta biblioteca reunió las colecciones que las escuelas y centros de investigación tenían desde antes de su creación. Aun cuando esas entidades mantengan acervos en su interior hoy en día, la mayoría de los materiales (especialmente publicaciones periódicas) están localizadas en la BNA-CNA. De hecho, para el caso de arte, el personal de biblioteca confirmó que, por ejemplo, el Centro Nacional de Investigación

⁴ *Internet Protocol*: Etiqueta que identifica la interfaz de un dispositivo dentro de una red.

⁵ Brinda educación superior tanto en pre, como posgrado en las escuelas nacionales de pintura, danza, teatro, música y cinematografía. Además, concentra centros de investigación (únicos en el país en su tipo): en música, danza, artes plásticas y teatro (Tovar y de Teresa, 1994).



Información y Difusión de las Artes Plásticas (CENIDIAP), dependiente del mismo CNA, no resguarda revistas especializadas de arte, ya que éstas se encuentran en la hemeroteca de la BNA.

El mayor presupuesto de la biblioteca –también de acuerdo con una aseveración de personal de la biblioteca– es destinado a la hemeroteca. La compra de revistas acapara la mayoría de los recursos a través de un único distribuidor, que les vende en paquete las suscripciones a todas las revistas de que disponen en la biblioteca.

En términos generales podemos decir que, de las 79 revistas de arte registradas en el A&HCI hasta 2011, tan sólo 27 de ellas fueron localizadas en alguna de las bibliotecas consultadas (34.1%) (ver tabla 7).

Y si bien por un lado la mayoría de las revistas especializadas en arte registradas en el A&HCI no están disponibles en las bibliotecas analizadas, llama la atención que cuatro de las que ofrecen su acervo en acceso abierto (AA) son adquiridas por suscripción en sus versiones en papel.

Ahora bien, si tomamos en consideración los costos de suscripción de algunas de estas revistas y los comparamos con las consultas por parte de los usuarios, las conclusiones no son alentadoras. Destaca, por ejemplo, el caso de la revista *Art History* cuyo costo de suscripción anual (institucional) es de \$17,458 pesos mexicanos (equivalentes a \$1,414.74 USD⁶) y que registró –en un periodo de dos años– un promedio de 7 consultas. O bien, el caso de la revista *Leonardo* cuyo costo anual (institucional) es de \$11,042 pesos mexicanos (\$894.34 USD) y que registró –en el mismo periodo– un promedio de 9 consultas.

4. Discusión

En términos generales, es posible afirmar que la distribución por país e idioma en el caso de las revistas de arte registradas en las bases de datos bibliográficas analizadas presenta las mismas características que

Tabla 7. Revistas de arte en A&HCI disponibles en las bibliotecas analizadas

Revista	UNAM	UAEM	CENART
1. Aperture	✓		
2. Archivo Español de arte (AA)	✓		
3. Art Bulletin	✓		
4. Art History	✓		
5. Art in America	✓		✓
6. Art Journal	✓		
7. Arte, individuo y sociedad (AA)			✓
8. ArtForum International	✓		✓
9. ARTnews (AA)	✓		✓
10. Burlington Magazine	✓		
11. Codesign- International Journal of Cocreation in design and the arts		✓	
12. Connaissance des Arts (AA)			✓
13. Digital Creativity		✓	
14. Goya	✓		✓
15. History of Photography		✓	
16. Journal of Aesthetics and Art Criticism	✓		✓
17. KonsthistoriskTidskrift		✓	
18. Leonardo	✓		✓
19. L'oeil	✓		✓
20. Master Drawings	✓		
21. Oxford Art Journal	✓		✓
22. Revue de l'art	✓		✓
23. Sculpture Journal			✓
24. Sculpture Review	✓		✓
25. Studies in Conservation	✓		
26. Third Text	✓	✓	
27. Museum International	✓		
Total	20	5	13

Fuente: Elaboración propia a partir de datos recabados en las tres bibliotecas (5 al 20 de mayo del 2012).

⁶ Tipo de cambio a enero de 2011.

sus correspondientes en ciencias y en ciencias sociales, con la salvedad que en el caso de las revistas de arte la cantidad de revistas es mucho menor y, en razón de ello, la variación en términos de países editores, idiomas y ámbitos temáticos que abordan, también lo es.

Destaca que en el caso de las artes, pese a los diversos esfuerzos por fortalecer la producción editorial académica en América Latina, no se registra ninguna revista editada en la región. Con lo cual, si algún investigador latinoamericano vinculado a estos temas estuviera interesado en publicar en revistas de la llamada 'corriente principal', debería dirigir sus energías a la postulación en alguna revista prioritariamente estadounidense o europea y, por tanto, pensar en la necesidad de publicar en inglés.

Aunque, para ello, no basta con conocer cuáles son los títulos que incluye el *A&HCI* en el área de arte, y mantenerse actualizado al respecto (ver la tabla 1 del anexo para los datos correspondientes a 2011), es preciso además tener presentes los temas que abordan y esperar que los resultados de investigación desarrollados sean congruentes con los tópicos que priorizan dichas revistas, nada muy diferente de lo que –desde hace varios años– sucede con las revistas científicas de ciencias y de ciencias sociales (Gibbs, 1995).

Llama la atención que algunas categorías son sumamente amplias (como es el caso de filosofía, humanidades y multidisciplinarias), mientras que otras están mucho más desagregadas como es el caso de la literatura. A decir de Leydesdorff *et al.* (2011) esto se explica dado que en el *A&HCI* se clasifican las revistas a nivel de disciplina y no por campo disciplinar como ocurre en el *SCI* y en el *SSCI*, aunque en menor medida. Ello implica retos que es preciso tener presentes: en términos de procesos editoriales, mayor dificultad para consolidar líneas de investigación focalizadas en audiencias específicas; en términos de producción, cierta confusión acerca de cuál es el medio de comunicación más adecuado para dar a conocer resultados de investigación; en términos de formación, una amplia gama de proyectos heterogéneos que podrían, potencialmente, apoyar las labores de docencia.

Consideramos que estos elementos deben ser tomados en consideración, no sólo por parte de la comunidad académica vinculada a los

estudios de arte, de modo que tengan claro hacia dónde dirigir sus esfuerzos por comunicar sus resultados de investigación y porqué; sino también por parte de quienes tienen a su cargo el diseño de políticas en apoyo a la investigación en este campo de estudios, de tal suerte que las exigencias en términos de qué tipo de producción valorar, cómo y porqué sea congruente con las posibilidades reales de alcanzar los resultados que se esperan.

Es decir, resulta paradójico que a la comunidad académica vinculada con los estudios de arte se le exija publicar en revistas indizadas en las principales bases de datos cuando –a la luz de los resultados arrojados por esta exploración inicial– es evidente que las posibilidades concretas de lograrlo son escasas. En primer lugar, por la baja cantidad de revistas académicas de arte indizadas internacionalmente; en segundo lugar, por la inexistencia de ellas en el ámbito latinoamericano; en tercero, por la baja proporción de revistas de esta área cuyos contenidos se ofrecen en acceso abierto; en cuarto, por la escasa presencia de este tipo de revistas en las bibliotecas especializadas.

Esto último nos vincula con una problemática que no sólo afecta a los estudios de arte –aunque al parecer en este ámbito se recrudece– y se relaciona con la necesidad de:

- Diseñar y apoyar proyectos editoriales académicos en el campo de los estudios de arte, que contribuyan a llenar el evidente vacío que existe. Sabemos que en el medio académico latinoamericano surgen cotidianamente nuevos proyectos editoriales; sin embargo, una gran mayoría de ellos no logra subsistir más allá de cinco años, o bien sobreviven sin cumplir con los lineamientos exigidos para lograr ser indizadas en las principales bases de datos; y, muchas veces, terminan convirtiéndose en medios locales de expresión de ideas, con escasa visibilidad y repercusión.
- Fomentar entre la comunidad académica del área el uso de las revistas académicas de arte indizadas que se ofrecen en acceso abierto. Conocer las temáticas que abordan y las estrategias metodológicas a las que recurren es algo indispensable para investigadores, docentes y alumnos, no necesariamente para replicarlo, sino incluso para discutirlo y analizarlo.



- Participar activamente en la selección de las revistas a las que se suscriben las bibliotecas. Resulta paradójico que –ante un escenario de recursos escasos– las bibliotecas estén pagando altos costos de suscripción por revistas que se ofrecen en acceso abierto, o por revistas que no están reconocidas en bases de datos bibliográficas que desglosan, descifran y analizan la información con fines de indexación o, peor aún, que habiendo pagado altos costos de suscripción, las revistas sean escasamente consultadas. En esta situación tanta responsabilidad tienen los encargados de las bibliotecas, como la propia comunidad académica.
- Pero, acaso más importante, apoyar todo tipo de iniciativa que pugne por la democratización en el acceso a la información.

Sin duda, el número, cada vez mayor de publicaciones y de bases de datos electrónicas que aglutinan revistas académicas en acceso abierto, son un síntoma del interés por posicionar los principales resultados de investigación en la red. Expertos en el tema sugieren que la comunicación electrónica apegada a estándares internacionales puede resolver significativamente los problemas a los que se enfrenta la literatura académica, sobre todo en países periféricos (véase por ejemplo Delgado-López-Cozar *et al.*, 2006).

Según una reciente investigación, para los lectores, las revistas son el principal canal de distribución de la información académica y dos son las principales fuentes para la identificación de bibliografía: las plataformas de revistas y *Google / Google Scholar*; por su parte, los autores también prefieren el artículo de revista como principal canal para la difusión de sus resultados (Fry *et al.*, 2011). La mayoría de las universidades de América Latina que realizan investigación, también editan revistas académicas; el reto es consolidarlas como canales de comunicación entre especialistas fuera de los límites institucionales y no perder de vista la necesidad de ofrecer sus contenidos en acceso abierto.

5. Conclusiones

La relevancia de un estudio de esta naturaleza cobra particular importancia en un contexto en el cual tanto los académicos como los estudiantes de posgrado son impulsados a publicar cada vez con más

frecuencia. La exigencia de una mayor productividad por parte de las instancias evaluadoras, otorgan mayor ponderación a las publicaciones en revistas indexadas en las principales bases de datos; sin embargo, esta exigencia no toma en consideración tres circunstancias fundamentales: 1) la baja proporción de revistas académicas de arte reconocidas en las principales bases de datos, 2) la inexistencia en dichas bases de datos de revistas académicas de arte editadas en Latinoamérica y 3) el escaso conocimiento por parte de investigadores y estudiantes de cuáles son las revistas académicas de arte editadas en el mundo y en la región latinoamericana, y de las indexaciones que les respaldan.

Estas circunstancias podrían explicar –no justificar– la baja tasa de artículos publicados en revistas académicas de arte indexadas en las principales bases de datos. Y, sin embargo, dada la “necesidad” de publicar, esta situación orilla a que los resultados de investigación vinculados a las disciplinas artísticas se publiquen en revistas no especializadas en temas de arte, o bien especializadas en otros ámbitos temáticos (estudios culturales, sociología, antropología, etcétera); o bien, a que esta producción se canalice a través de libros compilados editados por universidades que –en muchos casos– enfrentan problemas de distribución.

Más allá de todo ello, si condicionamos en reconocer que la labor de investigación va mucho más allá de obtener mayores o menores puntajes en la escala de productividad personal e institucional, conviene preguntar –partiendo del hecho de que se cuenta con resultados de investigación que requieren darse a conocer a un público especializado– ¿cuáles son los medios más apropiados para difundir los resultados de investigación?, y, más aún, ¿los medios utilizados hasta ahora son los más adecuados?

Bibliografía

- Barrueco, José Manuel e Imma Subirats Coll** (2003) "Open Archives Initiative. Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH): descripción, funciones y aplicaciones de un protocolo", *El Profesional de la Información*, vol. 12, núm. 2, pp. 99-106.
- Bauer, W. Martin and Susan Howard** (2012) "Editorial: Public understanding of science. A peer-review journal for turbulent times", *Public Understanding of Science*, April 2012, núm. 21, pp. 258-267. DOI: 10.1177/0963662512443407. Disponible en: <http://pus.sagepub.com/content/21/3/258> (consulta: 2-06-2012).
- Beira, Eduardo** (2010) "Eugene Garfield, from ISI to Thomson Reuters: a timeline", *Working Papers "Mercados e Negócios" 104*, Inovação & Desenvolvimento, Engenharia & Tecnologia. Mercados e Negócios, Dinâmicas e Estratégias, MIT Portugal. Disponible en: <http://www3.dsi.uminho.pt/ebeira/wps/wp104a.pdf> (consulta: 29-05-2012).
- Burnham, Judy F.** (2006) "Scopus database: a review", *Biomedical Digital Libraries*, vol 3, núm. 1. DOI:10.1186/1742-5581-3-1. Disponible en: <http://www.bio-diglib.com/content/3/1/1> (consulta: 29-05-2012).
- Delgado-López-Cózar, Emilio, Rafael Ruiz-Pérez y Evaristo Jiménez-Contreras** (2006) *La edición de revistas científicas. Directrices, criterios y modelos de evaluación*, Universidad de Granada, grupo de investigación "EC3: Evaluación de la ciencia y de la comunicación científica", <http://ec3.ugr.es/in.recs/>, Granada, España.
- Fry, J.; Proberts, S.; Creaser, C.; Greenwood, H.; Spezi, V.; White, S.** (2011) *PEER Behavioural Research: Authors and Users vis-à-vis Journals and Repositories. Final Report*. August 2011. http://www.peerproject.eu/fileadmin/media/reports/PEER_D4_final_report_29SEPT11.pdf (consulta: 13/02/2012).
- Garfield, Eugene** (1980) "Is information retrieval in the arts and humanities inherently different from that inscience? The effect that ISI's citation index for the arts and humanities is expected to have on futurescholarship", *Library Quarterly*, vol. 1, núm. 50, pp. 40-57. Disponible en: <http://garfield.library.upenn.edu/essays/v6p623y1983.pdf> (consulta: 30-05-2012).
- Garfield, Eugene** (1984) "Latin American Research. Part 1. Where it is published and how often it is cited", *Essays of an Information Scientist*, vol. 7, núm. 19, pp. 138-143. Disponible en: <http://garfield.library.upenn.edu/essays/v7p138y1984.pdf> (consulta: 29-05-2012).
- Gibbs, W. Wayt** (1995) "Ciencia del tercer mundo", *Investigación y Ciencia*, núm. 231, Prensa Científica, España, pp. 70-79.
- King, David A.** (2004) "The scientific impact of nations: what different countries get for their research spending", *Nature. International weekly journal of science*, julio, vol. 430, Nature Publishing Group, London, United Kingdom pp. 311-316.
- Leydesdorff, Loet, Björn Hammarfelt and Alkim Almila Akdag Salah** (2011) "The structure of the Arts & Humanities Citation Index: A mapping on the basis of aggregated citations among 1,157 journals", *Journal of the American Society for Information Science and Technology (JASIST)*, vol. 62, núm. 12, pp. 2414-2426. Versión preeliminar disponible en: <http://arxiv.org/abs/1102.1934v3> (consulta: 1-06-2012).
- Miguel, Sandra, Nancy-Diana Gómez y Paola Bongiovani** (2012) "Acceso abierto real y potencial a la producción científica de un país. El caso argentino", *El Profesional de la Información*, vol. 21, núm. 2, pp. 146-153.
- Tovar y de Teresa, Rafael** (1994) *Modernización y política cultural. Una visión de la modernización en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- West, E. Richard and Peter J. Rich** (2012) "Rigor, impact and prestige: a proposed framework for evaluating scholarly publications", *Innovative Higher Education*, January 2012, pp. 1-13. DOI: 10.1007/s10755-012-9214-3.
- Yunta, Rodríguez Luis** (2010) "Las revistas iberoamericanas en Web of Science y Scopus: visibilidad internacional e indicadores de calidad", *Memoria del 7º Seminario Hispano-Mexicano de Investigación en Bibliotecología y Documentación*, abril de 2010, coordinador Jaime Ríos Ortega; compilador César Augusto Ramírez Velásquez, UNAM, México, 2011, pp. 347-363. Disponible en: http://132.248.242.3/~publica/archivos/libros/7o_seminario_hispanomexicano.pdf (consulta: 1-06-2012).



ANEXO

Tabla 1. Revistas registradas en el *Arts & Humanities Citation Index, Thomson Reuters ISI* (2011)

Revista	País de edición	Institución editora	Idioma	Acceso abierto
1. AfricanArts	Estados Unidos	Mitt Press Journals	inglés	
2. American Art	Estados Unidos	University Chicago Press/ Smithsonian American Art	inglés	
3. Aperture	Estados Unidos	Aperture Foundation	inglés	
4. Apollo-The International Art Magazine	Inglaterra	Apollo Magazine LTD	inglés	✓
5. Archives of American Art Journal	Estados Unidos	Smithsonian Institute	inglés	
6. Archivo Español de Arte	España	Instituto de Historia CSIC	español	✓
7. Art Bulletin	Estados Unidos	College Art Association	inglés	
8. Art Criticism	Estados Unidos	Stony Brook	inglés	
9. Art History	Estados Unidos	Wiley / Association of Art Historicians	inglés	
10. Art in America	Estados Unidos	Brant Publ	inglés	
11. Art Institute of Chicago Museum Studies	Estados Unidos	Art Institute of Chicago	inglés	
12. Art Journal	Estados Unidos	The College Art Association	inglés	
13. Arte Individuo y Sociedad	España	Universidad Complutense de Madrid	español	✓
14. ArtForum International	Estados Unidos	ArtForum	inglés	
15. Artibus Asiae	Suiza	Museum Rietberg, Gablarstrasse	inglés	
16. Artibus et Historiae	Polonia	IRSA Publishing House	inglés	
17. ARTnews	Estados Unidos	ArtNews Assoc	inglés	✓
18. Arts of Asia	Hon Kong	Arts Asia Publications LTD	inglés	
19. British Journal of Aesthetics	Inglaterra	Oxford University Press	inglés	
20. Burlington Magazine	Inglaterra	Burlington Mag Publ LTD	inglés	
21. Ceramics-Art and Perception	Estados Unidos	Ceramic Art	inglés	
22. Ceramics-Technical	Estados Unidos	Ceramic Art	inglés	
23. Codesign- International Journal of Cocre- ation in design and the arts	Inglaterra	Taylor & Francis Group	inglés	
24. Competes Rendus des Sances de l'Academie des Inscriptions & Belles-Lettres	Francia	Diffusion de Boccard	francés	✓
25. Connaissance des Arts	Francia	SFPA Connaissance Arts	francés	✓
26. Critica d arte	Italia	Casa Editreca Le Lettere	italiano	
27. Design Journal	Inglaterra	Berg Publishers	inglés	
28. Digital Creativity	Inglaterra	Taylor & Francis Group	inglés	
29. DU	Suiza	Du Verlag, Steinackerstrasse	no se conoce	
30. Estetika-The Central European Journal of Aesthetics	República Checa	Institute of Art History Academy of Sciences of the Czech Republic	inglés	
31. Gesta-International Center of Medieval Art	Estados Unidos	International Center of Medieval Art	inglés	
32. Goya	España	Fundación Lázaro Galdiano	español	
33. History of Photography	Inglaterra	Taylor & Francis Group	inglés	

ANEXO

Tabla 1. Revistas registradas en el *Arts & Humanities Citation Index, Thomson Reuters ISI* (2011)

Revista	País de edición	Institución editora	Idioma	Acceso abierto
34. International Journal of Art & Design Education	Estados Unidos	Wiley / National Society for Education in Art and Design	inglés	
35. International Journal of Design	Taiwan	National Taiwan University of Science and Technology	inglés	✓
36. International Review of African American Art	Estados Unidos	Hampton University	inglés	
37. Jahrbuch Der Berliner Museen	Alemania	Staatliche Museen zu Berlin	alemán	
38. Journal of Aesthetics and Art Criticism	Estados Unidos	Wiley / American Society for Aesthetics	inglés	
39. Journal of Cultural Heritage	Francia	Elsevier Masson	inglés	
40. Journal of Glass Studies	Estados Unidos	Corning Museum of Glass	inglés	
41. Journal of Modern Craft	Inglaterra	Berg Publishers	inglés	
42. Journal of the Warburg and Courtauld	Inglaterra	Warburg Institute-University of London	inglés	
43. Journal of Visual Culture	Estados Unidos	Sage Publications	inglés	
44. Konsthistorisk Tidskrift	Inglaterra	Taylor & Francis Group	inglés	
45. Kunstiteaduslikke Uurimusi	Estonia	Estonian Society of Art Historians	inglés	✓
46. Leonardo	Estados Unidos	MIT Press Journal	inglés	
47. Magazine Antiques	Estados Unidos	Brant Publ,Inc	inglés	
48. Master Drawings	Estados Unidos	Master Drawings Association	inglés	
49. Metropolitan Museum Journal	Estados Unidos	The Metropolitan Museum of Art	inglés	
50. Metropolitan Museum of Art Bulletin	Estados Unidos	The Metropolitan Museum of Art	inglés	
51. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz	Italia	Kunsthistorisches Institut in Florenz / Max Planck Institut	italiano	
52. Muqarnas	Estados Unidos	Aga Khan Program for Islamic Architecture (University of Harvard-Massachusetts Institute of Technology)	inglés	
53. Museum International	Estados Unidos	United Nations (UN) UNESCO/ Wiley	inglés	
54. Netherlands Yearbook for History of Art-Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek	Holanda	Uitgeverij Waanders BV	inglés	
55. L'œil	Francia	OEIL ,BP	francés	
56. Oriental Art	Singapur	Oriental Art Magazine	inglés	
57. Oud Holland	Holanda	Brill Publishing	inglés	
58. Oxford Art Journal	Inglaterra	Oxford University Press	inglés	
59. Perspectives-La Revue de l'Inha	Francia	Armand Colin Masson	francés	
60. Print Quarterly	Reino Unido	Print Quarterly Publications	inglés	
61. Prospettiva, Rivista di Storia dell'arte Antica e Moderna	Italia	Edizioni Centro Di	italiano	
62. Revue de l'Art	Francia	Presses Universitaires de France	francés	
63. Revue des Musées de France-Revue du Louvre	Francia	Conseil Musees Nationaux / Louvre	francés	



ANEXO

Tabla 1. Revistas registradas en el *Arts & Humanities Citation Index, Thomson Reuters ISI* (2011)

Revista	País de edición	Institución editora	Idioma	Acceso abierto
64. Ricerche di Storia dell arte	Italia	Carocci Editori	italiano	
65. Rock Art Resecar	Australia	Australian Rock Art Research Association/ International Federation of Rock Art	inglés	
66. Sculpture Journal	Inglaterra	Liverpool University Press	inglés	
67. Sculpture Review	Estados Unidos	National Sculpture Society	inglés	
68. Simiolus-Netherlands Quarterly for the History Art	Holanda	Stichting Nederlands Kunsthistorische Publicaties	inglés	
69. Source-Notes in the History of Art	Estados Unidos	Ars Brevis Fonndation Inc	inglés	
70. Storia del arte	Italia	Casa Editrice	italiano	
71. Studies in Conservation	Inglaterra	The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works/ Maney Publishing	inglés	
72. Third Text	Inglaterra	Taylor & Francis Group	inglés	
73. Umeni Art	República Checa	Czech Academy of Sciences	inglés	
74. Waffen-Und Kostumkunde	Alemania	Verlagshaus Werner Hofmann Kg	alemán	
75. Winterthur Portfolio-A Journal of American Material Culture	Estados Unidos	The University of Chicago Press	inglés	
76. Womans Art Journal	Estados Unidos	Old City Publishing	inglés	
77. Zeitschrift des DeutscherVereinsfür Kunst-wisseschaft	Alemania	Deutscher Verlag Kunstwissen	alemán	
78. Zeitschriftfür Kunstgeschichte	Alemania	Deutscher Kunstverlag GMBH	alemán	
79. Zivot Umjetnosti	Croacia	Institut za Povijest Umjetnosti	croata	

Fuente: *Arts & Humanities Citation Index, Thomson Reuters ISI* (consultado 29-05-2011).



Revistas científicas de arte. ¿Es posible?

Janitzio Alatríste-Tobilla ➔

Resumen

En el presente escrito se plantea una reflexión en torno a la oposición entre arte y ciencia; se cuestiona el papel de las revistas científicas en el campo de las artes, así como el lugar privilegiado que se le ha concedido a la investigación en la transición de una educación artística no profesional a una profesional.

Palabras Clave: educación, arte, investigación, revistas, publicaciones.

Science Art Magazines. Is it possible?

Abstract:

The author gives a thought to the relation between Art vs. Science and questions the roll of science magazines in the field of Arts. He specially inquires about the priority given to academic research in transition from a non professional art education to its professionalisation.

Key words: education, art, research, magazines, publications

➔ Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México, México. Correo electrónico de contacto: janitziobyc@yahoo.com.mx

¿Qué es una revista científica de arte? Esta pregunta plantea una gran cantidad de problemáticas, tantas, que incluso a ciertos críticos les parecería completamente impertinente, por no decir absurda; si me permito una exageración, me atrevería a decir que para algún sector la pregunta llegaría a ser grosera.

El primer inconveniente es la unión entre arte y ciencia. El arte corresponde a un campo ajeno a la ciencia, no son lo mismo. Su unión, si acaso fuese posible, daría lugar a una “ciencia artística” o a un “arte científico”.

Pensemos en una “revista de arte”. Quizá hemos visto alguna, en ella aparecen noticias sobre artistas, galerías y museos o incluso algún artículo sobre cierto estilo u obra en particular. Muchos nos hemos topado con esos objetos en algún consultorio mientras esperamos la fatal consulta al médico. Por otro lado, muy pocos deben conocer una “revista científica de arte”.

Hasta aquí, he señalado algunas incongruencias de la pregunta: la oposición entre arte y ciencia y la duda sobre qué es una revista científica; pero hay algo más, y más importante aún ¿qué sentido tendría unir dos campos tan distintos? que por sí mismos no podrían hacerlo, e incluso si lo hacen, su unión acarrearía consecuencias desagradables.

La ciencia, es el terreno de los sabios, ellos se encargan de estudiar las causas de todo lo existente y nos proporcionan las verdades sobre el mundo y el universo. Estas verdades además, nos permiten no sólo saber lo que ocurre, sino también lo que ocurrirá. Sus saberes, quizá, pudieran no gustarnos, pero al menos nos dan una certeza que nos proporciona tranquilidad.

El arte, en cambio, parece una fuente de confusiones. En principio, no queda claro para qué sirve, tampoco por qué se les llama “artistas” a personajes que evidentemente no comparten nada. “Artistas” son Lucerito y Fernando Botero, ambos se dedican a actividades muy distintas y su impacto aparece en contextos opuestos; la primera es visible en las telenovelas, el otro, en el palacio de Bellas Artes, a menos que éste último sea un escenario de telenovela es difícil entender por qué ambos son “artistas”. Alguien que quisiera tranquilizarme quizá diría que Lucerito ejerce el

“arte de la actuación” y Botero el “arte de las relaciones públicas”, por eso ambos son “artistas”, pero ¿cómo pueden ser “arte” acciones tan distintas?

Una mirada más especializada, por ejemplo, desde las artes visuales, no aclara la confusión. En este campo reconocido como “artístico”, se advierte que “arte” han sido las “magníficas obras” de Leonardo o los “encantadores angelitos” de Rafael; pero también, los “esperpentos” de Picasso o los “chorreados de pintura” de los abstractos norteamericanos.

Es evidente que el arte, a diferencia de la ciencia, no se encuentra en el terreno de la certeza ni del conocimiento, pero entonces ¿por qué unir arte y ciencia en una revista?

Arte como actividad profesional

Parece que, pese a lo absurdo del cuestionamiento inicial, habría elementos para seguir indagando sobre éste. En México, desde hace aproximadamente cincuenta años, la formación escolar en arte entró en una fase de profesionalización, es decir, se insertó en una dinámica de formación formal universitaria, con el objetivo de ofertar programas de licenciatura. Cincuenta años, quizá parezca mucho tiempo, sin embargo, sólo se refiere a la aparición del primer programa educativo que ofrecía estudios de artes visuales a nivel licenciatura. A partir de esos años se crearon muy esporádicamente otros programas en el resto del país (CIEES, 2001).¹

Lo significativo de este fenómeno es que la aparición de programas de estudio de licenciatura en artes fue muy lenta. En 1970, la UNAM lo hizo por primera vez, pero no fue hasta 1982 que se estructuró un nuevo programa, ahora por el Instituto de Bellas Artes a través de la Escuela

¹ Para conocer los detalles se recomienda la consulta del documento que en 1995 emitieron los CIEES (Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior), dentro del área de Educación y Humanidades, en la que fueron ubicados los estudios profesionales de arte por parte de las instancias para la evaluación de la educación superior dentro de SEP (Secretaría de Educación Pública). En este documento se hace un detallado seguimiento de la aparición en distintas entidades de programas de este tipo.



Nacional de Pintura Escultura y Grabado (ENPEG) “La Esmeralda”. Sin embargo, la aparición de este tipo de programas educativos no significa de ningún modo, que en el país no se impartieran estudios de arte, ya que éstos existían fuera de las universidades. De modo que el proceso, no se logró mediante la emergencia de planes de estudio, sino a través de la transformación de éstos en programas universitarios de licenciatura.

Para el día de hoy, existen en el país más de 35 programas de educación profesional en arte, de los cuales la mayoría realizó dicha transformación.

Dentro de la formación universitaria, es indispensable la investigación, tanto, que en todos los estatutos aparece la investigación como una función sustantiva. Ésta implica en términos simples, que los conocimientos que incluye un plan de estudios no son estáticos sino que se encuentran en constante transformación, y para dar cuenta de ella es que se investiga en las universidades. También podríamos entender la investigación en la educación superior como un proceso que convierte el aprendizaje en un proceso continuo, por no decir infinito, pues después de una formación profesional la continuación en ella se hace a partir de una constante investigación.

Como intenté decir, el proceso de transformación que hemos vivido en México de una educación artística no profesional a una profesional, ha sido lenta, y aún más lenta su incorporación en procesos de investigación. De modo que a 50 años de la aparición del primer plan de estudios de licenciatura, hoy estamos frente a un proceso en el que las academias de arte buscan su consolidación mediante la investigación. Por ello la pregunta ¿qué es una revista científica de arte?, sí es pertinente.

Sin embargo, aunque aceptáramos que la existencia de grupos docentes de arte en las universidades se relaciona directamente con fenómenos como la ciencia, la investigación, las publicaciones y desde luego el arte, haría falta aclararlas mediante la reflexión.

Revista científica

La publicación es la forma canónica de divulgar el conocimiento desde las estructuras universitarias, se ha pensado que esta estrategia ofrece

la posibilidad de generar una evidencia del producto académico, es decir, del conocimiento, que al mismo tiempo es fácil de cuantificar. El número, ha devenido en el criterio más implacable para la valoración de una producción cognitiva, al grado de haber creado el “demonio” de la evaluación científica: la *cienciometría* (Callon, 1995). Este “demonio posmoderno”, a la manera de aquel otro viejo y simpático, el de Maxwell, también es capaz de saber cómo separar el conocimiento bueno del banal, mediante la dictadura de la cantidad. Pero a diferencia del entrañable demonio de Maxwell, que se convirtió en la metáfora de la entropía, ese concepto que irremediamente incorporaba al desorden como parte estructural del conocimiento científico, este “demonio” más contemporáneo y más ignorante pretende ajustar lo valioso sólo dentro de lo que es capaz de medir, y la revista como su instrumento implacable, evidencia de la morbidez que produce la entropía vista como el exceso de orden dentro de todo sistema. Quizá esa sea una comprensión cercana de la revista científica que ahora amenaza al arte.

Arte en la universidad

La primera idea que quizá sea posible abordar es la de *Arte*, desde luego que no intentaré ofrecer una definición, ya que esa intención ha sido objeto de importantes discusiones, que incluso ha dado vitalidad y pervivencia al fenómeno artístico, de manera que aunque tal suceso sea irresoluble, paradójicamente alimenta su existencia. Por ello, no se me ocurriría responder a la pregunta ¿qué es el arte? simplemente me gustaría apuntar ¿de qué modo participa éste dentro de los sistemas académicos formalizados?

El arte al ser considerado como una disciplina profesional, se introduce en la lógica de las profesiones que ofertan las instituciones educativas de nivel superior. Una disciplina profesional presupone la demanda social de su práctica. La aparición de un quehacer profesional en la oferta de estudios de las universidades, exigiría de antemano el reconocimiento y la estabilización de una práctica, que ya se ejecutaba antes de enlistarse en los catálogos de la educación superior. Sin embargo, cabría decir que la aparición de un programa de licenciatura no ocurre siempre porque éste sea demandado por una comunidad. Si observamos otras disciplinas emergentes, por ejemplo el diseño gráfico,

veríamos que esta práctica se realizaba antes de la aparición de los primeros licenciados universitarios por otro tipo de profesionales como arquitectos, artistas e incluso ingenieros. De modo que, el profesional del diseño gráfico no tenía una demanda social, fue hasta después de su formalización que empezó a ser demandado por áreas laborales que hacen uso de impresos o proyectos editoriales.

Parecería entonces, que una sociedad demanda de sus individuos, en el plano de las funciones laborales, una determinada competencia en algún hacer específico, más que un profesional universitario de ese quehacer. Se piensa que una universidad responde a una demanda social, o que una comunidad requiere individuos capacitados en determinada competencia, y que una universidad genera planes de estudio que capaciten a los sujetos en las habilidades requeridas. Sin embargo, ocurre que una universidad no sólo es influida por su contexto cultural, sino que, ésta, a su vez, afecta a esa cultura, al producir tanto aquellas destrezas exigidas por el contexto social, como las formas de acceso y legalización para la adquisición de las competencias en cuestión.

Por ello, toda profesión avalada por una institución universitaria responde a un paradigma disciplinario conformado por el conjunto de saberes que una sociedad reconoce y considera valiosos. Cualquier profesión que se formaliza en la universidad no sólo se integra al catálogo de posibles ocupaciones, sino que además, adquieren un valor simbólico que antes no tenía. De modo que, las disciplinas y profesiones dentro de una cultura responden prácticas culturales establecidas desde criterios sociales. En otras palabras, toda necesidad social es cultural o como diría Adorno, histórica.

Sin embargo, dentro del espectro de profesiones que culturalmente nuestra civilización ha generado, la práctica artística es una que difícilmente podríamos ubicar dentro del concepto de necesidad. Esta condición podría entenderse bajo la siguiente pregunta ¿cuál es la función social del arte? Tratar de responderla no es tarea fácil. De momento, quizá baste recordar lo que Octavio Paz (2008) señalaba en su obra *El arco y la lira*, al afirmar que antes de conocer la función social del arte, debíamos imaginar una sociedad sin éste.

Resulta significativa la ambigüedad sobre la función social del arte,

ya que presupone una condición de particular desventaja de los programas educativos, tanto en quienes nos ubicamos dentro de las academias, como de las instituciones que las norman, pues los parámetros tradicionales de evaluación suelen proceder por un lado, bajo supuestas necesidades que un profesional cubre dentro de su contexto profesional y social, y por otro, bajo los efectos “reales” que ese profesional concreta.

Dicho de otra manera, se contrasta un ideal contra un real. Con toda la problemática epistemológica que esta metodología implica, al evaluar el desempeño de un programa educativo, resulta todavía más problemático en el campo de las disciplinas artísticas. Podría resultar obvio que ese ideal es mucho más difícil de acordar, ya que la función social del arte, como he intentado sugerir, es mucho más compleja, al tratar con valores simbólicos “móviles”, a diferencia de otras disciplinas que varían menos en cuanto a sus objetivos como la medicina, la ingeniería o el derecho. Si bien han cambiado las estrategias para alcanzar su función, la meta es similar a lo largo de su historia; en cambio el arte ha transformado radicalmente su finalidad a lo largo del tiempo. Sólo por mencionar un ejemplo: la belleza fue durante alguna época una condición de todo producto artístico, en cambio, actualmente esa cualidad dejaría fuera al objeto de toda condición artística.

Conocimiento artístico

El arte como disciplina y su contextualización social, son elementos conflictivos dentro de la dinámica tradicional de las academias universitarias. Pero no son los únicos, otro factor de integración de la educación artística a las instituciones universitarias es la concepción habitual que en los claustros se tiene del conocimiento. En general, se entiende más como un proceso u objeto acabado. Es decir, sería un producto listo para la distribución y difusión, con soluciones probadas frente a dificultades concretas, además, su presentación se realizaría mediante un texto, en lenguaje, que tendría que poseer la cualidad de la objetividad, condición que expuesta en otros términos indicaría que se soslaya toda presencia subjetiva. Algo muy cercano al planteamiento cartesiano de “claro y distinto”. En síntesis, conocimiento es soluciones



probadas, con métodos repetibles a problemáticas concretas, presentadas en libros o artículos certificados por una comunidad científica.

Aunque casi ningún cuerpo académico estaría dispuesto a suscribir una definición tan limitada y esquemática de conocimiento, por desgracia la actitud de las instituciones y los sujetos, que asumen su representación, con frecuencia parecen confirmarla.

De modo que se presenta, para las disciplinas artísticas, otra dificultad para proponer un conocimiento propio del área disciplinaria, y por consiguiente, dificultad para adentrarse en los medios de divulgación tradicional, concretamente en revista científica. La práctica disciplinaria del arte produce objetos imaginarios no simbólicos, es decir, las disciplinas artísticas como la música, las artes visuales, la danza, el cine o la literatura son reconocibles porque la naturaleza de su producción está ubicada como parte de “lo imaginario”.

¿Cuál es la característica de un “objeto imaginario”? Pertenecer al ámbito de la imaginación o de las imágenes, tanto reales como virtuales; está relacionado con lo que colectivamente entendemos como mitologías, cuya cualidad la constituyen los sistemas de creencias, los cuales poseen cuerpos iconológicos e iconográficos. Si abordamos el fenómeno de lo imaginario, tenemos que reparar en que este suceso está cargado de fuertes cualidades afectivas, pues experiencias como la identidad individual o colectiva, el gusto, los sentimientos, las emociones, las reacciones, son vivencias humanas comprendidas dentro de esta dimensión. Autores que han trabajado este fenómeno y que sugieren conceptos para comprenderlo serían desde luego Lacan (1953) y su famosa triada *real*, *imaginario* y *simbólico*; Cornelius Castoriadis (1975) y sus *imaginarios sociales*; Charles S. Peirce (2012) y su categoría de *segundidad*; Mircea Eliade (2002) y sus *imágenes simbólicas*; Jean Baudrillard (2004) y su concepto de *seducción*; y desde luego como gran antecedente, todo el *pensamiento romántico* de Schiller, Hugo, Schlegel, Schelling y Kant con su *teoría de la sensibilidad*, abordada en su canónica obra *La crítica del juicio*.

Cabría añadir que otras características del “objeto imaginario” serían su ambigüedad y su dificultad para ser traducida a lenguaje. Con todo

ese cuadro, será fácil imaginar la dificultad de un “objeto imaginario” para ser entendido como parte del conocimiento. Incluso, el mismo Kant define al juicio estético como inmediato por no aportar conocimiento alguno, en el sentido de que éste es desinteresado y universal (Bozal, 2002).

Por ello, la actividad artística se situó culturalmente como opuesta a la ciencia, si entendemos que ésta es por antonomasia la disciplina del conocimiento. De modo que, si pensamos al arte como un elemento de los sistemas culturales encargados de generar conocimiento, quizá una primera tarea sería abordar en publicaciones esta posibilidad, ya que como se ha sugerido, esta opción cognitiva no forma parte de las ideas tradicionales sobre el arte.

Pero además, los productores del arte no sitúan sus competencias en la elaboración de discursos teóricos argumentativos. Las destrezas de un productor artístico se agrupan tradicionalmente en razón del dominio técnico de su quehacer, sería parecido a lo que Michel de Certeau (2000) distingue entre un “conocer” y un “hacer”, en su texto *La invención de lo cotidiano*, de modo que el creador hace, pero al parecer no conoce aquello que realiza. Podríamos tal vez, entender más esta distinción si pensamos en lo que Pablo Fernández Christlieb (2011) comenta en su más reciente texto *Lo que se siente pensar*, cuando afirma que “...aquello que mejor hacemos, es lo que no sabemos que lo sabemos...”. Fernández Christlieb hace referencia a esas prácticas naturalizadas que realizamos sin un aparente pensar como conducir, cocinar o practicar algún deporte; estos “haceres” se producen dentro de otro registro de experiencia, que quizá no podríamos clasificar como pensar y sería un tipo de acción semejante a la que un productor artístico ejecuta.

Este “hacer”, también se situaría dentro de lo imaginario, en virtud de que su elaboración parece ser producto de una reacción, más que de una acción cognitiva. Entonces, un creador, aunque produce, no parece desarrollar una actitud reflexiva ante lo creado, al menos no en los contenidos habituales de los programas de estudio de arte tradicionales.

Así pues, tenemos varios problemas para ubicar al arte en un contexto de legalización de producción de conocimiento. Por una parte, el arte

no forma parte de los sistemas culturales que se encargan de producir conocimientos; por otra, los profesionales del arte no aprenden como parte de sus competencias la construcción de discursos teóricos.

La ciencia, su objeto de estudio

Finalmente el objeto de estudio de un posible conocimiento artístico es de características opuestas al objeto tradicional de la ciencia, ésta trabaja con objetos reales, mientras el arte lo hace con imaginarios. Justo lo que plantea Heinz Von Foerster (1994), cuando dice que la ciencias duras trabajan con objetos “blandos”, es decir, que al ser “duros” o “reales”, los objetos de estudio de las ciencias exactas parecen más accesibles para su estudio y por lo tanto más “blandos”, pues parecería que su acceso a ellos es inmediato. Mientras que las ciencias “blandas” como la filosofía, las ciencias sociales, el psicoanálisis y todos aquellos pensamientos que presentan dificultades para entenderse como “ciencias”, trabajan, según Von Foerster, con objetos “blandos”, es decir, “virtuales” o que al menos parecen estar modelados desde el pensamiento. Lo que en realidad los torna “duros”, al ser claramente el resultado de conceptualizaciones, más que de observaciones empíricas del mundo, de ahí que, su acceso será mediado más que inmediato. Ese posible conocimiento artístico sería pues irremediamente “blando” y por ello inminentemente “duro”.

Quizá sólo haría falta precisar que al hablar aquí de un conocimiento artístico me referimos a un producto cognitivo, emanado de la propia práctica de la creación, ya que sería obvio distinguir que a lo largo de la creación del concepto de arte se han producido una gran cantidad de discursos desde la estética, la sociología, psicología o la historia del arte; que en su conjunto, se constituyen como un cuerpo cognitivo propio de la disciplina artística. Esta afirmación no carecería de razón, sólo que los programas de estudio, de los que partimos para plantear la problemática, son precisamente aquellos que abordan como objetivos los perfiles de egreso de sus estudiantes como productores de arte, así que se trataría de pensar un conocimiento desde ese objetivo pedagógico. Los filósofos del arte, los sociólogos del arte, los historiadores del arte, constituyen en su conjunto parte del cuerpo cognitivo de lo que hoy

llamamos “arte”, sin embargo, la emergencia de la profesionalización de los programas educativos de arte se refiere cabalmente a los currículos que forman artistas.

La preocupación central, entonces, será generar un conocimiento desde la perspectiva del creador artístico.

La perspectiva

En resumen, el posible conocimiento artístico se enfrenta: a) al rechazo del arte como una disciplina que genera conocimiento; b) al cuestionamiento de un objeto de estudio imaginario, no real como en la ciencia dura, ni simbólico como en el conocimiento filosófico; y c) a que la formación de los profesionales del arte incluye el desarrollo de competencias de discurso.

Si ubicamos estas problemáticas para la fundación de una revista científica de arte quizá pudiéramos afirmar que tendríamos problemáticas culturales, es decir, la tradicional disyuntiva entre arte y ciencia. Problemáticas epistemológicas, la dimensión ontológica de los objetos de estudio de la ciencia y los posibles objetos del conocimiento artístico. Por último, problemáticas pedagógicas, como esas formaciones profesionales que únicamente contemplan competencias dentro del terreno técnico de la ejecución del arte.

Es posible que con este horizonte se vislumbre la atopía del arte como campo de conocimiento.



Bibliografía

Baudrillard, Jean (2004) *De la seducción*, Editorial Cátedra, Barcelona.

Bozal, Valeriano (ed.) (2002) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 1, Editorial Visor, Madrid.

Callon, Michel (1995) *Cienciometría*, Editorial Trea, Gijón.

Castoriadis, Cornelius (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*, Editorial Tusquets, Buenos Aires.

CIEES (2001) *Las humanidades, la educación y las artes en las universidades en México*, México.

De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México.

Eliade, Mircea (2002) *Imágenes y símbolos*, Editorial Taurus, Barcelona.

Fernández Christlieb, Pablo (2011) *Lo que se siente pensar: o la cultura como psicología*, Taurus ediciones, México.

Lacan, Jacques (1953) *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. <http://edipica.com.ar/archivos/jorge/psicoanalisis/lacan3.pdf>.

Paz, Octavio (2008) *El arco y la lira*, FCE, México.

Peirce, Charles S. (2012) *Escritos filosóficos*. Tomo I y II, FCE, México.

Segal, Lynn (1994) *Soñar la realidad. El constructivismo de Heinz Von Foerster*, Paidós, Barcelona.



La obra de arte en la época de la evaluación del desempeño de la investigación académica. Resignación y estrategia

Pilar Villela-Mascaró ➡

Resumen

El artículo está encaminado a discutir la posibilidad de incorporar las prácticas artísticas a los sistemas de evaluación de la investigación académica y a revisar de manera crítica la pertinencia de instrumentar indicadores cuantitativos para evaluar el desempeño académico, tal y como se hace en otros campos del conocimiento.

Palabras Clave: arte, conocimiento, investigación, sistemas de evaluación, sistemas de medición cuantitativa, educación superior.

Art work in the era of performance evaluation of academic research. Resignation and strategy

Abstract:

The article argues the possibility to incorporate art practices in the evaluation system of academic research. Furthermore, criticizes the relevance of the implementation of quantitative indicators in order to measure academic performance, as done in any other area of knowledge.

Key words: art, knowledge, research, systems of evaluation, quantitative indicators.

➡ Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM, y una maestría en Estética en el Centro de Investigación de Filosofía Europea Moderna de la Universidad de Middlesex. Ha trabajado como docente en la ENAP y la Universidad Iberoamericana. Como funcionaria, ha colaborado con la Sala de Arte Público Siqueiros y con el MUCA Roma de la UNAM. Ha presentado su trabajo como artista en diversos foros, tanto en México como en el extranjero.

El siguiente texto está encaminado a discutir la posibilidad de incorporar al arte visual en los sistemas de evaluación de la investigación académica. Sin duda, la manera más directa de desarrollar dicha evaluación, sería la instrumentación de un análisis de indicadores cuantitativos para evaluar el desempeño académico de manera similar a como se hace en otros campos del conocimiento. Pues se espera que en un contexto universitario se haga uso de los instrumentos vigentes para la evaluación de la investigación que se produce.

En la mayoría de los artículos y estudios publicados al respecto se discute el reconocimiento del quehacer artístico al mismo nivel de la investigación científica. Sin embargo, el arte no se guía por un valor de verdad, ni por el procesamiento de datos empíricos. Cabría preguntarse, entonces, si la producción artística (en oposición directa a la forma discursiva del reporte científico y la tesis doctoral) puede considerarse como investigación, y por lo tanto, si su primer requisito es la producción de conocimiento original.¹

De este modo, el énfasis se ha situado en una dicotomía que enfrenta la racionalidad discursivo-matemática de las ciencias experimentales, con otras posibilidades de conocimiento:

- a) aquellos que se fundan en lo emotivo-sensible,
- b) aquellos que permiten modos de representación más complejos que los que corresponden a un orden discursivo-lineal, o
- c) aquellos que a partir de una lógica pragmática asumen que, como una ocupación que exige una formación profesional, el arte debe acoplarse a la estructura universitaria.

Estos modelos son tan válidos como los de las ciencias exactas, sin embargo, el paradigma vigente de la ciencia los ha situado en los escaños inferiores de la jerarquía epistemológica.

Pero, habría que realizar algunas precisiones. La pregunta de si la producción artística puede homologarse con otras formas de investigación

suele estar condicionada por el contexto donde ésta se formula porque toda investigación está sujeta a las metodologías e instrumentos de evaluación vigentes y más justamente, con lo que en ese momento se consideran estrategias válidas para la producción de conocimientos, desde una perspectiva académica universitaria.²

En el contexto de la tecnocracia, la complejidad administrativa de este proceso ha dado lugar a un conjunto de consideraciones. Nos podríamos preguntar, por ejemplo, si en términos de producción una exposición colectiva es equivalente a la publicación de un artículo en una revista o si una exposición individual, equivale a la publicación de un libro. ¿Diez ilustraciones en pequeño formato pueden ser valoradas bajo los mismos criterios de una escultura monumental en el espacio público? Esto se vuelve más complejo si pensamos en los “medios híbridos” o “nuevos medios” que caracterizan las prácticas contemporáneas.

Lo anterior, genera también otras interrogantes: cómo y quién califica la calidad de los productos artísticos al colocarlos al mismo nivel de la investigación, más allá de su “innovación” y “originalidad”. Los productos generados en las academias cuentan con un elaborado sistema de legitimación estructurado a partir de revistas indizadas, comités editoriales regionales, nacionales e internacionales organizados por áreas disciplinares, asociaciones y redes de intercambio, eventos académicos (como congresos y seminarios), entre otros. Pero el arte también cuenta con un sistema equivalente, uno que es denostado por “rendirse a los imperativos del mercado”.

Tomando en cuenta que el arte carece de los criterios de “objetividad” que las ciencias exactas poseen, entonces la legitimación y el reconocimiento de su actividad disciplinar estarían en manos de los cuerpos

¹ Cualquier persona medianamente informada en términos de arte contemporáneo sabe que el argumento de que la “validez” de una obra depende de su “novedad”, es muy cuestionable.

² En los países anglosajones, los doctorados en arte que aceptan la producción artística como investigación existen desde mediados de los años setenta del siglo pasado. Por lo tanto, han incorporado estas preguntas a sus criterios desde hace mucho. En el Research Assessment Exercise (RAE) de 2008, se presenta el procedimiento de evaluación de la investigación universitaria que se lleva a cabo periódicamente a nivel nacional en el Reino Unido. Más adelante, se abordarán los problemas que acarrea tomar estrategias de esta índole como modelos a seguir.



colegiados formados por especialistas dentro de las instituciones. Sin embargo, resultaría importante preguntarse si estos cuerpos deberían estar integrados por autoridades de museos, galerías públicas y privadas, por editores de publicaciones especializadas, por organismos e instituciones que otorgan premios y estímulos financieros o habría que pensar en cuerpos específicos que evaluaran los productos del quehacer académico en el ámbito universitario.

Estos son algunos de los problemas que plantea la implementación de un sistema académico-administrativo que mide el desempeño y la “excelencia” en términos de investigación artística. Si bien volveremos a hablar de este tema más adelante, baste con señalar que se trata, por un lado, de la adopción de un sistema previamente construido por las ciencias exactas, basado en criterios de objetividad y de verificabilidad; y por otro, la tecnocracia, desde donde se asume que el propósito de toda “empresa humana”, consiste en incrementar su productividad, reflejada en índices cuantitativos.

Otra línea argumental, relacionada con la incorporación de la producción artística a los sistemas de evaluación de la investigación, atraviesa el campo de la epistemología. Algunas preguntas sobre el tema serían: si el arte genera algún tipo de conocimiento, ¿qué tipo de conocimiento es? y ¿si éste se encuentra al mismo nivel del que producen las matemáticas o el discurso académico de las humanidades?

Por su naturaleza, el terreno resulta mucho más escabroso, entre otras cosas, por la dificultad para constituir un objeto “difuso” que, a diferencia de las ciencias, está construido *a priori* y con absoluta certeza de su existencia.

La primera justificación que se hace del arte como una forma de conocimiento, y de su relación con la educación, tiene que ver con los supuestos beneficios que aporta al desarrollo de las capacidades cognitivas del individuo, mismas que, resultan útiles para su desempeño “profesional” en general. Se asume que, de alguna manera, el arte intenta el monopolio de lo sensible y que la familiaridad con sus productos, presentes o pasados, es un auxiliar invaluable para la “adquisición de ciertas competencias”. Por ejemplo, el programa de arte del bachi-

llerato de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) señala como objetivo la capacidad de formar una ciudadanía más “tolerante”; pues se asume que a través de la discusión en torno a una obra, el alumno será capaz de apreciar diversos puntos de vista. Del mismo modo, un museo universitario norteamericano solicitó fondos al patronato de la institución para mantener su colección de arte, argumentando un programa donde los estudiantes de medicina mejorarían sus habilidades para diagnosticar, por medio de la apreciación de la pintura. Desde esta perspectiva, la producción artística o más bien de artefactos artísticos, resultan irrelevantes y la intencionalidad del productor, indiferente.

Por otro lado, sería importante revisar algunos aspectos en torno a los criterios de presentación de los resultados de investigación, pues se demanda que existan documentos probatorios de su inicio, desarrollo y conclusión, aunque la mayoría de las veces suelen ser ajenos al orden lógico-discursivo exigido por otras disciplinas. La información codificada e interpretada en el dibujo, la fotografía o la imagen en movimiento, es claramente distinta de aquella consignada por el orden lineal del discurso. Es precisamente por esta diferencia que es capaz de incluir y representar conocimiento. Pero ¿qué es lo que se puede considerar como “el producto” de conocimiento, una vez concluida la investigación?

El documental del antropólogo, sería un ejemplo tradicional de un “objeto concreto”, que se obtiene de la conclusión de una investigación científica. Pero en el caso de los especialistas en arte, no está del todo claro si tendrían que presentar sus resultados en los formatos oficiales justificando, si acaso, la exégesis escrita que exige el formulario.³

³ En ese sentido, los lineamientos del comité de Arte y Diseño del RAE en su párrafo octavo, incluyen los siguientes lineamientos como resultados válidos de una investigación en el área: “El sub-comité no discriminará ningún tipo de investigación debido a su formato o el medio de su resultado, ya sea esta físico o virtual, textual o no-textual, visual o sonoro, estático o dinámico, digital o análogo. Los resultados pueden incluir, pero no están limitados a (sin orden alguno): libros (propios o editados); capítulos de libros; artículos en revistas especializadas; participaciones en congresos; curadurías y conservación; medios de comunicación; medios digitales; presentaciones en vivo; artefactos,

Además, persiste por un lado, la idea que a las universidades les corresponde dar cabida a todos los campos del conocimiento humano; y por otro, que esa función debería trasladarse a otras instancias, con la intención de diversificar la cartera de servicios que se ofrece a los usuarios o clientes potenciales, del mismo modo que una empresa.

Tanto en la adaptación de los resultados de una investigación artística a los sistemas vigentes de evaluación, como en el análisis de su estatus epistemológico, el arte se tiene que aislar como una práctica que existe puesto que está ahí y se realiza.

Si entendemos el arte desde la modernidad, es fácil reconocer que su especificidad proviene de la capacidad para cuestionar su propia definición, y al hacerlo, volver pensable el mundo en el que es producido. Es precisamente esta particularidad de lo artístico (que no de lo simbólico o de lo sensible) lo que queda excluido del sistema que pretende evaluarlo.

Este excurso-metáfora no es gratuito. Ante la pregunta ¿por qué es necesario ofrecer doctorados en arte?, la respuesta es: porque conviene a la universidad. Y ¿por qué conviene a la universidad?, porque mejora su puntaje. ¿Qué puntaje?, el propuesto por los sistemas de evaluación del que dependen los fondos de las universidades. ¿Quién crea esos sistemas de evaluación?, los cuerpos colegiados internacionales. Dicen a quién se le asignan los fondos y en qué momento. No se trata de una conspiración colonial, sino de un sistema de producción que parece no tener afuera y que no deja otra opción que someterse a sus imperativos. Es una “pesadilla kafkiana”, pero es.

En lo que resta de este artículo, me limitaré a enumerar algunos puntos que se podrían tomar en cuenta a la hora de diseñar los criterios y procedimientos para una evaluación de la investigación artística dentro de las universidades. Tengo que aclarar que la mayoría de ellos son negativos, y que, al señalarlos pretendo contribuir a evitar algunos de los vicios que aquejan a nuestras instituciones educativas. Asimismo, he de

aclarar que algunos de estos vicios no son privativos de las carreras de arte, sino males derivados de este tipo de sistemas de evaluación. Esta lista apenas contiene sugerencias y algunos de estos puntos podrían dar lugar a un debate que merece mucha más atención que la prestada en estos planteamientos.

Es claro que la intención de desglosar tales cuestionamientos implica una posición que quizá peca de optimista. No podemos considerar a las universidades públicas nacionales como instancias aisladas donde se produce un conocimiento “puro”, según la “resobada” figura de “la torre de marfil”. Pero sí las podemos considerar como microcosmos donde se refleja el conjunto de tensiones y problemáticas que afectan a la sociedad. Los puntos que siguen están planteados bajo esa lógica.

1. De la preponderancia de los criterios administrativos o esto no es una pipa

¿La calidad de una obra de arte puede medirse por un conjunto de criterios administrativos? Si la respuesta es no, es porque lo que se mide no es la calidad de la obra, entonces ¿qué miden los instrumentos de evaluación?

En principio, es importante señalar que lo que se mide es la capacidad de adaptación al criterio. Dicho de otro modo, los resultados confirman únicamente que se produjeron evidencias capaces de ser valoradas dentro de los parámetros exigidos. Por tanto, una de las razones del crecimiento de los aparatos burocráticos, aunque no implique necesariamente un aumento en el número de empleados, representa un aumento en la cantidad de horas-trabajo dedicadas a este tipo de actividad. Aquí es importante resaltar que el arte, como un campo privilegiado para reflexionar en torno a la representación, tiene una postura particular respecto de la imposibilidad de coincidencia entre el cumplimiento de criterios administrativos y la producción artística.

No se trata aquí de afirmar que los trámites burocráticos coartan la libertad creativa del artista, sino de tomar conciencia que la necesidad de publicar una cierta cantidad de libros y artículos al año ha llevado a

diseños y exposiciones; películas, videos y otros tipos de presentación en medios; reportes de asesorías; y la creación de colecciones o archivos que apoyen la infraestructura de investigación”.



que se inviertan muchos recursos en la edición de libros malos y artículos “refritos”. No se considera el número de horas que debe dedicar el “investigador”, o alguno de sus subalternos, a las relaciones públicas necesarias para lograr tales publicaciones; y desde luego, sin mencionar sus otras labores administrativas, docentes, tutoriales y de formación académica, igualmente sujetas a un proceso de evaluación.

Si comparamos esta situación con la producción artística en su estado actual, encontramos que los paralelismos son muchos; ya se trate de un artista “exitoso” en los circuitos cultural y comercial o inserto en los sistemas de becarios y de producción independiente.

2. Universidades públicas vs. universidades privadas

Una de las razones por las que convendría tomar el punto de vista que he llamado “negativo”, o más bien “preventivo”, es porque existe un relación con ciertos modelos colonialistas de desarrollo. Desde esta postura pueden señalarse tres elementos de dominio que, aunque relacionados entre sí, son claramente distintos.

La función, la situación y el equilibrio que hay entre las instituciones públicas y privadas de investigación y educación superior son muy distintas de un país a otro. Incluso si comparamos, por ejemplo, naciones del “primer mundo”, veremos que la situación de la educación superior en Inglaterra es muy distinta de la que hay en Alemania.⁴ Asimismo, los reclamos de los estudiantes chilenos por la educación como derecho y alrededor de una homologación de la calidad en la educación pública y privada del país, son muy distintos a las protestas de los “rechazados” de las universidades en México, quienes en ocasiones, se ven forzados a pagar por una educación privada de peor calidad que la que ofrecen ciertas instituciones públicas.

Considerar que hay “tendencias mundiales” e “instituciones de vanguardia”, es siempre una apuesta peligrosa. Particularmente, en el caso de las escuelas de arte, cuyos egresados suelen considerarse como pro-

ductos susceptibles de incorporarse a un sector de la economía, el de las “industrias creativas”. Esas tendencias están ligadas a la idea de que forman parte de los sistemas de productividad en las “economías del conocimiento”. Sin embargo, frente a la visión que supone que hay un movimiento global hacia este tipo de economías,⁵ podemos contraponer otra, que afirma que la prosperidad generada en ciertos países tiene como condición primera la prerrogativa de cobrar regalías; es decir, de vender las tecnologías de los medios de producción y desplazar los sectores primario y secundario a otras regiones, donde la mano de obra es más barata y las legislaciones laboral y ambiental son más laxas. El proyecto fallido del “neoliberalismo mexicano”, con sus maquiladoras y “capitales golondrinos”, además de la competencia con los países asiáticos, son algunos ejemplos.

La apuesta en modelos extranjeros que incorporan criterios administrativos de excelencia, tal y como se está haciendo actualmente en las universidades, no sólo implica correr el riesgo que el modelo no responda a las necesidades del contexto socio-cultural donde se aplica, sino que contribuye a la instauración de una visión teleológica del desarrollo, que mencionamos antes. ¡El futuro de México es ser Alemania! Sin considerar que las diferencias entre ambos países se deben, en parte, a su coexistencia dentro de una misma temporalidad.

Por simple que parezca, es importante señalar un rasgo alarmante entre las instituciones públicas y las privadas: la frontera entre ambas es cada vez más borrosa. Se puede afirmar que una universidad privada es ante todo una forma de negocio, cuyo objetivo es producir dividendos por la prestación de un servicio, en todo caso académico; mientras que el imperativo que rige una universidad pública, es generar un beneficio social para la nación, como figura que representa a la totalidad de sus ciudadanos. Desde luego, estas confusiones están lejos de ser inocuas.

Estos últimos argumentos revelan claramente que a la hora de considerar la evaluación de la investigación, se establece una grave disyuntiva.

⁴ Las discusiones en torno al Plan Boloña son ejemplares en este sentido.

⁵ Por supuesto es una visión muy cuestionable a partir de la crisis mundial del 2008.

Por una parte, los criterios de evaluación privilegian el desempeño de actividades meramente administrativas, que se valoran en términos de productividad, costo y rendimiento; mientras que por la otra, los modelos académicos estructurales parecen derivar en epistemologías delirantes de “torre de marfil”, que con frecuencia son planteados como entelequias abstractas y absolutamente ajenas a cualquier condición que exceda su campo. No conviene entonces olvidar que las escuelas de arte, adscritas a las universidades públicas, están sujetas a establecer vías para “beneficiar a la sociedad en su conjunto”, parte sustantiva de sus funciones de rendición de cuentas a la sociedad.

Con lo señalado hasta el momento, mi propuesta paradójicamente consistiría en desarrollar proyectos académicos internacionales de producción artística, estructurados a partir de modelos epistemológicos, capaces de brindar un “beneficio” social; y sobre todo, susceptibles de ser medidos en términos de “eficiencia”. Sobra decir que tratándose de la elaboración de instrumentos normativos concebidos desde el Estado, las reflexiones se vuelven ineludibles.⁶

3. El negocio de la educación

La noción de educación como negocio, a la que quiero referirme, no sólo está vinculada con el excedente de ganancias que genera el pago de colegiaturas, ya que éstas son nimias para el caso de la educación pública. Más bien me refiero a las complejas e influyentes relaciones que ésta reconfigura en ciertos aspectos de los ámbitos económicos y culturales. Es innegable que la educación ha sido extensamente considerada como “inversión”, en la medida que su propósito es garantizar un acceso individual a “mejores empleos” y, por lo tanto, un mayor nivel de ingresos en el futuro profesional. De modo tal, que en ocasiones se han desarrollado alianzas académicas entre las universidades y

la iniciativa privada para corporativizar los programas de investigación y encaminarlos al desarrollo de distintas formas de mercado.⁷ Resulta significativo que aún en países donde predomina la educación superior pública, como el caso mexicano, sea cada vez más común que los estudiantes universitarios contraigan una deuda financiera. Asimismo, se ha consolidado la creencia que la licenciatura y el posgrado garantizan un mejor futuro porque prometen el “acceso a mejores empleos”, que suponemos se multiplicarán *ad infinitum*; o ¿ésta es sólo una medida de control poblacional destinada a disminuir los índices de desempleo?

En este sentido, podríamos considerar que más que otorgarles una mayor “dignidad”, la propuesta para homologar la producción de obras de arte con los criterios de evaluación académica provenientes de otras disciplinas, no es más que un intento por homologar los criterios de una industria, la de la educación.⁸

4. Las artes aplicadas vs las industrias creativas

Hasta ahora hemos considerado únicamente lo que los procesos de evaluación implicarían en términos de los cambios que ocurren en el campo de la educación superior; sin embargo, prácticamente hemos omitido su relación con el arte, es decir, como una práctica social en constante transformación.

Ante la pregunta ¿qué es lo que un artista produce como investigación?, la respuesta, es arte. Entonces, queda por cuestionar ¿a qué noción de arte nos referimos? Pero sobre todo ¿qué beneficios traería la validación del arte como una forma de investigación en el contexto universitario?

Aquí es fundamental tomar en cuenta la estrecha relación histórica que existe entre lo que en cada época se ha entendido como arte y sus

⁶ Esta cuestión ya ha sido planteada fuera de la universidad. La publicación “Más allá de la taquilla” de la AMPROM está dedicada, íntegramente, a la manera en la que los criterios cuantitativos (como por ejemplo el número de visitantes y, por ende, los montos que se ingresan por taquilla) no necesariamente garantizan los beneficios de las instituciones museales.

⁷ O según el modelo estadounidense, a los imperativos de los complejos bélicos-industriales.

⁸ La brecha que abre una distinción tan sencilla como la que hay entre “producción artística” (donde el adjetivo establece una suerte de eufemismo) y “producción de obras de arte” también tiene muchas implicaciones.



formas de enseñanza. De hecho, si nos limitamos al siglo XX, los proyectos de algunas vanguardias históricas como la Bauhaus o el Productivismo Soviético, fueron antecedentes fundamentales tanto para la entrada de las artes a las universidades como para el posterior desarrollo de movimientos que modificarían la disciplina en general, como el Conceptualismo, surgido en las universidades norteamericanas.⁹

En relación con el vínculo entre el arte y las academias, entre su definición disciplinar y la formación de artistas, creo importante señalar algunos aspectos que han dado origen a transformaciones relevantes en el terreno artístico durante las últimas tres décadas.

He señalado que el arte se entiende como un subsector de las “industrias creativas”, en razón de su inserción en la sociedad, pero ¿cómo exactamente entra el arte en este rubro? Y realmente ¿la obra de arte produce conocimiento en términos de propiedad intelectual, servicios, experiencias y objetos?

Si tomamos en cuenta la limitación para valorar la producción artística como investigación a partir de los criterios de eficacia, se corre el riesgo de reducir la obra artística a su parte objetual, o dicho de otro modo, equivale a emitir un certificado de defunción a la singularidad de la obra. Preguntarnos sobre si este certificado se extiende al arte mismo es crucial si pretendemos asumir una postura crítica que exige la noción de arte como investigación, como algo que puede generar conocimiento y no sólo afirmar la realidad absoluta de lo que ya es.

Otro elemento son las “artes aplicadas” (confiando en que el lector se detenga en las “sutilezas” del término). La autonomía en la que el arte

moderno cifró su existencia queda sitiada por todos lados, y con la multiplicación de especialidades relacionadas con las industrias creativas (diseñadores editoriales, gráficos, textiles, publicistas, fotógrafos de productos, de modas, de sets; y por otro el otro, la curaduría, la pedagogía especializada en arte, el arte como terapia, el arte comunitario y social, entre tantos), parece relegada a una estrategia para la creación oportunista de nichos de mercado, un subsector de las “ciencias de la mercadotecnia” (y aquí llevo la ironía a un extremo).

Un ejemplo puntual de esto es una escuela profesional de élite, creada recientemente en la ciudad de México, que debido a los altos sueldos que ofrece (y a que no cuenta con las condiciones de empleo que ofrecen las universidades) ha logrado atraer a un número considerable de profesionistas que no se han visto forzados a abandonar su producción a fin de obtener la seguridad que ofrece una carrera en la academia. Promoviendo, precisamente, y como garantía de calidad, que sus profesores sí se desempeñan en el campo profesional (y no sólo en la academia). Este centro educativo emplea a artistas para que eduquen a los descendientes de la “alta burguesía mexicana”.

5. La “profesionalización” del arte

Como he argumentado, cuestionar la situación epistemológica del arte fuera de las prácticas que lo producen, las instituciones y canales por los que circulan sus productos, sería por definición, una labor fallida o por lo menos, amañada.

En ese sentido, me parece que el arte como profesión sería otro de los criterios fundamentales que habría que tomar en cuenta a la hora de incluir “medidas cautelares” si decidiéramos evaluar el desempeño de un artista como investigador en una estructura académica. De hecho, y más allá de consideraciones “abstractas” sobre si el arte genera conocimiento, y si por ende, puede ser una forma de investigación o si podemos crear criterios objetivos y cuantitativos (mediante la cuantificación) para evaluar el desempeño de un artista como investigador. En el caso de nuestro país, habría que comparar dos instituciones paralelas: el Sistema Nacional de Creadores (SNC), adscrito al Consejo Nacio-

⁹ En el caso mexicano, de nuevo habría que establecer un correlato entre momentos históricos y la manera en la que se han forjado los diversos proyectos de educación de las artes, por ejemplo, el contexto de la fundación de la ENPG “La Esmeralda” o la conversión de la H. Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Recordemos, también, al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) como un proyecto claramente dirigido a una visión espectacular de la “cultura” como un subsector de la industria del entretenimiento era el MUAC.

nal para la Cultura y las Artes y el Sistema Nacional de Investigadores (SNI), del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

La diferencia entre ambos sistemas no está sólo en el producto, sino en el estatus laboral del productor, y es que los lineamientos de contratación que existen en la mayoría de las universidades se oponen a los requisitos que, en los últimos treinta años, se exigen para convertirse en un artista reconocido. En este punto es más clara la diferencia entre las ciencias duras, las humanidades y las artes, no en tanto campos de conocimiento, sino en términos de su ejercicio y sus funciones en la sociedad.

Si recordamos la pregunta que dio lugar a este artículo, sobre si la producción artística podría posicionarse al mismo nivel de la investigación producida en otras disciplinas, no sólo responderíamos con una rotunda negativa, sino con la afirmación categórica de que existe la necesidad de alterar radicalmente muchas de nuestras instituciones, cuyo funcionamiento, se asemeja a la organización del trabajo al interior de una empresa, que responde al imperativo de la obtención de capital.

Esta afirmación no es baladí, ni está hecha a la ligera. El modelo de evaluación que necesariamente tendríamos que tomar en cuenta y que, por cierto, está vigente en el SNC, está basado en las ciencias duras. Bajo sus lineamientos se evalúa la velocidad de la producción de conocimientos verificables y útiles.

La presión que nos conduce hacia esta forma de producción del conocimiento, no sólo es capitalista sino neoliberal. En este sentido las universidades públicas que al entrar en una lógica de privatización recurren a “medidas de excelencia” no sólo en su “forma de producción”, sino también en su estructura o su forma de organización basada en la “libre competencia”.

Los señalamientos planteados hasta el momento se oponen a la idea según la cual, las condiciones que hay en las instituciones académicas ofrecen una especie de “campo protegido” (o “torre de marfil”) donde es posible llevar a cabo una investigación artística o más bien, producir obras de arte sin las limitantes que éstas enfrentan en otros contextos (básicamente me referiría al mercado y a los circuitos de validación de

las instituciones culturales a nivel nacional e internacional). Pero he decidido conceptualizar la universidad no como un coto aislado, sino más bien, como un “campo de conflicto”. No obstante, es importante recordar que la visión de una “investigación pura” es la que fundamenta los argumentos epistemológicos acerca del arte como investigación, y que puede esgrimirse como un argumento de peso a la hora de decidir qué clase de cuerpos colegiados serían los idóneos para evaluar la producción artística.

Un ejemplo de esto es lo que ya ocurre en muchas escuelas o facultades de arte donde la estructura de los circuitos de validación se replica al interior de las instituciones académicas. Sin embargo, lo que la escuela valora no tiene ninguna relación con lo que ocurre en el exterior, esa falta de contacto conduce al anquilosamiento, puesto que el sistema de valoración o más bien sus criterios cuantitativos se establecen según relaciones internas de poder.

El otro extremo se puede establecer fácilmente si hacemos un paralelismo con lo que ocurre en el campo de las ciencias duras. No es novedad decir que hay una tendencia, cada vez más pronunciada, a que la investigación que se da en un contexto universitario esté determinada por los intereses del mercado, es decir, por los intereses de empresas cuyo objetivo fundamental es incrementar sus utilidades. Este asunto, a su vez, está vinculado con lo que hemos dicho en torno a las universidades públicas y privadas:

- a) La investigación científica (o tecno-científica) beneficia a la sociedad en general.
- b) Promover la competencia entre los investigadores, por medio de la asignación de recursos, hace que produzcan resultados más eficientes y a mayor velocidad (que sean más competitivos).
- c) La distribución social de los beneficios, así como la implementación las tecnologías son ajenas a la investigación.
- d) La sinergia entre la iniciativa privada y el Estado beneficia a la sociedad en general, pues según esta visión, el Estado invierte (es decir usa los impuestos para subsidiar el desarrollo del sector empresarial) en el “desarrollo” de la Nación, a la vez que la iniciativa privada invierte para mejorar las empobrecidas y



magras instituciones públicas. Esto fomenta el crecimiento, permitiendo que las empresas sean quienes tomen las decisiones según sus necesidades y se beneficien directamente de las instituciones públicas.

La crisis mundial del año 2008, sus múltiples secuelas y su aún incierto desenlace, están directamente vinculados con esta lógica. No es incorrecto decir que en los procesos electorales de este año (2012), uno de los puntos álgidos de las plataformas de los partidos haya sido el nivel de intervención del Estado en la redistribución de la riqueza, por vía de rescates bancarios, programas sociales, medidas de austeridad, entre otros. Es evidente que la producción y circulación de las obras de arte deben entenderse bajo este contexto, sobre todo si las consideramos como un campo profesional o como un subsector de una industria.

El campo del arte funciona de manera similar, sobre todo si entendemos por arte sólo aquello que las instituciones culturales como museos y galerías (con cierto peso y visibilidad) aceptan como tal. Fenómenos como la “bienalización” o el “museo franquicia”, que tomaron fuerza y se asentaron como modelos a seguir desde mediados de la década de 1990, y hasta la crisis del año 2008, que se continuó puntualmente, en puntos como: la alianza de fondos públicos y privados, la preeminencia de la circulación sobre la producción, las grandes concentraciones de poder y capital como creadores de modelos paradigmáticos.

Fue en este contexto en el que se creó el “profesional del arte” cuyo desempeño afectaría el tipo de formación que ofrecen las instituciones de educación superior que incluyen al arte en sus programas. El “profesional del arte ideal” debe ser reconocido tanto por el medio cultural (que lo asimila como historia, al incluirlo en el museo), como por el medio comercial. El museo de arte contemporáneo y la bienal internacional son las instituciones que tienen la potestad de legitimar “lo nuevo” como parte de la cultura y que devendrá como historia.

Por lo tanto, y considerando que el éxito comercial no es suficiente para que una obra se considere cultura, es decir, en tanto conocimiento e

investigación, lo fundamental para un joven artista es el acceso a estos circuitos y a ello debe dedicar gran parte de sus esfuerzos, al igual que el académico que dedica gran parte de su tiempo a publicar todo lo que pueda, a fin de tener mayor visibilidad y conseguir más estímulos. Pero en el caso de las universidades, aunque el formato sea similar, legitimarse como artista no implica legitimarse como académico. Los circuitos son diferentes.

La situación a la que da lugar esta disociación es clara: un artista puede hacer carrera como artista o como académico, pero ambas carreras se excluyen mutuamente. Por tanto, la intención de reconocer la producción artística como trabajo de investigación, en el mejor de los casos, apuntaría hacia la idea que las universidades aceptaran abrirse a ciertos criterios externos, tales como los propuestos para los “aceptados” en el medio profesional. Desde luego, esa medida hace suponer la creación universitaria de un sistema paralelo para la academia artística donde se midiera al menos una porción de la producción de su desempeño en sus propios términos y con sus propios instrumentos.

Por un lado, están las escuelas que forman a sus alumnos con profesores, críticos y curadores invitados, los cuales cuentan con prestigio institucional, fomentando que los estudiantes se familiaricen y conformen con formatos vigentes de visibilidad y producción exigidos por los circuitos culturales. Este tipo de escuelas se ubica en los centros culturales del país (esos que supuestamente ya no existían después de la globalización), y que en algunos casos, prescinden de las formalidades de la academia. En México, SOMA, una organización manejada por artistas, que aunque no cuenta con ninguna clase de filiación con los organismos que certifican la educación superior, promueve sus cursos basándose en la trayectoria profesional de sus docentes invitados, ya sea que éstos se encuentren adscritos o no a instituciones certificadas de educación superior.

El ejemplo opuesto es el de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. Esta escuela ha logrado implementar una serie de medidas administrativas que le permiten cumplir con los criterios de “excelencia” requeridos por la universidad Nacional, en su interés por adaptarse a los criterios académicos internacionales y por incrementar su participación

en los equilibrios de iniciativa pública y privada. En el año 2008, por ejemplo, esta escuela emprendió un proceso de acreditación que “servirá para saber, de forma clara y precisa, la situación académica y operativa de la institución. En la etapa de acreditación, existen los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES), quienes valorarán a la Licenciatura de Artes Visuales”. Si dejamos a un lado la sintaxis aberrante y atendemos al engorroso y caduco documento, encontramos una serie de contradicciones, buenos propósitos y chistes malos.¹⁰ Dada la escasa claridad de los criterios y que la evaluación académica es una parte nimia de la acreditación, es fácil entender el por qué de las medidas que se tomaron para obtener un resultado positivo en la evaluación, por ejemplo, implementar sistemas sofisticados para supervisar la hora de entrada y salida de los maestros y empleados.

Por otra parte, en el resumen del informe anual de actividades, presentado por el actual director de la ENAP, podemos advertir puntualmente cómo se cumplen algunos lineamientos, entre éstos la creación de un programa de Doctorado en Artes y Diseño, con las prebendas que esto otorga, tanto en términos de financiamiento, como de poder en la jerarquía universitaria.

Lo más notable de este programa de Doctorado y de todas las “mejoras”, incluidos los cambios al plan de estudios, es que se han llevado a cabo sin modificar la planta docente, ni los contenidos de las materias que se imparten, en particular en el caso de los talleres prácticos (donde se realizarían las “obras” que se evaluarían como “investigación”). En conclusión, se ha hecho un gran esfuerzo, por adecuarse a un andamiaje administrativo.

¹⁰ Según el documento, los miembros del comité son: Lic. Manuel Mora Terrazas, encargado del comité; Dra. Beatriz Garza Cuarón, Colegio de México, A. C.; Dra. Emilia Beatriz Ferreiro Schiavi, CINVESTAV; Dr. Herón Pérez Martínez, Colegio de Michoacán; Dr. Marco Aurelio Navarro Leal, Universidad Autónoma de Tamaulipas y Dra. Silvia Durán Payán, Universidad Nacional Autónoma de México. Las artes visuales, sin duda, no están representadas en esta lista.

6. El investigador, el profesor de carrera y el profesor de asignatura

La pregunta con la que iniciamos este texto se refería a “la práctica de las artes visuales” en abstracto. Después de muchas vueltas y retornos, me gustaría reformularla desde el sujeto que lleva a cabo esta práctica, un sujeto que, sin duda, *no* es un artista, sino cierta clase de empleado en una institución académica. He señalado que una de las diferencias entre el SNI y el SNC, no sólo radica en el campo epistemológico, sino en la manera de otorgar y recibir apoyos o financiamientos. Como “creador” sólo se debe acreditar una “carrera” como artista (mediante exposiciones, premios, distinciones, etcétera), mientras que para ser registrados en el sistema y recibir apoyos extraordinarios como investigador, la persona en cuestión debe acreditar la posesión de un empleo fijo en alguna universidad. Además, mientras que “el creador” le trae beneficios en abstracto a “la Nación”,¹¹ el empleado o investigador le trae beneficios económicos y de prestigio a la universidad, como si de una “empresa” se tratara.

Si bien empecé por plantear que el desarrollo de los criterios de evaluación privilegiaba la cuestión administrativa sobre la epistemológica, he insistido en que plantear cualquiera de estas cuestiones de manera aislada siempre entraña alguna especie de ficción o trampa. Uno de los resultados de estas argumentaciones es la afirmación de que la preponderancia de los criterios administrativos no es el resultado de una conspiración de burócratas, sino una correlación de sujetos sociales en tanto que trabajadores, es decir, una forma específica de producción.

Sólo los profesores de tiempo completo tienen acceso a plazas como investigadores y para asignar una plaza de tiempo completo en las universidades exigen un grado académico, mientras que para ser profesor de asignatura o asistente y ocupar un escaño inferior de la

¹¹ Esta es una de las mejoras que se le podrían hacer al SNC. No obstante la manera en que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) lo ha resuelto vuelve a ser un ejemplo del tipo de problemas latentes. La “retribución” de los creadores a la Nación se da por medio de cursillos, que estos imparten de manera gratuita (disminuyendo la oferta laboral o “esquiroleando” el mercado de trabajo); mientras que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), al crear el Programa de Apoyo a los Artistas Mexicanos, sí acepta la obra como retribución.



estructura burocrática, permiten una formación inferior. Algunas preguntas derivadas de esto serían: ¿qué tanta competencia hay entre las universidades?, ¿qué tanto mejora el puntaje de una universidad si su departamento de artes cuenta con personas reconocidas en el medio?, ¿cuánto dinero se ahorra una facultad contratando más profesores de asignatura?, y ¿cuánto gana por estímulos si cuenta con más investigadores de planta?

Un joven profesor de asignatura se ve forzado a elegir entre seguir los pasos del escalafón universitario y asumir los requisitos burocráticos, “grillas” y la casi nula inmovilidad de su estructura; o bien, decide intentar convertirse en artista que vende su obra o en becario perenne, y entonces, renunciar a cualquier clase de seguridad laboral y entregarse a la movilidad constante.

Conclusiones

Las conclusiones no son halagüeñas. En un contexto donde la educación superior se entiende, sobre todo, como una plataforma que permite acceder a mejores empleos y donde el número de éstos (según todo parece indicar) disminuirá en los próximos años, el papel de las universidades como generadoras de conocimiento aparece como claramente contradictoria (pero claro está, ésta es la definición de manual de lo que es el capitalismo como modo de producción).

Puedo decir, sin temor a equivocarme, que como parte de este sistema y de estas universidades, los departamentos y facultades de arte no tienen más remedio que apegarse a los criterios de evaluación y desempeño que rigen el resto del sistema. Pero surgen otras preguntas como: ¿qué producen las universidades en su contexto específico y en la situación presente? y ¿cómo lo producen? Estos cuestionamientos se pueden plantear desde el interior de la universidades, sin embargo, no se puede hacer gran cosa al respecto.

Plantear la homologación de los productos artísticos a otros productos de investigación es un mero trámite, una especie de mentira estratégica.

Para lograrlo se invertirán recursos, horas hombre y se gastará tinta y papel. Pero ese logro no sería la reivindicación de una dignidad, sino el cumplimiento de una condena. Se hace bajo coerción, que no por abstracta y absurda deja de tener efectos reales.

En ese sentido, los debates suscitados recientemente en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) en torno a cuestiones como la conveniencia de considerar que la eficiencia terminal es una medida pertinente para definir el desempeño de una institución, son sumamente interesantes (y lamento decirlo) más como síntomas patológicos que por sus contenidos propositivos. Esto ocurre, porque la “torre de marfil” es, en todo caso, una especie de ficción teórica. Los grupos de poder, los motivos políticos, la defensa de privilegios y las alianzas, son el motor que impulsa las posiciones dentro de la estructura organizativa de las instituciones.

Espero haber logrado transmitir la sensación de Escila y Caribdis que permea toda la cuestión. En el sentido laboral, abogar en contra de promover que los profesores de tiempo completo cuenten con más privilegios¹² de las que ya tienen, sin necesidad de aportar absolutamente nada más que exposiciones malas en los espacios que sus instituciones destinan para ello, equivale a considerar que los derechos laborales son un privilegio y que hay que fomentar la libre competencia. Afirmar lo contrario, es decir, considerar que lo que hay que hacer es separar totalmente el sistema de validación del arte, del sistema académico y crear instituciones que (sin la posibilidad de ofrecer ninguna especie de seguridad laboral a sus productor) privilegien la contratación a destajo (de preferencia de “grandes figuras”) es someter la cuestión a las formas más descarnadas del libre mercado, en donde el artista es una especie de mirco-empresario (como lo fue, en ciertos contextos, a lo largo del Siglo XX).

¹² Quiero hacer énfasis en la noción de que la seguridad laboral y otras garantías que ofrece -por ejemplo- el estado de bienestar se consideren “privilegios” y no “derechos” es uno de los debates más apremiantes en las tomas de posición que se están dando en la actualidad en ese terreno donde se articula y se define qué es lo social, lo económico y lo político.

Se podrá argumentar, y con razón, que no estoy hablando de arte. Insisto en que plantear la pregunta desde el arte implica una ficción rayana en la mala fe. No intento decir que esta cuestión no tenga nada que ver con el arte, sino que me pareció que, por evidente que fueran, era fácil que el resto de los artículos en esta publicación lo omitiera.

En este sentido, creo que un análisis de cómo los métodos de enseñanza de las artes han influido en su definición disciplinar sería un punto fundamental a considerar. Quedaría por mencionar que si la universidad no es una “torre de marfil”, el arte no es un asunto “sacro”, es de este mundo. De hecho, todo lo aquí descrito, afecta necesariamente a esos artefactos y sistemas que en la actualidad consideramos arte.

Por último quiero mencionar una anécdota reciente. Hasta hace poco tiempo tuve la oportunidad de contribuir en un programa educativo “independiente”, reconocido por una universidad pública y que recibía fondos de una asociación caritativa, que entre otras cosas, determinaba criterios como la forma de evaluación. Allí, tuve diferencias de opinión irreconciliables con mis colegas, precisamente respecto a cómo la administración delimitaba los contenidos. No es que los colegas defendieran a rajatabla las condiciones impuestas por la administración, sino que en palabras de uno de ellos “le ganaba el entusiasmo por hacer las cosas”. Entendí, claro está, la disyuntiva que me planteaba: o lo hacíamos así o no lo hacíamos.

Esa es, de fondo, la pregunta ¿cuál es el margen de acción ante ciertas condiciones a las que no se puede o no se quiere renunciar? En ese sentido, los puntos planteados en la segunda mitad de este texto pretendieron ser, apenas, apuntes para una discusión futura; el reconocimiento de un territorio cambiante, desde el cual, quizá, se puedan introducir omisiones, puntos ciegos y espacios que permitan actuar más allá de lo que la contingencia presenta como necesario.



Entrevista con Eduardo Ramírez ➔

La crítica como temblor y crisis

Loreto Alonso Atienza

Loreto Alonzo (LA): Desde el principio parece que hay un objetivo muy práctico y directo en tus escritos de producir crítica cultural. ¿Cómo empezó este interés?

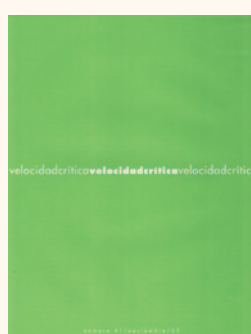
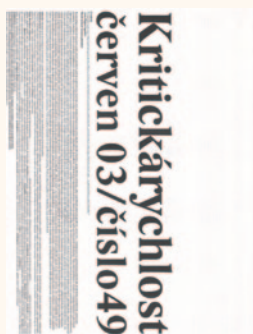
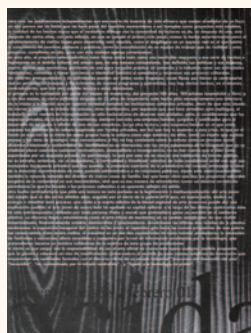
Eduardo Ramírez (ER): Quizás resulte anecdótico, pero para mí es importante. Era un joven maestro de literatura, en una Preparatoria de San Luis Potosí. Sentía que mi entorno me era hostil porque los alumnos no estaban interesados en leer y las autoridades también le tenían miedo a que los alumnos pensarán.

Una vez que convencí a los alumnos de que leyeran y que actuaran en consecuencia, cuestionando convenciones sociales, es decir de manera crítica, empezó cierto extrañamiento por parte de las autoridades.

Con este ambiente surge en 1985 una publicación independiente que se llamó *El Dinosaurio*. En esta publicación estaba ya el germen de mi interés por publicar. Entre la institución y los alumnos, decidí ponerme del lado de los alumnos. La autoedición que había aprendido de un manual de edición setentero (*Manual del editor en Huaraches*). Pero, sobre todo, la evidencia de que una publicación era la manera de modificar el entorno inmediato e incidir en la comunidad.

El Dinosaurio era una publicación gratuita y artesanal, pero con una periodicidad (se hicieron 33 números en un año) que le dio presencia: la gente lo esperaba y hacía pláticas alrededor de ella, fijaba agenda.

➔ Su trayectoria como editor de publicaciones culturales se remonta a varias décadas; *El Dinosaurio*, *velocidad crítica*, *la columna*, *cultura y capital*, o el blog *suicidiovirtual*. Sus proyectos recorren formas narrativas y tecnológicas en transformación, manteniendo siempre el mismo horizonte independiente.



Creó un espacio donde no solamente el editor decía lo que pensaba, sino todos los que estaban cerca y tuvieran algo que decir en relación con la institución y sus dinámicas. Eso me hizo consciente de la importancia de editar en una época en la que apenas empezaban algunas facilidades tecnológicas (esténcil, Xerox).

LA: Después de eso fuiste editor de un proyecto que podríamos considerar muy exitoso tanto en su alcance en la comunidad artística como en su visibilización en la escena del arte internacional más oficial, siendo la única publicación mexicana que participó en el proyecto de revistas, presentado en la doceava edición de la Documenta de Kassel (Alemania) ¿Cómo explicas el proceso de “velocidad crítica”?

ER: La estructura de este proyecto fue tomada, en gran parte, de mi experiencia con *El Dinosaurio*: la flexibilidad de textos breves y rápidos, la periodicidad del flujo y la constancia. Ningún proyecto editorial sirve si no tiene permanente presencia y si no es múltiple y le da espacio a la gente. Surgió en el contexto del *boom* del arte contemporáneo joven de Monterrey, que todo el mundo festejaba. Lo que para mí delataba que algo no estaba bien. Entonces nos juntamos Mariam Fernández y yo, y pensamos que podíamos hacer públicas nuestras dudas con el objetivo de generar un diálogo.

Invitamos a unas veinte personas a colaborar. Fue esencial la constitución de un grupo de múltiples visiones e intergeneracional. Todos los textos eran firmados con tres datos que localizaban desde dónde hablaba cada uno: el nombre, la fecha de nacimiento y el lugar donde vivía. El primer número salió en dos semanas. Intentamos mantener la periodicidad quincenal, pero era demasiado trabajo. Como no queríamos que pasara tanto tiempo renunciábamos a lo mensual. Así que decidimos sacarlo cada 3 semanas durante los más de 100 números que duró.

Desde el principio tuvimos claro que no queríamos un documento académico o argumentativo sino algo que se

metiera en una dinámica de opinión en el tiempo presente. Ante la “literatura de letrina”, nosotros proponíamos “literatura de mingitorio”, tres párrafos o cuatro, textos breves parecidos al esquema *online*, con la estética de la tecnología, por ejemplo todo estaba escrito en minúsculas.

Originalmente, incluso, manejábamos una sección llamada *Inbox*, retomando la idea de la mezcla de mensajes que coinciden en tu correo electrónico, pero llevada a una publicación material. Lo que anclaba esos mensajes era la materialización que le daba la realidad del lector, contra esa botella de naufragio que quién sabe quién la va a recibir cuando entrabas en contacto con la red electrónica.

Aunque la influencia de los medios y las redes era ya muy clara en el 2000, el hacer una revista en papel fue una toma de postura.

Se trató además de un proyecto muy descentralizado, las decisiones las tomaba la gente implicada y las iban tomando en el camino. Por ejemplo, una amiga espontáneamente y sin avisarme, empezó a establecer el origen de una red de distribución, al mandar publicaciones dirigidas al medio de Monterrey a ciudades como Tijuana, Colima, Ciudad de México. El diseño y su producción en imprenta fueron también una gran aportación. Ya no era una producción artesanal sino muy profesional e industrial, aunque nunca dejó de ser un *fanzine* muy bien diseñado y con una estética que apoyaba mucho la lectura de los textos.

LA: Hablamos constantemente de crítica seguramente volcando en este concepto muy distintas interpretaciones. ¿En qué sentido podemos considerar “velocidad crítica” como una publicación crítica?

ER: Una parte importante de la función crítica de las publicaciones es apelar a los lectores. Tu interlocutor no es la institución y de la misma forma debemos tomar en cuenta la participación de ese público.

La buena recepción de *velocidad* tiene que ver con que no era un discurso ya asimilado, propio en esos tiempos en



el medio en Monterrey y que no favorecía las tendencias estéticas triunfantes en el DF. Esto se vio como un discurso fresco y abierto.

Por otro lado, la relación entre crítica y crisis es muy importante. Viniendo de una formación de *Letras*, hablar sobre arte al primero que pone en crisis es a mí, el primero que no debe estar casado con esquemas ideológicos es el que genera un discurso.

Una de las críticas hacia el proyecto de *velocidad* es cómo alguien que no pertenece al medio puede criticarlo, a mí eso me alimentaba. Era un reto y una responsabilidad. Además, si alguien que no sabe puede ver las grietas del sistema, es que se están haciendo “bueyes” muchos. Igualmente me exigió mucho trabajo de investigación y me daba una cierta libertad.

LA: Desde 2000 a 2007 “velocidad crítica” tuvo un desarrollo tanto dentro como fuera de lo instituido, ¿Cómo resolvieron y negociaron los distintos procesos de agenciamiento institucional?

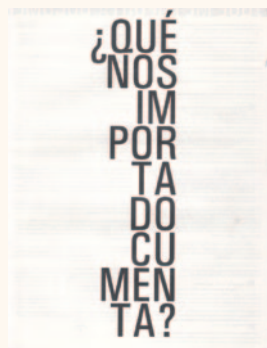
ER: Nuestra postura siempre fue interactuar con los públicos, cuando alguna institución como *Documenta* nos pedía que dialogáramos con ella, nosotros no dialogába-

mos con ella, dialogábamos con los públicos, nuestro interlocutor siempre fue este ente abstracto.

Cuando en 2001 el *X-Teresa* nos invitó a una exposición de arte contemporáneo, nosotros encontramos absurdo poner los primeros 17 números en una pared, porque no estaba hecho para eso, para ralentizar el proceso de lectura. Tratamos de ser autocríticos y tuvimos que rehusar participar.

Cuando la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) nos invitó a realizar un acto público, pensamos que hacer una publicación constituía ya un acto público. Pero, como ellos insistieron, para esa ocasión participamos con un póster negro para “intervenir” las calles (era un número normal con una cara negra y una cara con el texto). Hicimos un tiraje extra de 1,500 ejemplares. Entonces le pedimos a los distribuidores, a las personas que lo pegaban en las calles que ellos decidieran cómo pegarlo en la pared: componiendo con los cuadros negros, tapando o reaccionando a otros carteles o incluso en contra de nuestra intención de enseñar el lado donde había texto.

LA: En relación con la autoría creo que el proyecto proponía una posición muy clara y poco habitual ¿Cómo manejabais el asunto de la autoría?



ER: *Velocidad* tenía un directorio en el que aparecían todos los que colaboraban en el número por orden alfabético, todos, el editor, escritores, diseñadores, distribuidores, todos estaban en su orden alfabético. Yo escribía los editoriales que eran textos sobre arte y políticas culturales, firmándolos como *velocidad crítica* y no con mi nombre. Se buscaba el anonimato. Lo único que firmaba era una columna muy anecdótica titulada “Tecnostalgia” que exponía puntos de vista sobre *internet*, sobre mis hijos. Cuando trabajé para Milenio, sí firmaba la columna titulada “Capital y cultura” pero también me negué a que fuera publicada mi fotografía de manera que no se supiera cuando iba a exposiciones quién era o lo que podía decir sobre lo presentado. De esta colaboración institucional hubo tres artículos censurados por tocar tópicos que no se permitían, otros 57 textos sí vieron la luz durante un año de trabajo, que terminó por un problema de financiación del periódico.

LA: *¿Cómo crees que afecta el cambio a formatos electrónico de tu actual experiencia en el blog suicidevirtual.blogspot.mx?*

ER: Siempre he tenido una visión sobre las tecnologías, de cómo la sociedad se interconecta en el tiempo actual,

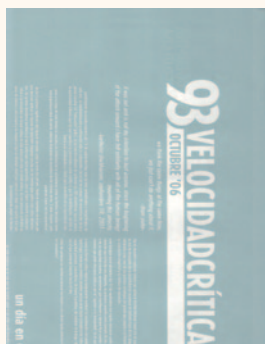
pero hasta entonces no los había experimentado, entonces a mis casi 50 años decidí montarme en los modos y formas de distribución propia de las tecnologías.

Ya con *velocidad* había experimentado la libertad de un medio independiente, un espacio que es tuyo y tú decides, sabes cuándo sale y no sale, cuáles son los temas. El *blog* te permite aún mayor capacidad de decisión.

Si con el proyecto *velocidad crítica*, me había independizado de un proceso industrializado, pues era algo que funcionaba autogestivamente, con el *blog* me independicé del proceso de producción material, que ya no dependía ni de diseñadores ni de imprenta, menos intermediarios.

LA: *Los medios electrónicos, online modifican tus modos de trabajo, tanto en espacios como en tiempos, lo viral y la actualización permanente exige de formas más reactivas de interacción, pero sobre todo parece que modifican una cuestión que tú has destacado desde el principio como prioritaria en tus prácticas: la recepción ¿Cómo crees que afecta la virtualización de la escritura a esa construcción de públicos que defiendes?*

ER: En relación con el proyecto de *velocidad crítica* se trataba de generar públicos amplios pero siempre fragmentados.



Había bastante gente en latinoamérica que leía la publicación, en casi todos los estados mexicanos había grupos muy diferentes y pequeños cada uno con sus características. Pero en el *blog: suicidiovirtual*, tiendo a pensar que el público verdaderamente receptor es como de unas cuarenta personas que están alrededor mío.

La difusión en el *blog* obedece a un esquema de producción de capital de carácter estadístico que yo vinculo no sólo al *blog* sino también al *Facebook*. Se trata de integrar dos plataformas, una de formato, el *blog*, y una de red social que sería en mi caso *Facebook*. Podríamos decir que la máquina de producción de contenidos es el *blog* y *Facebook* es la máquina de distribución que genera interconectividad viral, una distribución por contactos por los amigos de los amigos e incontrolable, los comentarios suelen aparecer en este medio mucho más frecuentemente que en el *blog*.

La mayoría de los *post* son registros de pláticas, sigue siendo central la fidelidad a la idea de generar discurso comunitario, que en el caso de mi *blog* se vuelve incluso aún más coloquial. Parto de considerar que el discurso como construcción social, se encuentra el sentido con el otro, fundamentalmente en la plática. Así pues, desde el origen de los textos del *blog*, está la comunidad en forma de estos diálogos, luego se publica para dar lugar de nuevo a comentarios. Creo que podríamos hablar de que ya no se trata de una producción vertical en cadena sino más cercana a la figura (tan llevado y manoseada, por otro lado) del rizoma en la red.

LA: Entonces, planteas que es la necesidad de mantener un proceso vivo el que te ha llevado a transcurrir por formatos de publicación diferentes?

ER: Para mí, lo que siempre es más complicado es como mantenerse crítico en todos estos esquemas, en ese sentido el cambio de formato también responde a un intento de mantener la crisis y lo crítico. El *blog* plantea en este sentido una nueva posición frente a los procesos de publicación en



los que siempre hay un gestor, un dueño de la plataforma y una serie de negociaciones hechas, por más autogestivos que sean.

Podría resumir en tres planteamientos lo que constituye para mí el esquema crítico:

- a) Lo primero es la autocrítica, empezar por ponerse en crisis con uno mismo, eso ha sido siempre importante en todos mis proyectos.
- b) Lo segundo es tener en cuenta que los fenómenos culturales siempre están insertos en estructuras de poder y que cuando se habla de estos fenómenos hemos de evidenciar estas redes de relaciones de poder y cómo se desarrolla su flujo.
- c) Y por último, se trata de procurar no estar mucho tiempo en el mismo lugar, de mantener un esquema agónico, escribir o actuar desde algo que está a punto de desaparecer desde una zona temporalmente autónoma; por ejemplo, velocidad terminó cuando su capacidad crítica había llegado a un punto muerto, no por los textos sino porque ya estaba localizado, etiquetado, ya había una respuesta “esperada” y perdió lo sorpresivo.

LA: ¿Qué oportunidades y qué peligros te has encontrado en tu práctica como “blogger”, que superan o desvían las preocupaciones que experimentas en otros soportes?

ER: Cada uno de los medios en los que escribes te convierte en un tipo particular de producción, “el blogero” es distinto al reseñista de un periódico o al crítico de revista especializada, son matices de una misma función, de esta intermediación a través de un lenguaje o a través de un discurso entre los públicos y el fenómeno artístico. Yo me atrevería a decir que no son tres matices distintos sino fenómenos distintos. Todo acto de escritura es un acto de producción social de sentido y tiene que ver con cada una de sus fases; desde el momento en el que escribes, dónde escribes, cómo escribes, pensando en qué escribes, a través de qué escribes,

cuál es tu plataforma de distribución, de materialización, si es un periódico, un libro, son *twitters*, un *blog*, etcétera. Hasta la manera en la que es leído.

La zona que a mi me interesa no tiene que ver con la figura de autoridad o el líder de opinión que a través de un discurso académico (también institucionalizado) da a leer, califica o descalifica una serie de discursos, esa zona no es la mía, no porque la desdeno sino porque no la alcanzo. De lo que sí puedo hablar es de estas zonas descentralizadas, bastante más desautorizadas, que tiene que ver con las publicaciones autogestivas, una columna cultural en un diario provinciano o un *blog*, esta zona donde se ubica mi registro implica el reconocimiento de un discurso vulnerable, sometido a discusión y a diálogo. No basta asumirse así, es importante también analizar las formas en las que uno realiza su discurso.

El blogero puede llegar a ser tan horizontal, mediato y discutidor con sus pares, que podríamos decir que reproducen el esquema de fans. Uno escribe desde el fan del arte, hacia el fan y por el fan, promoviendo esquemas en los que desgraciadamente no hay disenso, todos estamos de acuerdo y nos encanta, a lo mejor hay comentarios que no le gustan al blogero, que tiene la posibilidad de gestionar las opiniones que hace o no hace públicas. Todas las redes sociales parecen aplicar este recurso del *like* del *Facebook*, que parece que los contenidos están ahí para que digan que están de acuerdo.

Es positivo poder gestar y producir tu propio discurso pero depende para qué, puedes producirlo para elevar tu ego. En una revista impresa, el tiraje de cada revista es el tamaño del ego del editor, si yo edito 50,000 es que pienso que 50,000 me van a leer, en el *blog* el ego se eleva niveles insospechados y catastróficos en el sentido que pueden ser los 6 millones de suscriptores de *Facebook* los que me están leyendo, y para esto todas las plataformas te proveen de estadísticas, mi *blog* que es mediano tiene 200 visitas al día. Pero esto significa *clicks* y no lectura, por ejemplo una de los *post* más frecuentados de mi *blog* tiene que ver con la llegada del hombre a la luna en 1969 que yo utilicé como metáfora del fin del siglo

xx y la gente que está buscando imágenes de este evento caen en el *blog*, pero sólo le interesa la foto, ese es el único dato que me da el *blog*; en cambio el dato que me da *Facebook* es más seguro pues cuando alguien comparte una entrada o hace un comentario es porque ya lo leyeron. Depende cómo yo interprete esos datos estadísticos, datos de geoposición, parámetros de tiempos, puedo saber cuántos y dónde están “cliqueando”, leyéndome en tiempo real, pero para mí son más significativo los datos de *Facebook*.

Un fenómeno de crítica de arte bloguera importante es Avelina Lésper, que publica en Milenio y tiene un *blog* con 1,700 seguidores, un *blog* de éxito, cada una de sus entradas tiene 50 comentarios. El fenómeno que yo he observado es que ella, aun teniendo una formación académica ha dejado de referirse en sus textos a un esquema argumentativo, se vuelve efectista y espectacular para satisfacer a sus seguidores, por seguir recopilando *likes*, es una *rockstar* de los críticos de arte.

LA: Te parece entonces que podríamos defender con Barthes que el nacimiento del lector ¿se paga efectivamente con la muerte del autor?

ER: Lo primero que yo pienso tiene que ver con que esta democratización en la generación de discurso, genera varias tentaciones, la primera es que cualquiera de nosotros, se piense crítico y creo que es muy sano que todos produzcamos discurso como manera de negociar con tu ambiente, haciendo comunidad, es importante materializar y hacer públicos los discursos, pero teniendo claro cuál es el objetivo en tu comunidad cercana.

La gran tentación es que yo, soy ingeniero, aficionado al arte y publico mis cosas alrededor de las exposiciones que veo en mis viajes, en las revistas o en un *blog*, hago una crítica a tal o cual película que normalmente son un refrito o una reproducción de opiniones encontradas en otros lados, reproduciendo el esquema y dirigiéndome a un mismo público global.

Interpreto que esto reduce a la crítica a un esquema de poder, el origen del problema no es que lo haga uno u otro, el problema es que no produce nada, reproduce el esquema de las grandes revistas neoyorquinas y en la comunidad cercana en la que se produce, no deja nada. Pensemos en *La Tempestad*, que yo por alguna razón llamo “La Tormenta”, que reproduce esquemas hegemónicos que legitiman ciertas estéticas, siempre centrales, internacionales.

El papel de la crítica cultural es vencer la tentación de que nuestro interlocutor sea el sistema internacional del arte, hablar de exposiciones o artistas ya consagrados del circuito oficial internacional.

Cuando yo hablo de una exposición que se realiza en la ciudad de México es porque creo que le importa a mi comunidad, pero me da más sentido hablar de cosas que pasan en las calles que yo camino y con la gente que camina las mismas calles, y que es más probable que me las encuentre a ellas. Creo que para transformar una realidad a partir del poder del lenguaje y la comunidad, es importante hablar de los fenómenos culturales que tienes a la vista, por más “pinchurrientas” que sean, una producción provinciana, una campaña publicitaria de una empresa local, una política cultural de un municipio, etcétera, es la única dimensión en la que la crítica pueda ser efectiva, remitiéndose a un interlocutor que le puedas ver la cara.

Se me hace que otra crítica es inútil creo que no hay que escribir sobre lo mismo al mismo tiempo, hay que escribir de cosas distintas, hay muchos nichos de los cuales hay que escribir, qué bueno que haya más escritores sobre cultura, pero me gustaría que hubiera más críticos sobre cultura.

Puede que muera un autor y surja el receptor pero lo que no ha muerto son las tentaciones de la institución y que el receptor recién nacido por esa muerte del autor, tiene que enfrentar las mismas tentaciones que el autor moderno.

LA: Los medios electrónicos potencian también otras formas de escritura o no escritura, modos como la imagen, el sonido y formas híbridas que tradicionalmente eran paralelas o



subsidiarias de la escritura ¿Qué relación encuentras en esta ampliación de sistemas de expresión?

ER: El desarrollo tecnológico de las plataformas en la actualidad como *Flickr*, *Tumblr*, *Ffffound*, está más encaminado más hacia las imágenes, menos discurso y cada vez más imagen, hay más productores de imágenes que de texto, la mayoría son reproducciones y el texto que acompaña es muy ilustrativo. A riesgo de que mi visión se tome como muy moderna, yo sí creo que nos falta enfatizar más la producción de texto, de opinión de discurso y de diálogo.

LA: ¿En qué te parece que posibilita o favorece tu experiencia con el blog suicidio virtual, estas formas que defiendes de texto, opinión, discurso y diálogo?

ER: Hay muchas formas de escribir sobre arte y sobre la cultura, algunas académicas, otras más metafóricas, anecdóticas, creativas, el *blog* te permite todos estos registros, escribes muy cercano a la lectura, con una escritura totalmente reactiva.

Yo lo que creo que es muy importante es la erosión del esquema autoritario, ya no esperamos una única forma de discurso que es el autorizado, hay una ampliación de registros, la localización de la función crítica, abre un abanico de posibilidades que rompe las categorías del lenguaje y permite incidir de forma crítica en la sociedad. Eso lo veo como una ganancia, hacer un tejido más grande, empodera el lenguaje.

LA: Muchos de los artículos aparecidos en velocidad crítica, están ahora a punto de ser compilados y publicados como libro por la Universidad Autónoma de Nuevo León, probablemente en el futuro esto pueda pasar con algunos de los post de tu blog también ¿Qué crees que implica estos cambios de formato y de tiempos en las publicaciones?

ER: En algún momento pensé en términos casi institucionales. Le llamaba velocidad crítica a este proceso, que es una ralentización o aceleración del lenguaje.

Los tiempos de edición son muy distintos, en el caso del *blog*, uno piensa en un tema, y en unos días se da todo el proceso de escritura, publicación y reacción por la lectura. En el esquema de la edición en papel hay un proceso de ralentización. Tú lo piensas, lo das a la revista o editor, el editor lo corrige, lo pasa al diseñador y luego a la imprenta. Luego la misma imprenta se tarda su tiempo. Después de todo ese proceso lento, en el momento que sale al público se acelera, se activa el lenguaje, si ahí funciona, funciona bien en la producción material de la escritura.

Si esto se ve con una visión macro, un texto opera, se publica, pero dos o tres años después, que ya descansó, entra en otro proceso de ralentización una especie de forma de templar el metal, lo vuelves caliente y lo enfrias, y esto hace que se temple el discurso, algo que uno escribió hace años a veces cuando uno lo quiere poner a circular en otro circuito con unas previsiones de tiempo más amplia, no resiste.

En un taller recuerdo haber dicho, no deben escribir nada que no sirva para los próximos 25 años, aguantar “la prueba del añejo”. Quizás sirvió en un esquema periodístico un mes, pero luego en su compilaciones, se remite a otros públicos, no comunidades establecidas sino una comunidad constelar, como la bóveda celeste.

Se trata de buscar formas de lenguaje más eficientes, Yo desarrollo formas que llamo “ensayos de bolsillo”, como constelaciones de luciérnagas, pequeños textos no mayores de un párrafo, no más de cinco partes, que mezclan trozos en términos, argumentativa, cita de otros autores, pero mucho es imaginativa. También hay otra línea que yo llamo “conversaciones de bolsillo” que son registro de conversaciones que me permite buscar formas de lenguaje más activas, menos académicas y menos argumentativas que buscan ligarse más al lenguaje cotidiano. También ese desbordarse de las formas es crítico.

LA: Parece que propones una especie de desbordamiento de las fronteras entre lo personal y lo público, entre lo escrito y lo oral. Tú pides un público situado pero también propones un autor situado.

ER: La dinámica de lo digital y de lo *online* es más rápida y se parece más a la conversación cotidiana en la que no puedes estar pensando mucho, en la que tienes que estar haciendo e improvisando, estructurando y reculando, retomando y corrigiéndote al mismo tiempo.

En términos de la conversación en este formato en el que estamos ahora hablando, en la entrevista, el espacio en blanco se vuelve muy tenso y tienes que llenarlo con palabras muy cotidianas y muy claras, pero que finalmente generan sentido a alguien que está frente a ti, que reacciona con la palabra, más ligada a la vibración de tu voz.

Recurrentemente en el *blog* aparece la idea de jazz, la voz y el discurso es vivo y es forma, es temblor y es sonido y está ligado a una persona y a una comunidad específica y es así como me gustaría planteármelo.

Visita al taller de Fabiola Torres Alzaga

El acceso a la ilusión se paga con la
aceptación del engaño

Naomi Rincón Gallardo ➡

- ➡ Naomi Rincón-Gallardo Shimada (Carolina del Norte, E.U.A., 1979). Egresada de Artes Plásticas por la ENPEG “La Esmeralda” y del programa de maestría Educación: Cultura, Lenguaje e Identidad por Goldsmiths University of London. Fue beneficiaria del Programa Arte Actual Bancomer-Carrillo Gil. Actualmente es Coordinadora Académica de la Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.



Imagen: Maya Goded

“Nada es verdadero, todo podría serlo”
Edmond Jabes. El libro de las semejanzas

La magia está fuera de la moral. La magia no busca la verdad, sino la lógica de la creación de una experiencia que amplía lo que llamamos real. Lo falso y lo verdadero no son opuestos, sino la cara y revés de la misma carta. Para que exista la magia se requiere un cierto grado de ignorancia voluntaria que se recompensa con la fascinación.

Fabiola Torres-Alzaga, ordena la realidad externa en un sistema de invención, que crea un espacio calculado para existir sólo como reflejo. La ilusión se construye en el espacio

vacío de la superficie del espejo –espacio sin espacio. No busca mostrar lo que hay, sino lo que puede ser. Las técnicas que utiliza para la producción de apariencias son pre-modernas: ebanistería, edición calculada del reflejo, cortes precisos de espejos, juegos con la transparencia y opacidad de los materiales. La dimensión no “maquinica” del truco opera como un recordatorio de las maneras en las que editamos el tiempo en la mente, al tiempo que recrea el placer de la desorientación. El reconocimiento de los límites de la propia percepción y la posibilidad de la modificación de los efectos de realidad no dominada por tecnologías electrónicas, mecánicas o cibernéticas señalan la dimensión inagotable de la sorpresa dentro de nuestra escala y límite. Basta con

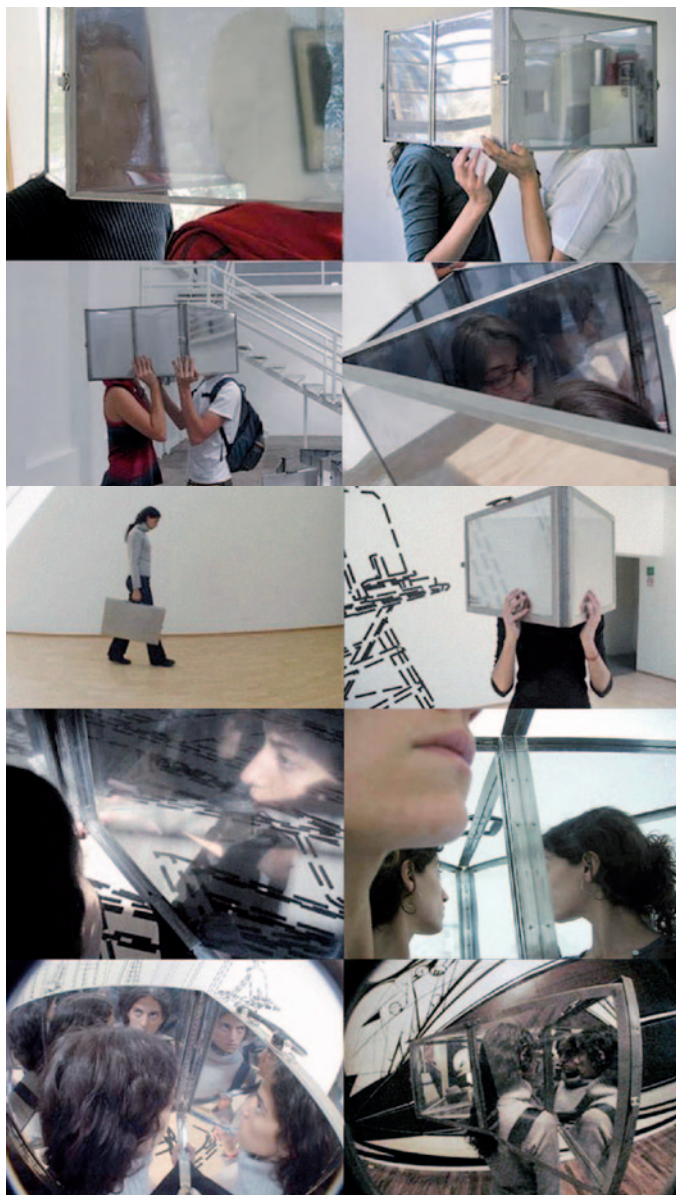


Imagen: : Ximena Cuevas

parpadear a distintas velocidades para perturbar nuestra percepción del tiempo y espacio como una continuidad sin cortes. El disimulo de elementos para construir la incertidumbre acrecienta el placer de ceder frente al engaño.

Parpadeos y guiños: intervalos privilegiados para la magia y el arte

Mostrar y esconder, reproducir y fragmentar, multiplicar y anular: glosario de verbos del espejo para la edición de lo que se proyecta en la mente.

El trabajo de Fabiola Torres-Alzaga produce contra-espacios (que Foucault llamaba “heterotopías”) que alteran bajo los lentes de la duda el conjunto de ubicaciones –del propio cuerpo, de los objetos y del espacio- y que asumimos como estables.

La ubicación del propio cuerpo: porta-infinitos

El primer truco para la desaparición es, al menos en mi recuerdo, cubrirse la cabeza: desaparece uno mismo al tiempo que desaparece el mundo. Los niños tienen un repertorio amplio de estrategias para la desaparición y desorientación: taparse los ojos unos a otros, esconder la cabeza detrás de hileras de ropa, dar vueltas hasta marearse, buscar el placer de la inestabilidad. Los porta-infinitos son estructuras desplegables que operan como cascos-prótesis para el desequilibrio y la incertidumbre espacial, reproduciendo el mareo, la fascinación y el terror de esos juegos infantiles. Ponerse un porta-infinitos sobre la cabeza, es entrar en una escenografía de espejos portátil, donde el propio reflejo se multiplica y se fragmenta, anulando el espacio que circunda al sujeto inmerso en este universo caleidoscópico y ensimismado.

La ubicación de los objetos: cabinas y vitrinas

Las piezas de la serie *El problema de lo real*, tienen la escala antropomórfica de los muebles, pero lejos de respetar su status de estaticidad, utilidad o contención, crean un espacio y una temporalidad diferente, que altera la comodidad de nuestra percepción habitual. Las vitrinas desorientan, desplegando trampas al ojo. La magia ocurre sin la presencia del mago, sin necesidad de hipnosis ni prólogos al acontecimiento. El espectador activa los trucos al moverse alrededor de la pieza y puede adelantar o retroceder el tiempo del truco a voluntad. Un desplazamiento de cabeza frente a la vitrina y la corrida de naipes cambia. El azar está excluido de este espacio de ilusión. No hay drama sino precisión. La sorpresa, sin embargo, desvanece la frialdad del cálculo.

Una caja de cristal encierra a una mariposa disecada. La imagen de la mariposa ha perdido la gestualidad. Sólo queda un destello congelado, que convierte la mariposa en signo. Doy un paso adelante, la mariposa desaparece ante mis ojos sin haber aleteado.

Los gabinetes ópticos fragmentan y multiplican el espacio caleidoscópicamente en el vacío del espejo, yuxtaponiendo sobre las superficies reflejantes, espacios aparentes que hacen estallar el espacio en un juego óptico infinito. Se despliega un mundo que perturba la familiaridad que guardamos frente a los objetos colocados en un cuarto.

En el trabajo de Fabiola Torres-Alzaga no existe recorrido lineal. Nos mantiene alerta para no dar nada por sentado sobre lo que percibimos. Contrario al desencanto del *minimal*, lo que ves no es lo que hay.

Imagen: Fabiola Torres



Imagen: Maya Goded



Imagen: Maya Goded

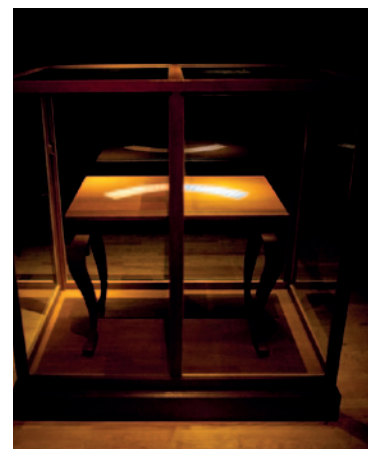


Imagen: Maya Goded





La ubicación y el recorrido en el espacio.

En el laberinto *Espacio en medio*, la presencia y recorrido del espectador entre las superficies reflejantes son constitutivos de la pieza. La imagen del que recorre adquiere, según su posición en el espacio, distintos grados de nitidez o emborronamiento. Los espejos son usados como paredes del laberinto y al mismo tiempo como paneles semi-reflejantes y semi-opacos, que sintetizan distintas ubicaciones en el reflejo, de tal forma que en la misma superficie aparecen figuras colocadas físicamente en lugares distintos. El cuerpo que recorre el espacio, es a un tiempo presencia corporal en un punto y sombra fantasmagórica en otro. El encuentro con otra presencia es sólo posible como ilusión en el espejo (¿qué encuentro con el otro no lo es?), en un efecto de desdoblamiento y desvíos. Fabiola Torres-Alzaga, señala su interés por el lenguaje del cine, que rompe y

edita el tiempo y el espacio en la pantalla. Pero prescinde de la cámara y de la máquina: el rompimiento y edición se crean con el despliegue espacial de módulos, que enmarcan materiales reflejantes, con juegos de paso de luz y de sombras y con el movimiento del espectador. Aceptamos el acuerdo previo del ilusionismo, por la promesa de la transformación de una experiencia en magia. Como un acto de fe que no involucra creencia.

El trabajo de Fabiola Torres despliega un mundo que perturba la familiaridad que guardamos frente a los objetos y los espacios. Es irrelevante si algo es cierto o falso, lo que importa es posicionarse frente a lo real. Sin mensajes, sin moral, sin narrativa específica, la obra en su conjunto nos recuerda el acceso a la magia y al poder del misterio, así como la posibilidad de construcción de tiempo y espacio, iluminando la esquina olvidada de la autonomía del arte.

Imagen: Maya Goded



Guía para autores

1. Tipos de contribución

Las posibilidades en cuanto a los tipos de trabajos por publicar en *el ornitorrinco tachado* son muy amplias, van desde reflexiones sobre la formación artística hasta artículos de investigación, que cumplan, desde luego, con las características académicas de esta rama del conocimiento.

Los tipos de contribución que se considerarán para su evaluación y posible publicación son:

- a. Artículo de investigación: Es el producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a las prácticas artísticas contemporáneas obtenidos de una investigación terminada. El texto tendrá una extensión mínima de 15 cuartillas y un máximo de 20, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- b. Informe de proyecto: Expone los resultados parciales o finales de un proceso de diseño, ejecución o gestión de un proyecto de investigación, producción o formación artística. Tendrá una extensión mínima de 10 cuartillas y un máximo de 15, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- c. Ensayo: Aportación analítica, crítica y documentada del estado actual del conocimiento sobre un tema relacionado con las prácticas artísticas contemporáneas. Debe contener una argumentación original, novedosa e inédita producto del estudio de un tema, desde una perspectiva conceptual, teórica y metodológica. La extensión máxima del texto será de 20 cuartillas y una mínima de 15, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- d. Reflexión sobre la formación: Analiza, reflexiona y evalúa, proyectos, experiencias e iniciativas en torno a la formación académica y/o la actualización de profesionales y especialistas en el campo de la educación artística. Estas contribuciones tendrán una extensión máxima de 10 cuartillas y una mínima de 8, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.

Todos los trabajos se someterán a un proceso de dictaminación (*peer review*), a cargo de especialistas invitados, con base en los lineamientos

editoriales de la revista. El resultado del dictamen será inapelable y será notificado por escrito a los autores.

2. Normas Editoriales

Los originales que sean entregados estarán sujetos a un proceso editorial que se desarrollará en varias fases. Por ello es necesario que su presentación siga ciertas normas para facilitar la edición y evitar el retraso de las publicaciones.

- a. Todo texto presentado deberá estar escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto (*Microsoft Word*), empleando el tipo Arial como fuente (a 12 puntos), doble espacio, 65 caracteres por línea y de 28 a 30 líneas por cada página tamaño carta, con márgenes de 2.5 cm de cada lado y estarán numeradas en la esquina inferior derecha.
- b. Deberá incluir un resumen, una introducción, así como un apartado en el que se incluya la descripción del estudio y la metodología empleada, y otro más para las conclusiones.
 - El resumen debe estar escrito en español e inglés (*abstract*) con una extensión máxima de 150 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados. Debe ser claro y preciso.
- c. Después del resumen y el *abstract* se deben incluir palabras clave que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente.
 - Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés (*key words*).
- d. En la introducción se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- e. En el apartado descriptivo y metodológico se debe incluir el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación o que dan sustento al ensayo, proyecto o reflexión.
- f. En el apartado de las conclusiones se deberá indicar de manera

breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo.

- Deben omitirse deducciones o especulaciones no analizadas en el texto.
 - No deben presentarse de manera numerada.
 - No deben contener referencias bibliográficas.
- g. Las referencias deben presentarse al final del texto a través de una lista, organizada en orden alfabético y cronológico, con la información completa de todas las referencias citadas en el texto, siguiendo únicamente el sistema Harvard.

Formato de presentación:

- a. Título: Debe ser breve (20 palabras como máximo) y reflejar el contenido de la contribución. Escribirlo centrado, con mayúsculas y sin punto final. No debe contener llamadas de pie de página, asteriscos ni índices. Toda contribución debe contener el título tanto en español como en inglés.
- b. Nombre del (los) autor(es): Los nombres en español deberán presentarse completos (con los dos apellidos). Aparecerán centrados, inmediatamente debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que deberá aparecer en la primera página y que presentará el grado académico del autor, el nombre de la institución de adscripción, el domicilio completo de ésta, teléfono y correo electrónico. El nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- c. Citas en el texto: Deberá hacerse uso del sistema Harvard.
- Nombre (año): Lacan (1983) o (Lacan, 1983).
 - Las citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (textuales), en caso contrario no es necesario incluir la página.
 - Cuando se citan varios trabajos a la vez, habrá que ordenarlos cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Barthes, 1963; Pierce, 1984).

- Cuando se citen a los mismos autores que hayan publicado más de una obra en el mismo año, se diferenciarán con las letras a, b, c, etc., colocadas inmediatamente después del año de publicación.
- d. Figuras: Se refiere a imágenes en general, deben tener un contraste adecuado para su impresión y enviarse separadas del texto en archivos de alta resolución, organizadas numéricamente e indicar el lugar que les corresponde en el texto. Deben poseer un título que señale claramente lo que el autor desea mostrar con la imagen. Las figuras se especificarán en el texto y en el título de las mismas, como Figura 1, 2, (3 y 4), etcétera.
- e. Bibliografía o referencias: Lista de todas las citas mencionadas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del autor principal. Deberá incluirse toda la información que facilite la localización de la fuente citada.
- a. Para citar un libro: Nombre del autor (año de publicación) *título del libro*, editorial o institución editora, lugar de edición. Ejemplo: Walzlawick, Paul (1979) *¿Es real la realidad?*, Editorial Herder, Barcelona.
- b. Para citar artículos de revista: Nombre del autor (año de publicación) "título del artículo", en *nombre de la revista*, número, volumen, editorial o institución editora, lugar de edición, pp. número de páginas del artículo. Ejemplo: Abejón, Teresa, et al. (2009) "La base de datos ISOC como sistema de información y fuente para el análisis de las ciencias humanas y sociales en España", en *El profesional de la información*, nº 5, vol. 18, EPI SCP, España, pp. 521-533.

Únicamente deben listarse las referencias consultadas y citadas en el texto.

3.Observaciones

Sólo se acepta un máximo de dos contribuciones por año, por autor responsable



El contenido de este número puede consultarse en la siguiente dirección electrónica
<http://editorialuaemex.org/elornitorrincotachado>