

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
FACULTAD DE INGENIERÍA, ARQUITECTURA Y DISEÑO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INGENIERÍA Y TECNOLOGÍA



DOCTORADO EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO

ESPECIFICIDAD DE SITIO Y DISEÑO ESPECULATIVO EN EL ESPACIO DE
PROYECTOS I21 DESDE UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA,
URBANISMO Y DISEÑO PRESENTA

ADRIÁN PEREDA VIDAL

Correo electrónico: peredaa@uabc.edu.mx
Identificador ORCID: 0000-0003-2748-1898

Directora de tesis: Dra. María Angélica Castro Caballero
Identificador ORCID: 0000-0002-8614-7171

Mexicali, Baja California, 24 de noviembre de 2022

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
FACULTAD DE INGENIERÍA, ARQUITECTURA Y DISEÑO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INGENIERÍA Y TECNOLOGÍA



DOCTORADO EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO

ESPECIFICIDAD DE SITIO Y DISEÑO ESPECULATIVO EN EL ESPACIO DE
PROYECTOS I21 DESDE UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORADO EN ARQUITECTURA,
URBANISMO Y DISEÑO PRESENTA

ADRIÁN PEREDA VIDAL

Correo electrónico: peredaa@uabc.edu.mx
Identificador ORCID: 0000-0003-2748-1898

Directora de tesis: Dra. María Angélica Castro Caballero
Identificador ORCID: 0000-0002-8614-7171

Comité tutorial:

Dra. Marlene Zamora Machado
Dr. Alejandro José Peimbert Duarte

Comité sinodal:

Dra. María Angélica Castro Caballero
Dra. Marlene Zamora Machado
Dr. Alejandro José Peimbert Duarte
Dr. Jorge Alberto Cid Cruz
Dra. Alejandrina Itandehuit Juárez Terriquez

Revisores de tesis:

Dr. Jorge Alberto Cid Cruz
Dra. Alejandrina Itandehuit Juárez Terriquez

Mexicali, Baja California, 24 de noviembre de 2022

SEMBLANZAS

Adrián Pereda Vidal

ORCID: 0000-0003-2748-1898

Licenciado en Diseño Gráfico y Maestro en Artes. Profesor de asignatura en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Ha presentado tres exhibiciones individuales y participado en exhibiciones colectivas en México, Estados Unidos y Japón. En 2013 y 2017 fue seleccionado en la XIX y XXI Bienal Plástica de Baja California. En enero de 2018 funda y comienza a dirigir i21, espacio de proyectos de sitio-específico en el Tianguis del Caballito de Mexicali, Baja California.

Dra. María Angélica Castro Caballero

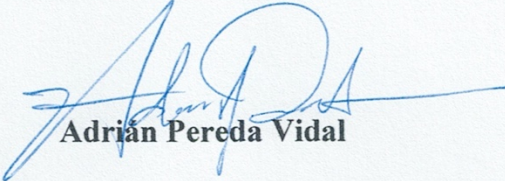
ORCID: 0000-0002-8614-7171

Doctora en Investigación en Diseño por la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona en Barcelona, España. Licenciatura en Diseño Gráfico, Maestría en Diseño y Estancia Posdoctoral Nacional CONACYT en la Facultad del Hábitat, en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México. Profesora de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma de Baja California. Es líder del Cuerpo Académico Diseño Gráfico Aplicado (2019-a la fecha). Responsable del programa multisede Maestría y Doctorado en Arquitectura y Diseño (2022 a la fecha) sede Mexicali, Perfil PRODEP y profesora Investigadora en la Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, Baja California, México. Candidata Sistema Nacional de Investigadores (2019-2022), México. Temas de investigación: Análisis teóricos de la composición visual, epistemología en diseño, teoría de sistemas aplicado a los estudios sobre el diseño gráfico.

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

Declaro que la tesis que se presenta contiene material original que no ha sido presentado para la obtención de un grado académico o diploma en esta u otra institución de educación superior. Asimismo, declaro que hasta donde yo sé no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona excepto donde se reconoce como tal a través de las citas.

Mexicali, Baja California, 24 de noviembre de 2022



Adrián Pereda Vidal

AVAL DE TERMINACIÓN DE TESIS

Fecha: 10 de noviembre de 2022

DR. ALEJANDRO JOSÉ PEIMBERT DUARTE
Director de la Facultad de Arquitectura y Diseño
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
Presente. -

Para dar cumplimiento al artículo 106 del ESTATUTO ESCOLAR DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, en su TÍTULO CUARTO DE LOS TÍTULOS PROFESIONALES, GRADOS ACADÉMICOS Y DIPLOMAS, CAPÍTULO ÚNICO, sobre los requisitos para la obtención del grado de **Doctor en Arquitectura, Urbanismo y Diseño**, como director de tesis en la Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento de Diseño y Comunicación, Se emite el presente documento que avala que la estudiante:

ADRIÁN PEREDA VIDAL

Ha concluido su tesis de grado titulada:

**ESPECIFICIDAD DE SITIO Y DISEÑO ESPECULATIVO EN EL ESPACIO DE PROYECTOS I21
DESDE UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA**

Lo anterior en virtud de que se realizaron las correcciones y recomendaciones del comité tutorial, por lo que ha sido aprobada para el proceso de presentación de examen de grado.

DIRECTOR DE TESIS

DRA. MARÍA ANGÉLICA CASTRO CABALLERO

FIRMA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO

**ESPECIFICIDAD DE SITIO Y DISEÑO ESPECULATIVO EN EL
ESPACIO DE PROYECTOS I21 DESDE UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA**

T E S I S

Que para obtener el grado de Doctorado en Arquitectura, Urbanismo y Diseño presenta:

Adrián Pereda Vidal

Aprobada por:

Dra. María Angélica Castro Caballero
Directora De Tesis

Dr. Alejandro José Peimbert Duarte
Miembro del Comité tutorial

Dra. Marlene Zamora Machado
Miembro del Comité tutorial

Fecha: 10 de noviembre de 2022

Universidad Autónoma de Baja California

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

ACTA DE VOTOS APROBATORIOS

EL DÍA 08 DE NOVIEMBRE DEL AÑO 2022 SIENDO LAS 10:00 HORAS, SE REUNIERON EN LA SALA DE MAESTROS DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DE LA UABC, LOS MIEMBROS DEL COMITÉ REVISOR CON EL PROPÓSITO DE HACER LAS OBSERVACIONES PERTINENTES A LA TESIS DE DOCTORADO:

Especificidad de sitio y diseño especulativo en el espacio de proyectos i21 desde una perspectiva sistémica

DEL ALUMNO:

ADRIÁN PEREDA VIDAL

EL COMITÉ DE ESTUDIOS DE POSGRADO DEL PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO, HA DESIGNADO A LOS SIGUIENTES ACADÉMICOS COMO INTEGRANTES DEL COMITÉ REVISOR:

**DRA. MARÍA ANGÉLICA CASTRO CABALLERO
DRA. MARLENE ZAMORA MACHADO
DRA. ALEJANDRINA ITANDEHUIT JUÁREZ TERRIQUEZ
DR. JORGE ALBERTO CID CRUZ
DR. ALEJANDRO JOSÉ PEIMBERT DUARTE**

QUIENES HICIERON LAS OBSERVACIONES PERTINENTES ANEXAS A LA PRESENTE PARA SER CORREGIDAS, DETERMINANDO SU **APROBACIÓN** Y PROCEDER A QUE LA DIRECCIÓN DE LA FACULTAD FIJE FECHA DE EXAMEN RECEPCIONAL UNA VEZ CUMPLIDOS LOS REQUISITOS QUE ESTABLEZCA LA COORDINACIÓN DE SERVICIOS ESTUDIANTILES Y GESTIÓN ESCOLAR Y EL REGLAMENTO DE ESTUDIOS DE POSGRADO.


DRA. MARÍA ANGÉLICA CASTRO CABALLERO


DRA. MARLENE ZAMORA MACHADO


DRA. ALEJANDRINA ITANDEHUIT JUÁREZ TERRIQUEZ


DR. JORGE ALBERTO CID CRUZ


DR. ALEJANDRO JOSÉ PEIMBERT DUARTE

A Gaby y Leonor.

AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma de Baja California, por el apoyo para realizar esta investigación.

A mi directora, Dra. María Angélica Castro Caballero por su apoyo, paciencia y dirección. A mis asesores, Dr. Alejandro José Peimbert Duarte, Dra. Marlene Zamora Machado, Dr. Jorge Alberto Cid Cruz y Dra. Alejandrina Ita Juárez, por el tiempo y enseñanzas compartidas.

Al Profr. Francisco Javier Márquez Cortez y al Sindicato de Profesores Superación Universitaria de la U. A. B. C. por su apoyo para cursar este programa.

Al Dr. Carles Méndez Llópis y a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez por su dirección y acompañamiento durante la estancia doctoral.

A cada participante de *i2I* que colaboró en darle forma a *i2I* y a esta investigación: Luis G. Hernández, Héctor Bázaca, Jessica Sevilla, Minoru Kiyota, Yaneli Montiel, Alejandro Espinoza, Fátima Orendain Almada, María G. Salazar, Jeniffer Pereda Hernández, Marisa Raygoza, Mario V. Romero y Marianna I. Aguilar.

A mi mamá, Adriana Vidal, mi tía Tití Vidal, Alonso Elías y Mayté Miranda por ayudarme a comenzar *i2I*.

A mi papá, Francisco Javier Pereda Ayala, por sembrar en mí la pasión por el arte y la educación. Descansa en paz.

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se aborda al espacio de proyectos *i21* como sistema desde una postura autoetnográfica que integra la teoría de sistemas, el arte de sitio-específico y el diseño especulativo. Mediante la aplicación de entrevistas semiestructuradas, se recabó información de la experiencia de los participantes de *i21* al realizar sus proyectos y cómo es que su proceso creativo se desarrolló dentro de la dinámica de *i21*. Se complementó el archivo de *i21* mediante la recopilación de material de cada proyecto, para desarrollar una narrativa con el soporte de imágenes del proceso y exhibición de cada participante.

Palabras clave: *i21*; espacio de proyectos; teoría de sistemas; arte de sitio-específico; diseño especulativo.

In this research work, *i21* project space is approached as a system from an autoethnographic stance that integrates systems theory, site-specific art, and speculative design. Through the application of semi-structured interviews, information was collected about the experience of *i21* participants when carrying out their projects, as well as how their creative process was developed within the dynamics of *i21*. *I21*'s archive was complemented by collecting material from each project, to develop a narrative with the support of images of the process and exhibition of each participant.

Keywords: *i21*; project space; systems theory; site-specific art; speculative design.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
Antecedentes de estudios sobre espacios independientes en Mexicali	2
Los espacios independientes en Mexicali	5
Definición de variables de investigación	7
Preguntas, objetivos e hipótesis de investigación	9
Justificación y pertinencia de la investigación	10
Diseño de investigación	11
Alcances y viabilidad	12
Estructura de la tesis	13
ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y DESCRIPTIVOS DE I21	15
Los espacios independientes en Mexicali	15
Influencias y confluencias de i21 en la localidad	20
Inicio de i21	31
MARCO TEÓRICO	37
¿Qué es un sistema?	37
La teoría de sistemas abiertos en Luhmann	40
El sistema como diferencia	40
La clausura operacional	41
La autopoiesis	41
Acoplamiento estructural	42

Observación	42
Re-entrada	43
Complejidad	43
Racionalidad	44
El Sistema-Arte	44
El sistema-arte en Luhmann	45
La función del arte y su proceso de diferenciación	47
Arte de sitio-específico y arte orientado al sitio	50
Tres paradigmas de especificidad de sitio	52
El diseño especulativo	54
MARCO METODOLÓGICO	59
Enfoque cualitativo	59
Autoetnografía	63
La entrevista	65
EL MÉTODO Y EL INSTRUMENTO DE INVESTIGACIÓN	67
Primer pregunta y objetivo específico de investigación	69
Segunda pregunta y objetivo específico de investigación	70
Tercera pregunta y objetivo específico de investigación	72
Consideraciones para el diseño del instrumento	73
Diseño del instrumento	74
Aplicación piloto	79
Aplicación piloto del instrumento 1.1: Formulario	81

Aplicación piloto del instrumento 1.2: Material complementario	81
Aplicación piloto del instrumento 1.3: Entrevista semi-estructurada	83
Consideraciones para el rediseño del instrumento	86

APLICACIÓN DE ENTREVISTAS Y DISEÑO DE INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

.....	87
Muestra final	87
Agenda de entrevistas	89
Aplicación de método e instrumento de investigación	90
Aplicación del instrumento 1.1: Formulario	91
Aplicación del instrumento 1.2: Material complementario	93
Aplicación del instrumento 1.3: Entrevista semi-estructurada	94
Diseño y aplicación de instrumento de análisis de entrevista	98
Diseño del instrumento	98
Dinámica de aplicación	101

INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Sistema-i21	102
El sistema como diferencia en i21	103
La clausura operacional en i21	107
La autopoiesis en i21	107
Acoplamiento estructural en i21	108
Observación y reentrada en i21	110
Complejidad en i21	110

Tres paradigmas de especificidad de sitio en i21	111
Paradigma fenomenológico/experiencial en i21	112
Paradigma social/institucional en i21	122
Paradigma discursivo en i21	126
Diseño especulativo en i21	137
Experimentos de pensamiento en i21	138
Experimentos de mundos ficticios en i21	139
Futuros PPPP en i21	143
CONCLUSIONES	146
Referencias	151

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. *Mapa Conceptual para definir variables de investigación.* Elaboración propia.

Figura 2. *Sticker con logo de La Casa de la Tía Tina.* Recuperado de <http://mexicalibiennial.org/wp-content/uploads/2018/01/mb2006.pdf>

Figura 3. *Vista exterior de Mexicali Rose.* Recuperado de <https://www.facebook.com/rosademexicali/photos?lst=100002398922090%3A100000180771384%3A1570578245>

Figura 4. *Vista exterior de Escritorio de Procesos.* Recuperado de https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_all?sk=wall&lst=100002398922090%3A100007236528827%3A1570578906

Figura 5. *Compilación de imágenes de A. V. Text-Fest.* Recuperado de Archivo personal de Alejandro Espinoza.

Figura 6. *MexiCali Biennial.* Recuperado de <http://mexicalibiennial.org/200910-2/>.

Figuras 7 y 8. *Invitación y vista de instalación de la exhibición Under Alvarado: There is a Beach, en Mexicali Rose, 2008.* Recuperadas de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.106376492711709&type=3>

Figura 9. *Presentación de Rata de Gallo en exhibición organizada por Mexicali Rose. Los Ángeles, California, 2011.* Recuperada de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=233629536653070&set=a.192897710726253>

Figura 10. *Presentación de Rata de Gallo en Mexicali Rose. Mexicali, Baja California, 2011.* Recuperada de archivo personal.

Figuras 11 y 12. *Vista de perfil en Facebook de Mexicali Rose y sección de álbumes de fotos.* Recuperadas de https://www.facebook.com/rosademexicali/photos_albums.

Figura 13. *Vista del exterior de Escritorio de Procesos.* Recuperado de https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_by.

Figura 14. *Vista de instalación de El cuerpo no es la forma humana de Enrique Martínez Gutiérrez en Escritorio de Procesos.* Recuperado de https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_by.

Figura 15. *Detalle de instalación formar de Mario V. Romero en i21, 2019.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 16. *Vista exterior de Stepling Art Gallery at SDSU-IV Campus.* Recuperado de <https://imperialvalley.sdsu.edu/about/calexico/photo-tour>.

Figura 17. *Vista de instalación de Always Be Drawing de Daniel Gibson en Stepling Art Gallery.* Elaboración propia.

Figura 18. *Vista de instalación de Red de Adrián Pereda Vidal en Stepling Art Gallery, 2016.* Elaboración propia.

Figura 19. *Red, obra en proceso de Adrián Pereda Vidal en el local i21.* Fotografía por Luis G. Hernández.

Figuras 20 y 21. *Ubicación del Tianguis del Caballito en Mexicali, Baja California.* Capturas de pantalla de Google Maps.

Figura 22. *Ubicación del local i21 en el Tianguis del Caballito.* Recuperada de archivo de i21.

Figura 22. *Vista exterior de i21, 2018.* Nota: Fotografía por Jessica Sevilla.

Figuras 23 y 24. *Luis G. Hernández visitando i21 antes del acondicionamiento del local (izq.) y vista de instalación de Alteraciones sutiles de Luis G. Hernández en i21 (der.).* Elaboración propia.

Figura 25. *La fuente de Marcel Duchamp.* Stieglitz, A. (1917). Fountain, photograph of sculpture by Marcel Duchamp. Recuperada de:

https://web.archive.org/web/20070903221519/http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada_newyork_07.htm

Figura 26. *Diseño A y Diseño B.* Recuperada de Dunne y Raby, 2013, p. vii.

Figura 27. *PPPP.* Ilustración de Dunne y Raby. Recuperada de Dunne y Raby, 2013, p. 5.

Figura 28. *Las 5 fases del proceso de investigación según Denzin y Lincoln.* Recuperada de Denzin y Lincoln, 2018, pp. 18-19.

Figura 29. *Paradigmas Interpretativos.* Recuperada de Denzin y Lincoln, 2018, p. 20.

Figura 30. *Tabla de relación entre preguntas, objetivos, instrumento, método y variables.* Elaboración propia.

Figura 31. *Proyectos realizados en i21 mientras tuvo sede en el Tianguis del Caballito, febrero de 2018 a mayo de 2020.* Elaboración propia.

Figuras 31, 32 y 33. *Instrumento 1.1 Formulario.* Capturas de pantalla del formulario en Google Forms.

Figura 34. *Instrumento 1.2 Material complementario.* Captura de pantalla de carpetas compartidas en *Google Drive*.

Figura 35. *Agenda tentativa de aplicación piloto.* Elaboración propia.

Figura 36. *Cronograma de aplicación piloto.* Elaboración propia.

Figura 37. *Formulario enviado y respondido.* Capturas de pantalla del formulario en *Google Forms*.

Figura 38. *Organización de carpetas en Google Drive para cada instrumento.* Captura de pantalla de *Google Drive*.

Figura 39. *Material compartido durante aplicación piloto de Instrumento 1.2 Material complementario.* Captura de pantalla de *Google Drive*.

Figura 40. *Aplicación piloto de Instrumento 1.3 Entrevista semi-estructurada.* Captura de pantalla de ventana activa de *Google Meet* y documento en *Pages* con las preguntas de la entrevista semi-estructurada.

Figura 41. *Proyectos que conforman la muestra final.* Elaboración propia.

Figura 42. *Agenda de entrevistas.* Elaboración propia.

Figura 43. *Invitaciones enviadas a sesiones calendarizadas para realización de entrevistas.* Captura de pantalla de *Google Calendar*.

Figura 44. *Concentrado de respuestas obtenidas mediante formulario.* Captura de pantalla de tabla en *Excel* descargada de *Google Forms*.

Figura 45. *Carpeta en Google Drive con acervo de Jeniffer Pereda Hernández.* Captura de pantalla de *Google Drive*.

Figura 46. *Material del proyecto de Jeniffer Pereda Hernández.* Nota: Recuperado de archivo de Jeniffer Pereda Hernández y archivo de i21.

Figura 47. *Aplicación de entrevista semi-estructurada a Jeniffer Pereda Hernández.* Captura de pantalla de ventana activa de *Google Meet* y documento en *Pages* con las preguntas de la entrevista semi-estructurada.

Figura 48. *Grabación de entrevista a Jeniffer Pereda Hernández.* Captura de pantalla de grabación de videollamada en *Google Meet* hospedada en *Google Drive*.

Figura 49. *Diseño de instrumento de análisis de entrevistas.* Elaboración propia.

Figura 50. *Detalles de diseño de instrumento de análisis de entrevistas.* Elaboración propia.

Figura 51. *Atributos de un sistema en el Sistema-i21.* Elaboración propia.

Figura 52. *Sistema-i21 como sistema parcial del Sistema-Arte.* Elaboración propia.

Figura 53. *Detalle de Cartografía lúdica de Sevilla y Kiyota.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 54. *Vista de instalación de Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca en i21.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 55. *Vista de instalación de Xólotl, de Yutsil Cruz Hernández como parte de la MexiCali Biennial en i21.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 56. *Relación de proyectos en i21 con los tres paradigmas de especificidad de sitio de Kwon.* Elaboración propia.

Figura 57. *Proceso de montaje de Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 58 y 59. *Detalles de la instalación Alteraciones Sutiles de Luis G. Hernández.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 60. *Detalle de la instalación Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 61. *Detalle de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 62 y 63. *Maqueta En memoria de las casas de adobe y Maqueta Maltera de la Cervecería Mexicali (1946-2016) de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 64. *Vista cenital de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 65. *Vista exterior de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

Figura 66. *Detalle de la instalación Estancia de Yaneli Montiel.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 67 y 68. *Detalles de Tipología el hallazgo, de María G. Salazar.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 69. *Registro del recorrido exploratorio de María G. Salazar en el Tianguis del Caballito.* Recuperado de archivo de María G. Salazar.

Figura 70. *Still de video Ma, de Fátima Orendain Almada.* Recuperado de archivo de Fátima Orendain Almada.

Figuras 71, 72 y 73. *Vistas de instalación de /'paləm(p), sest/, de Fátima Orendain Almada.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 74 y 75. *Vistas de instalación de Permanent Press de Marisa Raygoza.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 76 y 77. *Volante promocional y detalle de instalación del Evento No. 1 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 78. *Evento No. 1 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 79. *Evento No. 2 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 80. *Detalle de instalación de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 81. *Detalle de instalación de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 82. *Pieza de Héctor Bázaca para la exhibición Colapsos/Geografías en TJ IN CHINA, 2015.* Recuperado de archivo de Héctor Bázaca.

Figuras 83 - 89. *Estudios con gis sobre pizarrón para Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca en i21.* Recuperado de archivo de i21.

Figuras 90 y 91. *Invitación y vista de instalación para Olvidos cruzados/Memorias de segunda mano de Marisa Raygoza.* Recuperado de archivo de Marisa Raygoza.

Figuras 92 - 95. *Recopilación de materiales en lotes baldíos de Tijuana para Permanent Press de Marisa Raygoza.* Recuperado de archivo de Marisa Raygoza.

Figura 96. *Instalación de Yaneli Montiel para la exhibición Off-Site 01 de i21 en Arista 1701, 2018.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 97. *Fotografía de árbol en Petaluma, California, como parte del proceso creativo de Estancia de Yaneli Montiel para i21.* Recuperado de archivo de Yaneli Montiel.

Figura 98. *Vista de instalación de Estancia de Yaneli Montiel en i21.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 99. *Imagen para el proyecto 52 historias de Alejandro Espinoza.* Nota: Recuperado de archivo de Alejandro Espinoza.

Figura 100.

Vista de instalación de Hipóstasis de Alejandro Espinoza. Recuperado de archivo de i21.

Figuras 101 y 102. *Instalación de Jeniffer Pereda Hernández para la exhibición Off-Site 01 de i21 en Arista 1701, 2018.* Recuperado de archivo de Jeniffer Pereda Hernández.

Figura 103. *Proceso de montaje de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández en i21.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 104. *Detalle de instalación de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández. Pieza interactiva para el registro de horas en software desarrollado específicamente para la pieza.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 105. *Relación de proyectos en i21 con conceptos de diseño especulativo propuestos por Dunne y Raby. Elaboración propia.*

Figura 106. *Vista de instalación de Alteraciones sutiles de Luis G. Hernández.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 107. *Vista de instalación de Estancia de Yaneli Montiel.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 108. *Vista de instalación de Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.* Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

Figura 109. *Lectura de poema como parte de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 110. *Evento No. 2 de Hipóstasis, de Alejandro Espinoza.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 111. *Vista de instalación de /'paləm(p),sest/' de Fátima Orendain Almada.* Recuperado de archivo de i21.

Figura 112. *Vista de instalación de /Permanent Press de Marisa Raygoza.* Recuperado de archivo de i21.

Introducción

El presente trabajo de investigación aborda al espacio de proyectos de sitio-específico *i21* como un sistema, donde el objeto de estudio se concibe como la relación entre el proceso creativo de los productores al realizar sus proyectos en *i21*, los lineamientos de *i21*, el sitio en que se ubica *i21* y los públicos de *i21*. El espacio *i21* inició actividades en febrero de 2018 en el local *i21* del Tianguis del Caballito en la ciudad de Mexicali, Baja California, México. En mayo de 2020, como consecuencia de la pandemia por COVID-19, *i21* mudó sus actividades fuera del espacio físico del local *i21* y continúa como una plataforma de proyectos sin espacio fijo. Los proyectos considerados en este estudio se realizaron en el periodo en el que *i21* tenía sede en el Tianguis del Caballito.

La dinámica de los espacios independientes en Mexicali presenta generalmente una suerte de relajación sobre la visibilidad del registro de las prácticas que en ellos ocurren. Salvo pocas excepciones, no se tiene acceso público al acervo de los espacios independientes, y los espacios que propician el acceso público a su acervo suelen utilizar redes sociales como plataforma de soporte. Esta situación dificulta la realización de estudios sobre lo que ha sucedido en los espacios independientes, por lo que los estudios que se han realizado implican un acercamiento directo con sus integrantes para acceder a información de los mismos. No se han desarrollado proyectos de recuperación y sistematización de los acervos de los espacios independientes para aportar a la construcción histórica de las prácticas artísticas en Mexicali, Baja California.

Se ha realizado poca investigación sobre prácticas en espacios independientes de Mexicali. De los estudios realizados, los enfoques han sido desde los estudios culturales, análisis de obra artística, ensayo e historia del arte, pero no se han realizado proyectos de investigación enfocados en la operación de los espacios independientes o sus procesos de producción y/o recepción de la oferta cultural de éstos.

Quienes han realizado proyectos en *i21* cuentan con diversas formaciones académicas y disciplinares, como artes visuales, artes plásticas, arquitectura, urbanismo, diseño industrial, historia del arte y literatura, lo que contribuye a la intención de identificar una

definición precisa de *i21* que no se limite a la de *espacio de arte*¹. Aunado a lo anterior, al situarse físicamente en un tianguis², donde el acceso a las exhibiciones se encuentra abierto a un público que no necesariamente tiene contemplado visitar un galería o espacio de exhibición, definir *i21* se vuelve una tarea más compleja.

Antecedentes de estudios sobre espacios independientes en Mexicali

Se han identificado siete proyectos de investigación o estudios similares cuyo objeto de estudio son espacios independientes de exhibición de arte en Mexicali, Baja California, o que los han abordado para contextualizar otros objetos de estudio. El análisis de las dinámicas de operación de estos espacios, las particularidades de su oferta cultural y las implicaciones de situarse en Mexicali y relacionarse con otros espacios o con otras escenas de ciudades distintas, son algunos aspectos abordados en estos estudios. Cabe mencionar que la referencia más antigua es de 2011 y los espacios que más aparecen en estos estudios son los que tuvieron actividad de 2004 en adelante.

En 2011, Chris Kraus, escritora y crítica de arte estadounidense, publicó el libro *Where Art Belongs* (Kraus, 2011), en el que reúne una serie de ensayos. Uno de éstos, es *You Are Invited to Be the Last Tiny Creature*. Este ensayo se enfoca en *Tiny Creatures*, un espacio de exhibición de arte, que estuvo activo entre 2006 y 2009, ubicado en *Echo Park*, cerca del centro de Los Ángeles, California. En el ensayo, Kraus narra la relación que tuvo *Tiny Creatures* con *Mexicali Rose: Centro de Arte y Medios*, un espacio ubicado en la colonia Pueblo Nuevo de Mexicali. Para presentar la dinámica de *Mexicali Rose*, Kraus expone la sucesión de eventos que dieron lugar a la fundación del espacio. La autora narra su primera visita a una exhibición en *Mexicali Rose*, detalles sobre la exhibición de *Tiny Creatures* en *Mexicali Rose* y, además, da una breve comparación de las dinámicas de operación entre ambos espacios (Kraus, 2011, pp. 37 - 43).

¹ Un *espacio de arte*, de manera general, es un lugar en el que se exhibe arte. Además de exhibir arte, pueden incluir dentro de sus actividades la venta de obra artística, realización de talleres, presentaciones escénicas, eventos musicales, o diversas actividades que orbiten alrededor del arte.

² “La etimología de la palabra tianguis proviene del náhuatl *tianquiz(tli)* ‘mercado’ [...] La principal característica de los tianguis es que se ubican de manera semifija entre calles y en ciertos días designados por los usos y costumbres de cada población; ahí la comunidad local adquiere productos, alimentos, ropa, electrodomésticos, entre muchos más” (Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, 2019).

En 2013, Paulina Sánchez, fotógrafa y documentalista nacida en Mexicali, escribió “Frontera y arte: Acercamiento discursivo a obras producidas por artistas mexicalenses” (Sánchez, 2013). El enfoque, principalmente se dirige al estudio de obras específicas realizadas por artistas mexicalenses, sin embargo, para dar contexto a la producción de la ciudad, la autora identifica a *La Casa de la Tía Tina* y a *Mexicali Rose - Centro de Arte/Medios* como dos de los primeros y principales espacios alternativos o independientes de la ciudad y realiza una breve descripción de cada uno de ellos. El apartado que dedica Sánchez a estos dos espacios independientes presenta un antecedente histórico a la práctica artística local, así como a las líneas conceptuales y dinámicas particulares de los espacios de exhibición mencionados.

En 2016, Alejandra Cárdenas realizó su tesis de maestría en estudios culturales con el título “Desde el desierto cultural: Procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali, Baja California, México”. El estudio se enfoca en tres espacios independientes o autogestivos de Mexicali: *Mexicali Rose - Centro de Arte/Medios*, *Escritorio de Procesos* y *Espacio Cultural Artmósferas*.

Esta tesis es un estudio de caso sobre tres espacios autogestivos de arte, de la ciudad de Mexicali, Baja California, México (Mexicali Rose – Centro de Arte/Medios, Escritorio de Procesos – Plataforma de creación, diálogo y promoción del arte actual y Espacio Cultural Artmósferas) y sobre las relaciones que se crean a partir del trabajo de gestión y animación sociocultural entre los jóvenes participantes, artistas, colaboradores y gestores que inciden en estos espacios (Cárdenas, 2016, Abstract).

Las entrevistas de Cárdenas a los participantes de estos espacios independientes contribuyen a la identificación de las características particulares de la autogestión en estos espacios.

En 2018, Carla Maldonado y Miguel Lozano presentaron “Fuera de la caja. Galerías independientes en Baja California”. El libro tiene un enfoque desde los estudios culturales en el que “se hace un recuento histórico y cultural de la región” (Maldonado y Lozano, 2018, p. 9) y se “ofrece una breve semblanza de los espacios independientes estudiados en Baja California” (Maldonado y Lozano, 2018, p. 9). La contribución de este trabajo aporta una visión panorámica de las galerías independientes en Baja California, en donde se incluyen tanto galerías activas como inactivas al momento de su realización.

En el mismo año, 2018, Chris Kraus publicó el libro *Social Practices*, en el que compila ensayos escritos durante un lapso de trece años (Kraus, 2018, p.9). En dos ensayos, Kraus vuelve a escribir sobre *Mexicali Rose*, y, en esta ocasión, no lo hace desde su relación con *Tiny Creatures*, sino desde el abordaje de la exhibición *Radical Localism: Art, Video*,

and Culture from Pueblo Nuevo's Mexicali Rose en *Artists Space*, Nueva York. Kraus participó como coorganizadora de dicha exhibición (Kraus, 2018, p.105). La autora profundiza en comentarios sobre diversas obras realizadas por artistas de Mexicali que participaron en la exhibición y retoma la historia de cómo inició *Mexicali Rose*. Cabe mencionar que en el libro también se incluye un apartado en el que se presenta una entrevista realizada al artista mexicalense Fernando Méndez Corona (Kraus, 2018, pp. 130 – 135).

En 2020, la curadora mexicalense Rosela del Bosque publicó su tesis de Licenciatura en Historia del Arte y Curaduría titulada “La no-curaduría: Ensayos sobre el arte contemporáneo en la ciudad de Mexicali, Baja California” (Del Bosque, 2020). La tesis se compone de varios ensayos que presentan problemáticas entre el arte contemporáneo y el campo curatorial, así como las tensiones entre espacios institucionales e independientes en la oferta artística de Mexicali. En uno de los ensayos, Del Bosque presenta un recorrido sobre lo que se entiende por arte en Mexicali mediante la presentación de obras realizadas por artistas mexicalenses, así como la oferta de algunos espacios independientes en la localidad, entre ellos *i21*.

En 2021, el escritor y académico Miguel Lozano escribió el artículo “Los efectos de la pandemia del Covid-19 en las galerías independientes en Baja California” en el cual se “aborda las diferentes estrategias de sobrevivencia de las galerías independientes en Baja California durante esta pandemia. La información obtenida en este artículo surgió de entrevistas semiestructuradas a ocho galerías de diversos giros en todo el estado.” (Lozano, 2021, Abstract). El artículo presenta diversas acciones que tomaron galerías independientes del estado ante la pandemia causada por COVID-19, uno de los espacios incluidos en este artículo es *i21*. Como parte de las conclusiones, Lozano anota que las actividades realizadas por espacios independientes sobrepasaron por mucho aquellas realizadas por los espacios institucionales dependientes de gobierno. Esta cualidad es resaltada como un aspecto valioso para estudiar la dinámica de los espacios independientes.

Para este proyecto de investigación, el objeto de estudio es el espacio *i21* entendido como sistema. A diferencia de las referencias previamente mencionadas, este trabajo implica, por un lado, mi análisis como investigador, y por otro, mi participación como fundador/director de *i21*, lo que deviene en un proceso iterativo de reflexión teórica y

aplicación práctica. Es a partir de esta particularidad que escribo en primera persona a lo largo de esta tesis.

Los espacios independientes en Mexicali

Para precisar el tipo de *espacio de arte* al que pertenece *i21*, se utiliza a lo largo de esta tesis la referencia a los *espacios independientes*. Si bien, el término puede ser problemático en algunos casos, en especial para tomarlo como término de auto-denominación, resulta útil para referir a espacios que comparten ciertas características. En el caso de los espacios independientes, a riesgo de apelar a una obviedad del término, la noción de independencia implica una negación a la dependencia. Es así, que los espacios independientes se distinguen de aquellos que son dependientes. Esta dependencia refiere a espacios cuyo sustento económico e infraestructura dependen directamente de alguna institución pública, por lo que también pueden entenderse como espacios institucionales. En esta misma línea, los espacios independientes también podrían considerarse no-institucionales.

[Los] espacios independientes, alternativos o actualmente denominados autogestionados son, en su casi totalidad, lugares creados por artistas o agentes culturales (llámense gestores, curadores, promotores o entusiastas) que generan propuestas independientes a las que ofrece el establecimiento “oficial” del arte, como lo son los museos, los centros culturales o las galerías. Del mismo modo, pretenden ser una alternativa a la oferta institucional que sugiere la politización de la cultura y el mismo impacto que la academia ejerce sobre ella. Y se autogestionan, porque rechazan los procesos de constitución formal o gubernamental, optan por una solvencia de recursos tangencial a las que se demandan normalmente de los gobiernos, creen en el uso cooperativo de recursos, y también exploran mecanismos paralelos de sustentabilidad, afincados en apoyos extranjeros, generación de redes de cooperación, intercambios y hasta trueques de experiencias o servicios (Vélez, 2014, pp. 38-39).

Los espacios independientes pueden tener diversas formas de gestionarse, de organizar sus finanzas, definir el número de participantes y elegir el tipo de personalidad jurídica, si es que la asumen. Cabe mencionar también la noción de los espacios dirigidos por artistas o *artist-run*³, lo que implica que el espacio no solamente incluye a los artistas como expositores, sino que son ellos quienes asumen la dirección de estos espacios.

³ Cuando los espacios independientes son dirigidos por artistas se suelen identificar por su descripción en inglés como *artist-run*. La oferta que se presenta en estos espacios puede ser considerada como una extensión de la práctica de los artistas que los dirigen:

Artist-run space or artist-led space: artists form a group so that they themselves can manage —run— an exhibition venue, a theatre, a bookshop, archives, and the like. The term replaces other widespread names, such as “alternative” or “independent” spaces, although these do not have exactly the same meaning. Shift of focus: what is involved is emphasizing the fact that we are talking about initiatives

En la ciudad de Mexicali, Baja California ha habido diferentes espacios de arte que se pudieran definir como independientes, alternativos, autogestivos o *artist-run*. Estos espacios se han enfocado en la presentación de exhibiciones artísticas, talleres de producción, proyecciones audiovisuales, presentaciones musicales, conversatorios, charlas, performance y otras actividades que atienden a la iniciativa de los organizadores y posibilitan la manifestación de propuestas que no suelen tener cabida en espacios institucionales o comerciales.

En Mexicali no ha habido galerías comerciales de arte que operen bajo el sistema de representar un *roster* de artistas, contribuyan a la formación de sus carreras, formen relaciones entre artistas y coleccionistas y generen un mercado del arte y tengan presencia en ferias y eventos de arte nacionales y/o internacionales. Ha habido algunas iniciativas de espacios que tienen dentro de sus actividades la venta de obra, sin embargo, no operan bajo el formato citado previamente.

La oferta local de espacios institucionales de exhibición de arte se concentra principalmente en los dependientes del *Instituto Municipal de Arte y Cultura* y de la *Secretaría de Cultura de Baja California*. También se identifican en la ciudad espacios de exhibición en algunas escuelas públicas y privadas, como la *Universidad Autónoma de Baja California* y el *Centro de Enseñanza Técnica y Superior*, respectivamente. Por otro lado, se encuentran los espacios independientes, galerías comerciales con organización similar a los espacios independientes y espacios utilizados momentáneamente como lugar de exhibición, como centros comerciales, cafés, bares y restaurantes.

Dado al panorama de los espacios de exhibición en la ciudad, los espacios independientes son en dónde usualmente los artistas jóvenes comienzan a exponer, especialmente cuando su producción no se alinea a los procedimientos implícitos en los espacios institucionales. Para los artistas locales, los espacios independientes suelen ser una opción accesible para exhibir su obra, asistir a exhibiciones y eventos, sumarse como colaboradores, o proponer proyectos para la agenda de estos espacios.

coming from artists. But associations of artists are nothing new: the Kunstvereine of the Germanic countries, which appeared in the early 19th century, are evidence enough but—and this is a sign of the model's loss of interest—all we find in Wikipedia is a small page, in German, about this type of association (nothing at all in English or French). (Besson, 2018, p. 1)

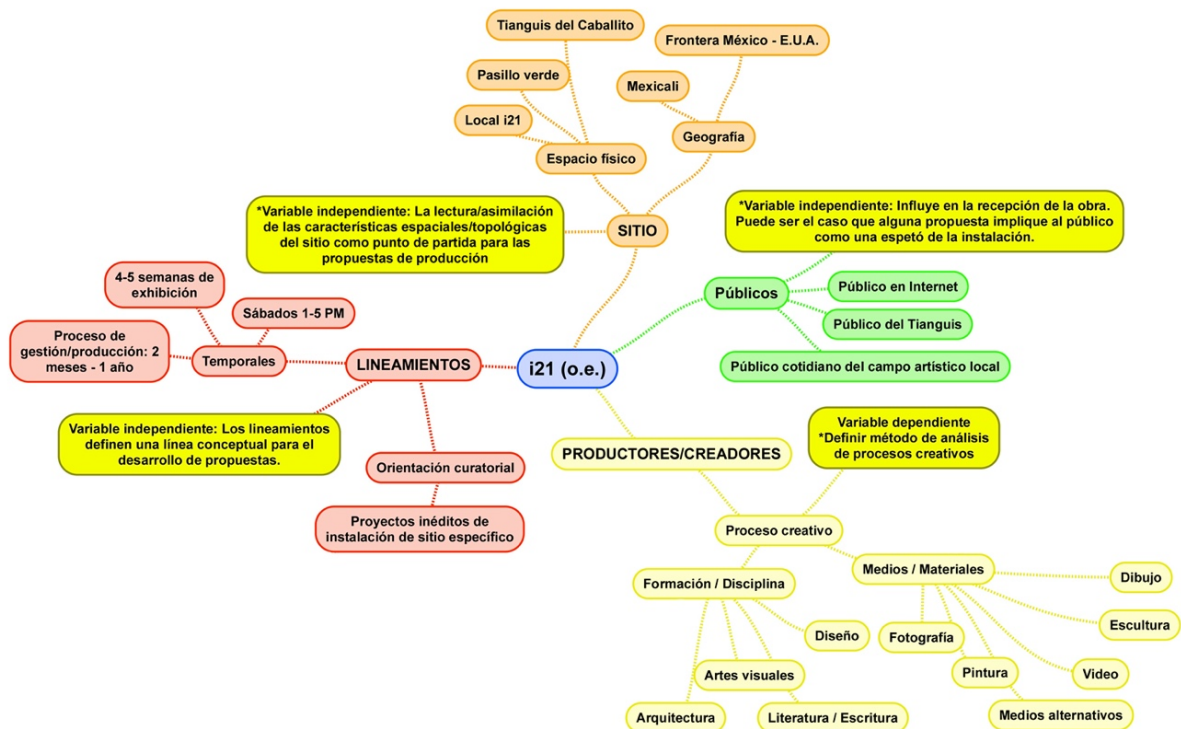
Por lo anterior, es que se considera importante estudiar, analizar, documentar y archivar las dinámicas que se suscitan en los espacios independientes de Mexicali como un precedente para la concepción, diseño y aplicación de modelos diversos de espacios e iniciativas culturales y creativas que se establezcan dialécticamente con el entorno y contribuyan a la producción de un campo articulado e interconectado a diversas escales micro y macro.

Definición de variables de investigación

Para definir las variables, preguntas y objetivos de investigación, se desarrolló un análisis de la dinámica del espacio *i21* y se identificaron los elementos que intervenían en dicha dinámica. Se utilizó el formato de mapa conceptual para visualizar la información resultante.

Figura 1.

Variables del trabajo de investigación.



Nota: Elaboración propia, 2019.

Se consideraron tres variables independientes: 1) *Los lineamientos de i21*, 2) *El sitio* y 3) *el público*. Los lineamientos de *i21* se componen de una serie de acotamientos que definen las “reglas del juego” al concebir y desarrollar un proyecto para el espacio *i21*. Desde el inicio se definieron los siguientes lineamientos de *i21*: 1) trabajar en formato de proyecto, 2) concebir proyectos de sitio-específico, 3) desarrollar proyectos que tuvieran relación con la práctica de los participantes pero que se pensarán específicamente para *i21* (que no hubieran sido presentados anteriormente en otro lugar), 4) adecuarse al horario de apertura al público: sábados de 13:00 a 17:00 hrs., 5) adecuarse a los tiempos de montaje: lunes a domingo a partir de las de 19:00 hrs., 6) considerar los posibles públicos de *i21* y del *Tianguis del Caballito*, 7) el presupuesto de apoyo para producción (cuando se tenía), 8) realizar visitas al espacio previo a su exposición y 9) establecer una relación de constante diálogo para definir las particularidades de cada proyecto.

El lineamiento que refiere a trabajar en formato de proyecto de sitio-específico otorga una cualidad particular a *i21*, esto implica que quienes participaron realizando proyectos para *i21* tuvieron que tener en consideración que su proyecto fuera concebido *específicamente* para el sitio en el que se encontraba *i21*. Esta lectura del sitio podía ser: desde su ubicación geográfica – el local *i21*, del *Tianguis del Caballito*, en la ciudad de Mexicali, Baja California, en la frontera México-Estados Unidos; desde alguna noción discursiva relacionada con la vinculación al sitio en las escalas mencionadas; desde las cualidades materiales percibidas por los participantes al estar en el local *i21* o el *Tianguis del Caballito*; o desde alguna otra propuesta de interpretación del sitio a la que se pudiera adherir el proyecto.

Al iniciar *i21* se concibieron tres distintos grupos que podrían conformar el público: 1) quienes asistirían directamente a *i21* para visitar las exhibiciones – el público habitual de la oferta de arte local e invitados de los expositores, 2) quienes asistieran al *Tianguis del Caballito* y que, al pasar por el local, tuvieran interés de acercarse para entrar a ver las exhibiciones, y 3) el público que seguiría a *i21* en redes sociales y páginas de internet para observar a distancia la documentación de las exhibiciones sin necesidad de asistir físicamente al espacio. Las implicaciones de esta variable influyeron en los lineamientos de *i21*, como el horario y el hecho mismo de solicitar a los participantes considerar al público. La consideración de que los asistentes del *Tianguis del Caballito* pudieran interesarse en la oferta de *i21*, influyó principalmente en que, durante las exhibiciones, habría que hacer un

esfuerzo por encontrar diversos niveles de explicación de lo que se presentaba en las instalaciones para identificar puntos de encuentro con el público y propiciar un mayor acercamiento a la obra – de manera similar al departamento de educación en los museos. La consideración del público digital influyó particularmente en considerar la importancia de documentar las exhibiciones y mantener un archivo organizado de todo el material de los proyectos para alimentar las redes sociales de *i21* y posteriormente un sitio web.

Se definió al proceso creativo de los productores de proyectos en *i21* como la variable dependiente, pues la información de su parte es con la que no se contaba al iniciar el proyecto de investigación. Si bien durante la ejecución de los proyectos se mantuvo un diálogo constante y se compartieron reflexiones, una vez definidas las variables se plantearon preguntas y objetivos de investigación para clarificar qué información se buscaría recabar de los participantes como retroalimentación a su proceso de realización de proyectos en *i21*.

Preguntas, objetivos e hipótesis de investigación

Pregunta general

¿Cómo se define el espacio *i21* como sistema al integrar proyectos de sitio-específico y diseño especulativo?

Preguntas específicas

1. ¿Cómo se ha desarrollado la operación sistémica en el espacio *i21*?
 - a. ¿Cómo se desarrollan las propiedades sistémicas en *i21*?
 - b. ¿Cómo se explican los elementos de *i21* en conceptos sistémicos?
2. ¿Cómo se relacionan los lineamientos de *i21*, el sitio y los procesos creativos de los productores de *i21* en los proyectos realizados en el espacio?
3. ¿Cómo se relacionan el proceso creativo, la formación disciplinar de los productores y los medios utilizados en los productos de exhibición de *i21* en el periodo de febrero de 2018 a marzo de 2020?

Objetivo general

Elaborar una descripción sistémica del espacio *i21* que integre proyectos de sitio-específico y diseño especulativo.

Objetivos específicos

1. Estructurar el proceso de la operación sistémica del espacio *i21*.
2. Analizar los lineamientos, el sitio/contexto y los procesos creativos de los productores de *i21* a partir de las teorías de los proyectos realizados en el espacio.
3. Analizar las relaciones entre proceso creativo, formación disciplinar y medios utilizados en los productos de exhibición de *i21* en el periodo de enero de 2018 a marzo de 2020.

Hipótesis

Como respuesta preliminar, se consideró que el espacio *i21* puede entenderse como un sistema autopoietico. La operación de *i21* como sistema es la producción de enunciaciones sobre el espacio. Esta operación implica la adaptación del proceso creativo de los productores a los lineamientos del espacio y la especificidad de sitio en el contexto en que se encuentra *i21*.

La formación disciplinar de los productores en arte y diseño propicia la adaptabilidad a trabajar en un formato de diseño de proyecto de sitio-específico mediante el uso de los medios que forman parte de su proceso creativo.

Justificación y pertinencia de la investigación

Se busca contribuir tanto a la práctica académica como profesional en los ámbitos del diseño y el arte, así como a la producción de conocimiento y construcción de un acervo accesible y sistematizado de la producción en un espacio independiente de la ciudad de Mexicali, Baja California, México para posteriores investigaciones.

Se busca contribuir a la Meta 4.7 del Objetivo del Desarrollo Sostenible 4 de la UNESCO: “Educación de Calidad” al incorporar los resultados de esta investigación en la práctica docente a nivel licenciatura en las áreas de diseño y arte.

Se busca aportar al campo de la gestión de espacios de exhibición artística y de diseño con un método de análisis de sus dinámicas de operación una vez que han comenzado sus actividades, así como brindar un marco de referencia para quienes busquen comenzar nuevos espacios de exhibición.

Diseño de investigación

Para abordar las preguntas de investigación, considerando que la variable dependiente se definió como el proceso creativo de los productores de *i2I*, se optó por tomar una postura de investigación cualitativa, se utilizó el método autoetnográfico, se diseñó y aplicó un instrumento en tres etapas para entrevista semi-estructurada a profundidad y para organizar la información recabada se trabajó con la herramienta de rejilla en Excel.

El método de investigación es cualitativo, puesto que se evaluaron aspectos subjetivos de los diferentes procesos creativos de los productores de *i2I*. Al método cualitativo:

Se le puede llamar no tradicional, de acuerdo con Bonilla y Rodríguez (200, p. 68), se orienta a profundizar casos específicos y no a generalizar. Su preocupación no es prioritariamente medir, sino cualificar y describir el fenómeno social a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los elementos mismos que están dentro de la situación estudiada (Lara, 2011, pp. 60-61).

Denzin y Lincoln distinguen tres actividades genéricas que definen el proceso de la investigación cualitativa: un marco (teoría, ontología) que especifica un grupo de preguntas (epistemología), que después se examinan (metodología, análisis) de maneras específicas (Denzin y Lincoln, 2018, p. 16).

Se consideró un enfoque autoetnográfico. Ellis, Adams y Bochner (2015, p. 250) anotan que “para hacer y escribir autoetnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía y de la etnografía. Así, como método, la autoetnografía es, a la vez, proceso y producto”. Para profundizar más sobre esta noción, proponen que la autoetnografía como método:

Combina características de la autobiografía y de la etnografía. En una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas (...) Durante el proceso, el autor también puede entrevistar a otros, así como consultar textos tales como fotografías, revistas y grabaciones que contribuyan a recuperar sus recuerdos (Delany, 2004; Didion, 2005; Goodall, 2006; Herrmann, 2005 como se citó en Ellis et al. 2015, p. 252).

Para recabar información de los participantes de *i2I*, se utilizó el formato de entrevista semiestructurada. Sven Brinkman refiere a un texto clásico en el que se define la entrevista como “*a face-to-face verbal exchange, in which one person, the interviewer, attempts to elicit information or expressions of opinion or belief from another person or persons*” (Maccoby y Maccoby, 1954. P. 449 como se citó en Brinkman, 2018, p. 252).

Se consideró apropiada para esta investigación la entrevista semiestructurada por el balance entre orden y flexibilidad que permite manejar durante la entrevista. Brinkman anota que las entrevistas semiestructuradas:

Are probably also the most widespread ones in the human and social sciences today. Compared to more structured interviews, semistructured interviews can make better use of the knowledge-producing potentials of dialogues by allowing much more leeway for following up on whatever angles are deemed important by the interviewee, and the interviewer has a greater chance of becoming visible as a knowledge-producing participant in the process itself, rather than hiding behind a preset interview guide. And compared to more unstructured interviews, the interviewer has a greater say in focusing the conversation on issues that he or she deems important in relation to the research project. (Brinkman, 2018, p. 579)

Otra característica de las entrevistas semiestructuradas que se consideró favorable, en contraste con las estructuradas, es que :

Presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos. (Díaz-Bravo et. al., 2013, p. 163)

Alcances y viabilidad

En una primera instancia, la investigación tuvo un alcance exploratorio. Como distingue Lara (2011, p. 51) sobre los trabajos de investigación exploratoria, “por lo general determinan tendencias, identifican relaciones potenciales entre variables y establecen el tono de investigaciones posteriores más rigurosas”. Al inicio de la investigación, el objeto de estudio no había sido abordado anteriormente en ningún proyecto de investigación, sin embargo, durante el transcurso de la investigación, hubo dos acercamientos para incluir a *i21* en proyectos de investigación, como se refirió en los antecedentes. Teniendo en cuenta lo anterior, aún así hubo una cualidad exploratoria en el trabajo puesto que las variables de este trabajo de investigación, así como sus relaciones, no fueron las que se investigaron en los otros trabajos.

Posteriormente, la investigación tuvo un alcance descriptivo. “El propósito del investigador consiste en describir situaciones, eventos y hechos. Esto es, decir cómo es y cómo se manifiesta determinado fenómeno” (Hernández, Fernández y Baptista, 2003, p. 117). En este sentido, se describirían a profundidad las tres principales variables del objeto de estudio.

Finalmente, el alcance de la investigación fue de carácter correlacional. Como distingue Lara (2011, p. 51), “uno de los puntos importantes en este tipo de investigación es examinar relaciones entre variables o sus resultados, pero en ningún momento explica que una sea la causa de la otra”. A partir de la descripción del objeto de estudio, se estudiaron las relaciones entre las variables de investigación.

Para la viabilidad del estudio, se limitó el lapso de tiempo a los proyectos realizados mientras *i21* tuvo sede en el *Tianguis del Caballito*, entre febrero de 2018 y mayo de 2020. Del total de proyectos realizados en este periodo, se consideró no incluir a dos proyectos que su organización fue en colaboración con otros espacios o plataformas de arte. Tampoco se consideró una exhibición colectiva *fuera-de-sitio*⁴ organizada por *i21*, pues la mayoría de quienes participaron en esta exhibición, eventualmente participaron en *i21* con un proyecto individual.

Al iniciar el proyecto de investigación, se contaba con un registro fotográfico y videográfico de los proyectos de *i21*, desde el proceso de producción hasta su instalación final. Aunado a lo anterior, se contaba con un archivo del material textual y publicitario de los proyectos.

Estructura de la tesis

El documento de tesis se compone de ocho capítulos, incluyendo introducción y conclusiones. En el capítulo de Antecedentes históricos y descriptivos de *i21*, presento un recorrido por los espacios independientes de Mexicali que influyeron de alguna manera en mi práctica y eventualmente en la manera de concebir a *i21* como espacio situado en Mexicali, Baja California.

En el capítulo de marco teórico se aborda un enfoque epistemológico sistémico para entender y describir a *i21* como sistema. Siguiendo la propuesta teórica del sociólogo alemán Niklas Luhmann, sitúo al sistema *i21* como sistema parcial del sistema-arte para deshilvanar la relación entre los elementos de *i21*. Abordo la propuesta de arte de sitio-específico y orientado-al-sitio de Miwon Kwon, particularmente los tres paradigmas de especificidad de sitio, para describir la relación entre el sitio y el proceso creativo de los productores de *i21*. También abordo la propuesta de diseño especulativo de Anthony Dunne y Fiona Raby para describir la relación entre el proceso creativo de los productores y el diseño especulativo como método de concepción del proyecto.

En cuanto al marco metodológico, asumo un enfoque cualitativo y una postura metodológica autoetnográfica que implica mi participación en el fenómeno, por el rol de

⁴ Una exhibición *fuera-de-sitio* refiere a que la exhibición fue organizada por un espacio de arte pero en un lugar distinto a aquél en el que regularmente opera.

fundador/director de *i21*, así como investigador del fenómeno, desde una reflexividad teórico-práctica. Utilicé la entrevista semi-estructurada como método de obtención de información de los participantes de *i21*.

Con respecto al instrumento de investigación, se dividió en tres etapas, obtención de información introductoria mediante formulario, compilación de material del proyecto mediante carpetas compartidas en la nube y aplicación de entrevista semi-estructurada por video-llamada. Diseñé un instrumento para el análisis de entrevistas en formato de tabla estilo grilla, el cual fue trabajado durante la estancia doctoral a distancia con el Dr. Carles Méndez Llópis en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

En la interpretación de resultados, describo a *i21* como sistema a partir de las diferentes propiedades sistémicas propuestas por Luhmann, así como una descripción de los proyectos de *i21* desde los tres paradigmas de especificidad de sitio y conceptos de diseño especulativo.

Al describir a *i21* como sistema, se contribuye a un marco de referencia para otros proyectos de investigación en los que se analicen espacios existentes para definir su operación u operaciones sistémicas. Para posteriores aplicaciones de esta investigación, se aporta un método para diseñar nuevos espacios de exhibición, entendidos como sistemas, mediante la consideración de las posibles dinámicas que contribuirán a sus operaciones.

Finalmente, presento las conclusiones del trabajo divididas por objetivos de investigación, primeramente, respecto al sistema-*i21* y posteriormente, sobre las relaciones entre las variables de investigación. En este apartado también incluyo reflexiones sobre el seguimiento que se le pudiera dar a este trabajo de investigación.

Antecedentes históricos y descriptivos de i21

Los espacios independientes en Mexicali

Los espacios destinados a la exhibición de producción artística y creativa se sustentan y gestionan de diversas maneras, por ejemplo, pueden depender de alguna institución pública o privada para sus sustento y programación, pueden ser modelos de negocio en formato de galería mediante la venta de obra o también existir como iniciativas sin fines de lucro enfocadas en la producción de exhibiciones y otras actividades artísticas y/o culturales.

Conforme al tipo de organización de estos, pueden o no tener personalidad jurídica y se pueden clasificar en tres grupos: informales, con fines de lucro y sin fines de lucro (Allen, s.f.). Las organizaciones informales son aquellas que no están registradas en un régimen fiscal y no tienen personalidad jurídica. Esta situación tiene tanto ventajas como desventajas para sus participantes, pues por un lado tienen libertad de autogestión, pero por el otro, se limita su acceso a capital económico. Las organizaciones con personalidad jurídica, formalmente registradas en un régimen fiscal, pueden o no tener fines de lucro. Un ejemplo de espacios con fines de lucro serían las galerías, cuyo modelo de negocio suele sustentarse en la venta de obra. Los espacios sin fines de lucro, pueden ser tanto dependientes como independientes de alguna institución pública o privada y una de sus principales ventajas es posibilitar el acceso a capital económico mediante vías formales, tanto por donativos como por convocatorias de obtención de fondos.

Los espacios independientes de las instituciones públicas se dirigen principalmente a la exhibición y difusión de prácticas artísticas y creativas vinculadas a la visión particular de quienes dirigen estos espacios. Mark Allen (s.f.), director del espacio *Machine Project* de la ciudad de Los Ángeles, California, propone que, al comenzar un espacio de arte o centro comunitario, se puede crear el contexto para el tipo de obra que uno quiere ver más en el mundo. Esta perspectiva permite distinguir que quienes inician los espacios independientes consideran como sus primeros interlocutores a ellos mismos y otros que compartan sus afinidades respecto a la obra a presentar. Un contraste de esto se puede identificar en un espacio con fines de lucro cuyo interés sea atraer a un público comprador, o en espacios institucionales en donde el número de asistentes llega a ser de suma importancia.

[Los] espacios independientes, alternativos o actualmente denominados autogestionados son, en su casi totalidad, lugares creados por artistas o agentes culturales (llámense gestores, curadores,

promotores o entusiastas) que generan propuestas independientes a las que ofrece el establecimiento “oficial” del arte, como lo son los museos, los centros culturales o las galerías. Del mismo modo, pretenden ser una alternativa a la oferta institucional que sugiere la politización de la cultura y el mismo impacto que la academia ejerce sobre ella. Y se autogestionan, porque rechazan los procesos de constitución formal o gubernamental, optan por una solvencia de recursos tangencial a las que se demandan normalmente de los gobiernos, creen en el uso cooperativo de recursos, y también exploran mecanismos paralelos de sustentabilidad, afincados en apoyos extranjeros, generación de redes de cooperación, intercambios y hasta trueques de experiencias o servicios (Vélez, 2014, pp. 38-39).

Algunos ejemplos de espacios independientes, alternativos, autogestivos o *artist-run* en Mexicali, Baja California han sido: *Cooperativa de Artistas Plásticos José García Arroyo*, *La Casa de la Tía Tina*, *Mexicali Rose*, *Escritorio de Procesos*, *Hostal Arte Contemporáneo*, *Espacio Cultural Artmósferas*, *Rizoma*, *Ojos Fronterizos*, *Planta Libre*, *Arista 1701* e *i21*.

Figura 2.

Sticker con logo de La Casa de la Tía Tina.



Nota: Recuperado de <http://mexicaliennial.org/wp-content/uploads/2018/01/mb2006.pdf>

Figura 3.

Vista exterior de Mexicali Rose.



Nota: Recuperado de

<https://www.facebook.com/rosademexicali/photos?lst=100002398922090%3A100000180771384%3A1570578245>

Figura 4.

Vista exterior de Escritorio de Procesos.



Nota: Recuperado de

https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_all?sk=wall&lst=100002398922090%3A100007236528827%3A1570578906

La flexibilidad de estos espacios en los proyectos que pueden presentar, posibilita el desarrollo de prácticas artísticas multidisciplinares e interdisciplinares, así como la inclusión de otras prácticas creativas como la artesanía, ilustración, diseño gráfico e industrial, arquitectura, activismo político, eventos de publicaciones independientes y fanzines o grupos de lectura.

Aunado al desarrollo de espacios de este tipo, también ha habido diversas iniciativas de plataformas para la realización de proyectos que no dependen de tener un espacio físico definido, por ejemplo, el festival de literatura experimental *AV Text Fest*, el *Festival de Arte en la Calle*, la *Mexicali Biennial* y los *Conversatorios de Arte* organizados por el *Colectivo Punto de Encuentro*.

Figura 5.

Compilación de imágenes de A. V. Text-Fest.



Alejandro Espinoza Galindo, Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, Bibiana Padilla Maltos
: COMPILADORES :

Nota: Recuperado de archivo de Alejandro Espinoza.

Figura 6.

MexiCali Biennial.



Nota: Recuperado de <http://mexicaliennial.org/200910-2/>.

Figura 7.

Conversatorio de arte organizado por Colectivo Punto de Encuentro en i21. 2019.



Nota: Recuperado de archivo de i21.

Se distinguen relaciones de colaboración entre los integrantes de diferentes espacios, pues quienes mantienen una práctica artística suelen presentarse en espacios independientes de la misma ciudad, ya sea previamente o durante la dirección de sus propios espacios. Al

estudiar los espacios *Mexicali Rose*, *Espacio Artmósferas* y *Escritorio de Procesos*, Alejandra Cárdenas identifica que:

Otro escenario fundamental para la génesis, está relacionado con las experiencias previas de gestión o de involucramiento con otros proyectos del orden autogestivo. Para Marco Vera, Selene Nevarez, así como Mario V. Romero y Edna Ávalos, la convivencia en otros proyectos de galería, de administración y organización colectiva potencializó sus motivaciones (Cárdenas, 2016, p. 79).

Las redes de colaboración que se identifican entre integrantes y participantes de los espacios independientes de Mexicali, han influido en el desarrollo de una escena que actualmente se encuentra activa con participantes de diversas generaciones de manera simultánea. Uno de estos espacios, en el cual se enfoca el estudio de esta tesis, es el espacio de proyectos *i21*, que tuvo ubicación en el local *i21* del *Tianguis del Caballito* de esta ciudad desde enero de 2018 hasta mayo de 2020. Este espacio independiente y *artist-run* se originó por iniciativa personal.

Influencias y confluencias de i21 en la localidad

Dos espacios que influyeron en mi entendimiento sobre cómo opera un espacio de exhibición artística en Mexicali fueron *La Casa de la Tía Tina* y *Mexicali Rose Centro de Arte/Medios*. Tuve la oportunidad de participar en una exhibición colectiva en *La Casa de la Tía Tina* en 2008, mientras que en *Mexicali Rose* se presentó varias veces el proyecto audiovisual *Rata de Gallo*, del que formaba parte junto con Daniel Rosas.

La Casa de la Tía Tina se mantuvo activa entre 2004 y c. 2008 y se definía como espacio alternativo de arte y música. Era dirigido por un grupo de artistas locales que buscaban abrir puertas a artistas que no tenían cabida en los pocos espacios con que contaba la ciudad.

La situación de las escasas opciones para exhibir arte, la institucionalidad de los espacios, produjo conforme el paso del tiempo la aparición de un primer lugar de exhibición alternativo, llevado a cabo por un grupo de artistas locales, al que titularon la casa de la tía Tina. Denominado como un espacio alternativo de arte y música, La casa de la tía Tina nació a mediados de 2004 coordinado por Gilberto el *Waca* Monreal. Era una casa abandonada y/o en desuso que habilitaron para que albergara a las distintas manifestaciones artísticas (Sánchez, 2013, p. 26).

Fue un espacio que contrastó con los espacios institucionales, abriendo puertas a la participación de artistas locales, nacionales e internacionales. Se presentaban tanto prácticas de artes visuales como eventos de música, en ocasiones simultáneamente. Uno de los eventos que tuvo esta característica de presentar arte visual y música fue *Back to basics* en 2008. Participaron un gran número de artistas locales y bandas de la región. En este evento, José

Miguel Negrete “EME” definió la temática visual, que implicaba realizar intervenciones al espacio que incluyeran el efecto anaglífico, el cual se produce al utilizar lentes que tienen un visor color rojo y otro cyan. Mi participación incluyó una pintura sobre muro de un rostro cuyo interior tenía impresiones con el efecto anaglífico en formato de retícula. También participé mezclando música electrónica en diversos momentos del evento. Esta fue mi primer participación en un espacio independiente de la ciudad.

Hubo varios aprendizajes que obtuve durante este proceso. Primeramente, las piezas/intervenciones eran realizadas *in situ* (directamente en el sitio), lo que implicó visitar el lugar, escoger un espacio, adecuarse a éste y trabajar simultáneamente con otras personas. También hubo que realizar estas intervenciones ajustadas a una línea temática establecida por alguien más, lo que implicaba primeramente familiarizarse con el proceso de realizar imágenes anaglíficas y posteriormente aplicarlo a nuestra propia producción. Este proceso fue divertido, en especial al observar cómo es que otras personas ejecutaron ésta misma indicación. Aunado a esto, el evento fue enfocado en un día, cuando se presentaron las bandas musicales, lo que propició una gran asistencia al evento.

Una característica de los eventos en *La Casa de la Tía Tina* era el sentido de fiesta. En los espacios institucionales se tenía formalidad en la inauguración y la dinámica de recorrer las exhibiciones. En contraste, en *La Casa de la Tía Tina* el ambiente era informal y relajado. En lugar de ambigü, los asistentes solían llevar sus propias bebidas o comprarlas en las tiendas de autoservicio de alrededor. La dinámica de los eventos no necesariamente centraba la atención en el recorrido y contemplación de la obra, sino en la experiencia misma de estar en ese lugar. El espacio se volvía una suerte de escenografía para las dinámicas que se suelen experimentar en *tocadas* musicales locales en casas o espacios ocupados temporalmente para eventos.

Mexicali Rose Centro de Arte/Medios estuvo activo como espacio físico de 2007 a 2018. El proyecto fue fundado y dirigido por Marco Vera en la colonia Pueblo Nuevo, la primera colonia de Mexicali, en una casa habitación que se habilitó para funcionar como sede del centro. En *Mexicali Rose* se realizaban talleres de cinematografía y arte, proyecciones, eventos musicales, exhibiciones de artistas locales e internacionales, se contaba con una radio por internet llamada *Radio Pájaro Hombre* y con la *Orquesta Mexicali Rose*.

Marco Vera decidió fundar *Mexicali Rose* en 2006, al regresar a Mexicali después de vivir algunos años en Los Ángeles, California (Kraus, 2011, p. 37). Por el contacto de la artista Kelly Coats, amiga en común de Vera y miembros de la galería de arte *Tiny Creatures*, de Los Ángeles, California, se gestionó que la exhibición final de *Tiny Creatures* se presentara en *Mexicali Rose*, después de que no se lograra concretar que esta muestra sucediera en *La Casa de la Tía Tina* (Kraus, 2011, p. 37). La exhibición titulada *Under Alvarado: There is a Beach* se llevó a cabo el 14 de noviembre de 2008.

Figuras 7 y 8.

Invitación y vista de instalación de la exhibición *Under Alvarado: There is a Beach*, en *Mexicali Rose*, 2008.



Nota: Recuperado de <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.106376492711709&type=3>

Este suceso muestra la dinámica de interacción de *Mexicali Rose* con artistas de Los Ángeles. Al ser un espacio que se mantuvo activo por varios años y que mantuvo una oferta constante de arte que se diferenciaba de lo que habitualmente se presentaba en la ciudad, *Mexicali Rose* fue no solamente formativo para quienes participaban en el gran número de cursos ofertados para la comunidad tanto de Pueblo Nuevo como de la ciudad, sino que a su vez sentó un referente de cómo opera un espacio independiente en Mexicali y las redes que se posibilitan tejer desde un lugar como este.

Esta relación que tuvo Marco Vera con *Echo Park Film Center* y *Tiny Creatures* apunta a la relación que anteriormente se había mencionado en donde los fundadores de

espacios independientes tienden a haber participado previamente en otros espacios. En este caso, la relación con espacios y artistas de Los Angeles favoreció a la oferta cultural en la programación de actividades de *Mexicali Rose* y el diálogo que suscitó con el público local. También cabe mencionar que antes de comenzar actividades en el espacio de Pueblo Nuevo, Marco Vera y Juan José Cardoza, colaborador de *Mexicali Rose*, coordinaron eventos en el espacio *La Casa de la Tía Tina* (Cárdenas, 2016).

El énfasis de *Mexicali Rose* en arte y medios, se manifestaba en una apertura a propuestas de multimedia, proyecciones de cine y video arte, *performance*, presentaciones musicales, arte sonoro y diversas manifestaciones de arte instalación. Esta apertura a formas de producción artística no se solía tener en los espacios institucionales de Mexicali, lo que contribuyó al desarrollo de artistas locales que buscaban hacer uso de medios, tecnologías y procesos no-tradicionales.

Figura 9.

Presentación de Rata de Gallo en exhibición organizada por Mexicali Rose. Los Ángeles, California, 2011.



Nota: Recuperada de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=233629536653070&set=a.192897710726253>

En esta línea de propuestas, se abrió la oportunidad de presentar en varias ocasiones *Rata de Gallo*, proyecto en el que presentábamos instalaciones audiovisuales con televisores y proyecciones, así como música y video manipulados en tiempo real. Tuvimos oportunidad de presentar dos veces en la sede de *Mexicali Rose* en Pueblo Nuevo, y posteriormente, otras dos ocasiones en la ciudad de Los Ángeles, California, en eventos organizados por *Mexicali Rose*.

Figura 10.

Presentación de Rata de Gallo en Mexicali Rose. Mexicali, Baja California, 2011.

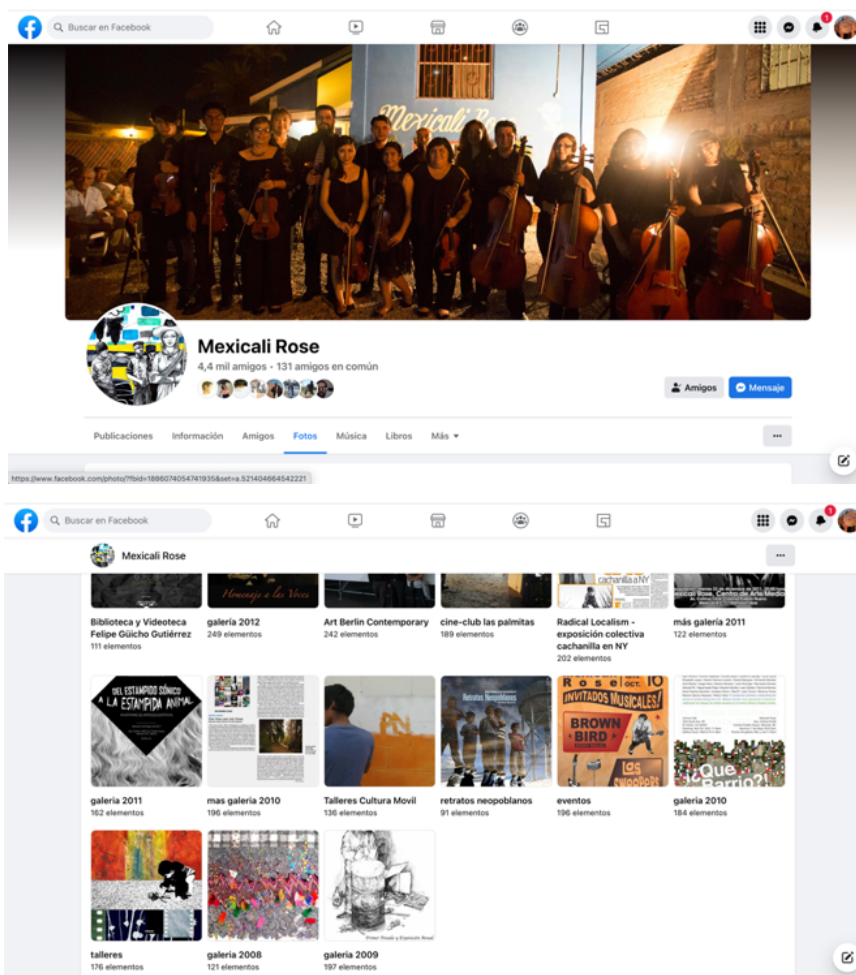


Nota: Recuperada de archivo personal.

Al haber tenido la oportunidad de colaborar en varias ocasiones con *Mexicali Rose* e identificar su manera de trabajar, una de las principales influencias que tuvo en mí fue el sentido de práctica social e inclusión de la comunidad inmediata al entorno en el que se ubicaba el espacio. Otra influencia, fue la inclinación de Marco Vera por proyectar a los artistas locales en el ámbito regional e internacional del arte contemporáneo y dar lugar a prácticas multi e inter-disciplinarias. Otro aspecto de influencia que tuvo *Mexicali Rose* en la organización de *i21*, fue que su constancia y duración se evidenciaban en un registro ordenado de las exhibiciones y eventos realizados, el cual aún se puede encontrar en su perfil de *Facebook* en carpetas organizadas.

Figuras 11 y 12.

Vista de perfil en Facebook de Mexicali Rose y sección de álbumes de fotos.



Nota: Recuperadas de https://www.facebook.com/rosademexicali/photos_albums.

Utilizo el término de *confluencias* para referir a una particularidad de la manera en que influyeron otros dos espacios que se encontraban activos durante el diseño e inicio de actividades de *i21: Escritorio de Procesos* en Mexicali y *Stepling Art Gallery at SDSU-IV* en la ciudad fronteriza de Calexico, California. Al emplear el término de confluencia busco referir a una influencia que comparte aspectos de dichos lugares, pero al mismo tiempo se diferencia de ellos, en este caso, dado a que los espacios coinciden con *i21* en el entorno espacio-temporal.

En 2014, Edna Ávalos y Mario Vargas comenzaron *Escritorio de Procesos*, que inició con sede en una casa habitación adaptada como espacio de exhibición y posteriormente, en 2019, mutó a ser una plataforma de exhibiciones sin sede física. En contraste con la noción

del *cubo blanco*, en *Escritorio de Procesos* se mantuvieron e incluso revelaron los materiales con los que se construyó la casa, lo que le otorgaba una carga significativa a las exhibiciones que se realizaron ahí. Aunque las obras en exhibición no fueran específicamente creadas para exhibirse en este espacio, las texturas, colores y propiedades de la construcción mantenían una presencia en las muestras, que resultaba importante considerar al realizar cualquier montaje.

Figura 13.

Vista del exterior de Escritorio de Procesos.



Nota: Recuperado de https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_by.

Escritorio de Procesos, como lo indica su nombre, ha tenido un énfasis en el carácter procesual de los proyectos que han presentado. Estos se trabajaban en conjunto con los productores, lo que permitía que quienes integraban el equipo de *Escritorio de Procesos* contribuyeran en la relación congruente entre la obra y el espacio. En este aspecto, se buscó mantener en *i21* un diálogo constante con los participantes a lo largo de cada proyecto.

La atención a la continuidad de una línea conceptual-curatorial de *Escritorio de Procesos*, es otra área con la que se coincide en *i21*. Cualquier exposición, taller o evento en *Escritorio de Procesos* mantenía una relación con lo que se había presentado antes. A su vez, la comunicación en redes sociales mantenía una consistencia en identidad visual, congruente con la línea curatorial del espacio.

Figura 14.

Vista de instalación de *El cuerpo no es la forma humana* de Enrique Martínez Gutiérrez en *Escritorio de Procesos*.



Nota: Recuperado de https://www.facebook.com/EscritoriodeProcesos/photos_by.

Desde 2018, *Escritorio de Procesos* comenzó a enfocarse en una fase diferente de presentar exhibiciones y eventos fuera de su espacio habitual. Durante este año inicia actividades *i21* y desde su inicio, Romero y Ávalos fueron asistentes habituales y tuvimos oportunidad de entablar diálogos constructivos sobre los proyectos presentados. En la segunda exhibición de *i21*, Romero hizo la observación de que en *i21* distinguía la peculiaridad de que el público que asistía a las exhibiciones tendía a hablar y platicar sobre la obra en exhibición, a diferencia de otros espacios en donde las inauguraciones tendían a tener un público que en algún momento comenzaban a ignorar la obra y se enfocaban en la socialización. Si bien el público habitual de *i21*, especialmente durante las inauguraciones, consistía principalmente de artistas y público habitual del arte local, a partir de esta observación de Romero se consideró la importancia de la apertura al diálogo con el público para obtener retroalimentación sobre sus procesos de recepción.

Figura 15.

Detalle de instalación formar de Mario V. Romero en i21, 2019.



Nota: Recuperado de archivo de i21.

Con *Escritorio de Procesos*, la relación de *i21* ha sido principalmente de encontrar puntos de confluencia y diálogo, lo que ha influido también en distinguir lo valioso de mantener una relación con artistas/directores de otros espacios que tienen reflexiones a partir de vivencias similares.

Al ser Mexicali una ciudad fronteriza, la relación con la ciudad de Calexico, California resulta importante para las dinámicas del contexto. La cercanía de ambas ciudades con la línea divisoria marcada por el muro fronterizo, genera una mancha urbana que une a ambas poblaciones. El trayecto de ida y vuelta es relativamente accesible, incluso a pie, por lo que asistir a actividades culturales *al otro lado* de la frontera es una práctica común para el público del arte en ambas ciudades.

Un ejemplo de esta dinámica de relación se da en la *Stepling Art Gallery at SDSU-IV*, la galería de arte de la Universidad Estatal de San Diego, Campus Valle Imperial, ubicada en Calexico, California a 1 milla de la frontera. La galería fue establecida en 1986 y recibe el nombre de *John H. Stepling*, quien fue editor del periódico *Calexico Chronicle* y a lo largo de su vida apoyó a las artes y la educación (SDSU, s.f.).

Figura 16.

Vista exterior de Stepling Art Gallery at SDSU-IV Campus.



Nota: Recuperado de <https://imperialvalley.sdsu.edu/about/calexico/photo-tour>.

Figura 17.

Vista de instalación de Always Be Drawing de Daniel Gibson en Stepling Art Gallery, 2017.



Nota: Recuperado de archivo personal.

En 2014, Luis G. Hernández comienza a dirigir la *Steppling Art Gallery*. Hernández es un artista visual nacido en Calexico que ha vivido tanto en Mexicali como en su ciudad natal. Antes de asumir la dirección de la galería, Hernández vivió por algunos años en Los Angeles, California, mientras realizó estudios universitarios de *Bachelors in Fine Arts* y *Masters in Fine Arts*. Hernández había expuesto y colaborado anteriormente con espacios de Mexicali como *La Casa de la Tía Tina* y *Mexicali Rose*, por lo que cuando comienza a dirigir la *Steppling Art Gallery*, él consideró incluir dentro de la programación de la galería a artistas de la región.

A inicios de 2016, comencé a trabajar con Hernández en un proyecto para presentar una exhibición individual a finales de ese año en la *Steppling Art Gallery*. A lo largo de este año visité varias veces la galería y asistí a inauguraciones de otras exposiciones, lo que me ayudó a identificar la dinámica del lugar y cómo me sumaría a ésta con mi participación. Por la duración de desarrollo del proyecto, pudimos dialogar constantemente para definir las particularidades de la exhibición y cómo es que se ajustaría a la dinámica desarrollada por Hernández en *Steppling*, inclusive se dio la oportunidad de incorporar con suficiente tiempo a Alejandro Espinoza para apoyar en la curaduría de la exhibición.

Figura 18.

Vista de instalación de Red de Adrián Pereda Vidal en Steppling Art Gallery, 2016.



Nota: Recuperado de archivo personal.

La relación con Hernández me permitió aprender sobre la manera de trabajar con artistas y de cómo mantener una agenda de planeación de exhibiciones con un año de anticipación, esto era un resultado de una trayectoria amplia trabajando como artista y parte de colectivos que organizaban exhibiciones en el área de Los Angeles, California. Posteriormente, Hernández me invitó a participar en la curaduría de una exhibición y a hacer registro fotográfico de varias exhibiciones en la *Steppling Art Gallery*.

Durante 2017 Hernández desarrolló el proyecto que eventualmente culminó como la exhibición inaugural de *i21*. En este proceso, la influencia del modo de trabajar de Hernández en el proyecto de *i21* fue evidente, pues al ser el primer proyecto, se llevó a cabo simultáneamente la definición de la dinámica de *i21* con la concepción y desarrollo del proyecto de Luis G. Hernández.

Inicio de i21

Durante 2016 trabajaba en la realización y adaptación de obra para mi exhibición individual *Red*, que inauguró en noviembre de ese año en *Steppling Art Gallery*. Una de las obras consistía en un políptico de cuatro lienzos de cuatro por cinco pies cada uno. Para poder pintar la obra con los cuatro lienzos montados al mismo tiempo, tuve que buscar un espacio para utilizar como taller que tuviera dimensiones suficientes, pues al momento de comenzar la producción no contaba con un espacio adecuado. El local *i21* del Tianguis del Caballito, perteneciente a familiares, se encontraba disponible en ese momento, por lo que opté por utilizarlo a lo largo de ese año como taller de artista.

Figura 19.

Red, obra en proceso de Adrián Pereda Vidal en el local i21.



Nota: Recuperado de archivo de Luis G. Hernández.

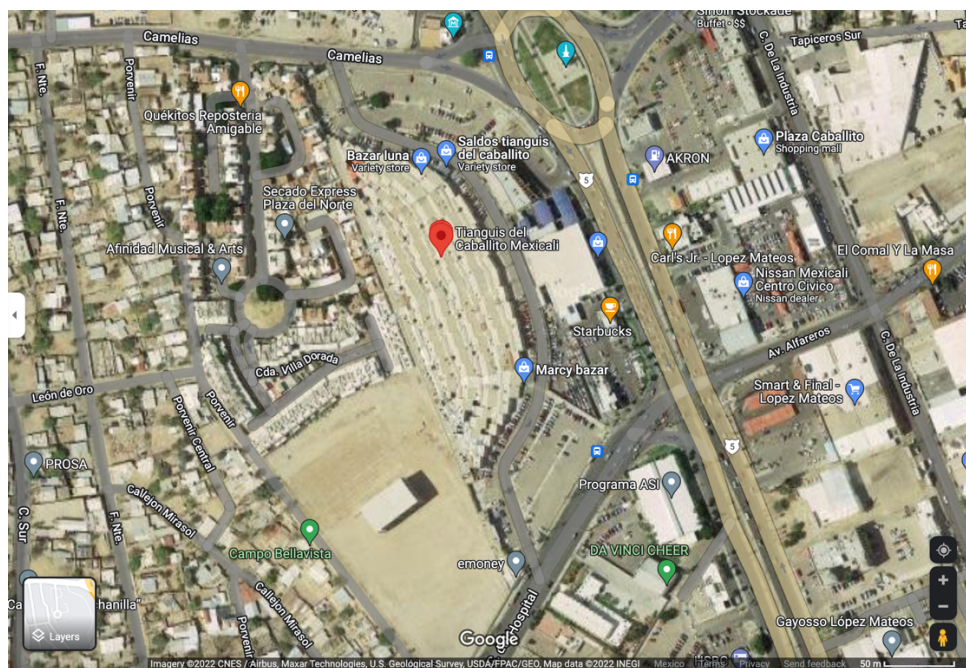
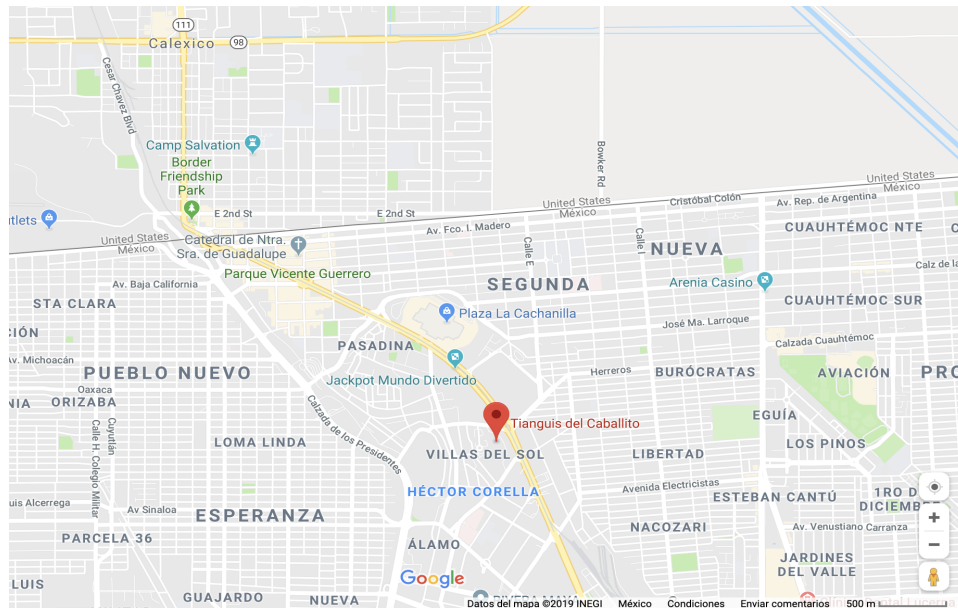
El *Tianguis del Caballito* se ubica en una zona central de Mexicali sobre la avenida López Mateos, frente al monumento de Vicente Guerrero conocido como “El Caballito”, del cual el tianguis toma su nombre (Mexicali 686, 2014). Alejandro Gutiérrez, administrador del *Tianguis del Caballito*, lo identifica como el primer tianguis de la ciudad, al haber iniciado actividades a finales de la década de los ochentas como un conjunto de puestos sobre tierra delimitados por malla ciclónica. En 1991, el tianguis se constituyó formalmente y se construyeron locales con paredes de *block*, pisos de concreto y cortinas metálicas. Desde sus inicios, el tianguis se enfocó en ofrecer una alternativa económicamente accesible para adquirir una variedad de productos como ropa, electrodomésticos y alimentos preparados. Actualmente, los habitantes de colonias circundantes son el público habitual del tianguis (Alejandro Gutiérrez, comunicación personal, 2022).

En el *Tianguis del Caballito* se utiliza un sistema de codificación para nombrar los locales que se compone por una letra y un número, así como la asignación de diversos colores para pintar los pasillos. El espacio *i21* toma su nombre del local *i21*, que se ubica en el pasillo

verde. En el tianguis, los pasillos no tienen un tema particular, sin embargo, en el pasillo verde abundan los puestos de venta de ropa. El pasillo verde es el que tiene mayor cantidad de locales abiertos al público.

Figuras 20 y 21.

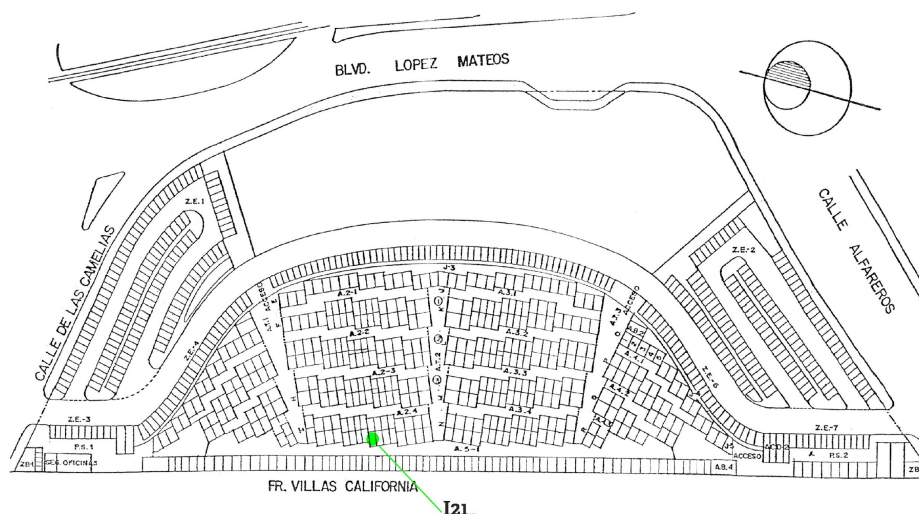
Ubicación del Tianguis del Caballito en Mexicali, Baja California.



Nota: Capturas de pantalla de *Google Maps*.

Figura 22.

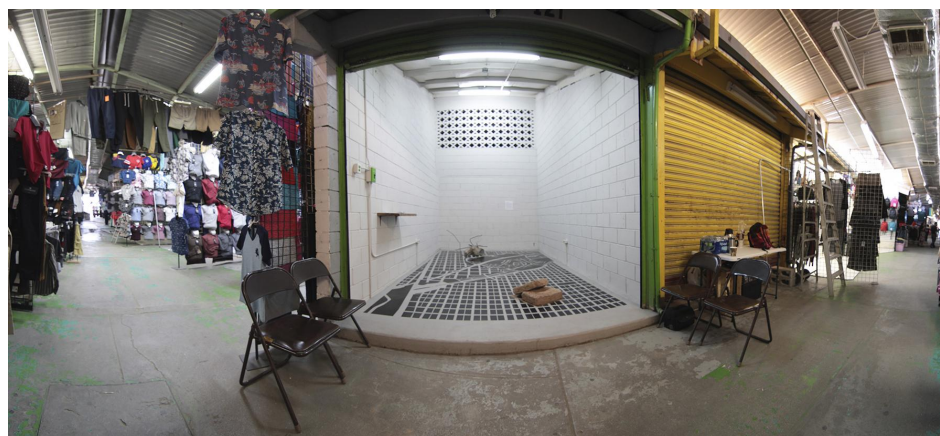
Ubicación del local i21 en el Tianguis del Caballito.



Nota: Recuperado de archivo de i21.

Figura 23.

Vista exterior de i21, 2018.



Nota: Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

Mientras se utilizaba el local como estudio de artista, la cortina metálica se encontraba completamente abierta, lo que permitía total visibilidad tanto hacia dentro del local como hacia el pasillo por el que transita el público. La posibilidad de observar desde el pasillo la obra que se estaba produciendo, junto con la identificación de un potencial público que no se esperaba encontrarse con un local en el que hubiera obra artística, influyó en la decisión de utilizar el local *i21* como un espacio de exhibición y no únicamente de producción. Cabe

mencionar que, si bien se consideró la interacción con este público, en ningún momento se concibió a *i21* como un espacio de divulgación, sino que se tuvo presente que potencialmente les podría interesar la oferta de *i21* a personas con las que ni los participantes de *i21* ni yo teníamos alguna relación directa para invitarles.

Al identificar en el público del Tianguis un potencial público de *i21*, se decidió que los proyectos a realizarse tuvieran en consideración la cualidad de ser de sitio-específico, es decir, que los proyectos implicaran producir o adaptar obra de los productores a las condiciones particulares del contexto de *i21*. Con esta línea conceptual se buscaba tener un punto mínimo de anclaje entre el público y las exhibiciones presentadas, pues se tenía la intención de trabajar proyectos cuya salida fueran instalaciones en el espacio que no necesariamente asumieran formas tradicionales del arte. Entonces, al tener una vinculación con el contexto, se podía entablar un diálogo con el público interesado para dirigir su mirada, en el contexto inmediato, al aspecto abordado en cada exhibición.

En cuanto a la forma de trabajar las exhibiciones, se decidió trabajar en el formato conocido como “espacio de proyectos”, lo que implica que no solamente se utilizó el espacio para mostrar resultados de un proceso creativo, sino que mantuvo un constante diálogo con los participantes durante el proceso de realización de cada proyecto para que las exhibiciones fueran concebidas específicamente para presentarse en *i21*.

El diseño y ejecución de proyectos de sitio-específico implicó trabajar con los productores por lapsos de dos a catorce meses y, en la mayoría de los casos, que se realizaran visitas previas a *i21* para familiarizarse con el contexto. El trabajar en este formato de proyecto permitió identificar puntos de encuentro entre las propuestas de los productores y la línea conceptual que se buscaba articular en *i21*.

Cuando se definió la forma de trabajar los proyectos, se consideró la posibilidad de invitar no solo a personas con formación y práctica en las artes, sino también a personas que sostuvieran prácticas interdisciplinarias entre arte y otras disciplinas como la arquitectura, diseño o escritura. Al invitar a estos participantes, se buscó identificar en su producción aspectos de dicha interdisciplinariedad.

Después de utilizar el local *i21* como estudio durante el año 2016, a lo largo de 2017 se trabajó en la estrategia para dar forma a *i21*, así como una agenda tentativa para comisionar proyectos. En enero de 2018 se comenzó la actividad en redes sociales del espacio con

publicidad de la primera exhibición, que inauguró el 3 de febrero de 2018. Gracias al apoyo económico recibido de parte de la *Colección Elías+Fontes*, en diferentes momentos del primer año y medio de actividades, se contó con presupuesto para el acondicionamiento del local, gastos de operación y costos de producción de proyectos.

El primer proyecto fue un factor importante para definir cómo se trabajarían los demás proyectos, así como la implementación de la línea conceptual, puesto que sería a su vez un referente para los posteriores proyectos. El primer productor invitado fue el artista Luis G. Hernández. En este proyecto inaugural, titulado *Alteraciones sutiles*, Hernández optó por utilizar elementos materiales y visuales del local para realizar una instalación en la que reconfiguró la posición de las lámparas, tomó como referencia el patrón de la celosía de *block* para realizar una escultura en madera que presentó esta forma en formato vertical, una escultura realizada con tubo para instalaciones eléctricas, una pintura en acrílico sobre bastidor de la cortina metálica del local e intervino algunos elementos pequeños del local con pintura verde semejante a la cortina metálica.

Figuras 24 y 25.

Luis G. Hernández visitando i21 antes del acondicionamiento del local (izq.) y vista de instalación de Alteraciones sutiles de Luis G. Hernández en i21 (der.).



Nota: Recuperado de archivo de i21.

Tras una serie de visitas al espacio, la propuesta del artista se fue entrelazando con el proceso de remodelación del espacio, proponiendo como parte del proyecto la posibilidad de que el público concibiera la exhibición terminada como un local que aún estaba por abrir o que en cualquier momento sería abastecido de productos. En el texto de la exhibición, Hernández propuso que esta exhibición inaugural lanzaría a *i21* “como un espacio para la experimentación y reconsideración de lo que los proyectos artísticos podrían ser”. La declaratoria de Hernández continuó haciendo eco a lo largo del desarrollo de cada proyecto realizado en *i21*.

Con base en lo anterior, los lineamientos de *i21* para la concepción e implementación de proyectos eran los siguientes: 1) trabajar en formato de proyecto, 2) concebir proyectos de sitio-específico, 3) desarrollar proyectos que tuvieran relación con la práctica de los participantes pero que se pensarán específicamente para *i21* (que no hubieran sido presentados anteriormente en otro lugar), 4) adecuarse al horario de apertura al público: sábados de 13:00 a 17:00 hrs., 5) adecuarse a los tiempos de montaje: lunes a domingo a partir de las de 19:00 hrs., 6) considerar los posibles públicos de *i21* y del *Tianguis del Caballito*, 7) el presupuesto de apoyo para producción (cuando se tenía), 8) realizar visitas al espacio previo a su exposición y 9) establecer una relación de constante diálogo para definir las particularidades de cada proyecto.

Marco teórico

Con el objetivo de describir a *i2I* como sistema, en este capítulo se aborda primeramente la teoría de sistemas y su aplicación al arte como sistema social. Posteriormente, se presentan las propuestas de arte de sitio-específico y la del diseño especulativo, a partir de las cuales se analizan aspectos particulares de *i2I* como sistema en el próximo capítulo.

¿Qué es un sistema?

Para abordar la noción del arte como sistema, conviene precisar qué es un sistema y cómo se entiende una teoría sobre los sistemas. Un sistema es una unidad distinguible que se compone de un diverso número de elementos que interactúan y se relacionan entre sí, de tal suerte que producen una función específica.

Broadly speaking a system is a set of elements integrated with one another to such an extent that they form a recognisable and coherent whole. In addition, this recognisable and coherent whole performs some type of recognisable function. Thus, in general a system is a collection of components that by virtue of its organisation and function, becomes meaningful in its own right. (Halsall, 2008, p. 23).

La organización y función del sistema es lo que le distingue del medio en que se encuentra o de otros sistemas. Francis Halsall (2008, p. 23) propone que para que una colección de componentes sea considerada un sistema se debe cumplir con tres criterios: A. Tiene que haber un orden significativo (*meaningful*) en su composición. B. El orden de esta organización debe posibilitar el desempeño de una función identificable, y C. Los componentes individuales del sistema deben ser capaces de realizar funciones que contribuyan a las operaciones sistémicas del sistema completo. Podemos identificar en estos tres criterios que no cualquier aglomeración de procesos simultáneos forma un sistema, sino que es imprescindible la orquestación significativa de la interrelación entre estos procesos para posibilitar la función que supera la suma de las partes.

Ludwig Von Bertalanffy, a quien se le conoce como el padre fundador de la teoría de sistemas, declaró que un sistema podría también definirse matemáticamente como una serie de ecuaciones diferenciales simultáneas y, al hacerlo, un set de criterios matemáticos se provee para modelar el sistema (Halsall, 2008, p.25). Apoyándose en Angyal, otra figura histórica para el nacimiento del pensamiento sistémico como disciplina, Halsall (2008, p. 26)

apunta a un aspecto clave de los sistemas en general, que éstos son entendidos no solo como combinación de partes componentes sino también como una combinación de partes componentes que solo pueden entenderse en términos de su totalidad.

El sociólogo alemán Niklas Luhmann interpretó la teoría de sistemas para explicar a la sociedad como Sistema Social (*Soziale Systeme*). Halsall (2008, p. 55) anota que el análisis de los sistemas sociales de Luhmann opera de acuerdo a tres conceptos clave: A. Sistemas de observación, cuya función es observar; B. Sistemas de diferenciación, cuya función es diferenciar, tanto entre sistema y sistema como entre sistema y medio; y C. Sistemas de comunicación, cuya función es operar en comunicación. Los tres tipos de sistemas habrán de compartir atributos que permitan distinguirlos como sistemas. La distinción entre observación, diferenciación y comunicación permite clasificar el tipo de función que tienen los sistemas.

La función del sistema implica una operación, la cual, al ejecutarse en independencia a los elementos del medio (*umwelt*) dota al sistema de una *clausura operacional*. En “Introducción a la teoría de sistemas”, Luhmann desarrolla la tesis de clausura operacional como una condición fundamental para el surgimiento de un sistema:

From the viewpoint of the thesis of operational closure, the important issue consists in the fact that the system draws its own boundaries by means of its own operations, that it thereby distinguishes itself from its environment, and that only then and in this manner can it be observed as a system. (Luhmann, 2013, p. 63)

Las operaciones que realiza el sistema, para ser consideradas como tales, Luhmann las sitúa como aquellas que se dan al interior del sistema, por ende, se apunta a la clausura operacional. Esto no implica que el sistema cerrado e impermeable, sino abierto y permeable. Se distingue en la operación del sistema aquello que posibilita la función del sistema en su interior y la distingue de acciones o eventos que el sistema pueda tener con el medio.

Operations are from beginning to end (or, in other words, if seen as events) always possible only inside a system, and they cannot be used to make an intervention in the environment. For, in that case, when a border is crossed, they would have to become something other than system operations. (Luhmann, 2013, p. 64)

Para identificar y definir un sistema, resulta fundamental identificar su clausura operacional. La operación del sistema se da exclusivamente al interior del sistema y no implica acciones o eventos que vinculen al sistema con el medio u otros sistemas. Esta operación habrá de identificarse en su totalidad, pues todos los componentes del sistema se

suman para contribuir a esta operación inmanente del sistema. La operación implica un orden significativo de los elementos que participan en el sistema.

La teoría de sistemas abiertos según Niklas Luhmann

En el libro *Introducción a la teoría de sistemas* Niklas Luhmann (2013) presenta un capítulo en el que se compilan varias conferencias (*lectures*) en las que aborda diversos conceptos mediante los cuales explica características de los sistemas. En el segundo capítulo, titulado *Teoría general de sistemas* se presenta la compilación de estas conferencias. La definición de estos conceptos aporta un punto de partida valioso para lograr identificar las características de un sistema.

El sistema como diferencia

Luhmann define a un sistema como la diferencia entre el sistema y el medio (Luhmann, 2013, p. 44). El borde del sistema se distingue en donde termina el sistema y empieza el medio. Luhmann distingue dos relaciones para definir el límite de un sistema: sistema/entorno y sistema/sistema:

Quando se trata de relaciones sistema/ entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el 'unmarked space'. El 'entorno' es tan sólo el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información. Cuando se trata, en cambio, de relaciones sistema/sistema, también el otro lado es algo que puede marcarse y señalarse. (Luhmann, 2005, p. 226)

El medio es sumamente complejo, sin embargo, los bordes sistema/sistema pueden ayudarnos a identificar la forma del sistema emergente. La diferencia entre el sistema y el medio puede entenderse como una distinción (Luhmann, 2013, p. 50). Un sistema puede llamarse forma bajo la condición de que el concepto de forma siempre deberá aplicar a la diferencia entre sistema y medio (Luhmann, 2012, p. 51). Propone Luhmann que el primer punto al entrar al título de “aplicaciones a la teoría de sistemas” es: un sistema es una forma con dos lados (Luhmann, 2013, p. 52). Podríamos deducir de esto que la forma de un sistema “A” distingue el borde o frontera entre el sistema “A” y el medio, en donde sucede la distinción sistema-medio; y, cualquier otro sistema “X” se consideraría en primer instancia como parte del medio del sistema “A”, al relacionarse estos sistemas sucedería la distinción sistema-sistema.

La clausura operacional

Desde el punto de vista de la tesis de Luhmann sobre la clausura operacional, el tema central consiste en el hecho de que el sistema dibuja sus propios límites mediante sus propias operaciones, en que se distingue a sí mismo del medio y que solo entonces y de esta manera puede ser observado como sistema (Luhmann, 2013, p. 63). Las operaciones son solo posibles al interior del sistema y no pueden ser usadas para intervenir en el medio, pues en ese caso, al cruzar el borde del sistema se tendrían que convertir en algo diferente a operaciones del sistema (Luhmann, 2013, p. 64).

La operación de un sistema es una actividad o evento inmanente al sistema, sin ella no sería posible que el sistema se distinguiera del medio. Al situarse la operación al interior del sistema, podemos identificar cómo es que ésta se contiene al interior de la forma del sistema. Entonces la operación posibilita la distinción sistema-medio.

Luhmann concluye que la tesis de la clausura operacional es el punto de partida para explicar los conceptos de auto-organización y autopoiesis, y no al revés; pues la clausura operacional fue descubierta por una desviación via la autopoiesis y no vice versa (2013, p. 70). La clausura operacional permite distinguir el borde entre sistema y medio, y posteriormente se puede identificar, al interior del sistema, la autopoiesis.

La autopoiesis

En relación al concepto de clausura operacional, Luhmann (2013, p. 70) propone que en el sistema no hay nada más que las propias operaciones del sistema. Luhmann (2013, pp. 76-77) refiere a la definición del biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana del concepto de autopoiesis: que un sistema genera sus propias operaciones solo por medio de la red de sus propias operaciones. Y la red de sus propias operaciones se genera, en turno, por estas operaciones. Luhmann (2013, p.77) complementa esta definición de Maturana al decir que con lo que se está lidiando es con la tesis de la clausura operacional, que el sistema se genera a sí mismo. La operación es la condición para la producción de operaciones (Luhmann, 2013, p. 78). Podemos identificar la propuesta de Luhmann de comenzar primero por la clausura operacional, pues después de ese primer instante en que la operación sucede, se delimita la forma del sistema y, al comenzar un ciclo de reiteraciones, sucede la autopoiesis.

Luhmann apunta hacia la importancia de preservar la “dureza” del concepto autopoiesis. Un sistema es o no es autopoietico. No puede ser un poco autopoietico. Pues la referencia a “*autos*” aclara que las operaciones del sistema son producidas en el sistema o, alternativamente, son dadas en buena medida mediante el medio (Luhmann, 2013, p. 82). En esta última alternativa que plantea Luhmann, cabe distinguir la dirección de la operación como dada del medio hacia el sistema y no viceversa. Podríamos relacionar este instante como un proceso de parcialización sistémica, en el que eventos de un sistema se distinguen a tal grado que emana una nueva operación de un sistema parcial, sin embargo, una vez distinguido el sistema parcial del sistema, la relación de distinción se torna en sistema-medio y la operación al interior ya no interactúa directamente con el medio del nuevo sistema parcial.

Acoplamiento estructural

Debido a que la clausura operacional y la autopoiesis suceden al interior del sistema, Luhmann (2013, p. 83) utiliza el concepto de acoplamiento estructural para apuntar hacia el regulamiento de las relaciones entre sistema y medio. El concepto de acoplamiento estructural Luhmann lo toma de Maturana, sin embargo lo ajusta a su perspectiva sociológica. Para Luhmann (2013, p. 83) la reproducción autopoietica es una cualidad del sistema, por otro lado, el sistema posee estructuras específicas; su tesis es que diferentes desarrollos estructurales son posibles mientras que la autopoiesis funcione.

Luhmann (2013, p. 85) propone que las causalidades que ocurren entre el sistema y el medio se localizan exclusivamente en el dominio del acoplamiento estructural. El acoplamiento estructural es siempre compatible con la autopoiesis, por lo que hay posibilidades de ejercer influencia en el sistema mientras que la autopoiesis no se destruya. Podemos inferir que el acoplamiento estructural media tanto las relaciones sistema-medio como sistema-sistema, y su límite de injerencia depende del mantenimiento de la operación sistémica mediante la autopoiesis.

Observación

La observación es vista como una operación y el observador como sistema que se forma siempre que estas operaciones no sean solo eventos individuales sino que se vinculen

como parte de una secuencia que puede distinguirse del medio (Luhmann, 2013, p. 101). Por un lado, el observador observa operaciones. Por el otro, él mismo es una operación. Él no puede ocurrir de otra manera más que como una operación. Es una formación que se forma a sí mismo mediante la vinculación de operaciones (Luhmann, 2013, p.102). Conviene precisar que Luhmann aclara que el observador no es automáticamente un sistema psíquico, no es automáticamente una consciencia. El observador se define en términos completamente formales de distinción e indicación de operaciones. Una comunicación también puede realizar estos actos (Luhmann, 2013, p.105). Luhmann resume como primer punto de este tema lo siguiente, que un sistema de comunicación social es también un observador (2013, p. 106).

Re-entrada

Para Luhmann (2013, p. 120) el observador re-entra en lo observado. El observador es parte de lo que observa y se ve a sí mismo en la situación paradójica de aquello a lo que observa. Si la operación de los sistemas sociales es la comunicación y un sistema es en sí mismo un observador, la observación sería, por un lado, una operación de las operaciones del sistema que contribuye al mantenimiento de la autopoiesis, y por otro, una operación que permite delimitar la forma del sistema y colateralmente influye en el acoplamiento estructural que modula las interacciones entre sistema y medio. La re-entrada se podría ubicar en esta posibilitación de relación entre operaciones, autopoiesis y acoplamiento estructural mediante la observación.

Complejidad

Para Luhmann (2013, p. 121) el medio es siempre más complejo que el sistema, por lo que se trata con un diferencial de complejidad, que dirige al cuestionamiento sobre cómo es que un sistema puede lidiar con un medio más complejo. Para proveer una distinción conceptual o forma del concepto de complejidad, Luhmann (2013, p. 125) establece que el problema de la complejidad es el problema del umbral después del cuál cada elemento no puede más estar conectado con todos los demás. No hay un opuesto o contra-concepto al concepto de complejidad, lo simple no aplica como antónimo de lo complejo (Luhmann, 2013, p. 126).

La delimitación de la forma del sistema y la observación desde su propia operación, se posibilita al tener un límite, pues la complejidad del medio es inconmesurable. Aún el acoplamiento estructural implica dinámicas de interacción con ciertos elementos del medio, más no con todos. Las posibles relaciones de elementos del medio con el sistema no podrían preverse en su totalidad, sin embargo, una vez que suceden, entran al campo de la observación del sistema que se observa a sí mismo y la complejidad se torna manejable o identificable.

Racionalidad

La racionalidad del sistema en la medida en que los aspectos del medio puedan ser explicados por el sistema (Luhmann, 2013, p. 136). La racionalidad del sistema significa que se niega la indiferencia del sistema respecto al medio, que lo que pasa en el medio no pasa dentro del sistema, y, en cambio, fortalece la irritabilidad, sensibilidad o resonancia del sistema. Esto implica que se excluye al medio solo para volver a incluirlo (Luhmann, 2013, p. 137).

Este giro de la racionalidad del sistema dota de complejidad al sistema. Si bien el medio es más complejo que el sistema, al implicar en el propio sistema los efectos del medio, se complejiza el propio sistema.

Ahora que se han presentado los conceptos desarrollados por Luhmann para entender las propiedades de un sistema, habrá que precisar cómo es que Luhmann delimita la forma del sistema-arte.

El Sistema-Arte

Dentro del sistema social, Luhmann sitúa como sistema parcial o subsistema al sistema-arte. Por la dinámica del espacio i21, se identifica una relación de este espacio como subsistema del sistema-arte. A partir de esta distinción es que se precisa profundizar en la explicación de Luhmann sobre el sistema-arte desarrollada en el libro “El arte de la sociedad”.

El sistema-arte en Luhmann

En el prefacio de “El arte de la sociedad” (*Die Kunst der Gesellschaft*) Luhmann (2005) sitúa este trabajo en un proyecto más amplio de definición de otros sistemas sociales, que tenía tiempo trabajando, y anota que:

La introducción a esta serie apareció en *Soziale Systeme* en 1984. A partir de entonces, han aparecido los siguientes estudios: *Die Wirtschaft der Gesellschaft* (La economía de la sociedad), 1988; *Die Wissenschaft der Gesellschaft* (La ciencia de la sociedad), 1990; *Das Recht der Gesellschaft* (el derecho de la sociedad), 1993. El presente volumen es el cuarto de esta serie. Están planeados estudios subsecuentes. (Luhmann, 2005, p. 11)

Se puede identificar el proyecto sociológico de Luhmann y cómo es que fue construyendo su postura a partir de los sistemas sociales con diversas manifestaciones. Su propuesta sitúa al Sistema Social como aquél dentro del cual la economía, la ciencia, el derecho y en este caso el arte, se sitúan como sistemas parciales.

La propia teoría de la sociedad requiere dos aproximaciones diferentes, asumiendo (1) que el sistema como un todo es un sistema de comunicación operativamente cerrado, y (2) que los sistemas funcionales emergen de la sociedad conforme a, y constituyéndose bajo, el principio de la clausura operativa; por tanto, deberán exhibir estructuras comparables a pesar de las diferencias de facto existentes entre ellos. (Luhmann, 2005, p. 11)

Para introducirnos a la manera en que aborda la función del arte, Luhmann parte del siguiente cuestionamiento sobre la teoría del arte:

Si, por el contrario, como parece que lo está exigiendo el sistema de la ciencia, uno se atreve a dar el paso desde una doctrina relacionada con los fenómenos de la percepción hacia una doctrina operativa —ir de una teoría del conocimiento representacional a una constructivista—, ¿no tendría, entonces, la teoría del arte que seguir este cambio de paradigma y colocarse sobre bases radicalmente distintas? Si la percepción y, todavía más, todo pensar conceptual lo construye el cerebro, ¿no tendría entonces el arte funciones enteramente distintas aprovechando el margen de libertad que viene dado con ello? Los conceptos funcionales de imitación y representación (que de todos modos ya están rechazados) tendrían que rechazarse por segunda vez —no porque limiten demasiado los grados de libertad del arte, sino porque rinden homenaje a un ilusionismo del mundo en vez de desenmascarlo. (Luhmann, 2005, p. 20)

El desenmascaramiento al que refiere Luhmann es una característica que permite aproximarse a la producción artística en múltiples maneras, dependiendo de dónde se sitúe el observador. Por ejemplo, desde la propia mirada del artista, propicia un acercamiento a la aprehensión del fenómeno mismo de su propia producción/creación artística. Desde otras miradas del mismo campo, como la crítica de arte, la curaduría, los museos y espacios de exhibición, entre otros, la noción del desenmascaramiento del mundo permite establecer un punto de partida para mantenerse dentro de la operación del sistema-arte, y así evitar manierismos o reproducciones superficiales de las dinámicas del campo del arte.

En cuanto a la aprehensión del proceso de observación y desenmascaramiento de la producción artística, Luhmann propone una distinción entre la percepción y la figuración⁵:

Al establecer la primacía de la percepción en la conciencia, debe incluirse —por lo menos para la conciencia humana—, la percepción imaginada, es decir, la simulación autoprovocada de percepción. A ésta, en lo que sigue, la llamaremos figuración. Por lo general, se la define utilizando los medios espacio y tiempo: una doble circunstancia por la que se diferencia de la percepción en cuanto tal; en la figuración, por una parte, se va más allá de lo inmediatamente dado y, por tanto, más allá de la constitución de horizontes espaciales y temporales y, por otra, se elimina aquella información acerca de la propia ubicación espacio/temporal. Sólo en la forma de figuración el arte se hace capaz de construir mundos imaginarios en el propio mundo de vida —aunque siga dependiendo de las percepciones que la disparan: la lectura de textos, por ejemplo. (Luhmann, 2005, pp. 20-21)

Es importante distinguir la connotación del término figuración que propone Luhmann, pues implica un ámbito abstracto de aprehensión de la percepción. Esto se distingue de la connotación de figuración que dirige hacia la asimilación de contornos o patrones, principalmente a través de la vista. Si bien esta habitual connotación podría quedar incluida en la connotación de Luhmann, no sería así a la inversa. Se puede trazar una relación entre el concepto de figuración de Luhmann con el fenómeno de *transmutación* que propuso Marcel Duchamp:

The creative act takes another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation: through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place, and the role of the spectator is to determine the weight of the work on the esthetic scale. [sic] (Duchamp, 1961, p.1)

La figuración no solo favorece la producción artística, sino que suscita a su vez la posibilidad de reflexión sobre el proceso mismo de figuración en el artista. En otras palabras, es mediante la figuración que el artista reconoce la figuración en sí mismo. Este reconocimiento de la figuración apunta a la reflexión.

La comunicación, con sus propias recursiones, anticipa y retorna a más comunicación: únicamente de esta manera —es decir, en la urdimbre de la comunicación autoproducida— puede producir los elementos del propio sistema: las comunicaciones. De este modo se conforma un sistema autopoietico propio, en sentido estricto —y no sólo metafórico— del concepto. Precisamente, en razón de esta forma de organización de la propia autopoiesis, la comunicación no puede ni percibir ni producir percepciones. Es evidente que la comunicación puede comunicar sobre las percepciones, por ejemplo, cuando alguien dice "he visto que...". (Luhmann, 2005, p. 25)

Desde esta perspectiva, la producción artística opera en la comunicación. La figuración manifiesta (la obra de arte ya transmutada), resulta análoga a un enunciado o texto codificado por el artista que encuentra en primer lugar un lector en sí mismo y, en segundo lugar, en la posible audiencia o público de la obra.

⁵ Figuración se tradujo al español del original en alemán: *Anschauung*.

La función del arte y su proceso de diferenciación

Para identificar la función del arte y su proceso de diferenciación Luhmann propone dos distinciones: sistema/entorno y sistema/sistema:

Cuando se trata de relaciones sistema/entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el 'unmarked space'. El 'entorno' es tan sólo el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información. Cuando se trata, en cambio, de relaciones sistema/sistema, también el otro lado es algo que puede marcarse y señalarse. En este caso para el arte ya no se trata tan sólo de 'todo lo demás', sino, por ejemplo, de preguntas acerca de si un artista se deja motivar por conveniencia política o por clientes potentados. (Luhmann, 2005, p. 226)

Estas distinciones ayudan a esclarecer las operaciones del sistema. Para identificar un sistema emergente por un lado tenemos la operación que sucede al interior, y, por otro lado, tenemos el borde, que marca los límites entre sistema/medio o sistema/sistema. El medio es sumamente complejo, sin embargo, los bordes sistema/sistema pueden ayudarnos a identificar la forma del sistema emergente. Históricamente se ha buscado definir el concepto de arte mediante categorizaciones de lo que entra o no en el concepto arte. Desde la perspectiva sistémica, podríamos situar estos intentos de definición como intentos de definir el borde sistema/sistema, por ejemplo: arte/ciencia, arte/oficios, arte/artesanía, arte/arquitectura, arte/poesía o arte/ diseño.

En las relaciones sistema/sistema, el concepto de forma se hace relevante de otra manera. Aquí, y solamente aquí, se puede hablar de 'forma de diferenciación', queriendo expresar con ello que el tipo de diferenciación de un sistema le ofrece una referencia acerca de los otros sistemas con quienes hay que contar en el entorno: en el caso de la segmentación habrá que contar con iguales; en el caso de la diferenciación centro/periferia (o de un orden jerárquico), con desiguales; y en el caso de la diferenciación funcional, al mismo tiempo con iguales y con desiguales. La diferenciación de un sistema funcional significa la existencia en el entorno de otros sistemas orientados por una función (independientemente de la naturaleza de los demás componentes del entorno), dado que simplemente debemos presuponer que todas las funciones necesarias para el sistema global de una u otra manera se llevan a cabo. (Luhmann, 2005, p. 227)

Para Luhmann la sociedad es un sistema global en el cual se encuentran inmersos sistemas parciales. La noción de sistema parcial implica que existe una operación propia del sistema parcial, sin embargo, al delimitarse su borde, el sistema del que forma parte se convierte en su medio. Una relación sistema-sistema pudiera suceder, entonces, entre sistemas parciales de un mismo sistema.

El sistema global de la sociedad ofrece las posibilidades de diferenciación de los sistemas parciales y de su clausura operativa. Si esto sucede (y sólo si esto sucede) el sistema parcial adopta una forma que presupone otro lado. La determinación de un sistema sugiere luego la determinación del tipo de sistema que cabe esperar del otro lado -del lado exterior de la forma: otra colonia, cuando se trata de colonias; rangos inferiores cuando la diferenciación utiliza rangos superiores, y finalmente, otros sistemas/función cuando el sistema diferenciado se especializa en su función. (Luhmann, 2005, pp. 227-228)

Siguiendo esta línea, la sociedad sería el sistema global y el arte un sistema parcial de la sociedad, así como la economía, la ciencia y el derecho. Cualquier sistema parcial del sistema-arte habrá de contribuir en alguna manera a la función del sistema-arte por formar parte de éste, aun cuando tenga su propia operación y delimitación. Luhmann propone que la función del arte es la siguiente:

Se podría afirmar que el arte utiliza la percepción y, con ello, recubre el logro propio de la conciencia: la externalización. Visto de esta manera, la función del arte sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad. Ya Kant había considerado que la función del arte (la representación de las ideas estéticas) consiste en ofrecer mucho más para pensar que lo lingüísticamente concebido y, por tanto, conceptualmente. El sistema del arte concede a la conciencia perceptora realizar su propia aventura al observar las obras de arte -al tiempo que mantiene disponible como comunicación la selección de la forma que da pie a ello. A diferencia de la comunicación lingüística -que se dirige demasiado rápido a la bifurcación sí/no-, la comunicación orientada por la percepción afloja el acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación; obviamente sin destruirlo. (Luhmann, 2005, p. 235)

Cuando Luhmann habla de que la comunicación orientada por la percepción afloja el acoplamiento estructural entre conciencia y comunicación, distingue un estado abstracto en el arte, el cual deviene una suerte de puente entre el individuo y la sociedad. Trayendo de vuelta el concepto de figuración, este sería el mecanismo mediante el cual el flujo entre conciencia y comunicación sucede, y, en consecuencia, la figuración podría entenderse como el mecanismo mediante el cual opera la función del arte.

Al ubicar a la función del arte en este intersticio intersistémico, Luhmann propone una delimitación de la forma del sistema-arte. Una vez identificada su función y ubicación como sistema parcial, distingue que:

El arte no requiere de ninguna fundamentación racional y, debido al desarrollo de su fuerza de convicción en el ámbito de lo perceptible, también convierte en perceptible el hecho de no requerir ninguna fundamentación. De acuerdo con una vieja doctrina, el 'placer' que brinda la contemplación de la obra de arte incluye un momento de alegría (e incluso de burla) sobre el mal ajeno en ese intento vano de querer acceder racionalmente al mundo. (Luhmann, 2005, p. 240)

Luhmann (2005, p. 241) comenta que “en el siglo XX se encuentran obras de arte que tratan de superar la diferencia entre realidad real e imaginaria (ficticia), presentándose de tal modo que ya no se distinguen de los objetos reales”. Como se mencionó anteriormente, la noción de transmutación en Duchamp sirve para precisar esta observación. La propuesta de Duchamp respecto al *readymade* ejemplifica esta idea. En *La fuente* se presenta un urinal volteado con la firma “R. Mutt, 1917”. El objeto, que existía previamente, es transmutado

para ser concebido como obra de arte, por lo que el objeto se traslada conceptualmente de sistema, de ser un objeto utilitario se suma al sistema-arte.

Figura 26.

La fuente de Marcel Duchamp.



Nota: Stieglitz, A. (1917). Fountain, photograph of sculpture by Marcel Duchamp. Recuperada de: https://web.archive.org/web/20070903221519/http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMANewYork/dada_newyork_07.htm

Luhmann comenta que “la obra de arte se caracteriza por la mínima probabilidad de su surgimiento. Es -se podría decir- un acontecimiento demostrativamente improbable. Esto es resultado de la particularidad de la relación entre medio y forma realizada en la obra de arte” (2005, p. 256). Esta improbabilidad pudiera relacionarse con el ejercicio de voluntad del artista, con su figuración particular y la materialización de ésta.

La obra de arte, una vez manifiesta, se sostiene en las dinámicas del sistema-arte para ser reconocida como tal. Luhmann comenta que “el que a pesar de todo la obra se mantenga como algo reconocible como obra de arte, se debe en principio al sistema del arte y a sus redundancias y, sobre todo, a la misma obra de arte” (2005, p. 256).

Traducido al lenguaje teórico sistémico esto significa que la secuencia de acontecimientos y, sobre todo, la posibilidad de recursividad para identificar un acontecimiento único, presuponen (y producen) la separación entre sistema y entorno. A la diferenciación de un sistema para el arte se llega debido a que tanto la observación del creador como la del contemplador deben ser procesadas secuencialmente: únicamente cuando esto sucede las obras de arte se convierten en portadoras de comunicación. (Luhmann, 2005, pp. 261-262)

Al ser la obra de arte portadora de comunicación, el arte opera en el sistema social. Aquí se distingue como el sistema-arte es un sistema parcial del sistema social. En este aspecto, conviene precisar que la acepción de obra de arte como portadora de comunicación no implica un ejercicio divulgatorio en la codificación del mensaje. Resulta tarea del observador de la obra de arte conocer los códigos de los que se vale el artista para materializar sus figuraciones y, entonces, lograr decodificar la obra en cuestión.

Arte de Sitio-Específico y Arte Orientado al Sitio

El arte de sitio-específico implica una intencionalidad de parte del artista en que la obra se relacione de alguna manera con el sitio en que se presenta. Las relaciones entre obra y sitio pueden ser de diferente índole, e históricamente, han preponderado distintos paradigmas en distintos periodos. La curadora e historiadora de arte Miwon Kwon desarrolló un trabajo fundamental sobre el arte de sitio-específico u orientado-al-sitio en su libro “*One place after another: site-specific art and locational identity*”.

En la década de los sesentas se desarrollaron prácticas artísticas que comenzaban a cuestionar el carácter de autonomía de la obra de arte y por lo tanto comenzaron a implicar al sitio en que se exhibían como parte de la obra.

Para abordar la relación de la obra artística con el sitio en que se presenta, Miwon Kwon desarrolla una propuesta en la que distingue al arte de sitio-específico del arte orientado-al-sitio. Esta distinción repercute en la manera de entender tanto la intencionalidad en la producción artística como en la manera de analizar esta producción.

Kwon (2002, pp. 11-12) anota que la obra de sitio-específico en su primer formación se enfoca en establecer una relación inextricable e indivisible entre la obra y su sitio, y demandaba la presencia física del espectador para completar la obra. Esta noción implica una connotación matérica-ubicacional del concepto sitio, por lo que la obra artística con cualidades escultóricas y el arte instalación, al ocupar un espacio, pueden propiciar una lectura de la relación obra-sitio inmediata.

Con respecto al arte-orientado-al-sitio, Kwon (2002, p. 26) propone que su característica distintiva es la manera en que la relación de la obra de arte con la realidad (*actuality*) de una ubicación (como sitio) y con las condiciones sociales del marco institucional (como sitio) están ambas subordinadas a un sitio discursivamente determinado

que se delinea como campo de conocimiento, intercambio intelectual o debate cultural. En esta noción, la lectura de la relación obra-sitio no necesariamente es inmediata al presenciar un obra artística orientada-al-sitio, pues la noción misma de sitio no se limita al espacio ocupado por la obra, sino que el sitio se considera desde una connotación abstracta en forma de discurso, por lo que la lectura de la relación obra-sitio implica elementos no necesariamente perceptibles sino conceptuales. La lectura completa de una obra orientada-al-sitio implica conocer cuál es el sitio con el que se está vinculando la obra y qué tipo de relación mantiene con este sitio.

Kwon (2002, p. 166) propone que una doble mediación en la práctica artística de sitio-específico pudiera significar encontrar un terreno entre movilización y especificidad, estar fuera de lugar con puntualidad y precisión. Esta propuesta de Kwon pareciera integrar las nociones de arte de sitio-específico y orientado-al-sitio de tal manera que tanto las particularidades espaciales del lugar en que se presenta la obra tienen una relación con la obra en forma de tensión al develarse fuera-de-lugar y dirigiendo entonces la relación obra-sitio hacia una discursividad que implica la movilidad, la cuál se daría cuando la obra se moviliza de su-lugar a fuera-de-lugar.

En aquellos tiempos, las obras de sitio-específico se enfocaban en la relación material entre obra y sitio y requerían de la presencia del observador, sin embargo, con el paso del tiempo la intención y contenido de la obra fue cambiando, lo que se distingue especialmente en lo que se denomina crítica institucional:

Informed by the contextual thinking of minimalism, various forms of institutional critique and conceptual art developed a different model of site specificity that implicitly challenged the “innocence” of space and the accompanying presumption of a universal viewing subject (albeit one in possession of a corporeal body) as espoused in the phenomenological model. (Kwon, 2002, p. 13)

La crítica institucional como práctica artística implica una crítica a las instituciones de arte, como museos o galerías, desde los propios espacios de exhibición. Se busca evidenciar y/o visibilizar las debilidades y carencias de estas estructuras en sus procesos ocultos de operación. Esta dinámica implica una especificidad de sitio mediante la codificación y/o recodificación de las convenciones institucionales para revelar la manera en que las instituciones amoldan el significado del arte para modular su valor cultural y económico. Se disuelve la falacia de la autonomía del arte y sus instituciones al hacer aparente su relación con los procesos socioeconómicos y políticos más amplios de la época

(Kwon, 2020, p. 14). Si relacionamos esta dinámica con la propuesta sistémica de Luhmann, la crítica institucional revela en las relaciones sistema-sistema del sistema-arte la supeditación de su función a factores externos, lo que debilita su acoplamiento estructural.

Kwon distingue el cambio de intención que han tenido las prácticas de sitio-específico que inicialmente se enfocaban en las características materiales y relación entre la pieza física y el sitio, a un sentido más orientado al concepto y las ideas del artista:

Going against the grain of institutional habits and desires, and continuing to resist the commodification of art in/for the marketplace, site-specific art adopts strategies that are either aggressively antivisual—informational, textual, expository, didactic—or immaterial altogether—gestures, events, or performances bracketed by temporal boundaries. The “work” no longer seeks to be a noun/object but a verb/process, provoking the viewers’ critical (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of their viewing. [...] But if the critique of the cultural confinement of art (and artists) via its institutions was once the “great issue,” a dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life—a critique of culture that is inclusive of nonart spaces, nonart institutions, and nonart issues (blurring the division between art and nonart, in fact). (Kwon, 2002, p. 24)

Eventualmente, Kwon introduce el concepto de arte orientado-al-sitio, a diferencia de sitio-específico, lo que implica una dirección conceptual en la que el sitio no depende tanto del contenedor de la pieza, sino que el sitio es producido por la misma obra en la intención del artista:

Beyond these dual expansions of art into culture, which obviously diversify the site, the distinguishing characteristic of today’s site-oriented art is the way in which the art work’s relationship to the actuality of a location (as site) and the social conditions of the institutional frame (as site) are both subordinate to a discursively determined site that is delineated as a field of knowledge, intellectual exchange, or cultural debate. Furthermore, unlike in the previous models, this site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as “content”), and then verified by its convergence with an existing discursive formation. (Kwon, 2002, p. 26)

Al distinguir a los artistas cuya práctica está orientada-al-sitio, se distingue que: “Sometimes at the cost of a semantic slippage between content and site, other artists who are similarly engaged in site-oriented projects, operating with multiple definitions of the site, in the end find their ‘locational’ anchor in the discursive realm” (Kwon, 2002, p. 28). Esta noción de discursividad en la especificidad de sitio implica una aproximación más abstracta y subjetiva por parte del artista en su concepción sobre el sitio, y, por lo tanto, en la manera de anclar su práctica artística al mismo.

Tres paradigmas de especificidad de sitio

Miwon Kwon (2002) distingue tres paradigmas de especificidad de sitio: fenomenológico/experiencial, social/institucional y discursivo. Kwon anota que los tres

paradigmas no necesariamente llevan una secuencia cronológica, aunque en ciertos momentos pueda tener mayor énfasis uno que otro, sino que pueden interactuar simultáneamente incluso en una misma obra de arte.

El paradigma fenomenológico implica la presencia física del receptor en el espacio en que se presenta la obra, el “aquí y ahora”. La obra o evento artístico en este contexto, habría de ser experimentado de manera singular y múltiple en el “aquí y ahora” mediante la presencia corpórea de cada sujeto observador, en la intermediación sensorial de la extensión espacial y duración temporal (Kwon, 2002, p. 11). Este es el paradigma que tuvo un mayor énfasis en la década de los sesentas, donde distingue Kwon que se dan las primeras formaciones del arte de sitio-específico.

El paradigma social/institucional evidencia las estructuras del mundo del arte y la manera en que opera. Para Kwon (2002, p. 14), ser “específico” a un lugar de este tipo implica decodificar y/o recodificar las convenciones institucionales de tal manera que se exponga sus operaciones ocultas, revelar las formas en las que la institución amolda el significado del arte para modular su valor económico y cultural. Relacionándolo con la postura sistémica de Luhmann, el paradigma social/institucional visibiliza o materializa la operación sistémica del sistema-arte en los espacios de exhibición del mismo sistema-arte y desde la operación misma del sistema-arte. Se puede identificar una tautología en la que la obra de arte se vale del espacio que la hace ser percibida como obra de arte para justamente evidenciar el proceso que hace que esto pase.

El paradigma discursivo implica una relación más compleja con el sitio, y no tan evidente con el solo hecho de percibir directamente la obra. La discursividad requiere tanto del artista como del espectador y el resto de personas involucradas en la mediación, una lectura informada. La relación con el sitio ya no es únicamente con la acepción espacial-material del sitio, sino que implica acepciones particulares y subjetivas por parte del artista sobre la localización del sitio y por lo tanto, las maneras de vincularlo con su obra. Puede hacerse uso incluso de la noción misma de sitio-específico como el sitio en el cual se sitúa la producción de obra. Kwon (2002, p. 26) anota que a diferencia de los modelos previos, en el arte-orientado-al-sitio del paradigma discursivo, el sitio no se define como una precondition, sino que se genera por la obra (frecuentemente como “contenido”) y después se verifica por su convergencia con una formación discursiva existente.

Los paradigmas de especificidad de sitio proveen, por un lado, un dispositivo de análisis de obra artística que mantiene una relación con el sitio, y, por otro lado, un modelo para la producción de obra de sitio-específico u orientada-al-sitio. En el caso de este trabajo de investigación, se utilizan para identificar la estrategia de relación entre obra y sitio en los proyectos del espacio *i21*, la cuál se presenta más adelante.

El diseño especulativo

Dentro de las variantes del diseño en el Siglo XXI, para este trabajo han sido de particular interés las propuestas de diseño que tienen un fin no-comercial, sino más bien con fines conceptuales o de exploración. Se han desarrollado diversas propuestas, como el diseño especulativo, diseño crítico, diseño ficción, diseño interrogativo y diseño discursivo. Estas propuestas de abordar la práctica del diseño comparten la perspectiva de no necesariamente tener un fin comercial o de aportar soluciones concretas, sino de causar más preguntas, pensar escenarios posibles, desarrollar propuestas críticas, partir de las herramientas y procesos del diseño hacia prácticas con fines que el diseñador mismo pueda definir sin supeditarse a una comisión.

Dentro de estas propuestas, el diseño especulativo que proponen Anthony Dunne y Fiona Raby (2013) se considera que aporta un marco de análisis de las prácticas de diseño que inciden en *i21*.

La propuesta de Dunne y Raby sobre el diseño especulativo comienza con un diagrama en el que se contrasta el *diseño A* con el *diseño B*, en el cual el *diseño A* es el que usualmente tenemos identificado como diseño, mientras que en la columna del *diseño B* se propone una manera de entender lo que busca el diseño especulativo:

Figura 27.

Diseño A y Diseño B.

A	B
Affirmative	Critical
Problem solving	Problem finding
Provides answers	Asks questions
Design for production	Design for debate
Design as solution	Design as medium
In the service of industry	In the service of society
Fictional functions	Functional fictions
For how the world is	For how the world could be
Change the world to suit us	Change us to suit the world
Science fiction	Social fiction
Futures	Parallel worlds
The “real” real	The “unreal” real
Narratives of production	Narratives of consumption
Applications	Implications
Fun	Humor
Innovation	Provocation
Concept design	Conceptual design
Consumer	Citizen
Makes us buy	Makes us think
Ergonomics	Rhetoric
User-friendliness	Ethics
Process	Authorship

A/B, Dunne & Raby.

Nota: Recuperada de Dunne y Raby, 2013, p. vii.

Dunne y Raby inclusive lanzan la propuesta de que se conceptualicen diseños sucesivos “Diseño C”, “Diseño D”, etc. La propuesta de Dunne y Raby de proponer otras formas de diseño no solamente busca que se distinga de la principal acepción de diseño, que se ubica en la columna del “Diseño A” sino inclusive distinguirse del propio diseño especulativo que proponen. Se invita a concebir nociones expandidas del diseño.

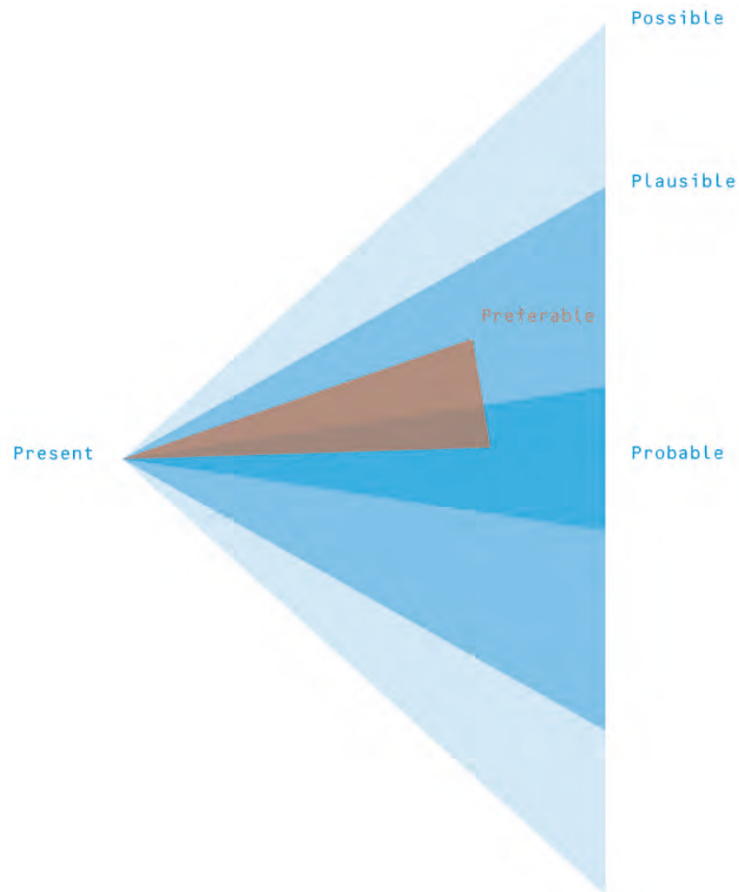
Al utilizar el término diseño especulativo, Dunne y Raby se refieren a utilizar el diseño como medio para especular sobre cómo podrían ser las cosas en escenarios futuros o simplemente alternativos.

This form of design thrives on imagination and aims to open up new perspectives on what are sometimes called wicked problems, to create spaces for discussion and debate about alternative ways of being, and to inspire and encourage people's imaginations to flow freely. Design speculations can act as a catalyst for collectively redefining our relationship to reality. (Dunne y Raby, 2013, p. 2)

Para mostrar un desglose sobre cómo entender los futuros a los que puede dirigir un diseño especulativo, Dunne y Raby presentan un diagrama inspirado en uno propuesto por Stuart Candy, en el cual se comienza en el presente y se distinguen 4 futuros: probable, plausible, posible, y preferible:

Figura 28.

PPPP. Ilustración de Dunne y Raby.



PPPP. Illustration by Dunne & Raby.

Nota: Recuperada de Dunne y Raby, 2013, p. 5.

Se propone que en el ámbito de lo probable es donde la mayoría de los diseñadores operan, principalmente vinculado con la columna del diseño A en la figura 1. En el ámbito de lo plausible radica el espacio de la planeación de escenarios y previsión, el espacio de lo que podría pasar. En el ámbito de lo posible es donde se ubica el diseño especulativo (Dunne y Raby, 2013):

In the scenario we develop we believe, first, they should be scientifically possible, and second, there should be a path from where we are today to where we are in the scenario. A believable series of events that led to the new situation is necessary, even if entirely fictional. This allows viewers to relate the scenario to their own world and to use it as an aid for critical reflection. This is the space of speculative culture—writing, cinema, science fiction, social fiction, and so on. (Dunne y Raby, 2014, p. 4)

En el ámbito de lo preferible, esto depende de quién tenga el dominio. Dunne y Raby identifican que actualmente el poder de definir los futuros preferibles lo tienen primordialmente el gobierno y la industria, sin embargo, se considera la posibilidad de crear futuros imaginarios socialmente construidos:

This is the bit we are interested in. Not in trying to predict the future but in using design to open up all sorts of possibilities that can be discussed, debated, and used to collectively define a preferable future for a given group of people: from companies, to cities, to societies. (Dunne y Raby, 2013, p. 6)

Se puede identificar cómo se desvincula al diseño de fines comerciales en esta propuesta de diseño especulativo, así como en diversas corrientes del diseño cuyos objetivos no buscan un fin comercial, sino más bien conceptual.

Once designers step away from industrial production and the marketplace, we enter the realm of the unreal, the fictional, or what we prefer to think of as conceptual design—design about ideas. It has a short but rich history and it is a place where many interconnected and not very well understood forms of design happen—speculative design, critical design, design fiction, design futures, antidesign, radical design, interrogative design, design for debate, adversarial design, discursive design, futurescaping, and some design art. (Dunne y Raby, 2013, p. 11)

El diseño especulativo, se sustenta en un concepto desarrollado anteriormente por Dunne y Raby, el diseño conceptual, que se refiere al diseño cuyo objetivo es la producción de ideas, no necesariamente de producción de valor comercial.

We are more interested in designing for how things could be. Conceptual design provides a space for doing this. It deals, by definition, with unreality. Conceptual designs are not conceptual because they haven't yet been realized or are waiting to be realized but out of choice. They celebrate their unreality and take full advantage of being made from ideas. (Dunne y Raby, 2013, p. 12)

Dunne y Raby identifican tanto las restricciones y limitaciones del diseño especulativo como sus beneficios y posibles aplicaciones, siendo una de las principales limitaciones el financiamiento, pues, al ser diseño no orientado a la producción de riqueza, no es tan fácil encontrar quien lo financie, sin embargo, se distingue un fuerte potencial en el

sector académico en donde las universidades y escuelas de arte pueden convertirse en plataformas para la experimentación, especulación y reimaginación de la vida cotidiana (Dunne y Raby, 2013, p. 30).

Se identifica que el diseño especulativo, en su dimensión formal, comparte una materialización que pudiera confundirse o disimularse entre propuestas de arte contemporáneo y arte conceptualista, aunque de fondo sus intenciones sean diferentes.

Dunne y Raby proponen tratar las especulaciones de diseño no como narrativas o mundos coherentes sino como experimentos de pensamiento – construcciones de ideas expresadas mediante diseño – que permiten pensar sobre asuntos difíciles. Estos experimentos de pensamiento se encuentran probablemente más cerca del arte conceptual que del diseño convencional (Dunne y Raby, 2013, p. 80).

Para Dunne y Raby los diseños especulativos dependen de su diseminación y compromiso con un público o audiencia experta; están diseñados para circular. Sus canales habituales son exhibiciones, publicaciones, prensa e Internet (Dunne y Raby, 2013, p. 139). En esta distinción de los canales de circulación, se identifica una coincidencia con los medios de circulación del arte. No resulta extraño entonces que propuestas que parten del diseño especulativo tomen forma de proyectos artísticos o cuando menos circulen en los espacios de exhibición artística.

Partiendo de la perspectiva sistémica presentada al inicio de este capítulo, particularmente los conceptos sistémicos propuestos por Luhmann, se posibilita concebir y describir sistemas, en el caso de esta tesis, el espacio i21 como sistema. La propuesta de Kwon sobre el arte de sitio-específico y orientado-al-sitio, así como los tres paradigmas de especificidad de sitio, permiten describir la manera en que los participantes de i21 relacionaron su proyecto con el sitio; lo que contribuye a definir la operación de i21 como sistema. El diseño especulativo, como método, aporta una alternativa para la concepción y elaboración de proyectos de proyectos de sitio-específico desde la perspectiva de los experimentos de pensamiento propuesta por Dunne y Raby.

Marco Metodológico

Para abordar las preguntas de investigación, considerando que la variable dependiente se definió como el proceso creativo de los productores de *i2I*, se optó por tomar una postura de investigación cualitativa, se utilizó el método autoetnográfico, se diseñó y aplicó un instrumento en tres etapas para entrevista semi-estructurada a profundidad y para analizar el contenido de las entrevistas se trabajó con el formato de rejilla en Excel.

Enfoque cualitativo

Denzin y Lincoln distinguen tres actividades genéricas que definen el proceso de la investigación cualitativa: un marco (teoría, ontología) que especifica un grupo de preguntas (epistemología), que después se examinan (metodología, análisis) de maneras específicas (Denzin y Lincoln, 2018, p. 16). En la quinta edición del libro coordinado por Denzin y Lincoln “*The SAGE Handbook of Qualitative Research*” proponen cinco fases para tratar estas actividades:

In this volume, we treat these generic activities under five headings or phases: the researcher and the researched as multicultural subjects, major paradigms and interpretive perspectives, research strategies, methods of collecting and analyzing empirical materials, and the art of interpretation. Behind and within each of these phases stands the biographically situated researcher. This individual enters the research process from inside an interpretive community. This community has its own historical research traditions, which constitute a distinct point of view. This perspective leads the researcher to adopt particular views of the “other” who is studied. At the same time, the politics and the ethics of research must also be considered, for these concerns permeate every phase of the research process (Denzin y Lincoln, 2018, p. 16)

Denzin y Lincoln incluyen una tabla que representa las relaciones que observan en las cinco fases que definen del proceso de investigación:

Figura 29.

Las 5 fases del proceso de investigación según Denzin y Lincoln.

<p><i>Phase 1: The Researcher as a Multicultural Subject</i> History and research traditions Conceptions of self and the other The ethics and politics of research</p> <p><i>Phase 2: Theoretical Paradigms and Perspectives</i> Positivism, postpositivism Interpretivism, constructivism, hermeneutics Feminism(s) Racialized discourses Critical theory, participatory and Marxist models Cultural studies models Queer theory Post-colonialism</p> <p><i>Phase 3: Research Strategies</i> Design Case study Performance ethnography, Ethnodrama, ethnotheatre Constructionist analytics Grounded theory, social justice inquiry Triangulation Life history, <i>testimonio</i> Data and their problematics Critical participatory action research</p> <p><i>Phase 4: Methods of Collection and Analysis</i> Narrative inquiry Observing in a surveilled world Arts-based inquiry The interview Visual methods Autoethnography Ethnography in the digital internet era Analyzing talk and text Focus group research Thinking with theory Collaborative inquiry</p> <p><i>Phase 5: The Art, Practices, and Politics of Interpretation and Evaluation</i> Evidence, criteria, policy, politics Rigor Writing as method of inquiry The politics of evidence and emancipatory discourses Qualitative evaluation Qualitative research and global audit culture</p>

Nota: Adaptada de *Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research* (pp. 18-19), por N. K. Denzin y Y. S. Lincoln, 2018, SAGE Publications.

Sobre la *Fase 1: El Investigador*, Denzin y Lincoln (2018, p. 17) anotan que “*today, researchers struggle to develop situational and transsituational ethics that apply to all forms of the research act and its human-to-human relationships. We no longer have the option of deferring the decolonization project*”. Conforme a esta fase, a pesar de mi rol práctico en el espacio *i21*, al situarme como investigador es imprescindible reconocer y considerar que la

estructuración e identidad de *i2I* ha sido desarrollada en conjunto con quienes han participado en la realización de proyectos. La relación que se desarrolló en el proceso de los proyectos ahora requiere complementarse con la particularidad del proceso de investigación. Si bien en el desarrollo de proyectos yo tenía una postura de cierta verticalidad al definir los lineamientos a los que habrían de ajustarse los productores, en la relación humano-humano en el proceso de investigación fue necesario adoptar una postura horizontal para posibilitar un entorno de confianza y recibir retroalimentación honesta de sus experiencias.

En la *Fase 2: Paradigmas de interpretación*, Denzin y Lincoln proponen que “*All research is interpretive: guided by a set of beliefs and feelings about the world and how it should be understood and studied*” (2018, p. 19). También presentan una tabla sobre los paradigmas interpretativos y sus suposiciones, incluyendo los criterios para evaluar la investigación y la forma típica que una declaración interpretativa o teórica asume en el paradigma (Denzin y Lincoln, 2018, p. 19).

Figura 30.

Paradigmas Interpretativos según Denzin y Lincoln.

Paradigm/Theory	Criteria	Form of Theory	Type of Narration
Positivist/postpositivist	Internal, external validity	Logical-deductive, grounded	Scientific report
Constructivist	Trustworthiness, credibility, transferability, confirmability	Substantive-formal, standpoint	Interpretive case studies, ethnographic fiction
Feminist	Afrocentric, lived experience, dialogue, caring, accountability, race, class, gender, reflexivity, praxis, emotion, concrete grounding, embodied	Critical, standpoint	Essays, stories, experimental writing
Ethnic	Afrocentric, lived experience, dialogue, caring, accountability, race, class, gender	Standpoint, critical, historical	Essays, fables, dramas
Marxist	Emancipatory theory, falsifiability, dialogical, race, class, gender	Critical, historical, economic	Historical, economic, sociocultural analyses
Cultural studies	Cultural practices, praxis, social texts, subjectivities	Social criticism	Cultural theory-as-criticism, performance
Queer theory	Reflexivity, deconstruction	Social criticism, historical analysis	Theory-as-criticism, autobiography

Nota: Adaptada de *Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research* (p. 20), por N. K. Denzin y Y. S. Lincoln, 2018, SAGE Publications.

En atención a la tabla, se considera que el paradigma interpretativo de esta investigación es el constructivista.

The constructivist paradigm assumes a relativist ontology (there are multiple realities), a subjectivist epistemology (knower and respondent co-create understandings), and a naturalistic (in the natural world) set of methodological procedures. Terms like credibility, transferability, dependability, and confirmability replace the usual positivist criteria of internal and external validity, reliability, and objectivity. (Denzin y Lincoln, 2018, p. 20)

Para lograr construir una definición de *i21* desde el enfoque de la complejidad, se requirió tomar en consideración a quienes participaron en los proyectos de *i21*, así como los factores que se influyeron en sus procesos creativos relacionados con el sitio y los públicos. Cabe mencionar que, a raíz de estas consideraciones durante el transcurso de la investigación, se ha identificado que sería valioso posteriormente tener en cuenta la constante documentación de los procesos de recepción de los proyectos en *i21*, para contribuir a una definición más compleja de *i21* que incluya no solo la perspectiva de los productores sino también de los receptores.

Con respecto a la *Fase 3: Estrategias de investigación y paradigmas interpretativos*, Denzin y Lincoln distinguen que:

A research design describes a flexible set of guidelines that connect theoretical paradigms, first, to strategies of inquiry and, second, to methods for collecting empirical material. A research design situates researchers in the empirical world and connects them to specific sites, people, groups, institutions, and bodies of relevant interpretive material, including documents and archives. A research design also specifies how the investigator will address the two critical issues of representation and legitimation. (Denzin y Lincoln, 2018, p. 21)

Se ha considerado adoptar una postura autoetnográfica para implicar mis dos posiciones, por un lado como partícipe del objeto de estudio en mi rol de fundador/director de *i21* y, por otro lado, mi rol como investigador en este proyecto de investigación doctoral.

En la *Fase 4: Métodos de recolección y análisis de materiales empíricos*, Denzin y Lincoln (2018, p. 21) establecen que “*the researcher has several methods for representing empirical materials. [...] They include observation, narrative inquiry, arts-based inquiry, the interview, visual research, autoethnography, online ethnography, analyzing talk and text, focus groups, thinking with theory, and collaborative inquiry*”.

Para esta investigación, como se mencionó anteriormente, se considera una postura autoetnográfica en lo que concierne a mi participación, sin embargo, para la construcción de la definición de *i21* como sistema se utilizó el método de entrevista semi-estructurada para recopilar información de los productores de *i21* sobre sus procesos creativos y observaciones en relación a las variables independientes de la investigación. Cabe mencionar que, como consecuencia de la pandemia por el COVID-19 y el aislamiento, las entrevistas se efectuaron

en línea, utilizando las herramientas de Google: *Gmail*, *Google Forms*, *Google Drive*, y *Google Meet*. Esta adecuación implicó adoptar algunas dinámicas de la etnografía digital para posibilitar la continuación de la investigación durante el periodo de estudios del doctorado.

Para la fase final, *Fase 5: El arte y políticas de la interpretación, evaluación y presentación*, Denzin y Lincoln explican lo siguiente:

The writer-as-interpreter moves from this text to an ethno-text, a research text —notes, stories, and interpretations based on the field text. This text is then re-created as a working interpretive document. Finally, the writer produces the public text that comes to the reader. This final tale from the field may assume several forms: confessional, realist, impressionistic, critical, formal, literary, analytic, grounded theory, and so on (see Van Maanen, 1988). In the world of performance autoethnography, this is called moving from body to paper to stage (Spry, Chapter 28, this volume). (Denzin y Lincoln, 2018, p. 22)

Se identifica en esta fase un distanciamiento respecto al punto de vista del investigador, que se mueve de la cercanía del trabajo de campo a la mirada teórica interpretativa.

Autoetnografía

En continuidad a las previas referencias sobre la decisión de tomar un enfoque autoetnográfico en esta investigación, habrá que precisar y profundizar sobre esta postura y cuáles son sus implicaciones. Ellis, Adams y Bochner (2015, p. 250) anotan que “para hacer y escribir autoetnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía y de la etnografía. Así, como método, la autoetnografía es, a la vez, proceso y producto”. Para profundizar más sobre esta noción, proponen que la autoetnografía como método:

Combina características de la autobiografía y de la etnografía. En una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas (...) Durante el proceso, el autor también puede entrevistar a otros, así como consultar textos tales como fotografías, revistas y grabaciones que contribuyan a recuperar sus recuerdos (Delany, 2004; Didion, 2005; Goodall, 2006; Herrmann, 2005 como se citó en Ellis et al. 2015, p. 252).

Esta descripción aporta una referencia precisa sobre la manera en que se desarrolló esta investigación, pues se entretajan en el discurso mis observaciones y vivencias en atención a lo autobiográfico, con una posterior etapa de entrevistas a los participantes de *i2I* para componer una narrativa que implica una multiplicidad de voces para la construcción de una definición de *i2I* como sistema.

Los autoetnógrafos no sólo deben hacer uso de herramientas metodológicas y de la literatura científica para analizar la experiencia, sino que también deben tomar en cuenta las formas en que otros podrían

experimentar similares epifanías, utilizando la experiencia personal para ilustrar las facetas de la experiencia cultural, y, de este modo, hacer que las características de una cultura sean familiares para propios (*insiders*) y extraños (*outsiders*). Lograr esto podría requerir comparar y contrastar la experiencia personal con investigaciones existentes (Ronai, 1995, 1996), entrevistar a miembros de una cultura (Foster, 2006; Marvasti, 2006; Tillmann-Healy, 2001), y/o analizar artefactos culturales relevantes (Boylorn, 2008; Denzin, 2006). (Ellis et al. 2015, p. 254)

En cuanto a la contrastación con investigaciones existentes, hasta el momento no se han identificado estudios autoetnográficos realizados por miembros de espacios independientes que involucren a sus participantes. Sobre las entrevistas a miembros de una misma cultura, se realizaron entrevistas semi-estructuradas a profundidad para recuperar reflexiones de los participantes de *i21* respecto a sus procesos creativos al realizar sus proyectos en *i21*. En cuanto a analizar artefactos culturales relevantes, se consideró la reflexión de los participantes de *i21* respecto a cómo es que los públicos influyeron en sus decisiones al realizar su proyecto, sin embargo, se ha identificado la necesidad de documentar los procesos de recepción del público de *i21* para dar continuidad a este proyecto de investigación de una manera más compleja que incluya la retroalimentación de los públicos.

Norman K. Denzin presenta una propuesta sobre la autoetnografía performativa. Respecto a la etnografía performativa, establece que:

Como praxis, la etnografía performativa es una forma de actuar en el mundo con la finalidad de cambiarlo. Con una ética centrada en la performatividad, provee material para la reflexión crítica acerca de las prácticas educativas democráticas radicales. De esta manera, representa una teoría de lo individual y del ser. Esta es una teoría moral, relacional y ética. (Denzin, 2015, p. 230)

La cualidad de la etnografía performativa posibilita una aplicación de la teoría para modificar algún aspecto de la realidad al actuar en ella. Denzin declara que “los textos performativos proveen las bases para la práctica de la liberación al posibilitar situaciones concretas que son transformadas a través de actos de resistencia. De este modo, la etnografía performativa promueve la causa de la liberación” (2015, p. 231). Al asumir una postura autoetnográfica performativa, el texto se vuelve una extensión de la propia práctica, se desvanece la línea entre teoría y práctica para implicarlas a ambas de manera simultánea al asumir una postura reflexiva-transformativa de *estar-en-el-mundo*.

El autoetnógrafo se erige como un singular universal, una instancia de las experiencias sociales más universales. [...] Cada persona es como cualquier otra persona, pero como ninguna otra persona. El autoetnógrafo inscribe las experiencias de un momento histórico, universalizando esas experiencias, y sus efectos singulares, en una vida particular. (Denzin, 2015, p. 236)

En línea con la propuesta de Denzin sobre la función del autoetnógrafo, es desde mi experiencia particular que abordo este trabajo, sin embargo, no busco limitarlo únicamente a

mi punto de vista, sino incluir las reflexiones de los participantes de *i2I*. Para ello se optó por la realización de entrevistas semiestructuradas. A continuación, se abordan algunos aspectos sobre la entrevista y cómo es que se aplicó en esta investigación.

La entrevista

Ya que se tomó la decisión de recabar información de los participantes de *i2I* mediante el formato de entrevista semiestructurada, conviene precisar éstos términos. Sven Brinkman refiere a un texto clásico en el que se define la entrevista como “*a face-to-face verbal exchange, in which one person, the interviewer, attempts to elicit information or expressions of opinion or belief from another person or persons*” (Maccoby y Maccoby, 1954. P. 449 como se citó en en Brinkman, 2018, p. 252). La idea de cara-a-cara, actualmente habrá de incluir la mediación a través de medios digitales, como lo es una videollamada.

Se consideró apropiada para esta investigación la entrevista semiestructurada por el balance entre orden y flexibilidad que permite manejar durante la entrevista. Brinkman propone que este instrumento:

Are probably also the most widespread ones in the human and social sciences today. Compared to more structured interviews, semistructured interviews can make better use of the knowledge-producing potentials of dialogues by allowing much more leeway for following up on whatever angles are deemed important by the interviewee, and the interviewer has a greater chance of becoming visible as a knowledge-producing participant in the process itself, rather than hiding behind a preset interview guide. And compared to more unstructured interviews, the interviewer has a greater say in focusing the conversation on issues that he or she deems important in relation to the research project. (Brinkman, 2018, p. 579)

Otra característica de las entrevistas semiestructuradas que se consideró favorable, en contraste con las estructuradas, es que:

Presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos. (Díaz-Bravo et. al., 2013, p. 163)

Brinkman refiere a una definición más precisa de la entrevista semiestructurada para investigación cualitativa, en la que resalta cuatro palabras clave:

A more specific definition of the semistructured qualitative research interview reads, “It is defined as an interview with the purpose of obtaining descriptions of the life world of the interviewee in order to interpret the meaning of the described phenomena”. The key words are purpose, descriptions, lifeworld, and interpretation of meaning. (Brinkmann & Kvale, 2015, p. 6 como se citó en Brinkman, 2018, p. pp. 579-580)

En cuanto al propósito, las entrevistas de investigación cualitativa “*as conversations, they are not a goal in themselves but are prepared and conducted to serve the researcher’s goal of producing knowledge*” (Brinkman, 2018, p. 580). En el caso de la entrevista diseñada para esta investigación, no era la conversación un fin en sí misma, sino que el objetivo era recopilar información sobre la relación de los procesos creativos de cada participante de *i2I* en relación a las variables independientes de la investigación.

In most interview studies, the goal is to acquire the interviewee’s concrete descriptions rather than abstract reflections or theorizations. Interviews can be used for many purposes, but in line with a widespread phenomenological perspective [...], interviewers are normally seeking descriptions of how interviewees experience their world, its episodes and events, rather than thoughts about why they have certain experiences. (Brinkman, 2018, p. 580)

Se buscó obtener descripciones sobre las experiencias de los productores al realizar sus proyectos en *i2I*. El objetivo no era obtener conceptos teóricos directamente de ellos, sino obtener descripciones de sus experiencias para posteriormente construir sentido teórico al analizar e interpretar las entrevistas.

*The concept of the lifeworld goes back to the founder of phenomenology, Edmund Husserl. He introduced it in 1936 in his book *The Crisis of the European Sciences* to refer to the intersubjectively shared world of meanings in which humans live their lives and experience significant phenomena (Husserl, 1954). It has more recently become standard among qualitative researchers to talk about “lived experience” to designate the lifeworld phenomena that are in focus in one’s inquiries.* (Brinkman, 2018, p. 580)

La experiencia vivida por cada participante permite recopilar información sobre diferentes dimensiones de concebir y estar en *i2I*. Para elaborar una definición sistémica de *i2I*, las lecturas e interpretaciones de cada quien respecto a *i2I* fueron imprescindibles.

Even if interviewers are generally interested in how people experience and act in the world prior to abstract theorizations, they must nonetheless often engage in interpretations of people’s experiences and actions as described in interviews. [...] Interpreting the meanings of the phenomena described by the interviewee can sometimes become part of the conversation itself, since this can give the interviewee a chance to object to a certain interpretation suggested by the interviewer [...], but it is actually a process that goes on throughout an interview project. (Brinkman, 2018, p. 581)

Una vez definido el marco metodológico de la investigación, se presenta el desarrollo del método e instrumento de investigación. En el siguiente capítulo se presenta el desglose del método considerando su diseño y aplicación piloto.

El método y el instrumento de investigación

Para dar inicio al proceso de diseño del método e instrumento de investigación, el primer acercamiento fue desarrollar un instrumento evaluar y relacionar los objetivos y preguntas de investigación con los instrumentos, tecnología, método y variables de investigación. Se utilizó el software *Microsoft Excel* para realizar una tabla en la que se posibilitara visualizar y relacionar todo el contenido. La tabla sirvió como punto de partida, sin embargo, conforme avanzó la investigación, se fueron adaptando y precisando el instrumento, la tecnología y el método.

Figura 31.

Tabla de relación entre preguntas, objetivos, instrumento, método y variables.

Preguntas	Objetivos	Instrumentos	Tecnología	Método	Variables
(General) ¿Cómo se define el espacio i21 como sistema en base a su oferta en desarrollo y exhibición de proyectos de sitio-específico y diseño no-comercial?	(General) Elaborar una descripción sistémica del espacio i21 en base a su oferta en desarrollo y exhibición de proyectos de sitio-específico y diseño no-comercial.	Investigación documental	Libros y artículos	Cualitativo	Lineamientos i21, Sitio
		Entrevistas	Google Meet / Envío de preguntas	Cualitativo	Proceso creativo de los productores en i21
		Encuestas	Google Forms	Mixto	Proceso creativo de los productores en i21
		Contrastar teoría con información recuperada	Procesador de texto	Cualitativo	Lineamientos i21, Sitio, Proceso creativo de los productores en i21
(Esp. 1) ¿Cómo se ha desarrollado la operación sistémica en el espacio i21? A) ¿Cómo se desarrollan las propiedades sistémicas en i21? B) ¿Cómo se explican los elementos de i21 en conceptos sistémicos?	(Esp. 1) Estructurar el proceso de la operación sistémica del espacio i21.	Interpretación del marco teórico-conceptual a partir de la búsqueda de conceptos sistémicos de Luhmann.	Libros y artículos	Cualitativo	Lineamientos de i21
					Sitio

<p>(Esp. 2) ¿Cómo se relacionan los lineamientos de i21, el sitio y los procesos creativos de los productores de i21 en los proyectos realizados en el espacio?</p>	<p>(Esp. 2) Analizar los lineamientos, el sitio/contexto y los procesos creativos de los productores de i21 a partir de las teorías de los proyectos realizados en el espacio.</p>	<p>Entrevistas semi-estructuradas a profundidad a 10 productores (2 etapas/opciones : escrita y/o en videollamada)</p>	<p>Envío de preguntas escritas y/o Google Meet (videollamada guardada en Google Drive académico)</p>	<p>Cualitativo: Se buscará identificar las teorías/ideas que sustentan la práctica de los productores y la relación de esta con sus procesos de formación disciplinar.</p>	<p>Procesos creativos, teorías / ideas de los productores y sus relación con su formación disciplinar</p>
		<p>Encuesta a 10 productores (información concreta)</p>	<p>Envío de Formulario de Google.</p>	<p>Mixto: Se buscará recuperar información concreta sobre los perfiles de los productores, así como antecedentes sobre su producción.</p>	<p>Formación de los productores y antecedentes de su realización de proyectos.</p>
		<p>Tabla de análisis de características del sitio que se abordaron en los proyectos</p>	<p>Excel</p>	<p>Relacionar con los paradigmas de especificidad de sitio (Kwon) e identificar los aspectos particulares que se abordaron del sitio.</p>	<p>Sitio</p>
<p>(Esp. 3) ¿Cómo se relacionan el proceso creativo, la formación disciplinar de los productores y los medios utilizados en los productos de exhibición de i21 en el periodo de enero de 2018 a junio de 2019?</p>	<p>(Esp. 3) Analizar las relaciones entre proceso creativo, formación disciplinar y medios utilizados en los productos de exhibición de i21 en el periodo de enero de 2018 a junio de 2019.</p>	<p>Tabla de análisis de medios y materiales de cada uno de los productos a partir del análisis del material de archivo.</p>	<p>Excel</p>	<p>Mixto: Analizar el material audiovisual del archivo de i21 para identificar los medios y materiales utilizados en cada proyecto.</p>	<p>Proceso creativo de los productores en i21 / Identificar los medios y materiales en sus proyectos.</p>

Nota: Elaboración propia.

En la primer fila se presentaron las preguntas y objetivos generales de investigación junto con los instrumentos, tecnología y método de manera general. En las filas posteriores, se presentaron las preguntas y objetivos específicos, así como las propuestas particulares de instrumentos, tecnología y método para abordarlos. A continuación se desglosan las propuestas metodológicas para responder a cada una de las preguntas y objetivos específicos de la investigación.

Primer pregunta y objetivo específico de investigación

La primer pregunta específica es: *¿Cómo se ha desarrollado la operación sistémica del espacio i21?* de la cual se desprenden dos sub-preguntas: A) *¿Cómo se desarrollan las propiedades sistémicas en i21?* y B) *¿Cómo se explican los elementos de i21 en conceptos sistémicos?* En relación a esta pregunta, el primer objetivo específico es: *estructurar el proceso de la operación sistémica del espacio i21.*

Las dos variables que se abordan con esta pregunta y objetivo son los lineamientos de *i21* y el sitio. La variable de los lineamientos de *i21* tiene que ver con la intención de establecer una línea conceptual-curatorial que provea congruencia a todos los proyectos que se desarrollan en *i21*. Esta variable se aborda al explicar la operación sistémica de *i21* pues en los lineamientos se trazan las primeras delimitaciones de qué es y que no es *i21* como un espacio de realización de proyectos. El lineamiento primordial de *i21* es que es un espacio de proyectos de sitio-específico, lo que implica que todos los proyectos que se realizan deben considerar que la exhibición como resultado final esté relacionada con algún aspecto particular del sitio en el que se encuentra.

Conforme al lineamiento de sitio-específico, la siguiente variable es el sitio. En el arte de sitio-específico se implica en primer lugar una actividad o producción artística y en segundo una relación de dicha actividad o producción con un sitio específico. Miwon Kwon (2002) propuso 3 paradigmas de especificidad de sitio que se toman en este estudio como referencia para realizar un primer análisis sobre las diferentes asepciones que tiene la relación con el sitio en la actividad artística. Al ser *i21* un espacio de proyectos de sitio-específico, la variable de sitio implica abordar las diversas asepciones que ha tenido la noción de sitio en los proyectos que se han desarrollado.

Se realizó investigación documental para posteriormente realizar una interpretación de los conceptos sistémicos de Niklas Luhmann a *i21*. La tecnología fue la recopilación, lectura y análisis de libros y artículos relacionados al tema. Las variables involucradas en esta etapa fueron los lineamientos de *i21* y el sitio.

Dado que la construcción de sentido toma como referencia una postura sistémica, primeramente se abordaron en el marco teórico las explicaciones de los conceptos sistémicos que permitan explicar las dinámicas del espacio *i21* como sistema. En este punto, destaca la operación sistémica como propiedad necesaria para concebir un fenómeno como sistema, por lo que se consideró a la operación sistémica desde la postulación de la primera pregunta de investigación.

Segunda pregunta y objetivo específico de investigación

La segunda pregunta específica es: *¿cómo se relacionan los lineamientos de i21, el sitio y los procesos creativos de los productores de i21 en los proyectos realizados en el espacio?* El objetivo que le acompaña es: *analizar los lineamientos, el sitio/contexto y los procesos creativos de los productores de i21 a partir de las teorías de los proyectos realizados en el espacio.*

En esta pregunta y objetivo se abordan tres variables: los lineamientos de *i21*, el sitio y los procesos creativos de los productores, así como la relación que tienen entre sí.

En cuanto a los lineamientos de *i21*, se buscó particularmente relacionar cómo es que los procesos creativos de los productores se adecúan a los parámetros establecidos por los lineamientos. Siendo el sitio una variable en sí misma, que a su vez depende de los lineamientos, se busca profundizar sobre la manera en que cada productor interpretó el sitio y la relación que esta asepción tuvo con el proceso creativo en su proyecto. Dentro de la variable del proceso creativo de los productores, se buscó identificar las teorías particulares de los productores que influyeron en la interpretación del sitio.

Para dar respuesta a esta pregunta de investigación, se consideró realizar un formulario, definir una manera de recabar material audiovisual del archivo de cada participante y una entrevista semi-estructurada. Las entrevistas semiestructuradas se aplicarían a los participantes de *i21*, cuyos proyectos fueron realizados en el lapso de tiempo en que *i21* tuvo sede en el Tianguis del Caballito. Con base en lo descrito en el apartado de

La Entrevista en el capítulo de *Marco Metodológico*, se consideró aplicar entrevistas semiestructuradas para la recopilación de información sobre las experiencias particulares de cada participante en *i21* al realizar su proyecto.

Se consideró apropiado este instrumento para tener una guía clara de la información que se deseaba conseguir, pero al mismo tiempo, permitir la flexibilidad a los entrevistados de contribuir con información que favorezca a la investigación. Para diseñar esta entrevista, se definieron una serie de preguntas que permitieran recabar información para identificar las relaciones entre las variables de investigación en cada proyecto. Las entrevistas se realizaron en formato de video-conferencia mediante *Google Meet* con grabación y respaldo automático en *Google Drive* a través de la cuenta de correo institucional. Cabe mencionar que, al utilizar esta cuenta de correo institucional, hospedada en *Gmail*, el espacio disponible para almacenamiento en *Google Drive* es prácticamente ilimitado. Este recurso permitió realizar las entrevistas sin la preocupación de agotar el espacio de almacenamiento de una cuenta regular. Posterior a la aplicación, se consideró descargar las entrevistas y respaldarlas en un disco duro externo.

Para recabar información previa a la entrevista se realizó un formulario con el soporte de *Google Forms* para recopilar información precisa sobre los participantes: por ejemplo, sus nombres, formación académica y formación disciplinar. También se les preguntó si habían trabajado o no previamente en formato de proyecto y con la idea de sitio-específico, para identificar si habría que profundizar en estos aspectos durante la entrevista. Este formulario se envió a todos los entrevistados como una primera etapa de contacto.

Posterior al envío del formulario, se le compartió a cada participante una carpeta en *Google Drive* en la que se les solicitó compartir material digital de sus proyectos, principalmente fotografía y video de sus procesos de producción. Se buscó complementar con este material el archivo con el que ya se contaba de cada proyecto. Con el material de cada proyecto, se realizó una presentación de diapositivas de las etapas de cada proyecto, la cual se utilizó para presentar al inicio de cada entrevista y refrescar la memoria de los participantes respecto a su proceso creativo al trabajar en *i21*.

Al identificar que tanto el formulario como el proceso de compartir material complementario fungían como precedentes de la entrevista, se tomó la decisión de concebir las tres instancias como etapas de un mismo instrumento, siendo así la primera etapa el

formulario, la segunda etapa la recopilación de material complementario y la tercera etapa la entrevista semi-estructurada.

Para analizar las entrevistas. Se consideró diseñar un instrumento en formato grilla, la cual sirve “para segmentar los fragmentos textuales de las entrevistas según uno o varios criterios, siendo el más habitual la segmentación por ejes temáticos, de modo tal que para cada entrevista se separen los fragmentos correspondientes a cada gran dimensión de análisis” (Seid, 2016), p. 5). Para realizar la grilla se consideró utilizar el software de *Microsoft Excel* y relacionar las maneras de abordar el sitio con los tres paradigmas de especificidad de sitio de Kwon, así como con características observables mediante un primer análisis del acervo audiovisual de *i21*.

Tercera pregunta y objetivo específico de investigación

La tercera pregunta específica es: *¿cómo se relacionan el proceso creativo, la formación disciplinar de los productores y los medios utilizados en los productos de exhibición de i21 en el periodo de enero de 2018 a junio de 2019?* El objetivo específico es: *analizar las relaciones entre proceso creativo, formación disciplinar y medios utilizados en los productos de exhibición de i21 en el periodo de enero de 2018 a junio de 2019.*

Esta pregunta y objetivo atienden a la variable del proceso creativo de los productores, particularmente en relación con su formación disciplinar y los medios y materiales que utilizaron en su proyecto. Para este objetivo se definió la muestra: el periodo de exhibiciones de enero de 2018 a mayo de 2020, que comprendió el tiempo durante el cuál *i21* tuvo sede en el *Tianguis del Caballito*. Durante este periodo hubo dos exhibiciones que involucraron la co-organización con otros espacios/plataformas, una exhibición en colaboración con *Artere-a* y *Stepling Art Gallery*, espacios de Guadalajara, Jalisco y Calexico, California, respectivamente, y la segunda, una exhibición de la artista Yutsil Cruz Hernández, de Ciudad de México, que fue organizada por la *MexiCali Biennial* y en la que *i21* se sumó como sede para hospedar esta exhibición. Estas dos exhibiciones no se consideraron en la muestra de este proyecto de investigación puesto que en cada una hubo múltiples personas involucradas, tanto en la gestión y curaduría como en la producción artística.

A continuación se presenta una tabla con todos los proyectos que se realizaron mientras *i21* tuvo sede en el *Tianguis del Caballito*. Se incluyen tanto los proyectos que formaron parte de la muestra como los que no.

Figura 32.

Proyectos realizados en i21 mientras tuvo sede en el Tianguis del Caballito, febrero de 2018 a mayo de 2020.

	Participantes	Título del Proyecto	Año
01	Luis G. Hernández	<i>Alteraciones sutiles</i>	2018
02	Héctor Bázaca	<i>Estudio [Espacio]</i>	2018
03	Jessica Sevilla y Minoru Kiyota	<i>Cartografía lúdica</i>	2018
04	Yaneli Montiel	<i>Estancia</i>	2018
05	Alejandro Espinoza	<i>Hipóstasis</i>	2018
06	Carlos Coronado Ortega	<i>1x+</i>	2018
07	Fátima Orendain Almada	<i>/ˈpaləm(p), sɛst/</i>	2019
08	María G. Salazar	<i>Tipología del hallazgo</i>	2019
09	Jeniffer Pereda Hernández	<i>Entre las horas</i>	2019
10	Artere-a (varios artistas) junto con Steppling Gallery	<i>Dos entidades</i>	2019
11	Marisa Raygoza	<i>Permanent Press</i>	2019
12	Mario V. Romero	<i>formar</i>	2019
13	MexiCali Biennial (Yutsil Cruz Hernández)	<i>Xólotl</i>	2020
14	Gianca Reyes	<i>Ejercicios de tensión</i>	2020
15	Marianna I. Aguilar	<i>Partida</i>	2020

Nota: Elaboración propia.

Consideraciones para el diseño del instrumento

Una vez definido el tipo de instrumento a realizarse y el periodo de tiempo contemplado para definir la muestra, se tomaron las siguientes consideraciones para diseñar el instrumento de investigación.

En el rubro de organización personal, se consideró realizar carpetas en *Google Drive* para todo el material de *i21*. Este archivo organizado permitiría no solo tener un respaldo en

Drive del material, sino que se posibilitaría la consulta de este material desde cualquier ordenador en el que tuviera acceso a mi correo electrónico institucional. Con respecto a la Metodología del proyecto de investigación, se consideró realizar carpetas en *Google Drive* para: Documentos de diseño de instrumentos, formulario de *Google Forms*, información recabada mediante formulario, material compartido para cada proyecto, grabaciones de las entrevistas e instrumentos de análisis.

En el rubro de organización de la aplicación del instrumento, se consideró realizar carpetas compartidas para cada proyecto en *Google Drive* para que cada productor suba material adicional sobre: registro del proceso, archivos generados para el proyecto, bocetos, textos, o algún material particular a su proyecto; y, presentación de diapositivas desglosada por etapas del proyecto en *i2I* con material de registro del proceso en orden cronológico, para presentar al inicio de cada entrevista.

Se consideró realizar un cronograma de actividades para la aplicación de instrumento en el que se consideraran primeramente mis tiempos disponibles para realizar las videollamadas y entonces poder darle opciones de fechas a los participantes para agendar las entrevistas. Para ello se consideró: realizar un cronograma en *Excel* para la agenda de fechas de envío de documentos, llenado de formulario, fechas para subir material y entrevista en video-llamada por *Meet*; así como agendar eventos en *Google Calendar* y enviar invitaciones a los participantes para tener recordatorios de fechas importantes.

Diseño del instrumento

A partir del análisis de relaciones entre preguntas de investigación, objetivos de investigación, instrumentos, método y variables, se diseñó un instrumento en tres etapas:

1. Obtención de información introductoria: *Instrumento 1.1 Formulario*.
2. Compilación de material del proyecto: *Instrumento 1.2 Material complementario*.
3. Aplicación de entrevista semi-estructurada: *Instrumento 1.3 Entrevista semi-estructurada*.

Se utilizaron las aplicaciones *Google Forms*, *Google Drive* y *Google Meet*, mediante la cuenta de correo institucional, como tecnologías para el diseño y aplicación del método e instrumento.

La primer etapa del instrumento es la obtención de información introductoria, para la que se diseñó el instrumento *1.1: Formulario*. Se utilizó *Google Forms* como herramienta para realizarlo. Al ser esta la primera etapa del instrumento, se buscó informar a cada entrevistado inicialmente sobre la intención de realizar la entrevista, recopilar información introductoria, asegurar que tengan una cuenta de *Gmail* o institucional de U.A.B.C. para poder realizar las próximas etapas, un par de preguntas que sirven como antecedente de su modo de trabajo y dos cláusulas finales que permiten tener registro de la intencionalidad de esta dinámica así como su aceptación de participar y permitir el uso de la información y material compartidos.

Figura 33.

Instrumento 1.1 Formulario.

The image shows a Google Form interface in a browser window. The browser address bar shows 'docs.google.com'. The form title is 'Formulario i21'. The form content is as follows:

UABC-FAD-DAUD: Especificidad de sitio y diseño especulativo en el espacio de proyectos i21 desde una perspectiva sistémica.

Este formulario es parte del proyecto de investigación de Adrián Pereda Vidal dentro del Doctorado en Arquitectura, Urbanismo y Diseño en el periodo 2019-2022.

El proyecto "Especificidad de sitio y diseño especulativo en el espacio de proyecto i21 desde una perspectiva sistémica" aborda como objeto de estudio el espacio i21, enfocándose en las prácticas particulares de los participantes en el periodo de exhibición de febrero de 2018 a junio de 2019.

Este formulario forma parte de un instrumento en 3 etapas: 1) Formulario, 2) Subida de documentos relacionados al proyecto en carpeta de Google Drive y 3) Entrevista por videollamada a través de la aplicación Google Meet.

Tu participación en esta "etapa piloto" ayudará a evaluar el diseño de este instrumento metodológico, el cual eventualmente se utilizará para aplicarse a quienes forman parte de la muestra.

Si tienes alguna dificultad técnica o problemas de conexión, favor de hacérmelo saber a mi correo peredaa@uabc.edu.mx o celular 686 221 4842.

Gracias por tu apoyo.

Adrián Pereda Vidal.

Dirección de correo electrónico *

Dirección de correo electrónico válida

Este formulario recopila las direcciones de correo electrónico. [Cambiar configuración](#)

Nombre *

Texto de respuesta corta

Nombre *

Texto de respuesta corta

...

Cuenta de Gmail o UABC (para poder compartir acceso a Google Drive y a la entrevista en Google Meet. Si no tienes cuenta en Gmail, por favor abre una para poder continuar con las siguientes etapas) *

Texto de respuesta corta

Año y lugar de nacimiento *

Texto de respuesta corta

Formación disciplinar (académica y/o independiente) *

Texto de respuesta larga

Tiempo de trayectoria profesional (años de práctica en los campos que te desenvuelves) *

Texto de respuesta corta

?

¿Habías trabajado previamente a tu participación en i21 en formato de proyecto? *

Sí

No

...

¿Habías trabajado previamente a tu participación en i21 en producción de sitio-especifico? *

Sí

No

...

Las respuestas a este formulario en Google Forms y a la entrevista en Google Meet, así como el material compartido en Google Drive serán utilizadas exclusivamente por Adrián Pereda Vidal con fines de investigación para su tesis doctoral. *

Entendido

Acepto que se utilice la información que proporcione a través de este formulario en Google Forms, la entrevista en Google Meet, y el material compartido en Google Drive con fines de investigación para la tesis doctoral de Adrián Pereda Vidal. *

Sí, acepto.

No acepto.

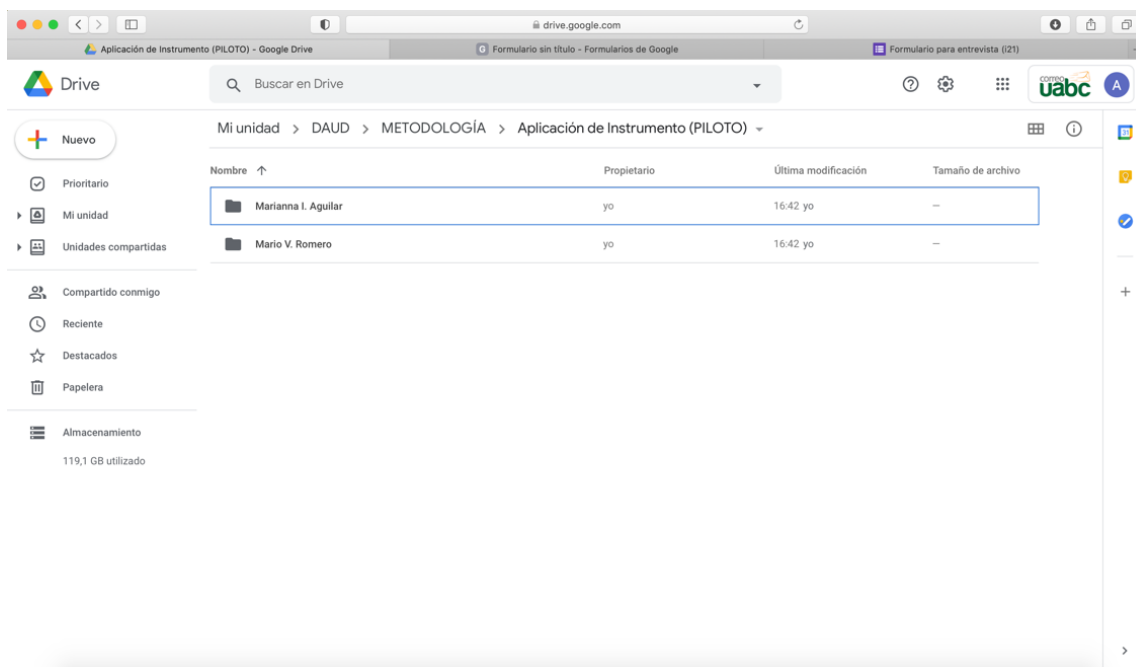
?

Nota: Capturas de pantalla del formulario en Google Forms.

La segunda etapa del instrumento consiste en la compilación de material del proyecto para la que se diseñó el instrumento *1.2: Material complementario*. Se utilizó *Google Drive* para crear carpetas individuales de cada proyecto que se compartieron únicamente con los participantes del mismo. En estas carpetas se subiría el material de la presentación del desarrollo de sus proyectos para dar soporte visual a la entrevista, así como una carpeta específicamente dedicada a que los participantes subieran material complementario para aportar al archivo de su proyecto.

Figura 34.

Instrumento 1.2 Material complementario.



Nota: Captura de pantalla de carpetas compartidas en *Google Drive*.

La tercera etapa es la aplicación de la entrevista semi-estructurada para la que se diseñó el instrumento *1.3 entrevista semi-estructurada*. La tecnología utilizada para su aplicación es *Google Meet*. Una ventaja del correo institucional de UABC es el acceso a espacio ilimitado en *Google Drive*, donde se guardan las sesiones grabadas en *Google Meet*, por lo que se tomó la decisión de usar esta plataforma. Para la entrevista semi-estructurada, se diseñaron las siguientes preguntas:

1. ¿Qué influencia tuvieron los lineamientos de *i21* en la manera de trabajar tu proyecto para el espacio? (*Lineamientos: Presentar propuesta inédita y trabajarla en relación a la línea curatorial relacionada al sitio, ajustarse a los tiempos de desarrollo de proyecto, días de exhibición y tiempos de montaje.*)
2. En caso de haber trabajado anteriormente en “formato de proyecto”, ¿Qué diferencias encontraste al trabajar en “*formato de proyecto*” en *i21* respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?
3. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de sitio-específico, ¿Cómo se relacionó o distinguió tu proceso de producción de sitio-específico en *i21* respecto a otros procesos anteriores?
4. ¿Qué aspecto del sitio tomaste para la producción de tu proyecto y cómo fue que te decidiste por ese aspecto? (*aspectos posibles: ubicación espacial y/o temporal, perceptibles, i21 y/o el Tianguis como taller/estudio, acciones in-situ, adaptación al local de i21 o al Tianguis, uso del espacio virtual de i21*)
5. ¿Qué relación tiene tu formación disciplinar con el proyecto que realizaste en *i21*?
6. ¿Hay algún aspecto particular de tu práctica que se haya desarrollado en este proyecto?
7. ¿Hubo alguna o algunas teorías, ideas o conceptos en los que se fundamentara tu proyecto en *i21*?
 - i. ¿Cuáles son y cuál es la influencia que tienen en tu práctica?
8. Con relación a tu proceso creativo (la manera particular en que trabajas tu producción artística o de diseño),
 - i. ¿En qué manera se vio influido tu proceso creativo al realizar el proyecto en *i21*?
 - ii. ¿En qué manera se vio influido el proyecto por tu proceso creativo?
9. Con relación a los medios (materiales, herramientas y técnicas) que utilizaste en tu proyecto en *i21*:
 - i. ¿Cómo influyeron los medios en tu proyecto de *i21*?
 - ii. ¿Son medios que habías utilizado antes de tu proyecto en *i21*?
10. ¿Cómo favorecieron estos medios para relacionarte con el sitio?

Al ser una entrevista semi-estructurada, se consideró la posibilidad de que alguna o algunas de las preguntas se aborden por los entrevistados de manera parcial o total al contestar alguna de las otras preguntas. Para llevar un registro de las preguntas que se fueran contestando, se consideró tener abierto un documento con las preguntas para cada participante en el que se resaltarían con un color al abordarse de manera parcial y otro diferente al abordarse de manera total.

Al inicio de la entrevista se habría de reiterar la petición de consentimiento para grabarla, aún cuando en el formulario se había aceptado previamente. La grabación se archivaría en *Google Drive* mediante la comunicación automática entre *Google Meet* y *Google Drive*. Se previó una duración aproximada entre 60 y 90 minutos, sin embargo, por la característica de ser semi-estructurada, la duración podría ser menor o mayor dependiendo de la extensión de las respuestas de los entrevistados.

Aplicación piloto

El lapso considerado para la muestra fue el citado anteriormente, de febrero de 2018 a mayo de 2020, sin embargo, para la aplicación piloto del instrumento, se consideró elegir a dos proyectos que sus características les difirieron un poco del resto. El de Mario V. Romero fue concebido mientras él estaba viviendo en Mexicali, sin embargo, su proceso se realizó mientras estuvo trabajando fuera del país. Su regreso a Mexicali fue el mismo día de la inauguración, por lo que se terminó decidiendo que la inauguración fuera *online* y consistió en compartir en las redes de *i21* tres videoperformances grabados durante el viaje de Romero. De manera similar, el proyecto de Marianna I. Aguilar sufrió un traslado del espacio físico a *online*, en este caso por la suspensión de actividades presenciales de *i21* durante el inicio de la pandemia por COVID-19. Debido a que esta característica en común de los proyectos de considerar una migración a espacio digital fue una opción colateral o de efecto secundario, se consideró incluirlos en a muestra piloto en lugar de la muestra final.

En cuanto al proceso, primeramente se seleccionó a estos dos participantes, después se les contactó e hizo saber en qué consistiría su participación en el proyecto de investigación al participar en esta aplicación piloto. Una vez demostrado su interés y aceptación a participar, se agendaron fechas para el envío de formulario, compartir carpeta para subir material y sesión de videollamada.

Figura 35.

Agenda tentativa de aplicación piloto.

	Fecha de envío de formulario, carpeta Drive y explicación de dinámica	Fecha de prueba de acceso y grabación a Google Meet	Fecha de entrevista por Meet
Mario V. Romero	Martes 10-NOV-20, a más tardas 11-NOV.	TBD	Sábado 14 de noviembre de 2020, 16:00 hrs.
Marianna I. Aguilar	Martes 10-NOV-20, a más tardas 11-NOV.	No requiere	Viernes 13 de noviembre de 2020, 16:30 hrs.

Nota: Elaboración propia.

Se consideró necesario tomar notas del proceso de aplicación de cada etapa del instrumento para considerar aspectos a rediseñar e incorporarse a la aplicación de la muestra final. El cronograma de aplicación piloto fue el siguiente:

Figura 36.

Cronograma de aplicación piloto.

			1er Etapa	2da Etapa	3er Etapa
	Fecha de envío de formulario y acceso a carpeta Drive	Fecha de entrevista	Inst. 1: Formulario	Inst. 2: Material complementario	Inst. 3: Entrevista semi-estructurada
Marianna I. Aguilar	12 de noviembre de 2020	Sábado 14 de noviembre de 2020, 16:45 hrs.	Sí	Sí	Sí
Mario V. Romero	12 de noviembre de 2020	Lunes 16 de noviembre de 2020, 17:15 hrs.	Sí	No (Ya había enviado material y quedó pendiente enviar material que tomó alguien más)	Sí

Nota: Elaboración propia.

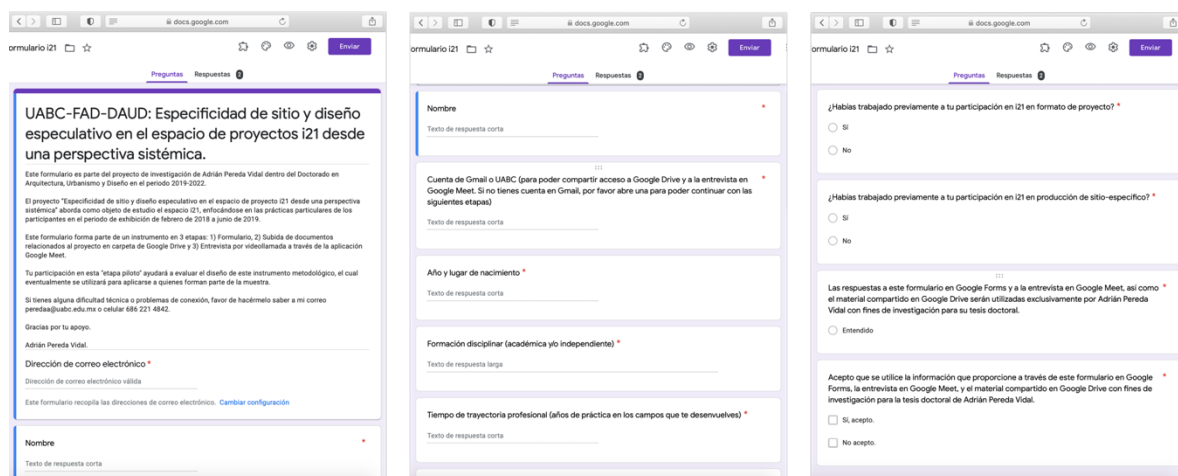
Conforme al diseño del instrumento, se aplicaron las tres etapas: obtención de información introductoria mediante formulario en *Google Forms*, compilación de material del proyecto en *Google Drive* y aplicación de entrevista semi-estructurada por videollamada en *Google Meet*.

Aplicación piloto del instrumento 1.1: Formulario

La primer etapa del instrumento fue la obtención de información introductoria mediante el envío y llenado del formulario realizado con soporte de la aplicación *Google Forms*:

Figura 37.

Formulario enviado y respondido.



Nota: Capturas de pantalla del formulario en *Google Forms*.

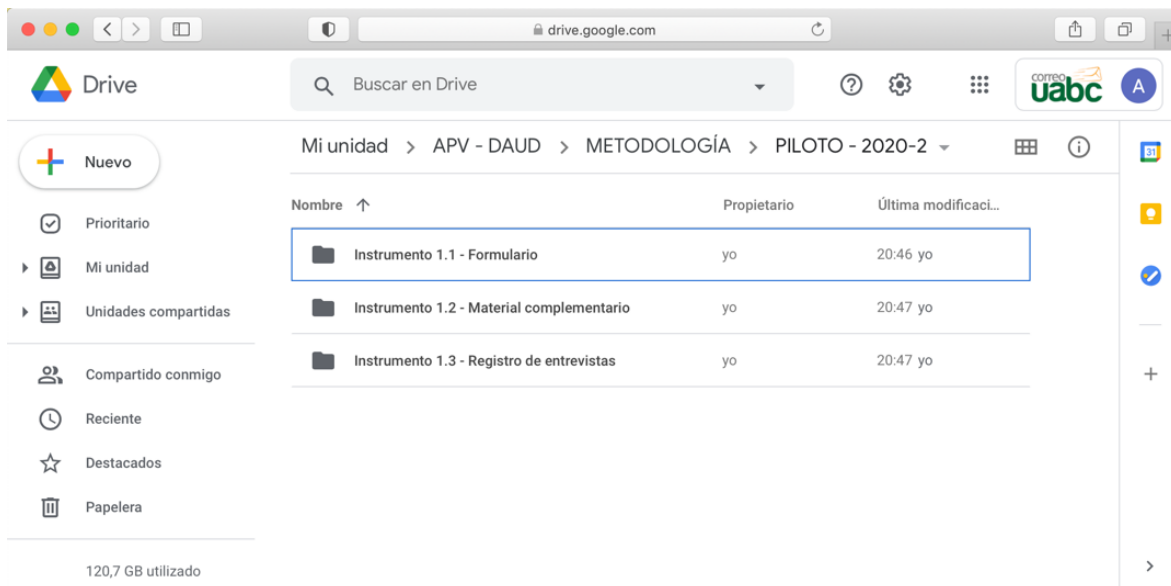
Ambos participantes de la muestra piloto contaban con correo adecuado para la aplicación del instrumento, la primer entrevistada utilizó su correo institucional de U.A.B.C. y el segundo un correo de *Gmail*. El llenado de formulario sirvió para complementar de manera particular las preguntas de la entrevista, pues se aportó información de su formación y antecedentes sobre su producción. Las dos cláusulas finales del formulario contemplaban enterar a los entrevistados sobre el uso que se le daría al material y la petición de su permiso para utilizar la información y material brindado en la aplicación del instrumento.

Aplicación piloto del instrumento 1.2: Material complementario

La segunda etapa del instrumento consistió en la compilación de material relacionado al proyecto que los productores no hubieran compartido con anterioridad. El principal objetivo de esta etapa es complementar el archivo de cada proyecto, tanto para el acervo de *i21* en general como para la presentación del proceso de cada proyecto como soporte en la entrevista en particular.

Figura 38.

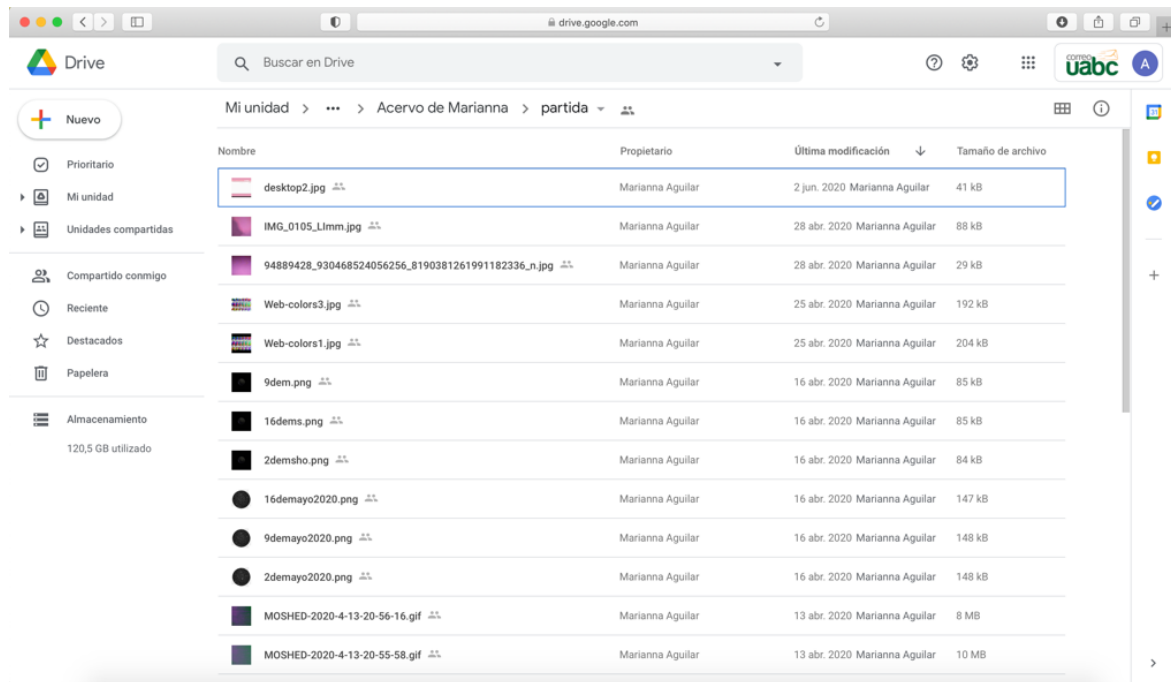
Organización de carpetas en Google Drive para cada instrumento.



Nota: Captura de pantalla de *Google Drive*.

Figura 39.

Material compartido durante aplicación piloto de Instrumento 1.2 Material complementario.



Nota: Captura de pantalla de *Google Drive*.

Se creó una carpeta en *Google Drive* para compilar todo el material relacionado con el método de investigación. Se crearon tres sub-carpetas, una para cada instrumento. En la del *Instrumento 1.2 – Material complementario* se crearon las carpetas para cada participante. Cada carpeta fue compartida exclusivamente con el productor del proyecto. En cada carpeta se agregó una carpeta con el título *Acervo de “Nombre”* para depositar ahí su material complementario.

En esta etapa, solamente una entrevistada compartió material, puesto que el otro ya había compartido anteriormente el material relacionado con su proyecto por la dinámica particular que se llevó a cabo durante el mismo.

Aplicación piloto del instrumento 1.3: Entrevista semi-estructurada

La tercera etapa fue la de aplicación de la entrevista semi-estructurada. Para este instrumento se utilizó la plataforma de *Google Meet* mediante el correo institucional, para así poder vincular la grabación a *Google Drive*. Las entrevistas tuvieron una duración de 1:05:35 hrs. y 1:30:26. Conforme a lo previsto en el diseño del instrumento la duración de las entrevistas se mantuvo dentro del rango estipulado.

El instrumento se compone de las siguientes preguntas:

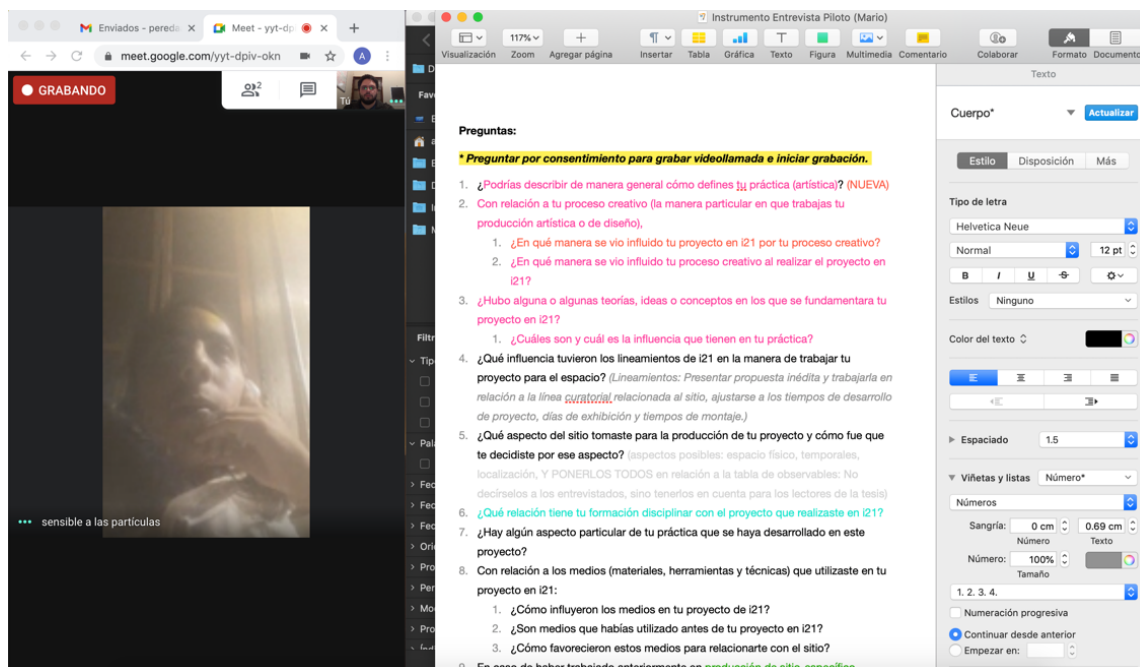
1. ¿Qué influencia tuvieron los lineamientos de *i21* en la manera de trabajar tu proyecto para el espacio? (*Lineamientos: Presentar propuesta inédita y trabajarla en relación a la línea curatorial relacionada al sitio, ajustarse a los tiempos de desarrollo de proyecto, días de exhibición y tiempos de montaje.*)
2. En caso de haber trabajado anteriormente en “formato de proyecto”, ¿Qué diferencias encontraste al trabajar en “*formato de proyecto*” en *i21* respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?
3. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de sitio-específico, ¿Cómo se relacionó o distinguió tu proceso de producción de sitio-específico en *i21* respecto a otros procesos anteriores?
4. ¿Qué aspecto del sitio tomaste para la producción de tu proyecto y cómo fue que te decidiste por ese aspecto? (*aspectos posibles: ubicación espacial y/o temporal, perceptibles, i21 y/o el Tianguis como taller/estudio, acciones in-situ, adaptación al local de i21 o al Tianguis, uso del espacio virtual de i21*)

5. ¿Qué relación tiene tu formación disciplinar con el proyecto que realizaste en *i2I*?
6. ¿Hay algún aspecto particular de tu práctica que se haya desarrollado en este proyecto?
7. ¿Hubo alguna o algunas teorías, ideas o conceptos en los que se fundamentara tu proyecto en *i2I*?
 - i. ¿Cuáles son y cuál es la influencia que tienen en tu práctica?
8. Con relación a tu proceso creativo (la manera particular en que trabajas tu producción artística o de diseño),
 - i. ¿En qué manera se vio influido tu proceso creativo al realizar el proyecto en *i2I*?
 - ii. ¿En qué manera se vio influido el proyecto por tu proceso creativo?
9. Con relación a los medios (materiales, herramientas y técnicas) que utilizaste en tu proyecto en *i2I*:
 - i. ¿Cómo influyeron los medios en tu proyecto de *i2I*?
 - ii. ¿Son medios que habías utilizado antes de tu proyecto en *i2I*?
10. ¿Cómo favorecieron estos medios para relacionarte con el sitio?

Durante la entrevista por videollamada se tenía abierto un documento de *Pages* con las preguntas preparadas para la entrevista. Una vez que se contestaba una pregunta, se cambió el color de la letra negra a rosa para identificar que ya se había abordado. Esta acción resultó útil especialmente por el carácter semi-estructurado de la entrevista, pues llegó a suceder que al contestar una de las primeras preguntas se abordaba parcial o totalmente una de las preguntas que se tenían contempladas para un momento posterior. En el caso de que se contestara alguna pregunta de manera parcial, se resaltó de color cian, para posteriormente retomar los aspectos no contestados de esa pregunta.

Figura 40.

Aplicación piloto de Instrumento 1.3 Entrevista semi-estructurada.



Nota: Captura de pantalla de ventana activa de *Google Meet* y documento en *Pages* con las preguntas de la entrevista semi-estructurada.

Debido a que esta era una aplicación piloto, cuando se identificó la necesidad de realizar algún ajuste o modificación a alguna pregunta se cambió el color de la pregunta a rojo y entre paréntesis se anotaron las observaciones necesarias al final de la pregunta. La codificación cromática de las preguntas resultó útil para identificar el meta-análisis de la aplicación del instrumento e incorporarlo de manera fluida.

En ambas sesiones los entrevistados tuvieron contratiempos diferentes para iniciar puntualmente la videollamada. En la primer entrevista el retraso fue de aproximadamente 30 minutos y en el segundo de aproximadamente 15. Se identificó la necesidad e considerar un tiempo de ajuste para la aplicación del instrumento posteriormente, en caso de que los entrevistados tuvieran dificultades para conectarse antes o durante la entrevista.

En ambos casos resultó útil tener a la mano material visual como soporte para puntualizar sobre aspectos de su proyecto, sin embargo, debido al tiempo entre envío de formulario, compilación de material y sesión de videollamada, no se logró tener la presentación desglosada del proceso de cada proyecto que incluyera tanto el material del

acervo de *i2I* como el proporcionado por los productores. Se identificó la necesidad de considerar un mayor tiempo entre el momento de solicitarles el material complementario y la aplicación de la entrevista, para poder trabajar en la presentación del proyecto adecuadamente.

Consideraciones para el rediseño del instrumento

Con respecto al formulario, se identificó la necesidad de activar la opción de envío de respuestas por correo electrónico a cada participante al terminar el formulario, con el objetivo de brindarles la opción de tener una copia si así lo deseaban.

Con respecto al material complementario, se identificó la necesidad de considerar un mayor lapso de tiempo entre el proceso de compilación de material y la realización de la entrevista, con el fin de poder incorporar este material a la presentación del proceso de cada proyecto como soporte visual para la entrevista. También se identificó la necesidad de identificar material específico para cada proyecto que se considerara necesario para solicitar a los productores.

Con respecto a la entrevista semi-estructurada, se identificó la necesidad de incluir dos preguntas: una pregunta inicial sobre la definición o explicación general de la práctica de cada entrevistado y otra pregunta que relacionara la influencia del público del *Tianguis del Caballito* en el desarrollo de la propuesta del proyecto. Se consideró necesario evaluar el orden de las preguntas, en la primer entrevista se llevó un orden y para la segunda se modificó. Se consideró necesario evaluar cuál sería el orden más propicio. También se identificó la necesidad de incorporar a la grilla de análisis de la entrevista una fila para el minuto en que se realizó cada pregunta así como ideas generales de las respuestas.

Aplicación de Entrevistas y Diseño de Instrumento de Análisis

Para dar cumplimiento a las tres fases del instrumento diseñado: *1.1 Formulario*, *1.2 Material complementario* y *1.3 Entrevista semi-estructurada*, se programaron las actividades necesarias para la aplicación a partir de las consideraciones de la aplicación piloto. Se realizó una agenda en *Microsoft Excel*, para tener control de las fechas acordadas con cada participante, lo que permitió organizar y visibilizar la información en conjunto.

Hasta el tercer semestre del doctorado, 2020-2, mientras se trabajó en el diseño del instrumento y aplicación piloto, se había considerado que la muestra de aplicación del instrumento se compusiera de nueve proyectos que comprendían el periodo de tiempo desde el inicio de *i21* en febrero de 2018 hasta junio de 2019, sin embargo, debido a que no se logró concretar la aplicación del instrumento con uno de los participantes y que para ese momento se consideraba poco factible el regreso presencial al tianguis durante la pandemia, se tomó la decisión de ampliar el periodo de la muestra hasta mayo de 2020, periodo durante el cual *i21* tuvo sede en el *Tianguis del Caballito*. Por lo anterior, se extendió la invitación a otros dos participantes de *i21* para aplicarles el instrumento de investigación, cuyos proyectos fueron realizados después del periodo concebido inicialmente. De estos dos productores, solamente una llevó a término la aplicación del instrumento.

Muestra final

El total de proyectos que conforman la muestra final son nueve. La aplicación del instrumento se llevó a cabo entre marzo y abril de 2021. A continuación se presenta el listado de los proyectos que conformaron la muestra final:

Figura 41.

Proyectos que conforman la muestra final.

	Participantes	Título del Proyecto	Fecha
01	Luis G. Hernández	<i>Alteraciones sutiles</i>	Feb – mar, 2018
02	Héctor Bázaca	<i>Estudio [Espacio]</i>	Abr – may, 2018
03	Jessica Sevilla y Minoru Kiyota	<i>Cartografía lúdica</i>	May – jun, 2018
04	Yaneli Montiel	<i>Estancia</i>	Ago – sep, 2018
05	Alejandro Espinoza	<i>Hipóstasis</i>	Oct – nov, 2018
06	Fátima Orendain Almada	<i>/'paləm(p), sest/</i>	Ene – feb, 2019
07	María G. Salazar	<i>Tipología del hallazgo</i>	Marzo, 2019
08	Jeniffer Pereda Hernández	<i>Entre las horas</i>	May – jun, 2019
09	Marisa Raygoza	<i>Permanent Press</i>	Oct – nov, 2019

Nota: Elaboración propia.

El periodo de tiempo en que se realizaron los proyectos se compone desde el inicio de *i21* hasta el cierre de actividades presenciales, consecuencia de la contingencia sanitaria por el COVID-19. En este lapso se llevaron a cabo 14 proyectos en el espacio físico y un último proyecto que estaba en formación al inicio de la pandemia y terminó tomando forma como proyecto de exhibición digital.

De estos 15 proyectos, dos fueron organizados como parte de programaciones colaborativas con otros espacios y plataformas, por lo que no compartían las características del resto de los proyectos de la muestra, lo cual condujo a la decisión de no considerarlos para este estudio. De los restantes 13, no se logró concertar la aplicación del instrumento con dos productores, por lo que tampoco se incluyeron en la muestra. Como dos proyectos se utilizaron para la aplicación piloto, la muestra final se conformó por nueve proyectos realizados en *i21* mientras tenía sede en el *Tianguis del Caballito*.

A manera de una propuesta reactiva a esta situación que permitiera continuar trabajando de manera digital, se diseñó un programa de exhibiciones colectivas en un sitio-web organizado por *i21* y *Stepping Art Gallery at SDSU-IV* para desarrollarse entre el verano de 2020 y verano de 2021. Este cambio de dirección en *i21*, acentúa la relación entre los proyectos realizados durante el periodo de la muestra, cuyas características no serán replicables en el devenir de *i21*.

Agenda de entrevistas

La agenda de entrevistas se trabajó en *Microsoft Excel*. Primeramente se hizo una agenda de fechas y horarios posibles para realizar las entrevistas, para brindarle opciones a los participantes. Posteriormente se agregó al documento una tabla de análisis sobre medios de comunicación para realizar el contacto con cada integrante de la muestra, así como el material preciso a solicitarles de sus proyectos:

Figura 42.

Agenda de entrevistas.

Fechas y horarios para entrevistas a muestra						Se consideran mínimo 10 días antes de la entrevista para tener tiempo de incorporar material a las presentaciones, tener margen de error si se tardan en subir material y considerar un fin de semana en ese lapso para poder atender pendientes	
Proyecto de investigación doctoral DAUD - APV							
MARZO							
	Fecha	Día	Rango disponible	Hora (Dur. 2 hrs.)	Nombre		Llenar formulario y compartir material antes de:
1	13/03/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	03/03/21 Miércoles
2	13/03/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.			1	03/03/21 Miércoles
3	14/03/21	Domingo	17:30 - 20:00 hrs.			2	04/03/21 Jueves
4	15/03/21	Lunes	12:00 - 15:00 hrs.			2	05/03/21 Viernes
5	15/03/21	Lunes	17:30 - 20:00 hrs.			1	05/03/21 Viernes
6	16/03/21	Martes	17:30 - 20:00 hrs.			1	06/03/21 Sábado
7	18/03/21	Jueves	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	María G. Salazar	1	08/03/21 Lunes
8	20/03/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	10/03/21 Miércoles
9	20/03/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.	18:00 - 20:00	Jeniffer Pereda	1	10/03/21 Miércoles
10	21/03/21	Domingo	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30 (Mx)	Fátima Orendain	1	11/03/21 Jueves
11	23/03/21	Martes	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	Héctor Bázaca	1	13/03/21 Sábado
12	25/03/21	Jueves	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	Jessica Sevilla + Mino Kiyota	1	15/03/21 Lunes
13	27/03/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	17/03/21 Miércoles
14	27/03/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.	18:00 - 20:00	Luis G. Hernández	1	17/03/21 Miércoles
15	TBD	TBD	Semana Santa	TBD	Yanelli Montiel	1	
						14	
						3, 3 y 7	
ABRIL							
	Fecha	Día	Rango disponible	Hora (Dur. 2 hrs.)	Nombre		Llenar formulario y compartir material antes de:
1	06/04/21	Martes	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	Alejandro Espinoza	1	20/03/21 Sábado
2	08/04/21	Jueves	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	Marisa Raygoza	1	20/03/21 Sábado
3	10/04/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	20/03/21 Sábado
4	10/04/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.	17:30 - 19:30	Gianca Reyes	1	20/03/21 Sábado
5	11/04/21	Domingo	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
6	13/04/21	Martes	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
7	15/04/21	Jueves	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
8	17/04/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	20/03/21 Sábado
9	17/04/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
10	18/04/21	Domingo	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
11	20/04/21	Martes	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
12	22/04/21	Jueves	17:30 - 20:00 hrs.			1	20/03/21 Sábado
13	24/04/21	Sábado	12:00 - 15:00 hrs.			2	20/03/21 Sábado
14	24/04/21	Sábado	17:30 - 20:00 hrs.			14	20/03/21 Sábado

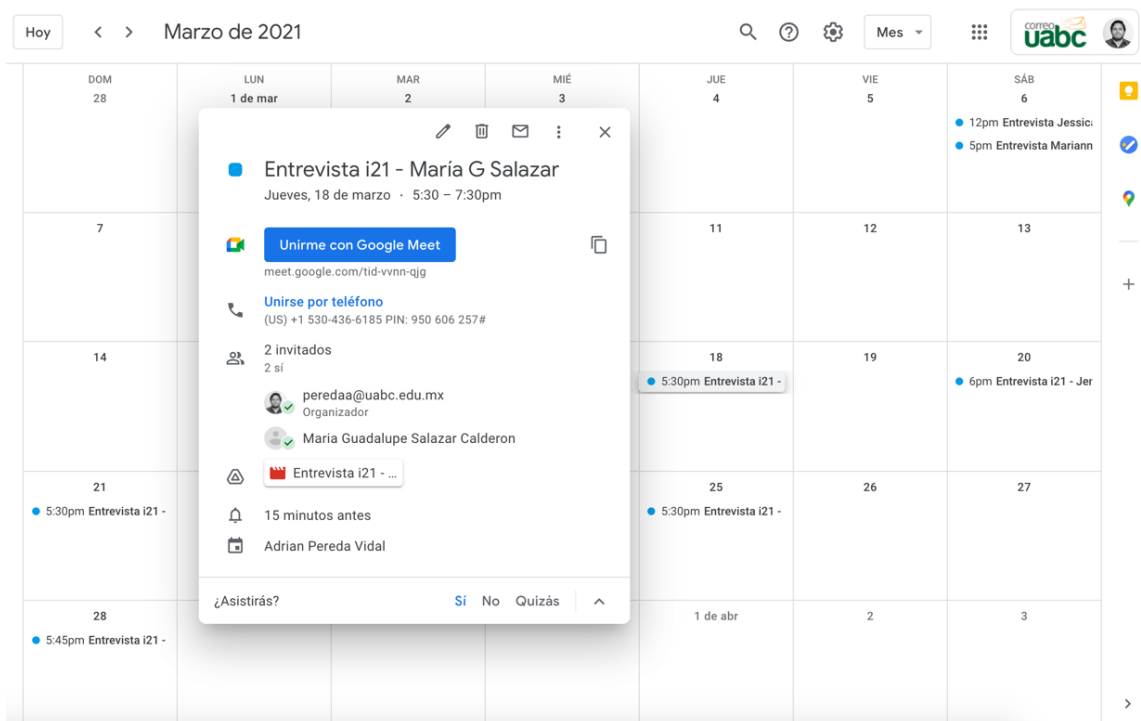
MUESTRA	Productores	Forma de contacto inicial	Material adicional faltante	Envío de Formulario
1	Luis Guillermo Hernández	Messenger	Proceso / General	Sí
2	Héctor Manuel Bázaca López	Whatsapp	Proceso / General	Sí
3	Jessica Ivette Sevilla Ruiz Esparza + Minoru Kiyota García	Messenger (grupal)	Proceso / General	Sí
4	Luz Yanelli Montiel Berumen	Whatsapp	Proceso / General	Sí
5	Alejandro Francisco Espinoza Galindo	Whatsapp	Proceso / General	Sí
6	Carlos Coronado Ortega	Celular	X	X
7	Fátima Orendain Almada	Whatsapp / IG	Fotos de todo (solo tengo video)	Sí
8	María Guadalupe Salazar Calderón	Messenger	Proceso / General	Sí
9	Jeniffer Pereda Hernández	Messenger / Whatsapp	Fotos de todo (solo tengo video)	Sí
10	Arturo-a			
11	Marisa Raygoza	Whatsapp		
12	Mario V Romero (piloto)			piloto
13	MexiCali Biennial - Yutail Cruz			
14	Gianca Reyes	Whatsapp		
15	Marianna I Aguilar (piloto)			piloto

Nota: Elaboración propia.

Una vez concertada la fecha con cada productor, se les compartió un evento en *Google Calendar*, en el cual se incluyó la liga para la videollamada en *Google Meet*. A la par de esta invitación, también se les envió el formulario en *Google Forms* y se les compartió de manera exclusiva una carpeta en *Google Drive* para sus proyectos, en la que habrían de compartir material complementario de sus proyectos:

Figura 43.

Invitaciones enviadas a sesiones calendarizadas para realización de entrevistas.



Nota: Captura de pantalla de *Google Calendar*.

Con el material que se compartió, en conjunto con el archivo de *i21*, se realizó una presentación de diapositivas en la que se presentó el desarrollo por etapas de cada proyecto, con el objetivo de presentarse al inicio de cada entrevista para traer a memoria el desarrollo de cada proyecto y comenzar a hablar sobre los mismos.

Aplicación de método e instrumento de investigación

Para la aplicación del instrumento, se acordó primeramente la fecha de la entrevista, lo cual definía la etapa final con cada productor, al acordar la fecha, como se mencionó

previamente, se les envió el formulario y carpetas para compartir material. Resultó necesario hacer revisiones constantes para asegurar que se llenara el formulario y se compartiera el material solicitado, lo cual requirió un constante contacto para recordar sobre estas etapas. A continuación, se desglosan las particularidades de cada etapa.

Aplicación del instrumento 1.1: Formulario

La primer etapa del instrumento fue la obtención de información introductoria mediante el envío y llenado del formulario realizado con soporte de la aplicación *Google Forms*. El llenado de formulario sirvió para complementar de manera particular las preguntas de la entrevista, pues se aportó información de su formación y antecedentes sobre su producción. Las dos cláusulas finales del formulario contemplan enterar a los entrevistados sobre el uso que se le dará al material y la petición de su permiso para utilizar la información y material brindado en la aplicación del instrumento.

Google Forms fue una herramienta útil para manejar la información por la facilidad con que permite generar una hoja de cálculo, lo que permite visibilizar mejor la información en conjunto del total de respuestas y también generar documentos en PDF para el conjunto de respuestas de cada participante. En cada entrevista se utilizó el concentrado de respuestas brindadas por cada productor para tenerlo presente al realizar la entrevista. El total de las respuestas se generó en formato de hoja de cálculo al final para tener el concentrado de todas las respuestas.

Figura 44.

Concentrado de respuestas obtenidas mediante formulario.

Marca temporal	Dirección de correo electrónico	Nombre	Cuenta de Gmail o UABC (para poder compartir acceso a Google Drive y a la entrevista en Google Meet. Si no tienes cuenta en Gmail, por favor abre una para poder continuar con las siguientes etapas)	Año y lugar de nacimiento	Formación disciplinar (académica y/o independiente)
3/12/2021 10:16:48		Fátima Orendain Almada		02/09/1985 en Ciudad de México, México	Licenciatura en Diseño Industrial por la Universidad Nacional Autónoma de México - Maestría en Diseño Urbano por la Universidad de Barcelona - IMAGINACIÓN EN LA PRÁCTICA EDUCATIVA (Taller 30 hr) Por el Instituto Mexicano del Arte al Servicio de la Educación, A.C. - RETHINKING MOABIT (POST)INDUSTRIAL NEIGHBORHOOD AND ITS CULTURAL PATRIMONY IN DANGER (Taller 120 hr) Por la Technische Universität Berlin, Berlín, Alemania - COMISARIADO Y GESTIÓN DE EXPOSICIONES (30 hr) Por la Asociación Arte Sostenible, Barcelona, España.
3/12/2021 16:52:45		Héctor Manuel Bázaca López		19 de enero de 1986, Mexicali, Baja California	Maestría en Artes (Visuales)
3/12/2021 18:23:17		María Guadalupe Salazar Calderon		1991, Mexicali B.C	Licenciatura en Artes Plásticas
3/16/2021 13:06:34		Jessica I. Sevilla Ruiz Esparza		1988, Tijuana	Arquitecta, Master in Design Studies
3/16/2021 19:53:19		minoru kiyota garcía		1987, mexicali b.c.	arquitecto
3/19/2021 10:14:35		jeniffer		1994 cuba	Lic Artes plasticas
3/25/2021 12:21:36		Luis G. Hernandez		1975, Mexicali	Maestría en Artes Visuales, Otis College of Art and Design
3/29/2021 16:39:24		Marisa Raygoza Bernal		1978, Tijuana, B.C.	Lic. en artes plásticas
4/3/2021 6:39:55		Luz Yaneli Montiel Berumen		1986 Tecate B C	Lic. Artes Plásticas y Maestría en Artes
4/8/2021 16:28:24		Alejandro Espinoza Galindo		1970, Mexicali, Baja California.	Historiador y crítico de arte. Escritor. Artista visual.

Tiempo de trayectoria profesional (años de práctica en los campos que te deservuelves)	¿Habías trabajado previamente a tu participación en I21 en formato de proyecto?	¿Habías trabajado previamente a tu participación en I21 en producción de sitio-específico?	Las respuestas a este formulario en Google Forms y a la entrevista en Google Meet, así como el material compartido en Google Drive serán utilizadas exclusivamente por Adrián Pereda Vidal con fines de investigación para su tesis doctoral.	Acepto que se utilice la información que proporcione a través de este formulario en Google Forms, la entrevista en Google Meet, y el material compartido en Google Drive con fines de investigación para la tesis doctoral de Adrián Pereda Vidal.
11 años	Sí	No	Entendido	Sí, acepto.
14 años	Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
6 años	Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
6 años	6 Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
8 años	Sí	No	Entendido	Sí, acepto.
5 años	5 Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
25 años	Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
12 años	Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
10 años	10 Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.
25 años	Sí	Sí	Entendido	Sí, acepto.

Nota: Captura de pantalla de tabla en Excel descargada de Google Forms.

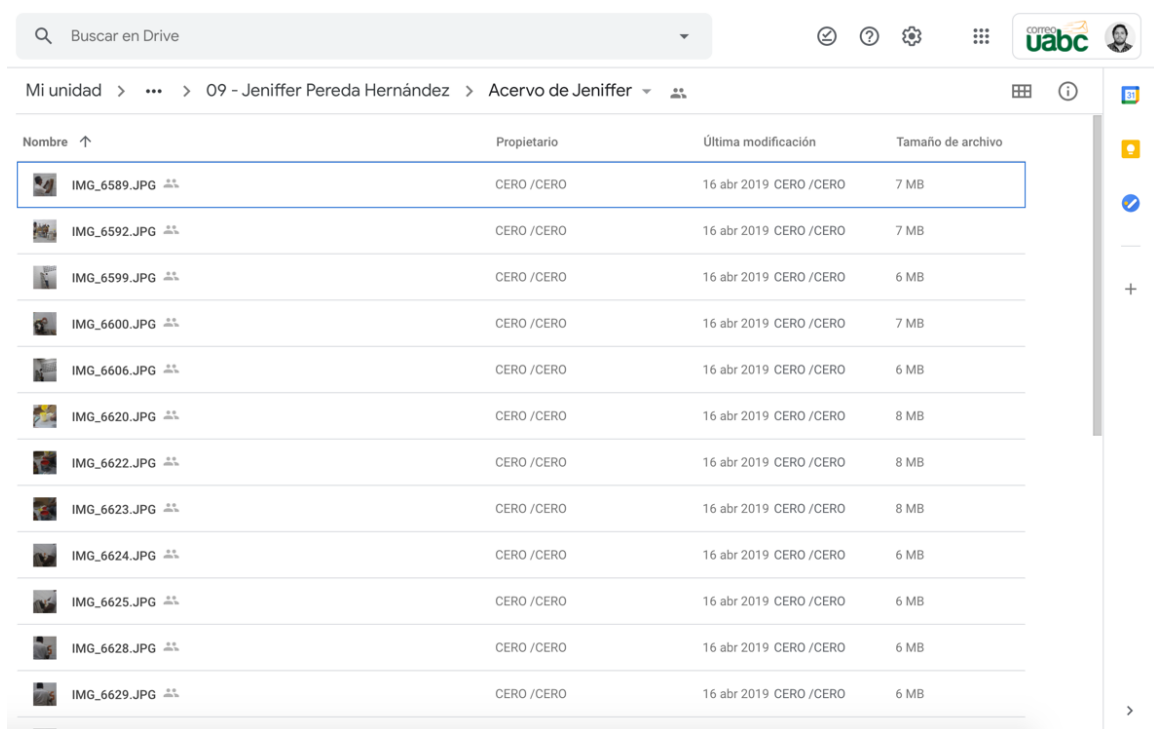
Aplicación del instrumento 1.2: Material complementario

La segunda etapa del instrumento consistió en la compilación de material relacionado al proyecto que los productores no hubieran compartido con anterioridad. El principal objetivo de esta etapa es complementar el archivo de cada proyecto, tanto para el acervo de *i2I* en general como para la presentación del proceso de cada proyecto como soporte en la entrevista en particular.

Para esta etapa se creó una carpeta en *Google Drive* para compilar todo el material relacionado con el método de investigación. Se crearon tres sub-carpetas, una para cada instrumento. En la del Instrumento 1.2 – Material complementario se crearon las carpetas para cada proyecto. Cada carpeta fue compartida exclusivamente con el productor del proyecto. En cada carpeta se agregó una carpeta con el título *Acervo de “Nombre”* para depositar ahí su material complementario.

Figura 45.

Carpeta en Google Drive con acervo de Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Captura de pantalla de *Google Drive*.

Con este material, en conjunto con el que ya se contaba en el acervo de *i21*, se realizó una presentación de diapositivas en el que se presentó el desarrollo del proyecto desde el proceso de selección de cada participante hasta el registro de la exhibición e incluso, en ciertos casos, las dinámicas de seguimiento adicionales a la exhibición, por ejemplo, la producción de un *fanzine* y una serie limitada de impresiones para rifar entre asistentes.

Figura 46.

Material del proyecto de Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Recuperado de archivo de Jeniffer Pereda Hernández y archivo de *i21*.

La presentación del desarrollo del proyecto fue un recurso útil para recordar y compartir experiencias del desarrollo. En contraste con la aplicación piloto, en la que no se logró llevar a término esta presentación por cuestiones de tiempo, en la aplicación a la muestra final se presentaron varias oportunidades para puntualizar sobre aspectos que no se habían socializado o que en el momento del desarrollo del proyecto no se distinguieron como importantes, pero a la distancia, con nuevos conocimientos, experiencias y reflexiones, se logró identificar un valor diferente en ellas.

Aplicación piloto del instrumento 1.3: Entrevista semi-estructurada

La tercera etapa fue la aplicación de la entrevista semi-estructurada. Para este instrumento se utilizó la plataforma de *Google Meet* mediante el correo institucional, para así poder vincular la grabación a *Google Drive*. En atención a las consideraciones para rediseño del instrumento del 3er semestre, se agregaron dos preguntas sobre el público a

partir de la experiencia de los productores y una última pregunta que apunta hacia la construcción de una definición intersubjetiva de *i2I*: ¿cómo definirías *i2I*?

El instrumento incluyó las siguientes preguntas:

1. ¿Podrías describir de manera general cómo defines tu práctica?
2. Con relación a tu proceso creativo (la manera particular en que trabajas tu producción artística o de diseño),
 - a. ¿En qué manera se vio influido tu proyecto en *i2I* por tu proceso creativo?
 - b. ¿En qué manera se vio influido tu proceso creativo al realizar el proyecto en *i2I*?
3. ¿Qué influencia tuvieron los lineamientos de *i2I* en la manera de trabajar tu proyecto para el espacio? (Lineamientos: Presentar propuesta inédita y trabajarla en relación a la línea curatorial relacionada al sitio, ajustarse a los tiempos de desarrollo de proyecto, días de exhibición y tiempos de montaje.)
4. ¿Hubo alguna o algunas teorías, ideas o conceptos en los que se fundamentara tu proyecto en *i2I*?
 - a. ¿Cuáles son y cuál es la influencia que tienen en tu práctica?
5. ¿Qué aspecto del sitio tomaste para la producción de tu proyecto y cómo fue que te decidiste por ese aspecto?
6. ¿Qué relación tiene tu formación disciplinar con el proyecto que realizaste en *i2I*?
7. Con relación a los medios (materiales, herramientas y técnicas) que utilizaste en tu proyecto en *i2I*.
 - a. ¿Cómo influyeron los medios en tu proyecto de *i2I*?
 - b. ¿Son medios que habías utilizado antes de tu proyecto en *i2I*?
 - c. ¿Cómo favorecieron estos medios para relacionarte con el sitio?
8. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de sitio-específico, ¿Cómo se relacionó o distinguió tu proceso de producción de sitio-específico en *i2I* respecto a otros procesos anteriores?
9. En caso de haber trabajado anteriormente en “formato de proyecto”, ¿Qué diferencias encontraste al trabajar en “formato de proyecto” en *i2I* respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?

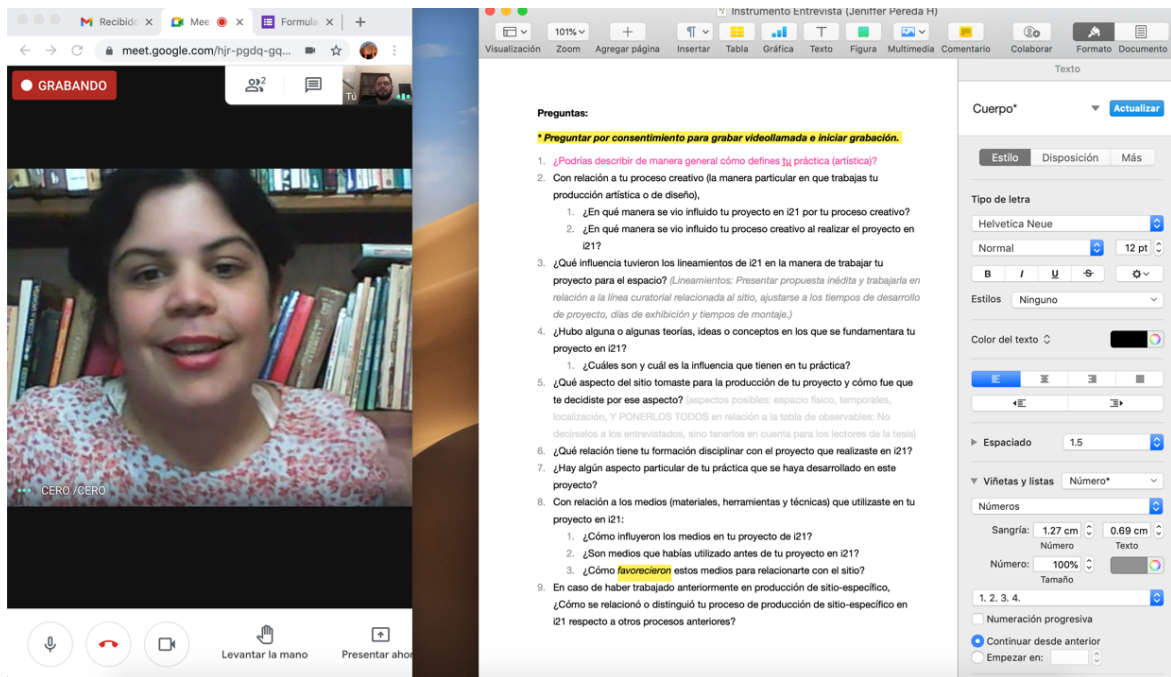
10. Sobre el público:
 - a. ¿Qué influencia tuvo el público del Tianguis en tu proyecto?
 - b. ¿Qué experiencias tuviste con el público en tu proyecto?
11. ¿Visitaste otras exposiciones de *i2I*?
 - a. ¿antes o después de tu proyecto?
 - b. ¿Cómo influyeron en tu propia práctica los demás proyectos de *i2I*?
12. ¿Hay algún aspecto particular de tu práctica que se haya desarrollado en este proyecto?
13. ¿Cómo definirías a *i2I*?

Durante la entrevista por videollamada se tenía abierto un documento de *Pages* con las preguntas preparadas para la entrevista. Una vez que se contestaba una pregunta, se cambió el color de la letra negra a rosa para identificar que ya se había abordado, lo que resultó útil especialmente por el carácter semi-estructurado de la entrevista, pues llegó a suceder que al contestar una de las primeras preguntas se abordaba parcial o totalmente una de las preguntas que se tenían contempladas para un momento posterior. En el caso de que se contestara alguna pregunta de manera parcial, se resaltó de color cian, para posteriormente retomar los aspectos no contestados de esa pregunta.

Al utilizar *Google Meet* desde el correo institucional, se contó con la ventaja de tener suficiente espacio de almacenamiento en *Google Drive* para poder grabar las sesiones y consultarlas posteriormente. Todas las grabaciones se depositaron en la carpeta del Instrumento 1.3 que se había creado desde la organización de carpetas en la segunda etapa.

Figura 47.

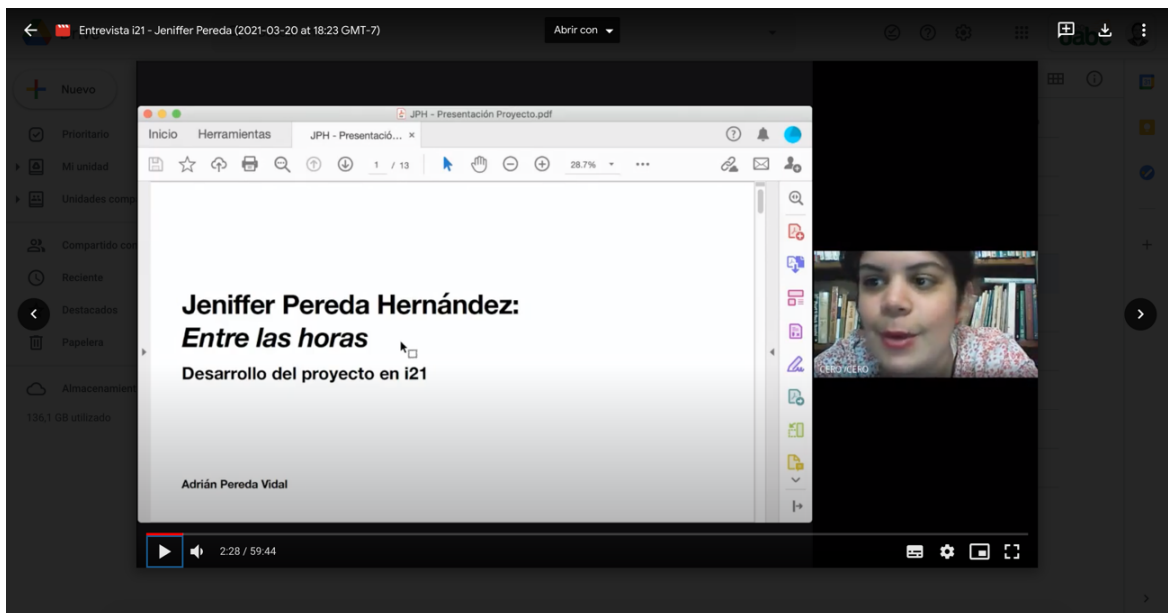
Aplicación de entrevista semi-estructurada a Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Captura de pantalla de ventana activa de *Google Meet* y documento en *Pages* con las preguntas de la entrevista semi-estructurada.

Figura 48.

Grabación de entrevista a Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Captura de pantalla de grabación de videollamada en *Google Meet* hospedada en *Google Drive*.

Si bien la elección de utilizar estas herramientas digitales se vio fuertemente influida por la actual situación de trabajo a distancia, el método de investigación ha resultado favorable para utilizar con precisión el tiempo dedicado a las entrevistas, así como tener un nivel de organización flexible y accesible de todo el material recopilado y generado desde cualquier dispositivo con acceso a internet. Ante esta construcción de archivo a partir de la aplicación del instrumento, la próxima etapa implicó diseñar un instrumento para analizar los resultados obtenidos.

Diseño y aplicación de instrumento de análisis de entrevista

Tras haber aplicado el total de las entrevistas y organizado todo el material en carpetas en *Google Drive*, se diseñó un instrumento para analizar el contenido obtenido durante la aplicación del instrumento. Esta etapa se trabajó simultáneamente durante la asignatura de Seminario de Investigación IV y la Estancia Doctoral en modalidad virtual a distancia con el Dr. Carles Méndez Llópis en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Diseño del instrumento

Se utilizó *Microsoft Excel* para realizar una tabla de análisis en la que presentaron las preguntas que componen el instrumento 1.3 entrevista semi-estructurada a lo largo de las columnas y en las filas se incluyeron las categorías: Pregunta, Tiempo, Síntesis de respuesta, Memorandos, Variables de investigación y Conceptos operacionales. Se utilizó un código de color en las preguntas para relacionarlas con las variables de investigación abordadas.

Figura 49.

Diseño de instrumento de análisis de entrevistas.

Pregunta	1. ¿Podría describir de manera general cómo define su práctica (artística)?	2. Con relación a tu proceso creativo (de manera particular en que trabajos tu producción artística o de diseño)	3. ¿Qué influencia tuvieron los ...	4. ¿Hubo alguna o algunas teorías, ideas o conceptos en los que se fundamentara tu proyecto en D1?	5. ¿Qué aspecto del arte sonaba para la producción de tu proyecto y cuál es la influencia que tienen en tu práctica por ese aspecto?	6. ¿Qué relación tiene la formación disciplinar con el proyecto que estás en D1?	7. Con relación a los medios (materiales, herramientas y técnicas) que utilizaste en tu proyecto en D1.	8. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de otro proyecto: ¿Cómo se relaciona el proceso de producción de este respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?	9. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de otro proyecto: ¿Qué diferencias encuentras al trabajar en "tema de proyecto" en D1 respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?	10. Sobre el público	11. ¿Incluyes o has incluido alguna mención de D1, antes o después de tu proyecto?	12. ¿Hay algún aspecto particular de la práctica que te haga memorable de este proyecto?	13. ¿Cómo definirías a D1?			
Tiempo																
Síntesis de respuesta																
Memorandos																
Variables de investigación	Productores / creadores (P(Prod))	(P(Prod) Proceso creativo)	Lineamientos (VL)	Lineamientos (VL)	(P(Prod) Conceptos/teoría ideas)	Stilo (VL)	(P(Prod) Formación disciplinar)	Medios/Materiales	Medios/Materiales	Stilo (VL)	(P(Prod) Proceso creativo + Stilo)	(P(Prod) Proceso creativo)	Público (VL)	Público (VL)	Público (VL)	Medios/Materiales
Conceptos operacionales																

Nota: Elaboración propia.

Figura 50.

Detalles de instrumento de análisis de entrevistas.

		2. Con relación a tu proceso creativo (la manera particular en que trabajas tu producción artística o de diseño)				4. ¿Hubo alguna o algunas teorías, ideas o conceptos en los que se fundamentara tu proyecto en i21?
Pregunta	1. ¿Podrías describir de manera general cómo defines tu práctica (artística)?	1. ¿En qué manera se vio influido tu proyecto en i21 por tu proceso creativo?	2. ¿En qué manera se vio influido tu proceso creativo al realizar el proyecto en i21?	3. ¿Qué influencia tuvieron los lineamientos de i21 en la manera de trabajar tu proyecto para el espacio?		1. ¿Cuáles son y cuál es la influencia que tienen en tu práctica?
Tiempo						
Síntesis de respuesta						
Memorandos						
Variables de Investigación	Productores / creadores (PC=VD)	(Prod) Proceso creativo	Lineamientos (VI)	Lineamientos (VI)		(Prod) Conceptos/teorías/ ideas
Conceptos operacionales						
		7. Con relación a los medios (materiales, herramientas y técnicas) que utilizaste en tu proyecto en i21:			8. En caso de haber trabajado anteriormente en producción de sitio-específico, ¿Cómo se relacionó o distinguió tu proceso de producción de sitio-específico en i21 respecto a otros procesos anteriores?	9. En caso de haber trabajado anteriormente en "formato de proyecto", ¿Qué diferencias encontraste al trabajar en "formato de proyecto" en i21 respecto a otros proyectos que realizaste anteriormente?
5. ¿Qué aspecto del sitio tomaste para la producción de tu proyecto y cómo fue que te decidiste por ese aspecto?	6. ¿Qué relación tiene tu formación disciplinar con el proyecto que realizaste en i21?	1. ¿Cómo influyeron los medios en tu proyecto de i21?	2. ¿Son medios que habías utilizado antes de tu proyecto en i21?	3. ¿Cómo favorecieron estos medios para relacionarte con el sitio?		
Sitio (VI)	(Prod) Formación disciplinar	Medios/Materiales	Medios/Materiales	Sitio (VI)	(Prod) Proceso creativo + Sitio	(Prod) Proceso creativo

10. Sobre el público:		11. ¿Visitaste otras exposiciones de i21? ¿antes o después de tu proyecto?		
1. ¿Qué influencia tuvo el público del Tianguis en tu proyecto?	2. ¿Qué experiencias tuviste con el público en tu proyecto?	1. ¿Cómo influyeron en tu propia práctica los demás proyectos de i21?	12. ¿Hay algún aspecto particular de tu práctica que se haya desarrollado en este proyecto?	13. ¿Cómo definirías a i21?
Público (VI)	Público (VI)	Público (VI)	<i>Medios/Materiales</i>	

Nota: Elaboración propia.

La fila de “Pregunta” incluyó las preguntas de la entrevista. La de “Tiempo” se refiere al momento preciso en que se abordó la pregunta en cada entrevista. Las filas de “Síntesis de respuestas” se utilizaron para realizar transcripciones parciales de las respuestas, pues, al ser entrevistas semi-estructuradas, no todo lo que se respondía se consideraba necesario transcribir. En “Memorandos” se anotaron observaciones sintéticas interpretativas de lo que se abordó en cada respuesta. La fila “Variables de investigación” se utilizó para anotar las variables que se atendían con cada respuesta y se les asignó un código de color que permitió relacionar visualmente cada aspecto de las variables con las preguntas de la entrevista. La fila final “Conceptos operacionales” se utilizó para hacer un ejercicio de síntesis teórica.

Este instrumento permite un análisis general de la entrevista, pero también sirve como una suerte de índice que permite identificar los tiempos precisos en que se abordó una pregunta, las respuestas de los entrevistados y las anotaciones del entrevistador para encontrar con mayor rapidez en las grabaciones cualquier aspecto que se haya presentado sin necesidad de hacer una transcripción textual total.

Dinámica de aplicación

La aplicación del instrumento de análisis implicó observar detenidamente cada una de las grabaciones de las entrevistas mientras se iba llenando la tabla de análisis. Por la dinámica de análisis, el tiempo dedicado a cada entrevista fue considerablemente mayor a la duración de cada una, aproximadamente tres veces más. A continuación se presenta una captura de pantalla del primer análisis.

Las anotaciones realizadas en las filas de memorandos y conceptos operacionales funcionaron para ir desarrollando interpretaciones teóricas de los resultados que eventualmente se relacionarían con el marco teórico en el capítulo de análisis de resultados.

Los memorandos funcionan para tener un registro de las interpretaciones del investigador durante el análisis de la entrevista. “Un memorando es un recordatorio de una idea que surge en el análisis y que se piensa que puede ser necesaria más adelante” (Seid, 2016, p.12). Los memorandos pudieron suceder durante la aplicación de la entrevista o una vez que se realizó el análisis mediante visionado de la grabación de la entrevista. Los memorandos no son conclusiones, sino que cumplen una función de recurso mnemotécnico para apuntalar hacia un análisis teórico más preciso.

La etapa final del instrumento consistió en hacer un primer ejercicio teórico de análisis al terminar de revisar el material y llenar las filas de síntesis de respuestas y observaciones. Este análisis se realizó en la fila de conceptos operacionales, los cuales se abordan como conceptos que se vinculan a la reflexión teórica y al marco teórico. Por ejemplo, mientras Jeniffer Pereda Hernández describió su práctica, utilizó algunos conceptos que sirven como eje transversal de su producción y que continuaron retomándose durante diversos momentos de la entrevista. A partir de esta respuesta, en la celda de concepto operacional se anotó lo siguiente “Conceptos eje de productores – líneas conceptuales de producción”. Si bien se tenía definida la variable de investigación del proceso creativo de los productores en *i2I* al abordar esta pregunta, el concepto operacional se fue descubriendo mediante el análisis de las preguntas.

Una vez analizadas todas las entrevistas, se procedió a realizar la interpretación de resultados, que se presenta en el próximo capítulo.

Interpretación de Resultados

En este capítulo se presenta la interpretación de resultados. En el primer apartado se interpretan los conceptos sistémicos aplicados a *i21*, por lo que se adopta el nombre de *sistema-i21* para referir a *i21* entendido como sistema. En el segundo y tercer apartado se interpreta el contenido de las entrevistas para describir los tres paradigmas de especificidad de sitio en *i21* y los conceptos de diseño especulativo en *i21*, respectivamente.

Sistema-i21

En este apartado se aborda al espacio *i21* como *sistema-i21*. Se realiza una interpretación de los conceptos sistémicos de Niklas Luhmann para describir a *i21* como sistema. Este apartado atiende a la primer pregunta específica de investigación: ¿Cómo se ha desarrollado la operación sistémica en el espacio *i21*? A) ¿Cómo se desarrollan las propiedades sistémicas en *i21*? B) ¿Cómo se explican los elementos de *i21* en conceptos sistémicos?; también considera el primer objetivo particular de investigación: Estructurar el proceso de la operación sistémica de *i21*. La variable de investigación involucrada en este capítulo es: Lineamientos de *i21*.

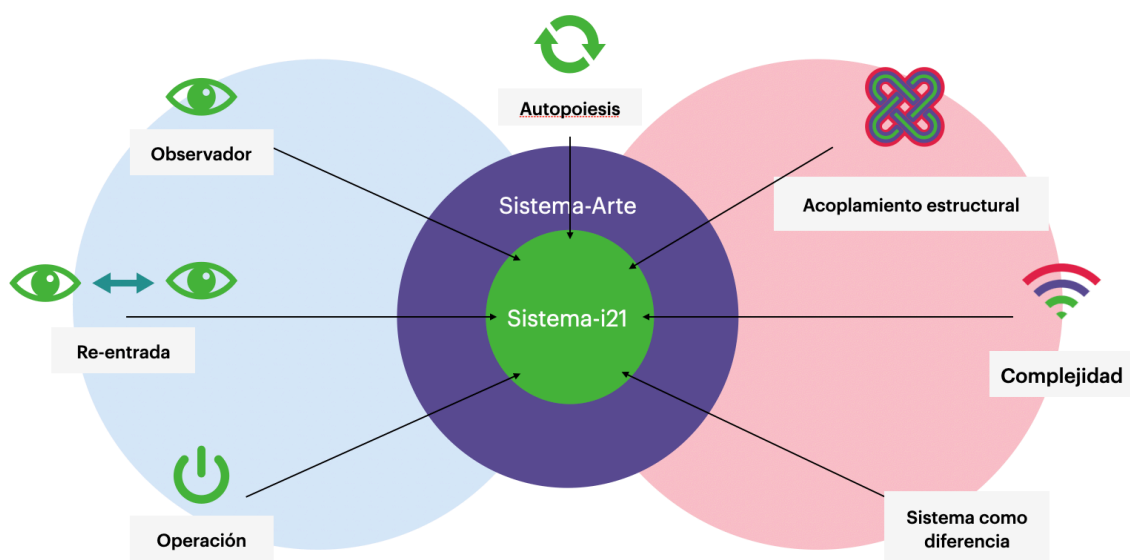
Debido a que la variable que se atiende en este apartado son los lineamientos para la concepción e implementación de proyectos en *i21*, cabe mencionarlos de nuevo: 1) trabajar en formato de proyecto, 2) concebir proyectos de sitio-específico, 3) desarrollar proyectos que tuvieran relación con la práctica de los participantes pero que se pensarán específicamente para *i21* (que no hubieran sido presentados anteriormente en otro lugar), 4) adecuarse al horario de apertura al público: sábados de 13:00 a 17:00 hrs., 5) adecuarse a los tiempos de montaje: lunes a domingo a partir de las de 19:00 hrs., 6) considerar los posibles públicos de *i21* y del *Tianguis del Caballito*, 7) el presupuesto de apoyo para producción (cuando se tenía), 8) realizar visitas al espacio previo a su exposición y 9) establecer una relación de constante diálogo para definir las particularidades de cada proyecto.

Para realizar la descripción de *i21* como sistema, se tomaron los atributos de un sistema propuestos por Niklas Luhmann (2013) en su introducción a la teoría de sistemas. Con base en este marco conceptual, se realizó una descripción de estos atributos en el sistema-i21. Se desarrolló un esquema de visualización para los conceptos que se abordaron

en la descripción de *i21*. En las esferas exteriores se presentan los atributos sistémicos. Los del lado izquierdo, sobre el círculo azul, refieren a las dinámicas que suceden a interior del sistema. Las del lado derecho, sobre el círculo color rojo, implican la relación sistema-medio y sistema-sistema. El sistema-*i21* se posiciona al interior del sistema-arte porque se considera un sistema parcial de éste. La autopoiesis se posicionó al centro pues es una condición inmanente al sistema.

Figura 51.

*Atributos de un sistema en el Sistema-*i21*.*



Nota: Elaboración propia.

El sistema como diferencia en *i21*

Al abordar a *i21* como sistema desde la propuesta de Luhmann, conviene precisar cómo es que él identifica al Sistema-Arte. Para definir la función del arte y su proceso de diferenciación es necesario identificar dos distinciones: sistema/entorno y sistema/sistema:

Cuando se trata de relaciones sistema/ entorno, el sistema es el lado interior de la forma y el entorno es el 'unmarked space'. El 'entorno' es tan sólo el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información. Cuando se trata, en cambio, de relaciones sistema/sistema, también el otro lado es algo que puede marcarse y señalarse. En este caso para el arte ya no se trata tan sólo de 'todo lo demás', sino, por ejemplo, de preguntas acerca de si un artista se deja motivar por conveniencia política o por clientes potentados. (Luhmann, 2005, p. 226)

Estas distinciones ayudan a esclarecer las operaciones del sistema. Para identificar un sistema emergente por un lado tenemos la operación, que se da al interior, y, por otro lado,

tenemos el borde, que marca los límites entre sistema/medio o sistema/sistema. El medio es sumamente complejo, sin embargo, los bordes sistema/sistema pueden ayudarnos a identificar la forma del sistema emergente. Históricamente se ha buscado definir el concepto de arte mediante categorizaciones de lo que entra o no en el concepto arte. Desde la perspectiva sistémica, podríamos situar estos intentos de definición como intentos de definir el borde sistema/sistema, por ejemplo: arte/ciencia, arte/oficios, arte/artesanía, arte/arquitectura, arte/poesía o arte/ diseño.

Para Luhmann la sociedad es un sistema global en el cual se encuentran inmersos sistemas parciales.

El sistema global de la sociedad ofrece las posibilidades de diferenciación de los sistemas parciales y de su clausura operativa. Si esto sucede (y sólo si esto sucede) el sistema parcial adopta una forma que presupone otro lado. La determinación de un sistema sugiere luego la determinación del tipo de sistema que cabe esperar del otro lado -del lado exterior de la forma: otra colonia, cuando se trata de colonias; rangos inferiores cuando la diferenciación utiliza rangos superiores, y finalmente, otros sistemas/función cuando el sistema diferenciado se especializa en su función. (Luhmann, 2005, pp. 227-228)

Bajo esta premisa del sistema global de la sociedad, el arte sería un sistema parcial de la sociedad, así como la economía, la ciencia y el derecho. En el caso particular del sistema-*i2I*, éste sería un sistema parcial del sistema-arte. Entonces podríamos identificar la siguiente relación de parcialidad: La sociedad como sistema global, el arte como sistema parcial de la sociedad e *i2I* como sistema parcial del arte. Cada uno de estos sistemas tiene bordes que les distingue entre sí. Esta relación de sistemas parciales se expresa en el siguiente diagrama:

Figura 52.

Sistema-i2I como sistema parcial del Sistema-Arte.



Nota: Elaboración propia.

Para identificar el borde entre *i21* y el Sistema-Arte, habrá que identificar cuáles son las operaciones que distinguen al arte y a *i21*.

Se podría afirmar que el arte utiliza la percepción y, con ello, recubre el logro propio de la conciencia: la externalización. Visto de esta manera, la función del arte sería integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad. (Luhmann, 2005, p. 235)

La primer distinción sistema-medio para definir al sistema-*i21*, sería considerar al sistema-*i21* como sistema parcial del sistema-arte. Para identificar las especificidades de esta distinción, conviene identificar la distinción entre *i21* y el *Tianguis del Caballito*, pues ésta es una característica *sui generis*, no porque no haya existido un espacio u exposición artística en un tianguis antes, sino porque no lo había habido en el *Tianguis del Caballito*.

Con respecto a la distinción sistema-medio, el *Tianguis del Caballito* es el contexto material inmediato que envuelve tanto al local *i21* como a *i21* en su dimensión conceptual, pues para llegar físicamente al local *i21* hay que entrar primero al tianguis, sin embargo, conceptualmente, también se absorbe primero la noción de estar en este tianguis antes de experimentar directamente las exhibiciones de *i21*.

Durante las entrevistas, varios productores refirieron a la idea de que *i21* es un espacio dentro de otro espacio, por estar ubicado dentro del *Tianguis del Caballito*. Inclusive, Fátima Orendain Almada, una de las participantes de *i21*, escribió en diciembre de 2019 un artículo para GAS TV titulado *i21 un espacio dentro de otro espacio* (Orendain, 2019) apuntando precisamente a esta idea.

Una exposición que ejemplifica precisamente esta movida es la de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota, *Cartografía lúdica*. Durante la entrevista, Sevilla comentó “supongo que estábamos pensando ahí en tres escalas. [...] En un espacio como el de la galería, y luego el del Tianguis, que es como un pequeño barrio y luego el de la ciudad” (Sevilla, entrevista, 2021). Kiyota continuó, “sí, al final creo que va ligado a esa interrelación de escalas y cómo de repente en pequeña escala sucede algo pero hay una afectación a un entorno más grande y luego a otro entorno más grande” (Kiyota, entrevista, 2021).

Figura 53.

Detalle de Cartografía lúdica de Sevilla y Kiyota.



Nota: En el mapa pegado sobre el piso se distingue un punto verde que marca la ubicación de i21. La plomada colgada desde el techo apunta hacia este punto. Recuperada de archivo de *i21*.

Conforme a la postura de Luhmann, el arte implica primeramente un proceso de percepción, en esto podemos encontrar un vínculo con la noción de estética entendida como percepción. Entonces, en primera instancia se presenta un proceso perceptivo por la persona que asume el rol de artista. Este proceso perceptivo implicaría una postura particular en la decodificación de lo percibido en relación al contexto del instante de percepción. La posterior comunicación del proceso perceptivo mediante las formas del arte implica la socialización de la percepción. Se distingue en este momento un proceso de recursividad comunicativa. “La comunicación, con sus propias recursiones, anticipa y retorna a más comunicación: únicamente de esta manera —es decir, en la urdimbre de la comunicación autoproducida— puede producir los elementos del propio sistema: las comunicaciones” (Luhmann, 2005, p. 25).

El sistema-arte en su posicionamiento como sistema parcial del sistema-social, implica la comunicación en su proceso operativo, aunque con la particular distinción de

comunicar lo incomunicable de la percepción. Siguiendo esta ilación, habrá que precisar la operación de *i21* desde su característica de sistema parcial del arte.

La clausura operacional en i21

Siguiendo la propuesta de Luhmann sobre la función del arte de “integrar lo incomunicable por principio (la percepción) al contexto de comunicación de la sociedad” (Luhmann, 2005, p. 235), el sistema-*i21* como sistema parcial del sistema-arte habría de compartir esta función, pero con alguna precisión que defina el borde entre sistema y sistema. En este caso, las personas que participan en la realización de proyectos en *i21* serían quienes generan percepciones a partir de *i21* como sitio y la integración de estas percepciones al contexto de comunicación de la sociedad sucede mediante la forma de instalación artística en *i21* como espacio de exhibición.

Considerando lo anterior, se propone que la operación del sistema-*i21* es la siguiente: practicantes del arte y áreas afines conciben proyectos, orientados a *i21* como sitio, que tomarán forma de instalación artística adaptada a *i21* como espacio de exhibición.

La autopoiesis en i21

Se considera al sistema-*i21* como autopoietico en tanto que la operación continuó operando una vez que arrancó el sistema. Cada vez que se trabajó en un proyecto se ejecutaba esta misma operación, sin embargo, al avanzar el número de ciclos, cada vez eran más los referentes de la propia operación del sistema, por lo que la autopoiesis se propiciaba entre más proyectos se realizaran.

Durante la entrevista con Alejandro Espinoza, al preguntarle sobre la influencia que tuvieron en su proyecto otros proyectos en *i21*, comentó lo siguiente:

“Creo que poco, salvo el hecho de que pude reconocer los alcances y las limitaciones del espacio. Pero sí recuerdo que para mí fue muy inspirador ver la pieza de Héctor [Bázaca]. La precisión estructural, el cuidado del espacio. Y yo creo que fue la que influyó en que yo entendiera, como el respeto que había que tenerle al espacio para que se pudiera generar lo que finalmente se instaló durante esos eventos”. (Espinoza, entrevista, 2021)

Esta observación de Espinoza apunta a la autopoiesis en tanto que la misma operación en curso de *i21* le proporcionó información para sumarse a la operación del sistema.

Figura 54.

Vista de instalación de Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca en i21.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Acoplamiento estructural en i21

En la relación sistema-medio radica el acoplamiento estructural. Mientras *i21* tuvo sede en el tianguis del Caballito, sucedieron dos acoplamientos estructurales que afectaron la dinámica del espacio. Durante el primer año se contaba con un apoyo económico otorgado por la *Colección Elías-Fontes*, lo que permitió realizar adecuaciones al local, pagar gastos de mantenimiento, comprar material y herramienta para los montajes, otorgar apoyos económicos a los participantes para producción de sus proyectos y diversas necesidades que se presentaban en el proceso. Para el segundo año, el apoyo se redujo gradualmente, por lo que solo fue posible apoyar a un par de participantes con gastos de producción. El

acoplamiento estructural implicó ajustar los lineamientos de *i21*, pues a partir de este momento los proyectos tuvieron que realizarse sin apoyo económico para producción.

En enero de 2020, *i21* fue una de las sedes para la *MexiCali Biennial*, una biennial iniciada por artistas de Mexicali y Los Ángeles, California. La exhibición que se presentó en *i21* fue una exhibición individual de Yutsil Cruz Hernández titulada *Xólotl*. La experiencia de trabajar como sede implicó ceder en ciertos aspectos de los lineamientos de *i21*, particularmente que la instalación en sí fuera concebida específicamente para *i21* mediante diálogo directo con la artista. El comité curatorial tomó la decisión de presentar esa exhibición y a la artista le pareció bien el contexto del Tianguis por el sentido de su obra.

Figura 55.

Vista de instalación de Xólotl, de Yutsil Cruz Hernández como parte de la MexiCali Biennial en i21.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

El evento que implicó un acoplamiento estructural fue que las piezas estaban en venta, sin embargo, esta información no fue revelada sino hasta el día del evento. El valor total de las piezas ascendía a seis dígitos en Moneda Nacional. En *i21* siempre se tuvo un carácter sin

finés de lucro. Si los artistas decidían vender su obra, lo podían hacer directamente con quien tuviera interés de comprarla una vez que acabara la exhibición. Por lo anterior, el hecho de hospedar una exposición que requería atención y cuidados especiales a las piezas, generó una preocupación constante durante su tiempo de exhibición. Esto reiteró la intención de continuar con proyectos sin fines de lucro en ese espacio para no tener que incluir dinámicas de valuación y seguro de obra que no se podían costear. Si bien el acoplamiento estructural no ocurrió en sentido de modificar los lineamientos de *i21*, en este caso, sí reforzó la intención de continuar sin fines de lucro.

Observación y reentrada en i21

La operación de un sistema puede efectuar observación. Se definió anteriormente que la operación del sistema-*i21* es que practicantes del arte y áreas afines conciban proyectos, orientados a *i21* como sitio, que tomarán forma de instalación artística adaptada a *i21* como espacio de exhibición. Esta operación de observación podría ser la que regula la flexibilidad de la operación ante un acoplamiento estructural. En el caso de *i21* un ejemplo sería en el momento que el lineamiento de otorgar apoyo económico de producción a los participantes se cambió. La operación de observación posibilitó esto y generó un efecto en la operación del sistema-*i21*. En la interacción entre observación y la operación del sistema ocurre la re-entrada al sistema.

Complejidad en i21

Para Luhmann (2013, p. 121) el medio es siempre más complejo que el sistema. Por esta razón, uno trata con un diferencial de complejidad, que dirigió al cuestionamiento sobre cómo es que un sistema puede lidiar con un medio más complejo. Si *i21* es el sistema, su contacto inmediato con el medio es el Tianguis del Caballito, pero el medio no se limita solo al Tianguis, sino a la ciudad de Mexicali, la frontera México-Estados Unidos y así sucesivamente. El lineamiento de *i21* de que los proyectos que ahí se presenten sean de sitio-específico, implica una lectura particular de cada participante de su propuesta a presentarse en *i21* en relación a un aspecto particular del medio con el que decida vincularse. Debido a la complejidad del medio, las posibilidades son infinitas, sin embargo, cada proyecto ofrece una lectura de diferenciación entre *i21* y el medio.

Tres paradigmas de especificidad de sitio en i21

En este apartado se presenta la noción de especificidad de sitio en el arte en el Sistema-i21, particularmente los tres paradigmas de especificidad de sitio propuestos por Miwon Kwon. Este capítulo atiende a la segunda pregunta específica de investigación: ¿Cómo se relacionan los lineamientos de *i21*, el sitio y los procesos creativos de los productores de *i21* en los proyectos realizados en el espacio?; así como al segundo objetivo particular de investigación: Analizar los lineamientos, el sitio/contexto y los procesos creativos de los productores de *i21* a partir del análisis de los proyectos realizados en el espacio. Las variables de investigación involucradas en este apartado son: el proceso creativo de los productores en *i21* y el sitio.

Kwon (2002) propone tres paradigmas para abordar la especificidad de sitio y los denomina fenomenológico/experiencial, social/institucional y discursivo, los cuales han sido abordados en el Marco Teórico del presente trabajo. Estos tres paradigmas de especificidad de sitio contribuyen al análisis y clasificación de proyectos tanto de sitio-específico como orientados-al-sitio, por lo que se utilizaron para analizar los proyectos de *i21*.

Figura 56.

Relación de proyectos en i21 con los tres paradigmas de especificidad de sitio de Kwon.

Proyecto	Paradigma Fenomenológico / experiencial	Paradigma Social / Institucional	Paradigma Discursivo
Luis G. Hernández: Alteraciones Sutiles	X		
Héctor Bázaca: Estudio [Espacio]	X		X
Jessica Sevilla y Minoru Kiyota: Cartografía lúdica	X		
Yaneli Montiel: Estancia	X		X
Alejandro Espinoza: Hipóstasis		X	X
Fátima Orendain Almada: /'paləm(p),sest/	X		
María G. Salazar: Tipología del hallazgo	X		
Jeniffer Pereda Hernández: Entre las horas	X	X	X
Marisa Raygoza: Permanent Press	X		X

Nota: Elaboración propia.

Para el proyecto de investigación doctoral, se consideró una muestra que incluye a nueve proyectos realizados en *i21*, desde la exhibición inaugural en febrero de 2018 hasta finales de 2019, a los cuáles se les aplicó el instrumento de investigación en tres etapas, que incluyó: un formulario en *Google Forms* para organizar la información recabada de los productores, recopilación de material relacionado a cada proyecto en *Google Drive* y entrevista semi-estructurada en *Google Meet*.

Al analizar la información obtenida mediante la aplicación de las entrevistas, se hizo un ejercicio de interpretación para clasificar los proyectos de la muestra conforme a los 3 paradigmas de especificidad de sitio de Kwon. En la siguiente tabla se presenta el concentrado de esta información. Posteriormente se procede a desglosar el análisis interpretativo para realizar la clasificación.

Paradigma fenomenológico/experiencial en i21

La mayoría de los proyectos presentan características del paradigma fenomenológico/experiencial, lo cual coincide con las primeras manifestaciones de arte de sitio-específico. La relación de la producción artística con el espacio desde este paradigma se posibilita desde una aproximación vivencial de los productores con el espacio. Cualquier lectura que surja desde la experiencia de habitar y recorrer el espacio desde la percepción subjetiva del artista pudiera entrar en este paradigma.

Figura 57.

Proceso de montaje de Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota. Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

Este paradigma permite que practicantes de disciplinas como el diseño y la arquitectura puedan realizar ejercicios proyectuales de sitio-específico con cierta fluidez. Un ejemplo de esto fue el proyecto *Cartografía lúdica*, realizado por Jessica Sevilla y Minoru Kiyota, cuya formación y práctica reúne diversas disciplinas como la arquitectura, diseño, urbanismo y arte.

En cuanto a la aproximación fenomenológica, se puede identificar en el comentario de Luis Hernández cómo es que, mediante observación, su proyecto implicó a este paradigma.

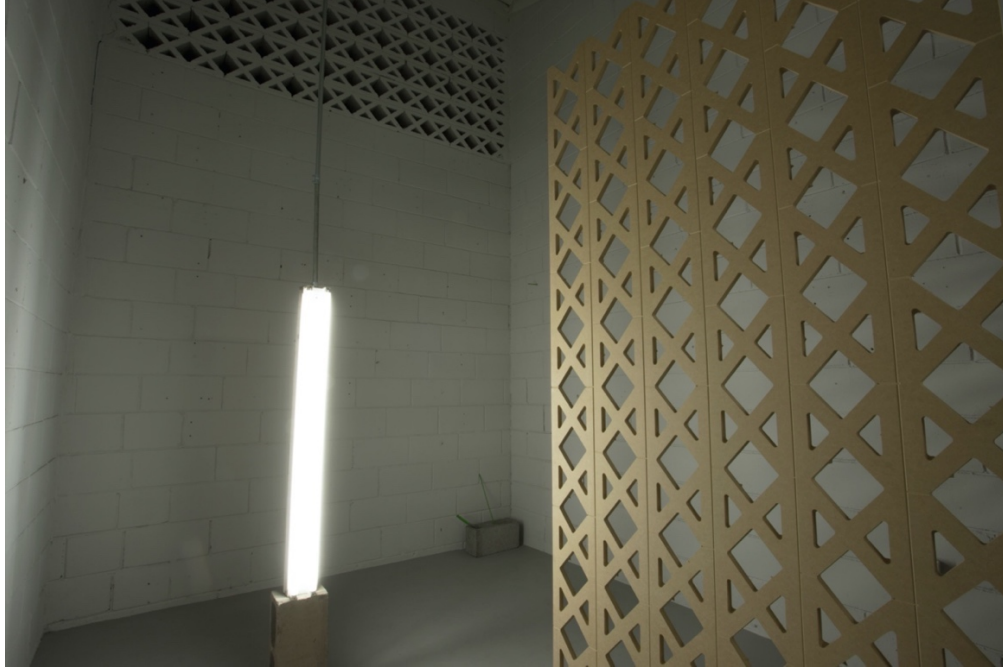
Durante las diferentes visitas, fui viendo cómo podía responder al espacio. [...] Tomé varios aspectos del espacio, a lo mejor aspectos que no eran tan visibles y los visibilicé más, creando estas piezas más formales. Tomé aspectos o elementos así pequeños, como el block [celosía] que estaba [...] al principio tapado, y pues al bajarlo le di más vista. Igual las luces, igual la reja. La reja la ves cuando está cerrado el espacio pero cuando está abierto no la ves. (Hernández, entrevista, 2021)

Tomó diferentes características perceptibles mediante la vista para reconfigurarlas en el espacio de exhibición: una pintura de la cortina metálica del local, que había estado cerrada por años, la reproducción en MDF mecanizado de la celosía de concreto en la parte superior de la pared, el reposicionamiento de las lámparas del local y la pintura verde, referente al pasillo verde en el que se ubicaba *i21*.

Figuras 58 y 59.

Detalles de la instalación Alteraciones Sutiles de Luis G. Hernández.





Nota. Recuperado de archivo de *i21*.

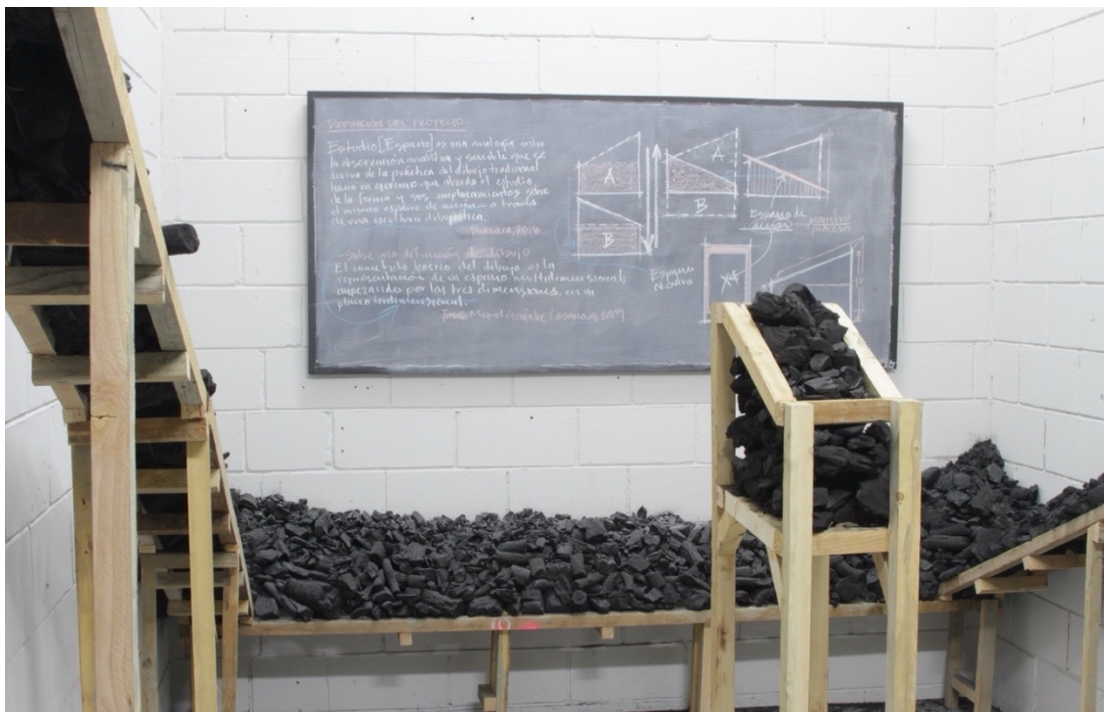
Las cualidades del paradigma fenomenológico/experiencial en el proyecto de Héctor Bázaca, *Estudio [Espacio]*, se evidenciaron en la decisión utilizar el local como volumen para guiar la forma tanto de la escultura dibujística realizada con madera y carbón, como de las exploraciones de dibujos sobre el pizarrón. Sobre la relación entre su proyecto creativo y trabajar en *i21*, Bázaca comentó:

Creo que tiene que ver directamente con entender el espacio como parte de la obra y no como un espacio como cualquier otra galería en donde vas a colgar o vas a montar algo, una obra en sí misma. Yo creo que los materiales, las estructuras y todo el desarrollo que se llevó ahí en el espacio, sí era trabajando un proyecto en particular, pero este proyecto en sí no hubiera existido de la misma manera si no hubiera sido en un espacio con los parámetros de *i21*, ni siquiera con su geometría, con los parámetros. Porque hay una cuestión ahí curatorial, digamos, el espacio tiene un statement en sí mismo. (...) Ese statement lo que hizo fue conjugarse con lo que yo ya venía trabajando. (Bázaca, entrevista, 2021)

La distinción que hace sobre ajustarse a los parámetros de *i21*, o lineamientos, y no solo a la forma geométrica, dirige hacia el paradigma discursivo, que más adelante se desglosa.

Figura 60.

Detalle de la instalación Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca.



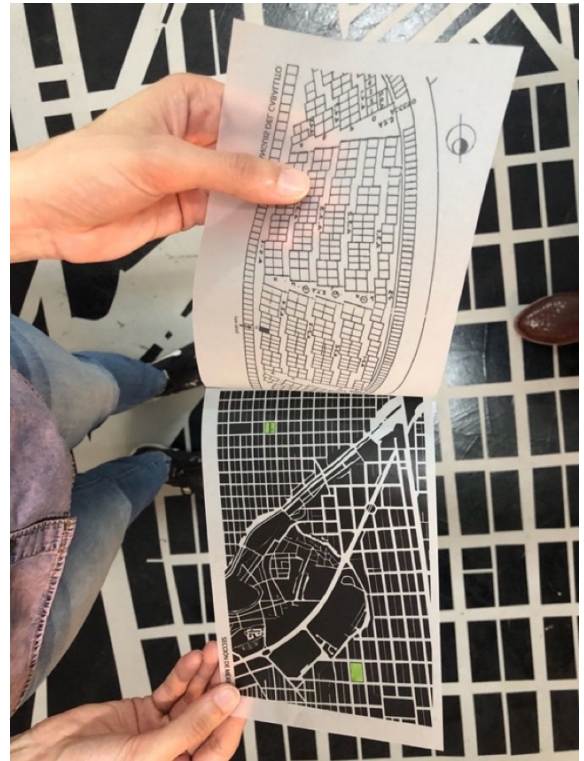
Nota. Recuperado de archivo de *i21*.

El proyecto de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota, *Cartografía lúdica*, se sitúa en el paradigma fenomenológico experiencial. Incorporaron diversas escalas mediante la utilización de mapas. Se entregó a los asistentes de la exhibición un mapa en el que se superponía una imagen del mapa del Tianguis sobre el mapa de una sección de Mexicali en papel transparente, en ellos se resaltó la ubicación de *i21*, así como de dos piezas que fueron colocadas en diferentes puntos del Tianguis; estos mapas también se podían tomar en las piezas que estaban fuera de *i21*. El mapa de la sección de Mexicali, fue el que se pegó en el piso de *i21* con corte de vinil. Respecto a cómo decidieron orientarse a ese aspecto del sitio, Kiyota (entrevista, 2021) comentó que, “pues prácticamente usamos todo”, Sevilla continuó

Pues sí, pensar el trayecto del visitante, que pueda entrar por esta entrada o por esta otra. Y, ¿qué es lo que va a recorrer para llegar al lugar de la exposición? Pues estos dos pasillos donde vamos a aprovechar para dejar las maquetas. [...] Pensamos en el espacio desde afuera del local. (Sevilla, entrevista, 2021)

Figura 61.

Detalle de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota. Recuperado de archivo de i21.

Figuras 62 y 63.

Maqueta En memoria de las casas de adobe y Maqueta Maltera de la Cervecería Mexicali (1946-2016) de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota. Recuperado de archivo de i21.

Figura 64.

Vista cenital de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota. Recuperado de archivo de *i21*.

Figura 65.

Vista exterior de la instalación Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota. Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

En el proyecto de Yaneli Montiel, *Estancia*, la artista relacionó dos sitios, *i21* y el lugar donde se encontraba en Petaluma, California trabajando a distancia el proyecto. Sobre la relación entre su proceso creativo y su proyecto en *i21*, comentó que:

Sí sabíamos que se trataba de trabajar a distancia, sobre un momento específico fuera de un lugar determinado, pero, pues sí, se potencializó muchísimo al momento de tener bien puesta la mira en que había que hacer una reflexión en cuanto al espacio específico pero tratando de vincular estas dos nociones. Un espacio ajeno que no conocía para nada [Petaluma] y cómo reinterpretarlo y traérmelo acá a *i21*.

El paradigma fenomenológico implicó su percepción directa del espacio ajeno en Petaluma y la instalación en *i21* que buscaba generar, mediante la percepción directa de los asistentes durante la exhibición, una sensación de cómo sería estar presentes en aquel lugar.

Figura 66.

Detalle de la instalación Estancia de Yaneli Montiel.



Nota. Recuperado de archivo de *i21*.

María G. Salazar respondió a la pregunta sobre qué aspecto del sitio tomó para realizar su proyecto de la siguiente manera: “A través de estos recorridos que empecé a hacer [...] alrededor de *i21*, que fue dentro del *Tianguis del Caballito*, [...] y aparte buscar estos objetos

presentes en el lugar y llevarlos a *i21*” (Salazar, entrevista, 2021). Durante esos recorridos, fue encontrando objetos que llamaban su atención y que utilizó como parte de su instalación, por lo que el título del proyecto fue *Tipología del hallazgo*. La relación entre este proyecto y el paradigma fenomenológico/experiencial se identifica en la respuesta que Salazar brindó respecto a la influencia que tuvieron los lineamientos de *i21* en su proyecto:

Los pasos que iba haciendo yo en mis recorridos o en mi proyecto me ayudaban a mí a visualizar lo que estaba haciendo mejor [...] me ayudó mucho a formalizar [...] Estos lapsos de tiempo que había de entrega [...] y aparte un proyecto sola [exhibición individual]”. (Salazar, entrevista, 2021)

Figuras 67 y 68.

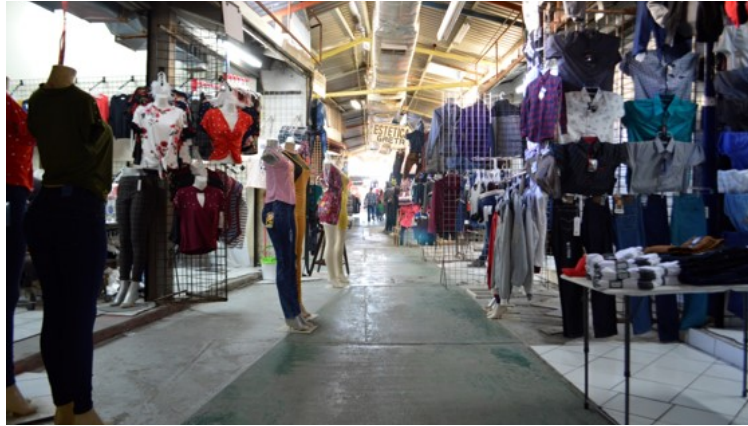
Detalles de Tipología el hallazgo, de María G. Salazar.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Figura 69.

Registro del recorrido exploratorio de María G. Salazar en el Tianguis del Caballito.



Nota: Recuperado de archivo de María G. Salazar.

Fátima Orendain Almada asistió a varias exposiciones durante el primer año de actividades. Ahí nos conocimos. Durante una de las inauguraciones, estuvimos conversando y me platicó de un proyecto que había realizado anteriormente, titulada *Ma*, en el cual grabó un espacio de transición por donde pasaban personas caminando y lo proyectó en ese mismo lugar. A partir de esa experiencia, la invité a proponer un proyecto para *i21*, el cuál terminó siendo */ˈpaləm(p), sest/*. Sobre la relación con el sitio, anotó que “lo que a mí me interesaba era lo que estaba fuera del local, pero desde el local. Desde el local, la cuarta pared fue la ventana, pues sería ese espacio que te permite ver lo que sucede afuera” (Orendain, entrevista, 2021).

Figura 70.

Still de video Ma, de Fátima Orendain Almada.



Nota: Recuperado de archivo de Fátima Orendain Almada.

Figuras 71, 72 y 73.

Vistas de instalación de /'paləm(p), sest/, de Fátima Orendain Almada.



Nota: Recuperado de archivo de *i2I*.

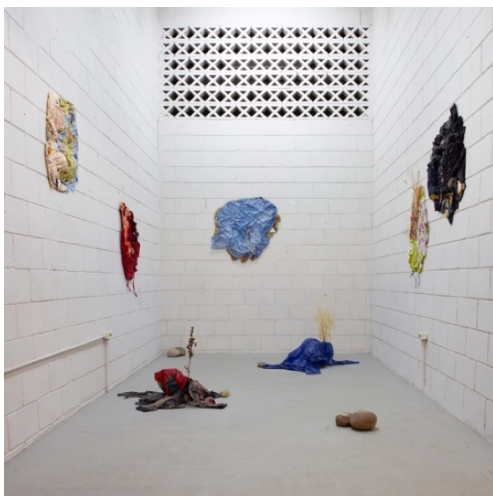
Para orientarse al sitio, Marisa Raygoza utilizó “la ubicación [de *i21*], a lo mejor si hubiera estado en otro pasillo... tal vez el hecho de que estabas en ese pasillo, *i21* que está en ese pasillo de la ropa, yo creo que eso determinó más que era lo que yo iba a hacer” (Raygoza, entrevista, 2021). Con respecto a la utilización de material encontrado para su producción, mencionó que:

Me gusta ese carácter como de usado. Pues ese espacio de hecho también había sido antes ¿no?, un lugar de venta de ropa, en otro tiempo. Como que ahí esta esa memoria de esos tiempos y creo que eso también conectó con la propuesta que hice. (Raygoza, entrevista, 2021)

Al ser la primera participante que no era de Mexicali, solo tuvo oportunidad de hacer una visita previa. Aunque tenía información del contexto y referencias de otros proyectos por las redes sociales de *i21*, hasta estar físicamente ahí terminó de definir el proyecto que habría de presentar por identificar el pasillo en que se encontraba *i21* como el “pasillo de la ropa”.

Figuras 74 y 75.

Vistas de instalación de Permanent Press de Marisa Raygoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Paradigma social/institucional en i21

Este paradigma implica tanto un conocimiento de las dinámicas del *mundo del arte* como una intención de establecer un diálogo con éstas. Cabe mencionar que, dentro de los dos proyectos que se identifican en este paradigma, también se presentan cualidades de los otros. De esto se infiere que este paradigma requiere una intención más compleja de aproximarse al sitio que no se limita a la percepción de lo que se presenta en el espacio como punto de partida. Por otra parte, la lectura o recepción de estos proyectos implicó un ejercicio

de mediación con el público para contextualizar la propuesta detrás de lo que se percibía en las exhibiciones.

El proyecto de Alejandro Espinoza se dividió en cinco eventos, que se presentaron cada uno de los sábados que duró la muestra. El paradigma fenomenológico/experiencial estuvo presente en tanto que para poder percibir la obra, habría que estar presente cada uno de los días para los diferentes eventos. Sobre los proyectos de *i21*, comentó Espinoza que:

El espacio, *i21*, creo yo que invita, incita a un perfil muy particular de artistas a imaginar lo que puede ocurrir ahí. Y yo creo que la mayoría, si no es que prácticamente toda la obra que se ha expuesto en *i21* obedece a la inquietud que tuvo el artista o la artista a raíz de que vio algo instalado anteriormente. De que se topó con la posibilidad de que exista algo en ese espacio durante un tiempo determinado en un contexto en donde normalmente no está ese tipo de cosas. Se vuelve un espacio de mucha seducción. (Espinoza, entrevista, 2021)

Uno de los acuerdos con Alejandro Espinoza fue no videografiar o transmitir la totalidad del contenido de estos eventos, para propiciar la asistencia presencial del público. Por ejemplo, el primer evento consistió en escribir a máquina la historia de su vida. El segundo consistió en una leer en voz alta el texto escrito en el Evento No. 1. Durante este evento, pocos minutos después de que terminara la lectura, llegaron dos asistentes, una de ellas era hermana de Espinoza, y solicitó que se volviera a leer, sin embargo, en congruencia con lo establecido, no se volvió a realizar la lectura.

Figuras 76 y 77.

Volante promocional y detalle de instalación del Evento No. 1 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Figura 78.

Evento No. 1 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Figura 79.

Evento No. 2 de Hipóstasis de Alejandro Espinoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

El paradigma social/institucional se aborda al situar su práctica desde una distinción de lo que sería posible presentar en el contexto institucional. Al preguntarle sobre la influencia del público del tianguis en su proyecto, respondió que:

Venía pensando constantemente en la posibilidad de que hubiera un público que incidentalmente escuchara o que incidentalmente viera a un tipo escribir. Por supuesto, si esto hubiera sido en el CEART, por ejemplo, ¡no!, se hubiera convertido en espectáculo. El público iba a ir a ver un show y las formas como yo iba a abordar el ejercicio en ese otro contexto hubieran sido muy distintas, pero precisamente porque estaría pensando en la clase de público que iba a estar en ese lugar. Fue de una enorme influencia para mí saber que mientras yo estaba haciendo lo que estaba haciendo en el lugar, había gente que pasaba. Y hay unos que llegaron, se quedaron un rato ahí. Otros se quedaron un poquito inquietos porque, como que no habían caído en cuenta que lo que decía el evento es lo que estaba en la sala y me gustaba crear esa interrupción. No se podía dar si no estuviera pensando en el público. (Espinoza, entrevista, 2021)

Otro proyecto que se sitúa en este paradigma es el de Jeniffer Pereda Hernández, *Entre las horas*. Mientras concibió este proyecto, Pereda Hernández tenía en consideración

las relaciones de poder en el entorno laboral, lo que se manifestó en el aspecto del sitio que tomó para su proyecto:

El espacio en sí, de *i21*, dónde estaba ubicado el espacio. [...] Estábamos en un centro de trabajo, que había la posibilidad de que otro tipo de personas interactuaran con la obra. [...] Yo, obviamente trabajo para la comunidad artística, pero me interesan mucho las personas que pueden venir de fuera, de esta cuestión del trabajo [quienes trabajaban en el *Tianguis del Caballito*]. (Pereda Hernández, entrevista, 2021)

Figuras 80 y 81.

Detalles de instalación de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Paradigma discursivo en i21

Los proyectos que presentaron cualidades de este paradigma, también presentaron características de los otros paradigmas. Los proyectos de Héctor Bázaca, Yaneli Montiel y Marisa Raygoza presentaron características del paradigma discursivo junto al paradigma fenomenológico/experiencial. Los proyectos de Alejandro Espinoza y Jeniffer Pereda Hernández presentaron características de los tres paradigmas. En estos cinco proyectos se identifica una línea discursiva en la práctica de los artistas, desde la cuál se adaptaron a la dinámica de *i21*. Para identificar esta discursividad, es necesario conocer el resto de la producción de estos artistas e identificar cómo es que se relaciona el proyecto que realizaron en *i21* a su discurso.

Al extenderle la invitación a Héctor Bázaca para desarrollar un proyecto en *i21*, él ya había desarrolla una pieza con madera y carbón que se adaptaba al espacio en que fue presentada, *TJ IN CHINA Project Room*, un espacio de proyectos en Tijuana, Baja California. La pieza que presentó en *TJ IN CHINA* se desprendía de su proyecto de maestría en artes, la cual cursamos juntos en la misma generación, lo que me permitió conocer su línea de producción y el discurso que de ella emana.

Figura 82.

Pieza de Héctor Bázaca para la exhibición Colapsos/Geografías en TJ IN CHINA, 2015.



Nota: Recuperado de archivo de Héctor Bázaca.

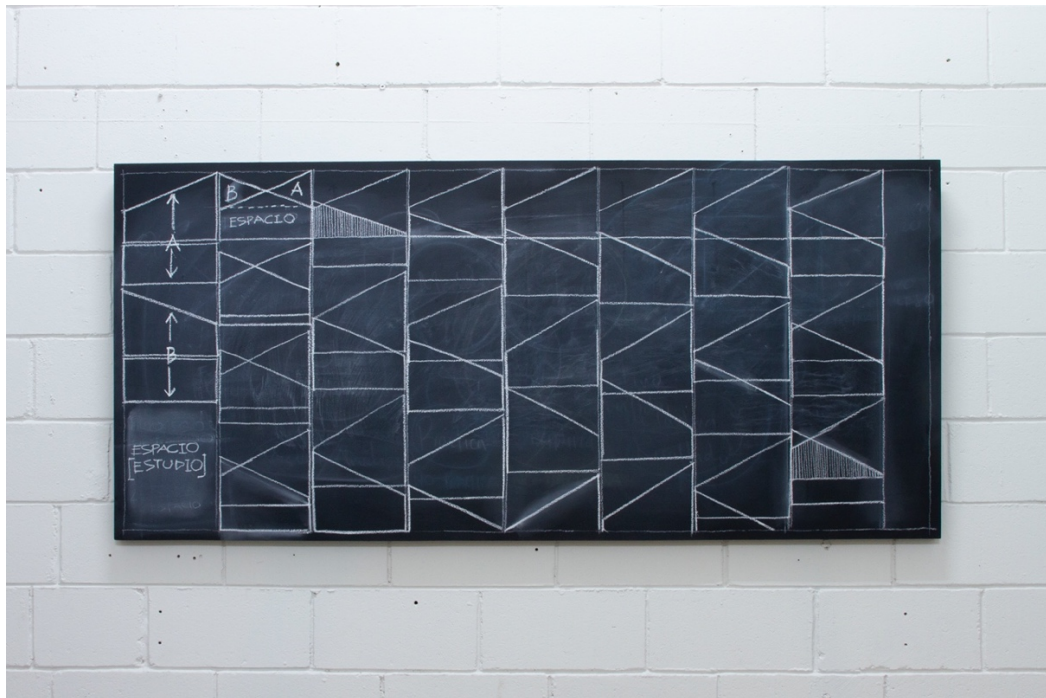
En la sección previa, sobre el paradigma fenomenológico/experiencial, se presentaron las cualidades del proyecto de Bázaca en ese paradigma. Respecto al paradigma discursivo, Bázaca ha desarrollado una práctica que describe como:

Trabajar el no-dibujo como el componente negativo de lo que entendemos como dibujo [...] Mi práctica tiene que ver con una exploración y experimentación del dibujo como fenómeno. Como una situación en sí misma y las situaciones contenidas dentro de su práctica, su realización. [...] Bajo esos términos, me permite abordarlo a partir de múltiples medios como también de enfoques. Y también me permite asimilarlo tanto desde distintos parámetros como en ocasiones campos de estudio. (Bázaca, entrevista, 2021)

Esta característica de la práctica de Bázaca de incorporar al dibujo no solo como medio sino como contenido, se hace patente en el proyecto que presentó en *i21*, *Estudio [Espacio]*, tanto en la “escultura dibujística” realizada con madera reciclada y carbón, como en los estudios realizados con gis sobre una suerte de pizarrón negro que montó en el local. En este pizarrón realizó dibujos que tomaban forma tanto de esquemas teóricos-conceptuales, como exploraciones estéticas a partir de la forma del local de *i21*.

Figuras 83 - 89.

Estudios con gis sobre pizarrón para Estudio [Espacio] de Héctor Bázaca en i21.





Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

En el proyecto de Marisa Raygoza también se identificó el paradigma discursivo. Al describir su práctica durante la entrevista, identificó que:

Un eje temático siento que es el cuerpo. El cuerpo y cómo se relaciona con los objetos alrededor, con los lugares, siento que, se expande, como que el límite del cuerpo no es la piel sino que se expande de alguna manera con los objetos con los que está en contacto o en los lugares que recorre. El textil. [...] Los objetos, son como cápsulas que ahí se deposita memoria de los cuerpos, los lugares. Objeto encontrado. (Raygoza, entrevista, 2021)

En la descripción de Raygoza, resaltan los conceptos cuerpo, textil, memoria y objeto encontrado, que en su conjunto contribuyen la identificación de los temas recurrentes en su discurso. Un proyecto en el que algunos de estos elementos tuvieron presencia fue *Olvidos cruzados/Memorias de segunda mano*, que se presentó en un mercado sobreruedas en la Colonia Guaycura de Tijuana. Este proyecto fue el que me llevó a considerar que Raygoza podría estar dispuesta a trabajar en una propuesta para *i21*. El contexto del sobreruedas que utilizó para presentar su obra me pareció que podía anclarse de alguna manera a la dinámica de *i21*.

Figuras 90 y 91.

Invitación y vista de instalación para Olvidos cruzados/Memorias de segunda mano de Marisa Raygoza.



Nota: Recuperado de archivo de Marisa Raygoza.

En esta reflexión se vislumbra la operación de *i21*, pues al invitar a Raygoza a proponer un proyecto específicamente para *i21*, no se trató de adaptar una obra concebida a un espacio particular sino concebir una obra para un espacio particular. En este proceso, se distingue el paradigma discursivo del proyecto en *i21*, que trabaja orientación al sitio desde la incorporación de un discurso continuo de la artista.

Figuras 92 - 95.

Recopilación de materiales en lotes baldíos de Tijuana para Permanent Press de Marisa Raygoza.





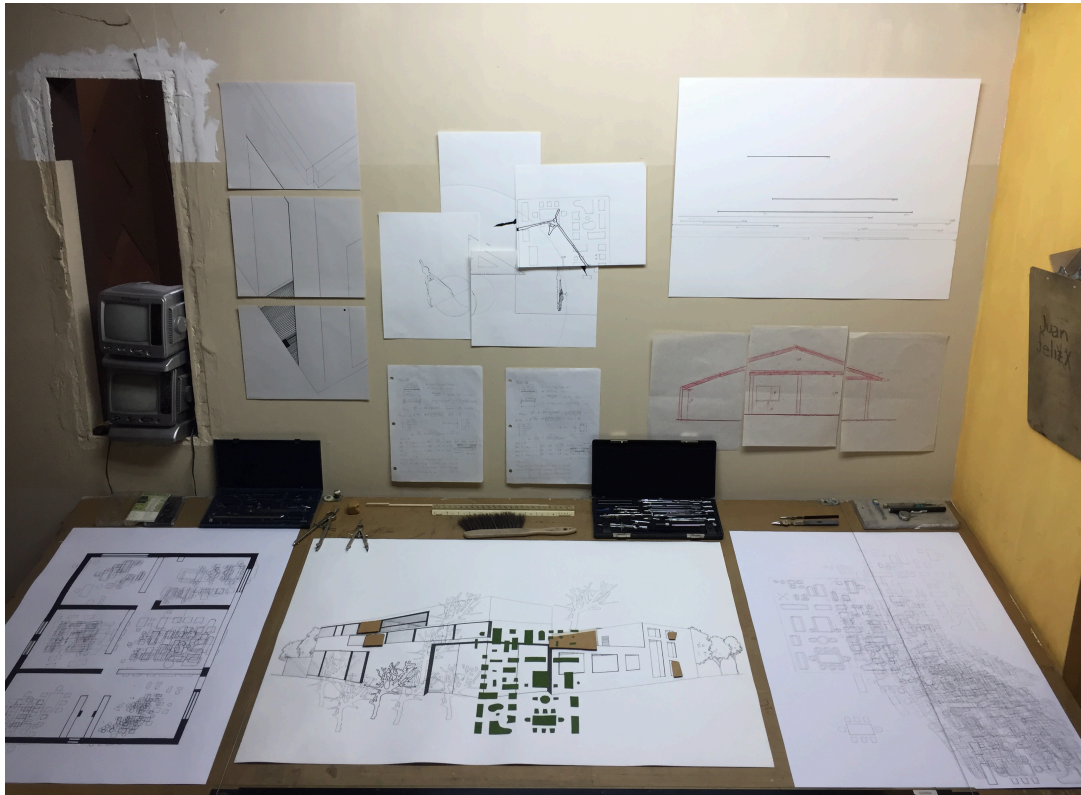
Nota: Recuperado de archivo de Marisa Raygoza.

En mayo de 2018, *i21* presentó la exhibición *Off-Site 01*, una exhibición colectiva de un solo día que reunió a 9 artistas para realizar intervenciones de sitio-específico en un local abandonado que había sido despacho arquitectónico. La peculiaridad de ese local es que el inquilino partió en algún momento y dejó ahí muebles, herramientas, documentos de trabajos y un gran número de objetos personales. Cada artista seleccionó objetos y una sección del local para realizar su intervención.

Una de las invitadas fue Yaneli Montiel, quien utilizó herramientas de dibujo arquitectónico para hacer una serie de dibujos que a primera instancia parecían planos arquitectónicos, pero que, tras una inspección más cercana, presentaban patrones repetidos y elementos cuyo desfase implicaba un distanciamiento de la funcionalidad. Mediante la exploración estética, utilizó las formas del dibujo arquitectónico para realizar composiciones gráficas abstractas mediante el dibujo. Con esta participación como antecedente, la invitación a desarrollar un proyecto individual para *i21* se dio con fluidez.

Figura 96.

Instalación de Yaneli Montiel para la exhibición Off-Site 01 de i21 en Arista 1701, 2018.



Nota: Recuperado de archivo de i21.

Yaneli Montiel mantiene una práctica procesual anclada al dibujo. En la descripción de su práctica se distingue la orientación fenomenológica/experiencial respecto a los procesos naturales y la discursividad al utilizar estas ideas junto con el arte procesual y el dibujo como disciplina de elección.

En un gran porcentaje, yo creo que es meramente intuitiva, es enfrentarme a los materiales y seguir esa búsqueda o interés por la exploración con todo lo que tenga que ver con procesos naturales. El ir registrando el paso a paso, el proceso de cómo surge y cómo se va creando cualquier cosa. [...] Es precisamente trabajar con todo lo que tiene que ver con procesos naturales, con todo lo que tiene que ver con la contemplación como tal de la naturaleza y tratar de resaltar o de enfatizar o de tomar un poco de eso y traerlo a la disciplina del dibujo. (Montiel, entrevista, 2021)

Figuras 97 y 98.

Fotografías de árbol en Petaluma, California, como parte del proceso creativo de Estancia de Yaneli Montiel para i21.



Nota: Recuperado de archivo de Yaneli Montiel.

En el proyecto de Alejandro Espinoza, *Hipóstasis*, se identifican tanto características del paradigma social / institucional como del discursivo. Cabe mencionar que Espinoza desarrolla una práctica interdisciplinar en tanto que su principal línea de producción está relacionada con la escritura y la performatividad:

La parte central de mi práctica tiene que ver con la escritura. Tiene que ver con una distinción de lo que es historia y lo que es relato. Historia siendo la visión o noción general de una determinada realidad y el relato son las opciones o las estrategias que asumes para narrar esa historia. (Espinoza, entrevista, 2021)

El proyecto de Espinoza que sirvió como referencia para extenderle la propuesta de proponer un proyecto para *i21* fue *52 historias*. Un proyecto de escritura que consistió en compartir en una página web 52 historias durante un año (52 semanas), con la peculiaridad de que cada historia solo se podía leer durante una semana, para dar paso a la siguiente. Esta temporalidad limitada que incluyó Espinoza en *52 historias*, se transportó al proyecto de *Hipóstasis* que presentó en *i21*, pues cada sábado se presentaba una acción diferente. Esta cualidad apunta hacia el paradigma discursivo en el que Espinoza da continuidad a sus estrategias de producción.

Figura 99.

Imagen para el proyecto 52 historias de Alejandro Espinoza.

The image shows the title '52 historias' centered on a light green rectangular background. The number '52' is rendered in a bold, red, serif font, while the word 'historias' is in a grey, sans-serif font.

Nota: Recuperado de archivo de Alejandro Espinoza.

En la connotación que da Espinoza al concepto *Hipóstasis*, que titula su proyecto, se distingue la relación discursiva que tienen tanto este proyecto como *52 Historias* con el discurso que desarrolla en su práctica:

Huelga decir, el término "hipóstasis" lo entiendo como un concepto que tiene que ver alternativamente con suplantar; y a través de esta suplantación se genera una esencia o una sustancia, mejor dicho [...] como se trataba de una escritura biográfica o autobiográfica, lo que uno pretende hacer con una escritura autobiográfica es poder buscar la sustancia misma de lo que fue una vida, de lo que fue un pasado. [...] Todo lo que implica la memoria autobiográfica al momento de ser escrita se convierte en la búsqueda por engendrar una sustancia. Esto es, que el texto representa lo que tú quieres decir que fue la parte sustancial de tu vida [...] Esa sustancia se vuelve sustituta de la realidad misma de la vida de la persona que está contando la historia. (Espinoza, entrevista, 2021)

Espinoza utiliza múltiples medios y técnicas de las artes visuales para complementar su producción, como la fotografía, video e intervención de textos impresos. Aunado a esto, cuenta con una formación de maestría en historia del arte, lo que contribuye a un marco de referencia para aproximarse al paradigma social/institucional. En el proyecto que realizó para *i21* concibió al espacio no tanto desde sus propiedades perceptuales sino desde su conceptualización como *espacio de arte*. Tomó como referencia los días y horas en que *i21* abría al público durante el lapso de una exhibición para concebirlo como el sitio al que abordar, lo cual dirige al paradigma social / institucional; pero una vez situado en ese sitio, concibió el resultado de su práctica como eventos, en lugar de obras, para desarrollar un

discurso secuencial que iba cambiando cada día de su presentación. Fue así que el paradigma discursivo tuvo lugar en este proyecto en la manifestación de cinco eventos distintos, concetados entre sí, para presentar un concepto eje, *Hipóstasis*.

Figura 100. Vista de instalación de *Hipóstasis* de Alejandro Espinoza.



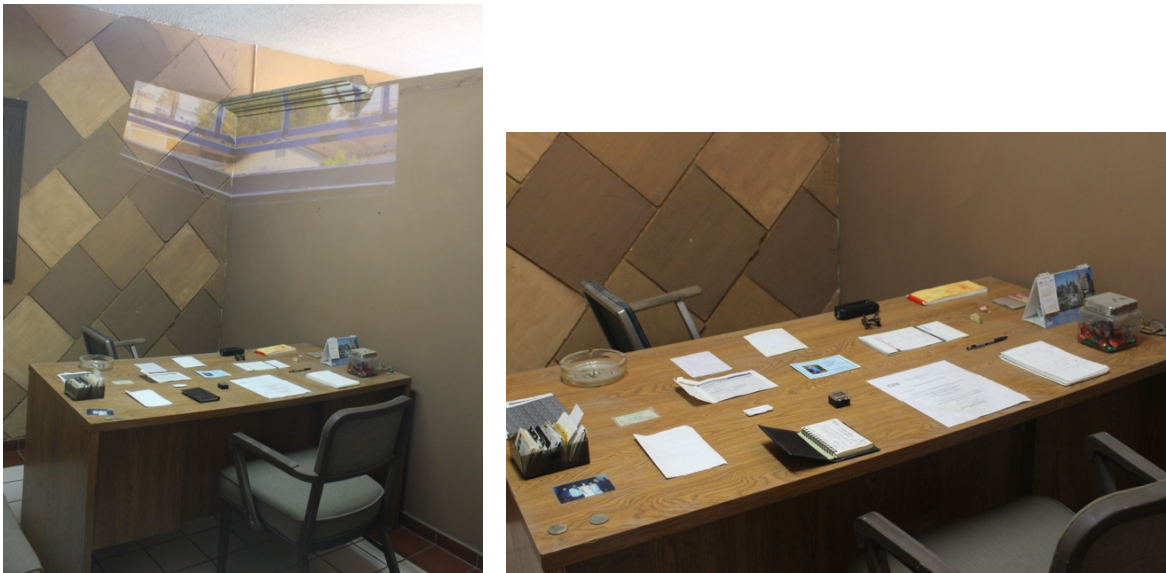
Nota: Recuperado de archivo de i21.

Jeniffer Pereda Hernández fue otra de las artistas invitadas a exponer en *Off-Site 01*, de *i21*, en mayo de 2018. Su participación fue un antecedente para invitarla posteriormente a trabajar en un proyecto individual para *i21* en 2019. Para *Off-Site 01*, Pereda Hernández escogió el área del despacho en donde se encontraba el escritorio del arquitecto y reacomodó los objetos personales de éste sobre el escritorio. También grabó un video en el que se escucha la voz de Karen D. Martínez, otra de las invitadas a participar en la exhibición, hablando sobre cómo era este personaje, pues él fue su profesor durante sus estudios en la licenciatura en arquitectura.

Al describir su práctica, Pereda Hernández resaltó los siguientes conceptos: “Relaciones de Poder, cuestiones personales, cuestiones de trabajo y migración” (Pereda Hernández, entrevista, 2021). En su propuesta para *Off-Site 01* se manifiestan las cuestiones personales y de trabajo, puesto que buscó una forma de indagar sobre la vida personal del arquitecto y presentó sus objetos personales que referían a su entorno de trabajo.

Figuras 101 y 102.

Instalación de Jeniffer Pereda Hernández para la exhibición Off-Site 01 de i21 en Arista 1701, 2018.

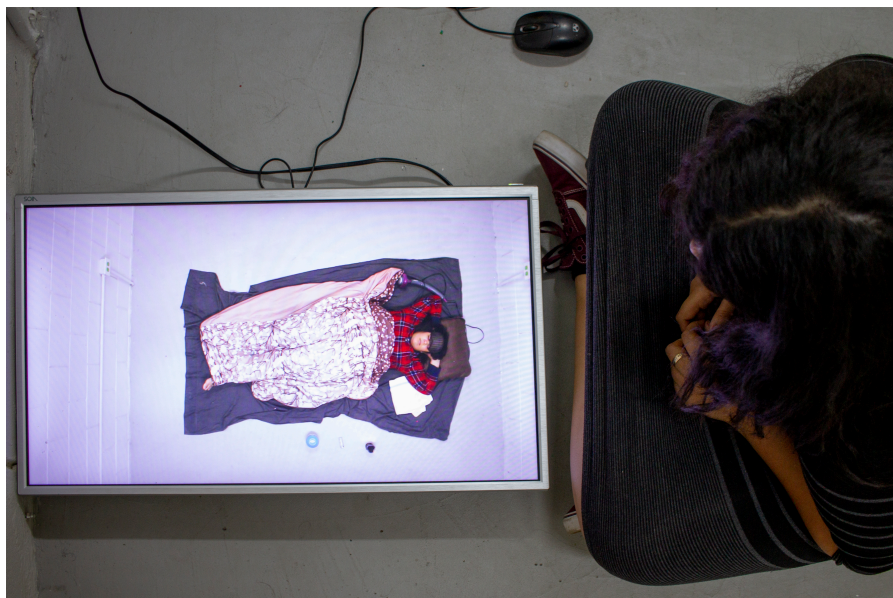


Nota: Recuperado de archivo de Jeniffer Pereda Hernández.

En *Entre las horas*, proyecto de Jeniffer Pereda Hernández para *i21*, se identificaron características de los tres paradigmas. Respecto al paradigma fenomenológico/experiencial, se realizó un *video-performance* que se grabó en el local *i21* y se proyectó durante la exhibición en un televisor situado en el piso, justo en donde se grabó.

Figura 103.

Proceso de montaje de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández en i21.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

La relación de su proyecto con el paradigma social/institucional, se describió en el apartado anterior. El paradigma discursivo se manifestó en relación entre arte y trabajo, que explora constantemente Pereda Hernández.

Figura 104.

Detalle de instalación de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández. Pieza interactiva para el registro de horas en software desarrollado específicamente para la pieza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Diseño especulativo en i21

En este apartado se presentan los atributos del diseño especulativo identificados en el Sistema-i21, con base en la propuesta de Anthony Dunne y Fiona Raby. Este capítulo responde a la segunda pregunta específica de investigación: ¿Cómo se relacionan los lineamientos de *i21*, el sitio y los procesos creativos de los productores de *i21* en los proyectos realizados en el espacio?; así como al segundo objetivo particular de investigación: Analizar los lineamientos, el sitio/contexto y los procesos creativos de los productores de *i21* a partir del análisis de los proyectos realizados en el espacio. La variable de investigación involucrada en este capítulo es: Proceso creativo de los productores en *i21*.

En *i21*, se ha distinguido que varios de los proyectos incluidos en la muestra presentan cualidades del diseño especulativo. Cabe mencionar que, para ubicar estas cualidades en un proyecto, resulta importante identificar cómo es que en la fase de concepción y conceptualización el proyecto se manifestó una intencionalidad por parte de los productores para ejecutar alguna de estas cualidades del diseño especulativo, aun cuando no se nombraran como tal o se asumiera una postura de diseñador especulativo.

Los tres conceptos que se utilizaron para analizar características del diseño especulativo en los proyectos de *i21* fueron los siguientes: experimentos de pensamiento, experimentos de mundos ficticios y futuros PPPP. Estos conceptos se describieron anteriormente en el Marco Teórico. En este apartado se describe la interpretación que se le dio a los proyectos realizados en *i21* desde la óptica de estos tres conceptos. En la tabla de la Figura 105, se presenta en cuáles de los proyectos de la muestra se identificaron características de los tres conceptos de diseño especulativo.

Figura 105.

Relación de proyectos en i21 con conceptos de diseño especulativo propuestos por Dunne y Raby.

Proyecto	Experimentos de pensamiento	Experimentos de mundos ficticios	Futuros PPPP
Luis G. Hernández: Alteraciones Sutiles	X	X	X
Héctor Bázaca: Estudio [Espacio]	X		
Jessica Sevilla y Minoru Kiyota: Cartografía lúdica	X	X	
Yaneli Montiel: Estancia	X	X	
Alejandro Espinoza: Hipóstasis	X	X	
Fátima Orendain Almada: /'paləm(p),sest/	X		X
María G. Salazar: Tipología del hallazgo	X		
Jeniffer Pereda Hernández: Entre las horas	X	X	X
Marisa Raygoza: Permanent Press	X		X

Nota: Elaboración propia.

Experimentos de pensamiento en i21

Se identificó como presente en todos los proyectos de la muestra de *i21*. La cercanía que proponen Dunne y Raby con el arte conceptual se distingue en esta muestra de proyectos, pues el lineamiento de *i21* de desarrollar proyectos de sitio-específico implica justamente la realización de un experimento de pensamiento para identificar una manera particular en la que cada productor propone anclarse al sitio.

Los participantes de *i21* mantenían una práctica con cierta línea que la definía. Al invitarles a *i21* a proponer un proyecto, se realizó un *ejercicio de pensamiento* cada vez que conceptualizaron cómo adaptar su producción a *i21*. En el comentario de Marisa Raygoza sobre la diferencia entre trabajar en *i21* y proyectos anteriores se puede identificar esta particularidad:

Las otras instalaciones son ideas que tuve y yo fui y las presenté a esos lugares. Como en *Deslave* yo les pedí el espacio y ya tenía algo que quería hacer y necesitaba el espacio. Y en este caso, en *i21*, no era algo que yo ya previamente hubiera pensado que iba a hacer. (Raygoza, entrevista, 2021)

Al aplicar esta noción de experimentos de pensamiento en *i21*, sería valioso enmarcar declaradamente como etapa de experimento de pensamiento la conceptualización de proyectos en *i21* con los participantes y, si los consideran necesario, compartirles referentes

del diseño especulativo para este fin, pues, al tener que tomar en cuenta proponer un proyecto que esté orientado al sitio, necesariamente tienen que hacer un ejercicio de pensar cómo es que podría ajustarse su línea de producción a la especificidad del sitio en que *i21* se encuentre.

Durante las entrevistas, varios participantes comentaron sobre la influencia del tiempo para realizar sus proyectos en *i21*. Trabajar en formato de proyecto en *i21* involucró un constante diálogo con cada participante por lo que es importante tomar en consideración el tiempo necesario para las fases de conceptualización, desarrollo e implementación del proyecto. Si se tienen métodos eficientes para cada etapa, podría hacerse un uso más eficiente del tiempo e inclusive lograr realizar proyectos completos en tiempos reducidos. En *i21* los tiempos para desarrollo de proyectos fueron de dos meses a un año aproximadamente. De los participantes que mencionaron el tiempo como factor importante en sus proyectos, la mayoría lo mencionaron como favorable, pues consideraron tener suficiente tiempo para realizar sus propuestas. Solamente uno lo refirió como negativo al ser uno de los que menos tiempo tuvo. Esto enfatiza la importancia de considerar periodos apropiados para realizar cada proyecto, idealmente no menores a tres meses.

Si se cuenta con una metodología para la realización de proyectos de sitio-específico que involucre métodos particulares para cada fase, por un lado, se podrían acortar los tiempos más elevados, o trabajar más proyectos de manera simultánea y por otro lado, se podrían realizar proyectos más complejos en los lapsos de duración más largos.

Experimentos de mundos ficticios en i21

Se identifican cinco proyectos que cumplen con esta cualidad. En los cinco casos se utilizó el local *i21* como una suerte de foro para la presentación de un lugar ficticio. En el caso de Luis G. Hernández, al ser el primer proyecto en el local del *Tianguis del Caballito*, se concibió la posibilidad misma de que el público no supiera que lugar era ése, inclusive que pudiera ser un espacio en construcción o lo que ese lugar podría ser.

Figura 106.

Vista de instalación de Alteraciones sutiles de Luis G. Hernández.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

En los proyectos de Yaneli Montiel y Jessica Sevilla con Minoru Kiyota se utilizó el local *i21* como un espacio para presentar otros espacios, en el caso de Montiel, una simulación de Petaluma, California y en el de Sevilla y Kiyota, una representación de una sección de la ciudad en formato de mapa dentro del local, junto con el posicionamiento de piezas en diversos lugares del *Tianguis del Caballito*.

Figura 107.

Vista de instalación de Estancia de Yaneli Montiel.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Figura 108.

Vista de instalación de Cartografía lúdica de Jessica Sevilla y Minoru Kiyota.



Nota: Recuperado de archivo de Jessica Sevilla.

En los proyectos de Jeniffer Pereda Hernández y Alejandro Espinoza, se utilizó el local como un espacio de producción y escenario. Pereda Hernández realizó un video-performance y una lectura en voz alta el día de la inauguración mientras que Espinoza realizó dos acciones *in situ* en dos de los cinco eventos: un día escribió por tres horas en una máquina de escribir y al siguiente día leyó en voz alta lo que escribió.

Figura 109.

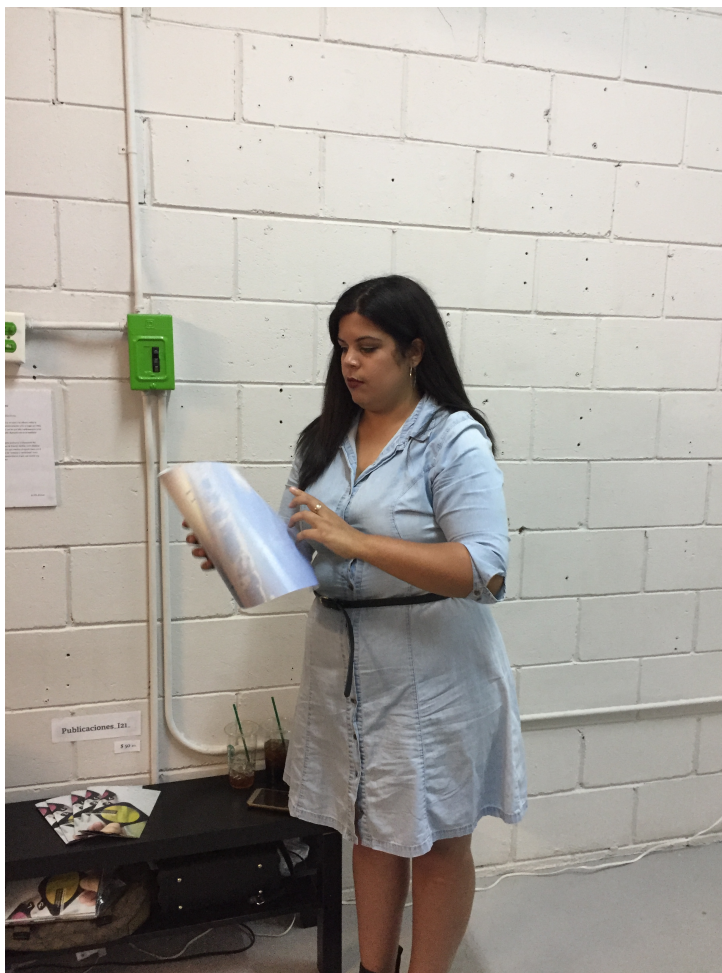
Vista de instalación durante Evento No. 1 de Hipóstasis por Alejandro Espinoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i2I*.

Figura 110.

Lectura de poema como parte de Entre las horas de Jeniffer Pereda Hernández.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Futuros PPPP en i21

El concepto de Futuros PPPP⁶ se presentó en 4 proyectos. Luis G. Hernández, propuso desde el texto de invitación al evento concebir lo que *i21* podría ser. Esta dirección inicial de alguna manera lanzó una propuesta de dirección sobre el futuro mismo de *i21*. En este caso un futuro posible.

Fátima Orendain Almada trabajó desde un inicio con grabaciones en video desde el interior del local que serían proyectadas en el mismo local. Se concibió el proyecto como una suerte de premonición nostálgica sobre el pasado. Con la distancia y la actual situación derivada de la pandemia, *i21* no tiene más sede en el local *i21*, pero como propuso Orendain

⁶ Futuros PPPP: Probables, Plausibles, Posibles y Preferibles. Ver página 56.

Almada, quienes han pasado por el tianguis han dejado huella y ecos. Podríamos considerar que el efecto de *i21* sobre el *Tianguis del Caballito* permanece.

Figura 111.

Vista de instalación de /'paləm(p),sest/' de Fátima Orendain Almada.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

El proyecto de Jeniffer Pereda Hernández también proponía un ejercicio de meditación sobre el futuro en tanto que la pieza interactiva en la que se ingresaban las horas de trabajo de alguna manera proponía la reflexión sobre el futuro de cada persona respecto al manejo de su tiempo. En cuanto a *i21*, al concebirse como espacio de trabajo, influyó en que se tomaran consideraciones sobre las posibles implicaciones de que se tornara realmente en un entorno laboral.

En el caso de Marisa Raygoza, la artista proponía que las piezas que hizo con ropa abandonada que encontró en lotes baldíos, podría haber sido adquirida en un tianguis como el del *Caballito*, puesto que el local *i21* se ubicaba en un pasillo en el que la mayoría de los puestos eran de ropa e inclusive colgaban la ropa al exterior de los locales de tal manera que no se podían ignorar al caminar por ese pasillo. En este caso la perspectiva del futuro era identificar un ciclo entre uso y desuso y posibles destinos de lo que se desecha.

Figura 112.

Vista de instalación de /Permanent Press de Marisa Raygoza.



Nota: Recuperado de archivo de *i21*.

Tras esta revisión se puede identificar cómo es que varios proyectos realizados en *i21* tienen cualidades del diseño especulativo desde su conceptualización hasta su ejecución y presentación en formato de exhibición.

CONCLUSIONES

i21 como sistema

El espacio *i21* puede entenderse como un sistema autopoietico: «el sistema-i21». Inicialmente se tuvo la hipótesis de que la operación de *i21* como sistema era la producción de enunciaciones sobre el espacio y que esta operación implica la adaptación del proceso creativo de los productores a los lineamientos del espacio y la especificidad de sitio en el contexto en que se encuentra *i21*. Después de realizar el trabajo de investigación, se considera que la operación del *sistema- i21* es: practicantes del arte y áreas afines conciben proyectos, orientados a *i21* como sitio, que tomarán forma de instalación artística adaptada a *i21* como espacio de exhibición.

Al entender a *i21* como sistema, se posibilitan dos vías: la del análisis de espacios existentes para definir su operación u operaciones y la de utilizar esta noción como un marco de referencia para diseñar nuevos espacios de exhibición considerando las posibles dinámicas que contribuirán a su operación.

La perspectiva sistémica para concebir espacios como *i21* resultó adecuada para esta investigación. Se consideró valiosa para integrar otras teorías para la observación de un fenómeno particular, en este caso la del arte de sitio-específico y el diseño especulativo para observar a *i21*. La integración entre proyectos orientados al sitio y diseño especulativo desarrollada en esta investigación se considera un punto de partida para dar seguimiento al estudio de dinámicas interdisciplinarias entre arte y diseño. La perspectiva sistémica podría servir para integrar múltiples teorías para analizar otros espacios independientes en diferentes contextos, cuya especificidad dirija a las teorías a considerar para dicho estudio.

En la parte final de la hipótesis, se consideró que la formación disciplinar de los productores en arte y diseño propicia la adaptabilidad a trabajar en un formato de diseño de proyecto de sitio-específico mediante el uso de los medios que forman parte de su proceso creativo, lo que se cumplió. Cabe mencionar que la mayoría de los participantes tienen estudios nivel maestría, lo que se considera que también influyó en la adaptabilidad a trabajar en formato de proyecto de sitio-específico, aunque su área de estudio no fuera específicamente en producción artística. Quienes no estudiaron maestría, contaban con

formación de licenciatura en artes plásticas, lo que facilitó compartir un marco de referencia respecto a proyectos de sitio-específico.

Se considera que el diseño especulativo puede ser útil como método para la concepción de proyectos de arte orientados-al-sitio o de sitio-específico, particularmente desde la incorporación del concepto de experimentos de pensamiento a la fase de concepción de proyectos.

La conformación de un archivo organizado, clasificado y con múltiples respaldos para posibilitar el acceso a éste desde diversos medios fue un factor medular para la realización de esta investigación. El material compartido por los participantes de *i21* para sumarse a este archivo, contribuyó a la definición del proceso creativo de cada proyecto, así como a establecer puntos de referencia para recordar experiencias de los participantes al realizar sus proyectos.

Tener acceso público al archivo en redes sociales de otros espacios posibilitó trazar relaciones con *i21*. Se identificó una tendencia en los espacios independientes de Mexicali en utilizar redes sociales en lugar de páginas web para dar acceso al registro de sus exhibiciones, lo que implica que, para acceder a este material, se tiene que contar con una cuenta en dichas redes y utilizar sus estructuras para acceder a la información. Es recomendable que quienes inicien espacios independientes conformen un archivo de pormenorizado de su producción y consideren desde un inicio la construcción de una página web en la que tengan control sobre la forma de presentar su contenido y el nivel de acceso que permitan a su archivo.

Relación entre lineamientos, sitio y procesos creativos

Los lineamientos de *i21* dirigen al proceso creativo de los productores a identificar en el sitio un aspecto específico para abordar o aprehenderse. Este proceso implicó un diálogo constante con cada productor para desarrollar proyectos que integraran la línea conceptual de *i21* y sus procesos creativos. El resultado de esto posibilitó la operación del sistema-*i21*.

A partir de las entrevistas, se identificó la importancia de que la duración del proyecto sea mayor a tres meses, para lograr dedicar el tiempo necesario a cada etapa. Los proyectos se desarrollaron entre dos meses y un año. En consideración de una participante, en uno de los proyectos que se desarrolló en dos meses, el tener mayor tiempo habría sido favorable.

La variación en la duración se debe a diversos factores, sin embargo, una vez identificada la necesidad de dedicarle cuando menos tres meses a cada proyecto, surge la necesidad de tener una agenda planeada con mayor antelación, así como cronogramas compartidos para cada proyecto, pues constantemente se trabajó simultáneamente en dos o más proyectos.

La idea de *libertad* se mencionó por cuatro productores para describir la manera de trabajar en *i21*. Este aspecto resultó inesperado, pues desde un inicio *i21* se concibió como un espacio con una línea conceptual definida mediante sus lineamientos, por lo que el hecho de que aún dentro de un acotamiento de posibilidades se haya considerado la manera de trabajar como libre resultó valioso para tener en cuenta como un factor deseable a conseguir al trabajar con otros productores en lo posterior.

Otro aspecto que se resaltó por cuatro productores fue la descripción de *i21* como “un espacio dentro de otro espacio” para puntualizar la interacción de *i21* con el *Tianguis del Caballito*. Este aspecto, resaltado por el inevitable recorrido que se tenía que hacer dentro del Tianguis para llegar a *i21*, fue el propulsor de tomar la decisión inicial de incluir en los lineamientos de *i21* que los proyectos tuvieran que ser de sitio-específico, para que quienes visitaran las exhibiciones de *i21* pudieran tener esta misma conexión al haber transitado el *Tianguis del Caballito* para llegar a *i21*. Esto apunta a la necesidad de los participantes de disponer su propio proceso creativo a la operación de *i21*.

El lineamiento de *i21* de trabajar en formato de proyecto de sitio-específico y la manera en que se les explicó a quienes no tenían una familiarización previa con esta línea de producción, influyó en que el acercamiento al espacio fuera principalmente alineado al paradigma fenomenológico de especificidad de sitio. Resulta conveniente que quienes dirijan un espacio o plataforma de gestión de proyectos de sitio-específico tengan no solo nociones claras de los diferentes paradigmas de especificidad de sitio, sino que desarrollen técnicas y métodos efectivos para comunicar a los participantes y al público estos paradigmas para propiciar lecturas e interpretaciones del sitio que se aborda más complejas que no sean evidentes mediante la percepción directa del espacio.

Relación entre proceso creativo, formación disciplinar de productores y medios utilizados

Los productores de *i21* fueron invitados a proponer un proyecto para *i21* a partir de haber identificado previamente algún proyecto de sitio-específico, de arte instalación, o alguna cualidad en su práctica que pudiera desarrollarse en formato de proyecto para *i21*. Se identificó que el proceso creativo de los productores se ajustó a la línea conceptual de *i21* por dos principales aspectos de su formación disciplinar, ya sea que estudiaron artes en nivel licenciatura y o maestría o en el caso de quienes no se formaron en artes como tal. El estudio de nivel maestría influyó en la disposición a trabajar en un proyecto que integrara su propia práctica a la especificidad de sitio solicitada por *i21*.

La elección de medios para materializar sus proyectos estuvo relacionada en la mayoría de los casos con medios que anteriormente habían usado o con estrategias propias de su proceso creativo. Al ser proyectos de sitio-específico, resultó inherente la elección de materiales y referentes perceptuales del sitio, sin embargo, no se identificó que la elección de medios fuera un proceso completamente ajeno o novedoso para los productores, más bien fue un punto de anclaje entre su práctica y el aspecto del sitio con el que buscaron relacionarse.

Todos los productores identificaron alguna relación en su formación disciplinaria con los medios utilizados. Salvo un proyecto, los productores seleccionaron los medios con una intencionalidad relacionada con algún aspecto de su formación disciplinar. Se considera importante resaltar este aspecto, pues para propiciar una mediación efectiva con el público se requiere un esfuerzo intencional de encontrar términos adecuados para explicar los procesos que no sean evidentes a quienes no compartan una formación disciplinar en artes, diseño o algún área creativa.

La interrelación entre el proceso creativo de los productores, su formación disciplinar y los medios utilizados en sus proyectos, contribuyeron a la operación del sistema-*i21* con otorgarle una cualidad especulativa de laboratorio de experimentación de ideas en formato de instalación artística. Se considera que este aspecto puede incorporarse a procesos formativos de prácticas espaciales en arte, diseño y áreas afines.

Seguimiento

La relación entre las variables estudiadas en esta investigación permitió desarrollar un método para colaborar con artistas, diseñadores y practicantes de disciplinas creativas en el desarrollo de proyectos de sitio-específico. En esta investigación se consideró como variable dependiente al proceso creativo de los productores de *i21*, por lo que se tuvo un énfasis en recuperar información de éstos, sin embargo, en otros estudios se podría tomar como variable dependiente alguna de las otras variables para tener un enfoque diferente en la investigación. Con relación a esto, una de las líneas que se identifican para dar seguimiento es la realización de estudios de recepción sobre la oferta de los espacios independientes, para lo que sería importante tener en consideración el registro constante de retroalimentación de los visitantes del espacio sobre su experiencia al asistir.

Las variables estudiadas fueron las que se consideraron como adecuadas para la dinámica particular de *i21*, sin embargo, no son las únicas que se podrían estudiar en otros espacios, por ejemplo, administración financiera, procuración de fondos, dinámicas de voluntariado, vinculación comunitaria, responsabilidad social, comunicación y presencia en medios digitales podrían ser variables a considerar al estudiar otros espacios independientes desde una perspectiva sistémica.

Al fungir tanto el rol de investigador de esta tesis como el de director de *i21*, surge la necesidad de implementar los hallazgos de esta investigación en el sistema-*i21* para contribuir a la recursividad teórico-práctica de la que esta tesis forma parte, ya sea en el propio sistema-*i21* o en el diseño de otros sistemas a partir del análisis del sistema-*i21*.

Uno de los efectos de la pandemia por COVID-19, fue que *i21* tuvo que salir del local *i21* del Tianguis del Caballito. A partir de considerar a *i21* como sistema, se han identificado dos vías posibles: un acoplamiento estructural que modifique la operación de *i21* para que continúe activo fuera del *Tianguis del Caballito*, o el fin de *i21*. En línea con la primera opción, se trabajó durante 2020 y 2021 en una serie de exhibiciones en línea, sin embargo, ese acoplamiento se consideró temporal. En el caso del fin de *i21*, se considera aplicar la metodología desarrollada en esta tesis para diseñar un nuevo sistema-espacio a partir de una nueva relación sistema-sistema entre el sistema-*i21* y el nuevo sistema, así como una nueva relación sistema-medio, respecto al nuevo sistema-espacio y su medio.

Referencias

- Allen, M. (s.f.). *Machine Project Guide to Starting Your Own Art Space*. Recuperado de:
<https://machineproject.com/publications/>
- Besson, C. (2018). Artist-run spaces. *Critique d'art*, 49. 27-35. Recuperado de:
<https://doi.org/10.4000/critiquedart.27133>
- Brinkmann, S. (2018). The Interview en N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5ta ed., pp. 576–599). SAGE Publications.
- Cárdenas, A. G. (2016). *Desde el desierto cultural: Procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali, Baja California, México* [Tesis de maestría, Colegio de la Frontera Norte, Baja California, México]. Repositorio Institucional de COLEF.
- Denzin, N. K. (2015). Haciendo [auto] etnografía políticamente. *Astrolabio*, (14), 224–248. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11625>
- Denzin, N. K. y Lincoln Y. S. (2018). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research en N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5ta ed., pp. 1–26). SAGE Publications.
- Del Bosque, R. (2020). *La no-curaduría: Ensayos sobre el arte contemporáneo en la ciudad de Mexicali, Baja California*. [Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla]. Colección de tesis digitales Universidad de las Américas Puebla.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica* 2(7), 162-167. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3497/349733228009.pdf>
- Dunne, A. Y Raby, F. (2103). *Speculative Everything: design, fiction, and social dreaming*. The MIT Press: Estados Unidos.
- Ellis, C., Adams, T. E. y Bochner, A. P. (2015). Autoetnografía: un panorama. *Astrolabio*, (14), 249–273. Recuperado de:
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>
- Halsall, F. (2008). *Systems of Art: Art, History, and Systems Theory*. Berna: Peter Lang.
- Hernández, R., Fernández, C. Y Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación* (3ra ed.). México: Mc Graw Hill.

- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. The MIT Press: Estados Unidos.
- Kraus, C. (2011). *Where Art Belongs*. Semiotext(e): Estados Unidos.
- Kraus, C. (2018). *Social Practices*. Semiotext(e): Estados Unidos.
- Lara, E. (2011). *Fundamentos de investigación: un enfoque por competencias*. México: Alfaomega Grupo Editor.
- Lozano, M. A. (2021). Los efectos de la pandemia del Covid-19 en las galerías independientes en Baja California en *Estudios sobre Arte Actual*. Número 9. ISSN: 2340-6062. Recuperado de: <http://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2021/10/17.-Miguel-Angel-Lozano.pdf>
- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad* (J. Torres, Trad.). México: Editorial Herder.
- Luhmann, N. (2013). *Introduction to Systems Theory* (Peter Gilgen, trad.). Reino Unido: Polity Press. (Obra original publicada en 2002).
- Maldonado, C. y Lozano, M. (2018). *Fuera de la caja. Galerías independientes en Baja California*. México: Inycre Editorial y Diseño.
- Mexicali 686. (17 de Agosto de 2014). *Monumento Vicente Guerrero, Mexicali*. Recuperado de: <https://www.mexicali686.com/vicente-guerrero.html>
- Nava, R. y Márquez, J. (2015). La configuración de los espacios independientes de arte en México, 1950-2010. En J. Fabelo y M. Canet (Eds.), *La estética y el arte a debate (I)* (pp. 523-536). Puebla, México: Colección La Fuente.
- Orendain, F. (2019). *I21 un espacio dentro de otro espacio*. GAS TV. Recuperado de: <https://gastv.mx/opinion-i21-un-espacio-dentro-de-otro-espacio/>
- Sanchez, A. (3 de diciembre de 2012). *Mexicali Rose: Cultivating Art Across the Border*. KCET Artbound. Recuperado de: <https://www.kcet.org/shows/artbound/mexicali-rose-cultivating-art-across-the-border>
- Sánchez, P. (2013). *Frontera y arte: Acercamiento discursivo a obras producidas por artistas mexicalenses*. Baja California, México: Fondo Editorial de Baja California.
- Seid, G. (2016) *Procedimientos para el análisis cualitativo de entrevistas. Una propuesta didáctica*. en el evento: V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS). “Métodos, metodologías y nuevas epistemologías en las ciencias sociales: desafíos para el conocimiento profundo de Nuestra América”.

Del 16 al 18 de noviembre de 2016. Recuperado de
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/109230>

Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera. (23 de mayo de 2019). *Tianguis: origen y tradiciones*. Blog del Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera. Recuperado de: <https://www.gob.mx/siap/articulos/tianguis-origen-y-tradiciones?idiom=es>

Vélez, S. (2014). La gestión de espacios alternativos de arte contemporáneo en Colombia entre 1990 y 2015. *Artes, La Revista* (20), 37-50. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5737437>