

Feral. Prácticas de investigación-creación

Feral. Research-creation practices

LUZ MARÍA SÁNCHEZ CARDONA¹

Resumen

Este ensayo introduce un léxico operativo y un procedimiento metodológico para abordar la investigación-creación como producción situada de conocimiento. Anclado en un punto de partida autoetnográfico marcado por la violencia en México, define aparato (percepción/archivo/activación), lo feral y epistemologías ferales junto con dos ejes posicionales: locus de enunciación y desplazamiento epistémico. Enmarca el aparato como un principio relacional de estructuración y lo feral como una orientación más allá de marcos domesticados de inteligibilidad. Propone la Investigación Artística Transdisciplinaria Basada en la Percepción (S-BTAR) como un procedimiento que vincula herramientas conceptuales con decisiones creativas. El argumento se evidencia a través de estudios de caso que incluyen *2487*, *detritus*, *power · room* y *Vis.[un]necesaria_1.01*.

Palabras clave • aparato, autoetnografía, feral, investigación-creación, S-BTAR.

Abstract

This essay introduces an operational lexicon and a methodological procedure for approaching research-creation as situated knowledge production. Grounded in an autoethnographic point of departure shaped by violence in Mexico, it defines apparatus (perception/archive/activation), the feral, and feral epistemologies, alongside two positional axes: locus of enunciation and epistemic displacement. It frames the apparatus as a relational structuring principle and the feral as an orientation beyond domesticated frameworks of intelligibility, and proposes Sensing-Based Transdisciplinary Artistic Research (S-BTAR) as a procedure that links conceptual tools to creative decisions. The argument is evidenced through case studies including *2487*, *detritus*, *power · room*, and *Vis.[un]necesaria_1.01*.

Keywords • apparatus, autoethnography, feral, research-creation, S-BTAR.

¹ **LUZ MARÍA SÁNCHEZ CARDONA** | Investigadora en artes digitales y nuevos medios, arte sonoro y estudios sonoros, investigación artística e investigación-creación, transdisciplinarietà, estética, filosofía, historia del arte, literatura, pedagogía en artes. Universidad Oberta de Catalunya • <https://orcid.org/0000-0003-4279-9490> • studio@luzmariasanchez.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 de febrero de 2026 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 14 de abril de 2026.

Citar este artículo como: SÁNCHEZ CARDONA, L. M. (2026). *Feral*. Prácticas de investigación-creación. *Revista Nodo*, 20(40), enero-junio, pp. 10-29. doi: 10.54104/nodo.v20n40.2462

What counts is to be in the world, the posture is immaterial, so long as one is on earth.

BECKETT (1995: 116)

MI PRÁCTICA EMERGE como resultado del contacto con la violencia durante las décadas de 1970 y 1980 en México, donde la violencia política y la pérdida personal se entrelazaron.¹ Crecí en plena era del partido político hegemónico que gobernó México de 1929 a 2000 bajo un sistema autoritario-electoral (Schedler, 2015).

Los líderes de las organizaciones delictivas —comúnmente llamadas “cárteles”— operaban en los estados del norte de México mientras sus familias vivían en Guadalajara, mi ciudad natal. La violencia a plena vista —en las calles, los restaurantes y a través de encuentros directos con hombres armados— era parte del cotidiano.

Este contexto dejó una *herida primal* que marcó mi lugar de enunciación y alimentó un sentido de urgencia que se ha extendido a mi investigación y producción artística. Los efectos persistentes de la violencia —agravados por la pérdida y erosión profunda de mis salvaguardas— dieron forma a una suerte de hipervigilancia que en su momento orienté hacia la supervivencia, y que terminó por convertirse en la base de una estructura de “sentir/percibir” que conformó el fundamento de mi práctica en sentido amplio.

PARTE I. Herramientas conceptuales²

Los constructos que elaboré a finales de los años noventa surgieron de condiciones que hoy puedo reconocer como *ferales*. Entonces se trataba de una práctica en solitario, con muy pocos interlocutores,³ pero que ya

¹ Agresta (2015).

² Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

³ Destaco el diálogo con Patrick Charpenel (México, 1967) y Baudelio Lara (México, 1959) en torno a mi primera exposición in-

requería de la colaboración con especialistas de otras disciplinas. En ese momento, el pensamiento decolonial apenas comenzaba a tomar forma. Aníbal Quijano (1992) había introducido el concepto de la colonialidad del poder y Enrique Dussel había hecho la primera vinculación de la modernidad con la conquista colonial (1994). Mi práctica era “contemporánea” en el sentido en que lo propone Giorgio Agamben:

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo. (2011: 18)

Fue precisamente a través de esa distancia que pude trabajar en las fracturas emergentes del lenguaje y del poder.

1.1. Apparatus/Aparato

Mi práctica artística es el resultado de mi capacidad de *percibir* la realidad y el posterior [re]entrenamiento de esa capacidad a través de la creación de lo que he llamado *constructos* —estructuras en las que organizo unidades de significado que pueden ser imagen, sonido, texto—. En el proceso creativo incorporo estos constructos a sistemas de operación complejos: una suerte de meta-estructuras que atraviesan mis archivos y obras, y que hoy nombro con mayor precisión mediante la categoría de *apparatus*. De estos sistemas de operación es que genero lo que llamo estructuras epistémicas.

Para precisar qué tipo de operatividad pongo en juego me remito al puente Agamben-Foucault. Agamben

dividual (*Sitio*, 1999-2000), o con Guillermo Santamarina (México, 1957) y Manuel Rocha Iturbide (México, 1963) para mis participaciones en el Festival de Arte Sonoro de la Ciudad de México.

recupera a Foucault y nos recuerda que el dispositivo es “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellas” (Foucault, 1977, *cit.* en Agamben, 2014: 8), para después proponer sus tres rasgos: heterogeneidad (como red), función estratégica y constitución en el cruce poder/saber (Agamben, 2014: 8-9). Esa síntesis me permite desplazar la discusión desde “qué es” el dispositivo hacia “cómo opera”. Y es en ese desplazamiento —del “qué es” al “cómo opera”— donde sitúo mi uso del dispositivo y lo incorporo a mis categorías conceptuales.

Al establecer mi léxico encontré —a partir de la lectura de *What is an apparatus?* (2009), de Agamben— que sus traductores optaron por el término *apparatus* sobre *dispositiv*, dado que en el uso cotidiano el término puede designar cualquier tipo de artefacto.⁴ Aunado a esto está la observación de Agamben que indica que la máquina de Kafka en *In the Penal Colony* se denomina *Apparat* (*cit.* en Agamben, 2009: 55). Es, pues, desde esa lectura en inglés que decido incorporar *aparato* a mi léxico, integrando también esa resonancia kafkiana que me permite pensarlo como montaje operativo.

Así, en mi práctica, el *aparato* designa una estructura relacional que articula materiales, tecnologías, disposiciones espaciales, protocolos de archivo y modos de activación; y produce condiciones de percepción, organiza aquello que es posible registrar y vuelve perceptible la experiencia. El aparato constituye el régimen de relaciones que hace posible que la obra funcione como máquina epistémica, y lo distingo en tres vertientes:

- El aparato⁵ de percepción, que decodifica la realidad y la registra en forma de datos a través de procesos de percepción. Opera como una estructura de percepción y como un modo de indagación o búsqueda. Moviliza las redes afectivas y cognitivas del cuerpo

para vincular la percepción con la emoción y el razonamiento. A través de esta convergencia, el cuerpo configurado como máquina se vuelve un instrumento epistémico.

- El aparato archivístico, que reúne, ordena y reactiva los datos en el archivo mediante sistemas —generativos o no—. En mi investigación artística, cada proyecto se construye en un archivo que media entre aquello que se conoce, se recuerda, se puede visitar y se acciona. Los archivos son sistemas relacionales estructurados: cada uno construye una infraestructura operativa interna que define lo que puede conocerse (registrarse) o recordarse (activarse), como textos, grabaciones e imágenes fijas o en movimiento. Este aparato archivístico funciona como un mecanismo activo, mediando entre percepción y memoria.
- Y el aparato performativo, que se activa como un sistema espacial y relacional: procesos se ponen en marcha mediante instrucciones que recibe la máquina, y la interacción o participación⁶ del público. En ese sentido, la obra existe en un estado de potencialidad —el llamado espacio liminal— hasta que una acción reanima sus mecanismos.

1.2. Lo feral

Uso el término *feral*⁷ para nombrar una salida de regímenes de saber domesticados. Se trata de una ruptura: me aparto de los marcos habituales de inteligibilidad hacia una forma de indocilidad —un espacio de disrupción y [des]aprendizaje—.

El término se vincula a *ferālis* (de *fera*, “bestia salvaje”, + *-ālis*) y se define como aquello que regresa a un estado indómito tras la domesticación o que escapa de ella⁸. Es decir, *feral* implica la posibilidad de existir

⁴ Ver la nota de los traductores (Agamben, 2009: 55).

⁵ En *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* utilicé “dispositivo” en sentido amplio y “aparato” para la extensión de la funcionalidad del teléfono mediante herramienta digital (Sánchez Cardona, 2023). Aquí desarrollo esa distinción con mayor precisión y lo propongo como categoría independiente.

⁶ Sigo la genealogía propuesta por Kluszczyński (2013) entre participación (acciones/decisiones que completan el evento) e interacción (activación por movimiento/comportamiento mediante sensores e interfaz).

⁷ Ver Sánchez Cardona, 2025.

⁸ Para el campo lexicográfico de *feral* (en inglés), ver *Merriam-*

en estado salvaje después de haber sido domesticado. Aquí “lo salvaje” no remite a una naturaleza pura o intacta, categoría en sí misma problemática.⁹

Feral remite a un movimiento fuera de celdas epistémicas. Se trata de apartarse (si fuera posible) de ciertos órdenes de inteligibilidad para abrir un campo de indagación afectiva y política. En este texto, *feral* funciona como un criterio de orientación: nombra el lugar desde el cual decido cómo mirar, cómo escuchar y cómo nombrar.

PARTE II. Herramientas epistémicas y topologías teóricas

2.1. Herramientas epistémicas

Presento tres herramientas epistémicas interrelacionadas con las que comunico algunos de mis procesos. Las describo como conceptos operativos: palabras específicas con las que configuro un léxico propio que surge de, y se integra a, un espacio epistémico particular.

Las epistemologías ferales¹⁰ constituyen un marco transdisciplinario que sitúa la producción de sentido en la *aisthesis/aestheSis*¹¹ y en la geopolítica de la percepción. Subrayo el plural —epistemologías— para dar cuenta de múltiples modos de conocer que emergen del desplazamiento y de las condiciones encarnadas que activan formas de *desobediencia epistémica*.¹²

Webster (s. f.) y Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus (s. f.).

⁹ “Salvaje / wilderness” es aquí una construcción cultural (no un “afuera” no humano); sigo a Cronon: *wilderness es una creación profundamente humana* (Cronon, 1995:1). Para antecedentes de epistemología salvaje (*wild epistemology*) y pensamiento salvaje (*wild thought*), ver Fischer (2023) y Lévi-Strauss (1962).

¹⁰ En este marco acuñé *feral auralities* (auralidades ferales) para nombrar prácticas de escucha/sonorización que se desvinculan de cercos disciplinares y afirman la percepción como situada y geopolítica (Sánchez Cardona, 2025).

¹¹ Sigo el uso de Mignolo de *aisthesis/aestheSis* para referirse a la percepción/sensación (*sensing*) desde la totalidad del cuerpo y no desde la mirada occidental (*Western gaze*) (Mignolo, 2010).

¹² La *desobediencia epistémica* (Mignolo, 2009) nombra el rechazo de la epistemología occidental como universal y la decisión de pensar desde posiciones situadas; ver Mignolo (2009: 160-161).

El locus de enunciación¹³ es una herramienta posicional y epistémica que delimita el lugar desde el cual hablo y produzco conocimiento. Este locus está marcado por un *desplazamiento epistémico*¹⁴ y por prácticas fronterizas de *pensar-ser-hacer*¹⁵, desvinculadas de lo que llamo *spatia hominum*¹⁶.

Y la culpa de pertenencia¹⁷, una herramienta ética que [re]ancla mi conexión con el contexto. Articula la tensión que surge de ocupar una posición de privilegio dentro de la matriz colonial del poder —la de una *nueva mestiza*¹⁸—, donde ese privilegio corre el riesgo de convertirse en [auto]instrumentalización. Esta herramienta se activa operativamente a través de tres verificaciones: 1) trazabilidad del material (de dónde proviene, bajo qué condiciones y con qué riesgos); 2) devolución (cómo y a quién regresa algo —información, recursos, visibilidad, cuidado— en el proceso); y 3) control de mediación (cómo evito que el proyecto se convierta en instrumento).

Estas tres herramientas nombran mi posición y mis tensiones operativas.

La sección siguiente traza la topología teórica que las alimenta y desplaza, y desde la cual paso al método y a los procesos de investigación-creación.

¹³ *Locus de enunciación*: posición geo- y corpo-política desde la cual se produce saber; su ocultamiento sostiene la ficción de un “ego” no situado (Grosfoguel, 2011: 5-6).

¹⁴ Propongo *desplazamiento epistémico* a partir de Anzaldúa (1987) (*tránsitos/switching*) en diálogo con el *epistemic delinking* en Mignolo (2009): separación consciente respecto de pretensiones universalistas de la matriz colonial del poder para abrir la elaboración situada del saber.

¹⁵ Ver Mignolo (2003, caps. 5-6: 217-277) sobre *border thinking*; “subalterno” remite a posiciones excluidas de estructuras hegemónicas (Spivak, 1988).

¹⁶ *Spatia hominum*: nombro así el espacio donde opera el régimen perceptivo occidentalcentrico que organiza, jerarquiza y valida lo “conocible”.

¹⁷ Culpa de pertenencia: término que propongo para nombrar la tensión entre complicidad/privilegio y pertenencia como adscripción, posesión y “pertenencias” (objetos/vínculos).

¹⁸ “Mestiza”: entre Anzaldúa (potencia inventiva de negociar entre culturas) y Aguilar Gil (mestizaje como operación estructural de borramiento); uso el término para nombrar simultáneamente invención y pérdida (Aguilar Gil, 2025; Anzaldúa, 1987: 78-79).

2.2. Topologías teóricas

Con topologías teóricas nombro un mapa de relaciones que se activa desde la práctica: un conjunto de vectores que orienta cómo registro la realidad y cómo diseño mis *constructos*. Organizo este mapa en cuatro vectores.

En el primer vector articulo lenguaje, autoridad y mando. Aquí Samuel Beckett funciona como matriz operativa para pensar el poder como estructura de enunciación: una maquinaria que organiza lo que se dice y lo que se escucha, en diálogo con marcos sobre soberanía, excepción y administración de la vida, articulados necesariamente con Giorgio Agamben y con Achille Mbembe.

En el segundo vector atiendo la operatividad de las infraestructuras: registros que circulan para ejecutar procedimientos de control, cálculo y gobierno; aquí trabajo con Harun Farocki e Hito Steyerl.

En el tercer vector sitúo la investigación-creación en una geopolítica de la percepción: el desplazamiento epistémico, la *aestheSis* y las disputas por el lugar desde donde se conoce. Con Walter Mignolo y Rita Segato puedo reubicar mi práctica fuera de regímenes domesticados hacia el espacio propio que llamo *epistemologías ferales*.

En el cuarto vector anclo el sentir/percibir como un campo de conocimiento: pensar el archivo y todos sus elementos como experiencia. En ese punto abro el diálogo con Ana María Ochoa Gautier, Salomé Voegelin y Jean-Luc Nancy.

Estos vectores sostienen la conformación de un léxico propio. Al intentar construir mi locus de enunciación y reconocer mi posición dentro del horizonte de la modernidad/colonialidad puedo abrir un espacio epistémico alterno.

PARTE III. Método y procesos de investigación artística

3. Proyectos de investigación artística. Investigación artística transdisciplinaria basada en la percepción¹⁹

Acuñé el término *Sensing-Based Transdisciplinary Artistic Research* (S-BTAR) —y lo traduzco provisionalmente al español como *Investigación artística transdisciplinaria basada en la percepción*— para describir una metodología que ubica la producción de conocimiento en la experiencia sensorial y afectiva, y que opera en dimensiones artísticas, epistémicas y políticas.

Con S-BTAR describo una metodología basada en la práctica artística que se despliega a través de seis procesos interdependientes y superpuestos —percibir, explorar, investigar en campo, crear, reflexionar y comunicar— sin una secuencia fija. Estos procesos se alinean a fines artísticos, epistémicos y políticos. Mediante esta estructura recursiva pongo en operación los fundamentos conceptuales desarrollados en la parte primera de este texto.

- 1) *Percibir* opera como modo de exploración y como aparato de percepción.
- 2) *Explorar* implica una indagación conceptual, histórica, archivística, que me proporciona el sustento teórico y contextual desde el cual mis preguntas de investigación artística emergen y evolucionan. La investigación precede y acompaña mi práctica, lo que me permite poner a prueba los marcos críticos y redefinirlos a través del hacer/crear/construir objetos epistémicos.
- 3) *Investigar en campo* implica una extensión y una búsqueda de contacto directo fuera del estudio: la posibilidad de transitar espacios geopolíticos, escuchar, documentar y relacionarme con realidades sociales y materiales.

¹⁹ Aquí “percepción” se usa en dos sentidos: afectivo y sensorial/físico.

- 4) *Crear* y
- 5) *reflexionar* son procesos continuos e inseparables que tienen lugar a lo largo de cada etapa del ciclo —como ocurre también con la *exploración*.
- 6) *Comunicar* me permite devolver el conocimiento generado a la esfera pública mediante exposiciones, diálogos y publicaciones.

Aquí incluyo la dimensión pedagógica de mi práctica, donde el aprendizaje colectivo se vuelve una forma de investigación, en sintonía con las ideas de Paulo Freire sobre una educación dialógica y la praxis como proceso de transformación colectiva (2005).

Práctica transdisciplinar

Mi práctica es transdisciplinar y dialoga con los dos sentidos dominantes propuestos por Basarab Nicolescu. El primer sentido, que recupera de Piaget, entiende *trans* como “a través” y “entre” disciplinas, como una articulación que opera todavía dentro del marco disciplinar para alcanzar una *etapa superior de disciplinariedad* (Nicolescu, 2010: 18). El segundo sentido entiende *trans* como “más allá” y, por tanto, como un ir más allá de las disciplinas. Dentro de este segundo sentido distingo entre ampliar/mejorar la ciencia —el conocimiento— y lo que me interesa realmente: transformar los regímenes de conocimiento (Steelman *et al.*, 2019: 772).

Genealogías conceptuales situadas

Mi investigación-creación se desarrolla mediante procesos interconectados que evolucionan a lo largo de años de exploración y producción. Cada ciclo se expande con nuevos materiales, contextos y marcos conceptuales, y genera resultados que entrelazan campos artísticos, académicos y sociales. Un proyecto puede iniciar dentro de un marco existente y evolucionar hacia uno nuevo: archivos previos, materiales de campo y estructuras conceptuales tempranas se vuelven la base desde la que emergen nuevas configuraciones, y

entonces se reúne nuevo material. En ese desplazamiento también se transforman los términos con los que nombro aquello que investigo.

A partir del conocimiento adquirido en proyectos como *diaspora*, *detritus* y *Vis.Fuerza[in]necesaria* decidí no utilizar el término “cárteles”. Oswaldo Zavala sostiene que el término “cártel” se consolida en el discurso securitario estadounidense para leer el narcotráfico como problema de seguridad nacional (Zavala, 2018, cap. 15). Ese marco se extiende a México, donde se naturaliza un vocabulario de amenaza que simplifica relaciones complejas entre violencia, Estado y administración del territorio. Lo que más tarde se conocería como el cártel de Sinaloa —subordinado al control estatal bajo el PRI [Partido Revolucionario Institucional] durante la segunda mitad del siglo XX— puede entenderse, en la genealogía propuesta por Zavala, como parte de un sistema regulado que contenía la violencia abierta (2018, cap. 1). Desde mediados de la década de 1990, este sistema se expande y se reconfigura bajo nuevas economías, alianzas y disputas armadas.

Prefiero trabajar con el concepto de Achille Mbembe *máquinas de guerra / war machines*, que entiende como formaciones difusas y polimorfos capaces de escindirse o fusionarse según su tarea y circunstancias, cuya relación con el espacio es móvil, y que pueden mantener relaciones complejas con formas estatales —de la autonomía a la incorporación—. Mbembe subraya además que el Estado puede transformarse en una máquina de guerra o apropiarse de una ya existente, así como ayudar a crearla (Mbembe, 2011: 58-59).

Esta elección conceptual no busca reemplazar una etiqueta por otra, sino desactivar un encuadre moralizante y binario —policías “buenos” versus “narcos malos”— que, en trabajo de campo, se vuelve insostenible: las configuraciones contemporáneas de lo armado están atravesadas por la participación estatal, por relaciones de regulación, captura, delegación y coproducción de la violencia.

El proceso en el que estudio las dinámicas de la violencia y su taxonomía en el México contemporáneo está vinculado con el territorio y sus habitantes. Y mis preguntas de investigación-creación, lejos de cerrarse,

continúan habilitando la posibilidad de seguir cuestionando la realidad. En ese sentido, el proyecto de investigación-creación *Vis.Fuerza[in]necesaria. El sonido del México postnacional* (2014-presente) surge a partir de los procesos de *detritus* (2019), que a su vez desarrollé desde *diaspora I y II* (2003-2006). El proyecto más reciente —*power · room* (2018-presente)— surgió directamente de *Vis.Fuerza[in]necesaria* a partir de una nueva pregunta: si la sociedad civil sobrevive a una violencia extrema que ejerce el Estado, ¿quién y cómo se ejerce ese poder?

PARTE IV. Infraestructura y corpus

4. Archivos

En mi investigación artística, cada proyecto se sostiene sobre un archivo. En mi práctica, los archivos tienen formas heterogéneas; en ocasiones residen en el corazón de una computadora o en el espacio de la web; en otros son visibles a la manera de libros, elementos textuales en sala, en contenedores a la manera de cajas-objeto, o en módulos de acceso en el espacio de exposición y libres para su consulta. En todos estos proyectos, el archivo funciona como una estructura activa que produce objetos epistémicos.

2487

La obra *2487* (2006) nombra a individuos que murieron en su intento por cruzar la frontera Estados Unidos-México. En *2487*, el archivo es híbrido. Por un lado tenemos los 2,487 sonidos que se activan en sala a través de un sistema de cómputo, y entonces se encuentran en una carpeta dentro del disco duro. Pero también están en un sistema en línea y en formato de disco compacto. Por otro lado, tenemos la información vinculada con esos sonidos en forma de texto: una base de datos que incluye la información recuperada en torno a estos individuos. Esta base de datos está en línea, se publicó a manera de libro para consultarse en sala, y

forma parte de la caja-objeto que se hizo de este proyecto. Finalmente, también tenemos el registro visual a través de una imagen permite observar la arquitectura de la obra (ilustraciones 1-3).

detritus

detritus (2019) se constituye de 15,585 imágenes digitales intervenidas. Este corpus es resultado de la investigación documental en la prensa en línea de periódicos mexicanos (2006-2012) bajo los ejes de violencia relacionada con narcóticos. El archivo inicia el 11 de diciembre de 2006 —el día que el expresidente Felipe Calderón “declaró la guerra” al narco— y finaliza el 30 de noviembre de 2012, último día de la administración de Calderón. El archivo es híbrido: se encuentra en línea y está contenido en discos duros para su ejecución en espacios de exhibición. Este archivo ha tenido otra salida: en un formato completamente análogo —impresiones de serigrafía en gran formato— (ilustraciones 4 y 5).

power · room

En *power · room* (2024), el archivo *constituye* la obra pero requiere para su activación de un visitante, un usuario, un operador. El archivo incluye la totalidad de las conferencias matutinas del expresidente de México Andrés Manuel López Obrador, desde el inicio de estas transmisiones en 2018 y hasta la última en que estuvo al frente de este ejercicio de propaganda en 2024. El archivo de más de 1,400 grabaciones de video y la metadata vinculada se encuentra resguardado en discos duros, y se pone en operación en el espacio de exposición a través de los módulos de búsqueda o *Media Stations*. El visitante puede hacer una búsqueda directa y el sistema presenta todas las grabaciones en las que se menciona esa palabra o palabras. El visitante puede revisar los resultados y seleccionar hasta cuatro grabaciones; también puede seleccionar el fragmento de la grabación que desea utilizar.

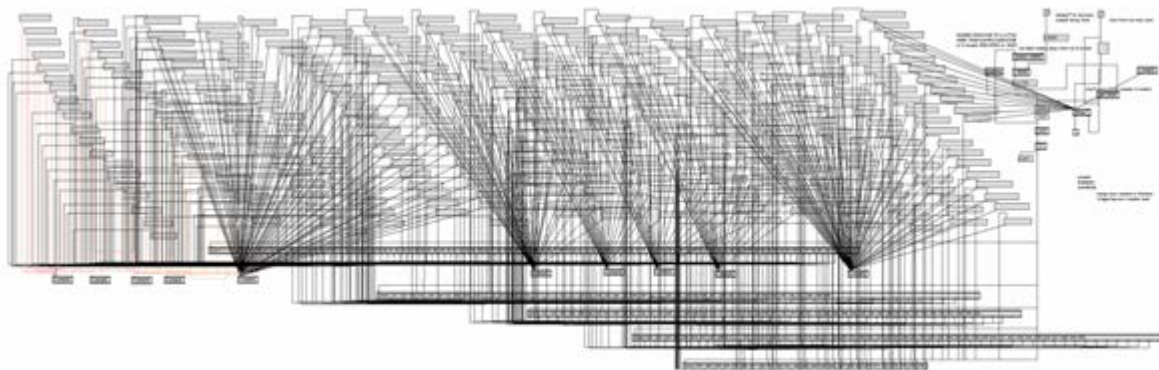


Ilustración 1 | 2487 (2006). Registro visual del sonido. Cortesía de la artista.



Ilustración 2 | 2487 (2006). Detalle de la exposición: libro. *In the Absence of the State*, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

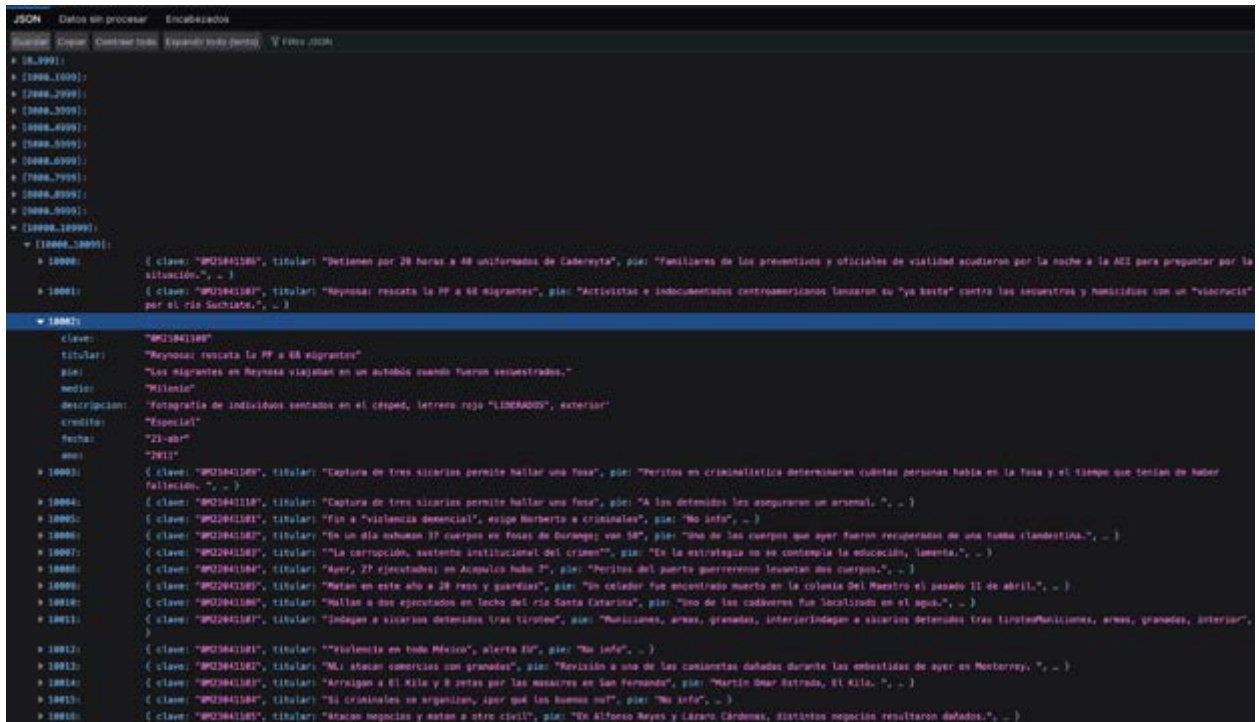


Ilustración 3 | 2487 (2006). Detalle de la exposición: base de datos. *Los infranómadas*, 1 de septiembre-31 de octubre de 2017. Curador: Santiago Rueda. Casa Hoffman, Bogotá, Colombia. Fotografía: cortesía Casa Hoffman.

Una vez validadas por el mismo usuario, el sistema manda esta selección al área contigua, llamada *Switcher Area* o zona de switcheo. El visitante entonces es invitado a continuar en esta segunda área, y ahí, decidir el orden en que desea que esos cuatro elementos que seleccionó sean reproducidos en el espacio adyacente y que no queda a la vista: el *Screening Room* o área de proyección. Tenemos entonces un archivo que se pone en operación a partir de las decisiones e intereses del usuario que visita el espacio de exposición (ilustraciones 6 y 7).

Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01

En *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024), el archivo no reside en un disco duro físico —por lo menos en lo que toca a la operación de la obra—, sino que descansa en un número variable de tarjetas SD que se integran a los objetos escultóricos que articulan la obra. Si se trata de la instalación compuesta de cien reproductores de audio —como fue la versión más reciente, en la exposición *In the Absence of the State* en 2024—, entonces serán cien sonidos y, por tanto, cien tarjetas SD.



Ilustraciones 4 y 5 | *detritus* (2019). Base de datos y página web (fotos de pantalla). Cortesía de la artista.

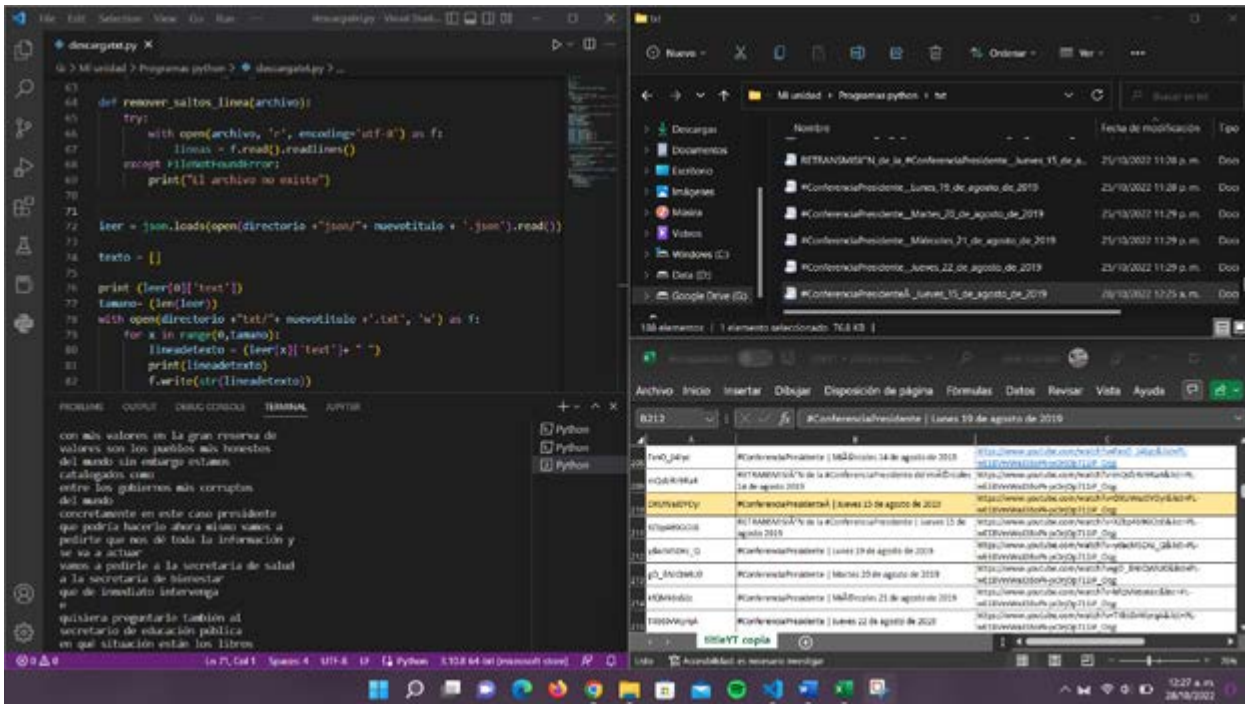


Ilustración 6 | *power · room* (2024). Base de datos (foto de pantalla). Cortesía de la artista.

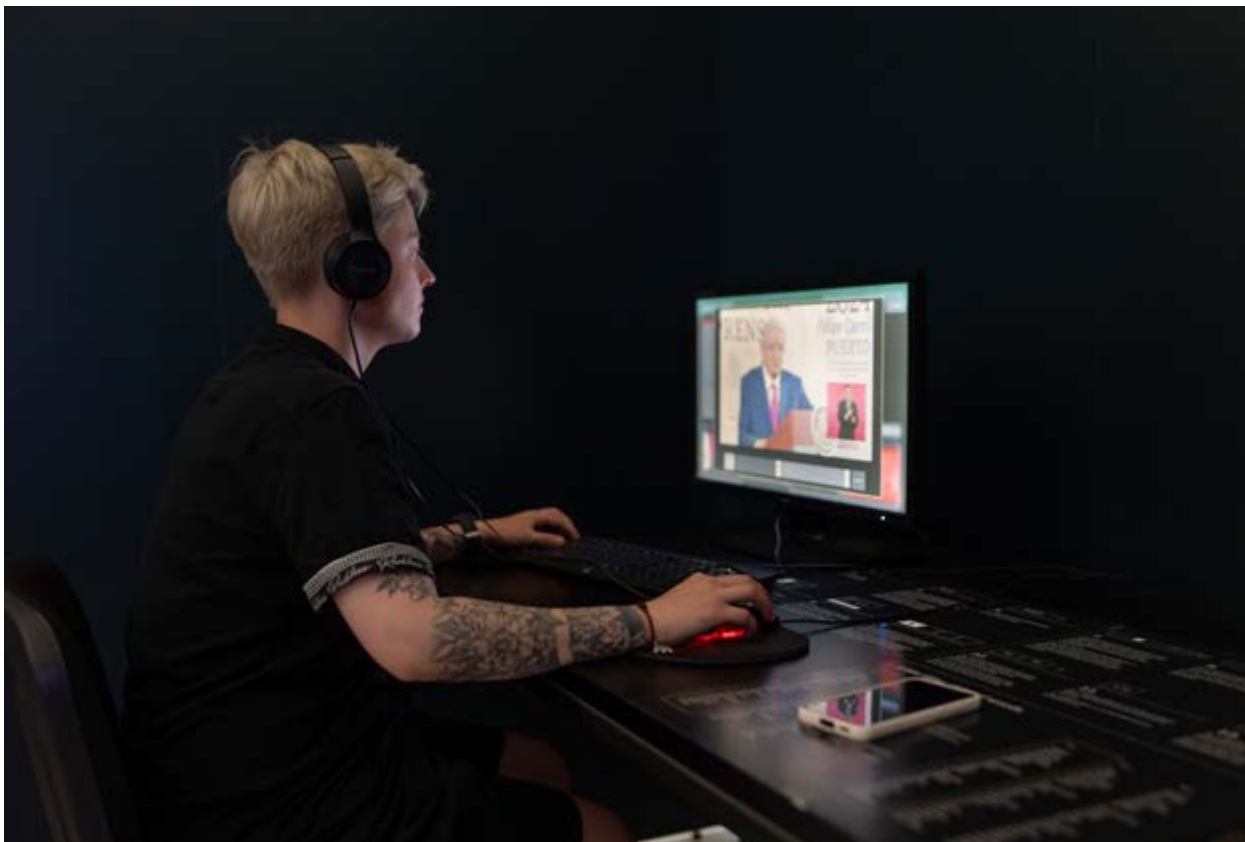


Ilustración 7 | *power · room* (2024). Detalle de exposición: _____, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.



Ilustración 8 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024). Detalle de la exposición: texto de pared. *ISACS17 Resonant Worlds: Sound, Art and Science*, 28-30 de septiembre de 2017. Curadores: Morten Søndergaard y Peter Weibel. ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe, Alemania. Fotografía: Ina Čiumakova.



Ilustración 9 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024). Detalle de la exposición: texto de pared. *In the Absence of the State*, 24 de mayo-7 de julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

Los sonidos son registros de tiroteos en el territorio mexicano realizados por civiles y puestos en circulación entre 2014 y 2015 en plataformas en línea. El visitante es quien decide activar estos sonidos al tomar un objeto escultórico en forma de arma de fuego y activarlo: se trata de impresiones 3D en polímero blanco, realizados en el estudio de la artista. En este caso, nuevamente es el visitante quien activa o desactiva la obra. Lo mismo sucede en la página en línea, donde es necesario pulsar un botón concreto para escuchar el registro correspondiente. En todos los casos, el elemento textual —el archivo a vista— se presenta no como información opcional o secundaria, sino con el mismo peso que el sistema escultórico (ilustraciones 8 y 9).

PARTE V. Ejes analíticos

5. Violencia fronteriza, desplazamiento forzado

México ha sido el primer y principal territorio desde el cual decodifico la realidad. Es también un terreno vivo en el que inscribo afecto y memoria. Para mí, el territorio no es neutral.

Cuestiono la frontera en tanto espacio políticamente disputado, geográficamente, políticamente, económicamente. Las fronteras operan como laboratorios de control en donde se materializa la lógica de los regímenes [para]militares y donde confluyen las dinámicas de los ciclos de desplazamiento forzado. Mi trabajo en la zona fronteriza de Laredo-Nuevo Laredo entre 2002 y 2008 se desplegó dentro de este régimen de hipervigilancia, un espacio en el que los movimientos humanos y no humanos son detectados por sensores de movimiento. Allí el miedo se instituye desde el centro del proceso migratorio —la creación artificial de desplazamientos a partir de procesos de violencia que habilitan estas diásporas urgentes—.

La exploración de esta franja fronteriza —los desplazamientos forzados y sus violencias— dio forma a *Untitled [rio grande/rio bravo]* (2005), *diaspora* (ilustraciones 10 y 11), *2487* y *riverbank* (ilustraciones 12 y 13), obras todas de 2006 y construidas desde la investigación de campo.

Las fronteras son también aparatos de exclusión/inclusión: a los individuos se les niega el paso; a los animales de distintas especies se les cortan sus rutas migratorias; a las mercancías se les habilita la libre circulación. Aquellos individuos que intentan cruzar caen, de un lado u otro, en formas de esclavitud contemporánea. Sus cuerpos son absorbidos por economías lícitas e ilícitas, visibles e invisibles, que sostienen al Norte Global. El Estado —a menudo cómplice, perpetrador— guarda silencio, pero observa, certifica y asegura la permanencia de esas estructuras de poder y control.



Ilustraciones 10 y 11 | *diaspora* (2006). Impresiones digitales. Cortesía de la artista.

6. Manipulación mediática y control narrativo

Trabajo con archivos y sistemas generativos para hacer perceptible cómo la información se organiza, se administra y se vuelve operativa. En mi práctica, esta dimensión es una condición técnica: las infraestructuras mediáticas operan como instrumentos paralelos de gobernanza y producen símiles de realidad mediante la repetición y, muy especialmente, la omisión.

Harun Farocki me ayudó a anclar estas ideas sobre el control narrativo a través de su noción de “imágenes



Ilustraciones 12 y 13 | *riverbank* (2006). Documentación de la exposición: *Diaspora I / II*, 6 de julio-10 de septiembre de 2006. Curaduría: Yuko Hasegawa. Artpace San Antonio, San Antonio, Estados Unidos. Fotografías: Todd Johnson.

operativas”: “imágenes que no están hechas para entretener ni para informar (*Ojo/Máquina*, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación (Farocki, 2013: 153). Este concepto se articula, en principio, de su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), donde la cámara se convierte en un instrumento de vigilancia y control.

Como observa Jussi Parikka (2023), la imagen operativa “opera” principalmente: no es necesariamente representacional o pictórica; y en ese “operar” acopla percepción y acción a través de infraestructuras tecnológicas y afectivas (p. vii). Farocki añade que estas imá-

genes pueden quedar “reducidas a una ejecución técnica, utilizadas para una operación determinada y luego eliminadas: imágenes de un solo uso” (2013: 118-119). El mismo Farocki indica más adelante que se dio cuenta de que este concepto provenía de Roland Barthes, quien propone volver a la distinción entre lenguaje-objeto y metalenguaje (2013: 153). Esta distinción resulta útil porque subraya que la operación no es sólo visual: es también un régimen de lectura y de enunciación que organiza lo que se observa, se escucha y se nombra.

En mi práctica, la noción de “imagen operativa” funciona como un elemento que me permite describir cómo ciertos materiales quedan absorbidos por estructuras que definen temporalidad. Si para Farocki las imágenes operativas no están hechas para entretener ni para informar, dado que forman parte de una operación (2013: 153), en mi práctica desplazo esa lógica hacia el campo de la investigación-creación. Tomo materiales producidos por infraestructuras mediáticas y políticas y los reconfiguro en aparatos archivísticos y generativos donde esta operación queda en evidencia.

Recientemente, Hito Steyerl propuso una articulación entre la noción de “imagen operativa” de Farocki y la lógica del “arte operativo”. Desde ahí, Steyerl introduce la idea de un arte no-operativo o inoperativo. Tomo esta formulación como marco de lectura para situar mi práctica, que no se ordena a la lógica del rendimiento ni a la exigencia de resultados verificables (The Tehran Summit, 2025: 46:04-49:02).

Es aquí donde la desobediencia y la construcción de un deslinde epistémico —desde las epistemologías ferales— tiene sentido. Objetos epistémicos que no se pueden poner en operación, que no le “sirven” a la máquina/matriz de poder. Desde ese marco desplazo la lógica de lo operativo hacia mi práctica.

En *2487* (2006), la operación se construye a partir de unidades de audio. Cada elemento tiene una duración de tres segundos y se organiza en una base de datos generativa. La reproducción en sala se da en sistemas de 10 a 16 canales, con una publicación que contiene la información del archivo y sin ningún otro elemento visual.



En *detritus* (2019), el archivo está compuesto por 15,585 imágenes intervenidas, derivadas, cuya escala y operatividad temporal impiden una visión total.

En *lys hvitt · lyd hvit* (2024), 300 palabras derivadas de elementos de un jardín, grabadas a manera de susurros a partir de la clonación de mi voz utilizando Inteligencia Artificial, son reproducidas en un sistema de 22 canales de audio, nuevamente como fragmentos breves activados por un sistema generativo. El elemento visual se trata de grabaciones sin edición del espacio aéreo (el cielo) del mismo jardín. La experiencia es, nuevamente, estructuralmente incompleta: no se escuchan todas las palabras ni todas sus combinaciones, ni se pueden visualizar todas las grabaciones de video.

En estos tres casos, el archivo no funciona como depósito estable de información, sino como una máquina temporal que reorganiza la percepción. En ese desplazamiento, mis obras operan técnicamente, pero no se orientan al rendimiento medible ni a la clausura funcional del sentido: producen fricción frente al mandato de eficiencia y sostienen la imposibilidad de “cierre” como forma de resistencia epistémica.



Ilustraciones 14 y 15 | *lys hvitt · lyd hvit* (2024). Detalle de la exposición. *lys hvitt · lyd hvit*, 9 de febrero-30 de marzo de 2024. Curador: Espen Gangvik. TEKS.studio, Trondheim, Noruega. Fotografías: Frank Ekeberg.



Ilustración 16 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_2* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczynski. Municipal Gallery Arsenał, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

7. Supervivencia y muerte bajo la violencia estatal

En el eje anterior describo la no-operatividad como resistencia al régimen de control. Aquí abordo el modo en que la soberanía administra la vida y la muerte, y cómo organizo mi constructos para poner en evidencia esa estrategia de muerte —visibilizar la cadena de mando—.

Cuando el Estado es depredador, la soberanía opera como máquina de guerra (Mbembe, 2011) y decide quién puede vivir o morir. En México, el estado de excepción es permanente y está normalizado. Para Benjamin, el “estado de emergencia” no es anomalía sino regla (Benjamin, 2006: 392).²⁰ Ya en 2024, Jacobo Dayán sostenía que el nivel de impunidad en México era alarmante: 96% en homicidios y cerca de 100% en de-

²⁰ “The tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of emergency’ in which we live is not the exception but the rule.” (Benjamin, 2006: 392).

sapariciones forzadas (*Letras Libres*, 2024, 6:30), y lo situaba como efecto estructural de la convergencia entre Estado, economías legales/ilegales y crimen organizado (*Letras Libres*, 2024, 6:56). En diálogo con esa formulación, Agamben (2017, *State of Exception*) permite pensar la excepción y la muda vida como condiciones que organizan aparatos de visibilidad y control, útiles para leer cómo el poder contemporáneo se inscribe en infraestructuras perceptivas.

La desaparición forzada borra a la persona jurídica y corta los vínculos comunitarios. Al ocultar estos crímenes de lesa humanidad, el Estado opera mediante mecanismos de contar y [des]contar: una administración numérica que oculta crímenes de lesa humanidad. Al reducir el número de muertos y borrar a los desaparecidos de los registros oficiales, el Estado mexicano construye la ilusión de una violencia en disminución cuando, en el territorio, ocurre lo contrario: más desapariciones.



Ilustraciones 17 y 18 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

Mi práctica se inscribe en este territorio, donde abordé la desaparición forzada²¹ mediante estrategias

²¹ Al 15 de febrero de 2026, oficialmente, 131,946 personas han sido víctimas de desaparición forzada (Comisión Nacional de Búsqueda de Personas [CNB], s. f.).

puntuales, vinculadas con la práctica social: *Vis.Fuerza[in]necesaria_2* (2017-2024) (ilustración 16), *Vis.Fuerza[in]necesaria_3* (2017) (ilustraciones 17 y 18) y *Vis.Fuerza[in]necesaria_4* (2019).

En *Vis.Fuerza[in]necesaria_1.01* (2019-2024) traduzco/traslado los tiroteos que ciudadanos de a pie re-



Ilustración 19 | *Vis.Fuerza[in]necesaria_4* (2024). Detalle de la exposición. *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

gistran —y que ponen en circulación en plataformas en línea—. Yo los propongo como constructos sonoros de carácter escultórico: objetos táctiles que crean un archivo de la resiliencia.

Con *2487* (2006) integro constructos sonoros generativos para articular políticas de ausencia, resultado de los desplazamientos obligados.

8. Espectáculo estatal, autoritarismo

De la violencia estatal como condición material en 2018, pasé a su puesta en escena. En este caso, el dispositivo mediático-performativo que convierte el poder en narrativa. En ese tránsito, *power · room* (2024) (ilustraciones 20-23) funciona como síntesis operativa entre archivo, voz, autoridad e interrupción política.

Este eje de mi investigación artística examina al Estado como aparato mediático-performativo en el que la gobernanza se ejecuta como espectáculo. La voz y la

imagen del líder organizan la esfera pública, definiendo lo que puede decirse, escucharse y creerse. En *power · room* (2024), este aparato traduce datos en sonido e imagen, construyendo una máquina autorreferencial que reproduce y expone la lógica del poder y la autoridad, fuera ya de la narrativa de la propaganda y la manipulación.

9. Territorio, tierra, justicia ambiental

La tierra es el sitio primario donde se ejecuta la matriz colonial del poder (Quijano, 2000; Grosfoguel, 2011). Aquí confluyen Estado, corporaciones, grupos criminales y fuerzas militares que practican el despojo y la violencia sistémica para asegurar sus procesos de extracción. Desmantelan comunidades, reclutan forzosamente a jóvenes —hombres y mujeres— para economías ilícitas. Éstas son las economías extractivas y la violencia necropolítica que Mbembe (2011) identifica,



Ilustraciones 20, 21, 22 y 23 | *power · room* (2024). Documentación de la exposición *In the Absence of the State*, 24 mayo-7 julio de 2024. Curador: Ryszard W. Kluszczyński. Municipal Gallery Arsenal, Poznań, Polonia. Fotografía: Jakub Krzyżanowski.

donde la vida misma se vuelve objetivo y la destrucción sistemática se vuelve práctica.

Mis proyectos recientes como *·feral·* (2025-presente), *lys hvitt · lyd hvit* (2024), o *heim* (obra en proceso) emergen desde estos escenarios, atendiendo sus condiciones políticas y materiales. Exploro las huellas residuales del desplazamiento forzado, la extracción y los crímenes ambientales. Son obras especulativas sólo en su orientación hacia posibilidades futuras, en donde el territorio es el archivo que vincula políticas de la tierra.

Cierre

Este ensayo surge de una condición material concreta: la retrospectiva realizada en 2024, *In the Absence of the*



Ilustración 24 | Documentación proceso de búsqueda/acompañamiento con *Las Rastreadoras del Fuerte* (2017). Cortesía de la artista.

State, que reunió obra producida entre 2006 y 2024, con énfasis en el eje político de mi práctica. Preparar esa muestra me permitió ver el conjunto del trabajo en una misma arquitectura expositiva y, con ello, quedaron en evidencia las constantes que atraviesan décadas de producción: el aparato como ensamblaje relacional (percepción/archivo/activación), el archivo como infraestructura activa y los desplazamientos que han reubicado mi locus de enunciación y mi lenguaje de trabajo. El aporte de este ensayo consiste en nombrar y estructurar esas constantes como léxico y como método para hacer discutible y practicable su operación como producción situada de conocimiento. ●

Referencias

- Agamben, G. (2017). *The omnibus Homo Sacer: Sovereign power and bare life* (L. Chiesa, trad.). Stanford University Press.
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino* (Mercedes Ruvituso trad.) Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2009). *What is an apparatus?* (D. Kishik & S. Pedatella, trads.). Stanford University Press.
- Agresta, M. (2015, noviembre 5). Narco-violence, as seen by a journalist-turned-artist. *Texas Observer*. <https://www.texasobserver.org/narco-violence-as-seen-by-a-journalist-turned-artist>
- Aguilar Gil, Y. E. (2025, septiembre 26). *El mito del mestizaje* [video]. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/yasnaya-elena-a-gil/248813>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Beckett, S. (1995). *Short Prose, 1929-1989*. (S. E. Gontarski, ed.). Grove Press.
- Benjamin, W. (2006). *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940* (H. Eiland & M. W. Jennings, eds.). Harvard University Press.
- Cambridge University Press. (s. f.). *Feral*. En *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/feral>
- Comisión Nacional de Búsqueda de Personas. (s. f.). *Versión estadística del RNPdno (Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas): Contexto nacional* [Tablero de datos]. Secretaría de Gobernación, Gobierno de México. Recuperado el 15 de febrero de 2026, de <https://versionpublicarncpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>
- Cronon, W. (1995). The trouble with wilderness; or, getting back to the wrong nature. En W. Cronon (ed.). *Uncommon ground: Rethinking the human place in nature* (pp. 69-90). W. W. Norton & Company.
- Dussel, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. Plural.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes* (J. Giser, trad.; I. Stache & E. Yanco, selecc.; I. Stache, ed.). Caja Negra.
- Farocki, H. (director). (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [película]. Harun Farocki Filmproduktion. <https://www.harunfarocki.de/films/1980s/1988/images-of-the-world-and-the-inscription-of-war.html>
- Fischer, A. (2023). Anthropology of the future: Wild epistemology. En Hubert Fichte's new science. *Colloquia Germanica*, 55(3-4), 151-178.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the Oppressed* (30th anniversary ed.; M. B. Ramos, trads.; introducción de D. Macedo). Continuum. (Obra publicada en 1970).
- Grosfoguel, R. (2011). Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality. *Transmodernity, Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1: 1-38.
- Kluszczyński, R. W. (2013). Viewer as performer or rhizomatic archipelago of interactive art. En S. Cubitt & P. Thomas (eds.), *Re:live: Media Art Histories* (pp. 65-82). The MIT Press.
- Kubrick, S. (1964). *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb* [película]. Columbia Pictures.
- Letras Libres (2024, 16 de diciembre). *El Estado mexicano ha abdicado a garantizar seguridad y justicia a la población* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xpB7VIKM_GQ
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto* (E. Falomir Archambault, trad. y ed.). Editorial Melusina.
- Merriam-Webster. (s. f.). *Feral*. En Merriam-Webster.com Dictionary. Recuperado el 10 de febrero de 2025, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/feral>
- Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. *Theory, Culture & So-*

- ciety, 26(7-8), 159-181. <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>
- Mignolo, W. D. (2003). *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton University Press.
- Nancy, J.-L. (2007). *À l'écoute*. Galilée.
- Nicolescu B. (2010). Methodology of transdisciplinarity. Levels of reality, methodology of the included middle and the complexity. *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, 1, 18-37.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Duke University Press.
- Parikka, J. (2023). *Operational images: From the visual to the invisible*. University of Minnesota Press.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Salvá, V. (1880). *Nuevo Valbuena o diccionario latino-español* (16.ª ed.). Librería de Garnier Hermanos.
- Sánchez Cardona, L. M. (2025). Feral Auralities: Resonance as Epistemic Departure in Sound-Based Artistic Research. En Søndergaard, M. & Uvaas, I. (eds.). *Momentum13 Between/Worlds: Resonant Ecologies*. Momentum & Galleri F 15.
- Sánchez Cardona, L. M. (2023). Construcción simbólica y dispositivos para la memoria. *Vis. Fuerza[in]necesaria_3*. En Délano Alonso, Alexandra, Benjamin Nienass, Alicia de los Ríos Merino, and María De Vecchi Gerli (eds.). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México* (pp. 543-562). El Colegio de México.
- Schedler, A. (2015). Electoral authoritarianism. En R. Scott & S. M. Kosslyn (eds.), *Emerging trends in the social and behavioral sciences* (pp. 1-16). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118900772.etrds0105>
- Segato, R. (2022). *The critique of coloniality: Eight essays* (R. McGlazer, trad.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003164999>
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson & L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Macmillan Education.
- Steelman, T. A., Andrews, E., Baines, S., Bharadwaj, L., Bjornson, E. R., Bradford, L., Cardinal, K., Carriere, G., Fresque-Baxter, J., Jardine, T. D., MacColl, I., Macmillan, S., Marten, J., Orosz, C., Reed, M. G., Rose, I., Shmon, K., Shantz, S., Staples, K., Strickert, G., y Voyageur, M. (2019). Identifying transformational space for transdisciplinarity: Using art to access the hidden third. *Sustainability Science*, 14(3), 771-790. <https://doi.org/10.1007/s11625-018-0644-4>
- Tarkovsky, A. (director). (1972). *Solaris* [película]. Mosfilm.
- The Tehran Summit. (2025, June 7). *Hito Steyerl | Art in the age of authoritarian chatbots* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FivGvd7BT5Y>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.
- Zavala, O. (2018). *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.