



Universidad Autónoma de Baja California,  
Facultad de Artes, Tijuana

*Sonidos visuales*  
El podcast como archivo  
contemporáneo

Modalidad  
Tesis

Para obtener el grado de  
Licenciatura en Artes Plásticas

Vanessa Salas Vargas

# Sonidos visuales

## El podcast como archivo contemporáneo

Directora de tesis

Dra. Mayra Huerta Jiménez

Codirector

Dr. Jhosell Rosell Castro

Miembro del tribunal

Mtra. Laura Etel Briseño Chiñas



## Índice

|                                                                                                |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Agradecimientos.....                                                                           | 4         |
| Síntesis.....                                                                                  | 5         |
| Introducción.....                                                                              | 6         |
| Planteamiento del problema.....                                                                | 7         |
| Objeto de estudio.....                                                                         | 9         |
| Para dar respuesta a la interrogante se plantea como objetivo general.....                     | 11        |
| Para responder al objetivo general se desarrollan los siguientes objetivos<br>específicos..... | 11        |
| <b>Planteamiento metodológico de la investigación.....</b>                                     | <b>13</b> |
| <b>Capítulo I. Referentes metodológicos.....</b>                                               | <b>15</b> |
| I.1 ¿Qué es archivo?.....                                                                      | 15        |
| I.2 La entrevista como archivo afectivo y situado.....                                         | 15        |
| I.3 El podcast como archivo sonoro contemporáneo.....                                          | 16        |
| I.4 Archivar desde el afecto: hacia una lectura sensible del archivo.....                      | 17        |
| I.5 Ausencias, silencios y omisiones dentro del archivo.....                                   | 18        |
| I.6 Lo que sí es archivo: abrir espacios de enunciación desde los márgenes.....                | 19        |
| I.7 Análisis de casos: archivos que escuchan, archivos que cuidan.....                         | 21        |
| I.8 Escuchar como gesto curatorial: la atención en el arte-archivo.....                        | 23        |
| I.9 Quizás no tenía aún un archivo, pero tenía claro mi impulso.....                           | 25        |
| <b>Capítulo II. El Proyecto como Práctica Vivencial: Del Arte al Archivo.....</b>              | <b>26</b> |
| II.1 Inicio de una experiencia práctica.....                                                   | 26        |
| II.2 Programa de trabajo y metodología de diseño del proyecto Sonidos Visuales....             | 27        |
| II.3 Bases para la colaboración de un proyecto.....                                            | 28        |
| II.4. Inicios de un podcast.....                                                               | 29        |
| II.4.1 ¿Un podcast?.....                                                                       | 29        |
| II.4.2 ¿Cómo se hace un podcast?.....                                                          | 30        |
| II.4.3 Términos clave en la creación de un podcast.....                                        | 35        |
| II.4.4 Listado de prácticas para entrevistas en proyectos artísticos.....                      | 35        |
| II.5 Hacia una metodología sensible.....                                                       | 36        |
| <b>Capítulo III. Análisis de las entrevistas:.....</b>                                         | <b>37</b> |
| <b>archivo oral, análisis curatorial y pensamiento situado.....</b>                            | <b>37</b> |
| III.1. El paisaje como archivo sensible: entre la belleza inquietante y la espacialidad        |           |

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| expandida.....                                                                       | 39        |
| III.1.1. Fernanda Uski.....                                                          | 41        |
| III.1.2. Jessica Sánchez.....                                                        | 45        |
| III.2. Cuerpo, afecto y memoria: archivos sensibles y poéticos de la fragilidad..... | 49        |
| III.2.1. Juan Villavicencio.....                                                     | 51        |
| III.2.2. María José Crespo.....                                                      | 56        |
| III.3. Narrativas desde la frontera: archivo, disidencia y cuerpos en disputa.....   | 61        |
| III.3.1. Andrew Roberts.....                                                         | 63        |
| III.3.2. Omar Pimenta.....                                                           | 69        |
| III.3.3. Guadalupe Vidal.....                                                        | 74        |
| III.4. Escuchar también es hacer.....                                                | 78        |
| <b>Escuchar también es una forma de quedarse.....</b>                                | <b>82</b> |

## **Agradecimientos**

A mi mamá, que tanto amo y admiro, a mi papá —que enfada mucho pero enseña mucho más— a quienes dedico cada logro con profunda gratitud.

A mi tutora, Mayra Huerta, quien me acompañó desde mi primer semestre y nunca me soltó. Al Dr. Jhosell Rosell, quien fue esencial en esta tesis. Y a todos los maestros que me apoyaron durante mi carrera, con especial cariño a Gilberto Terrazas. Quienes me inspiran y a quienes aprecio tanto.

A todas las personas, causalidades e inefables coincidencias que se cruzaron en mi camino voraz y me enseñaron a vivir —entre ellas: la Chabe, quien me recordó que el arte no se trata de diálogos absurdos, sino de compartires honestos y enriquecedores; *mes amis mexicains*, quienes siempre me demuestran que esta vida es para los que viven con pasiones; y, todos mis amigos que me han acompañado a pesar de mi liquidez.

Por último a mí,

Que elegí este camino sin certezas, pero con la urgencia de crear y comerme el mundo, donde el arte no siempre salva, pero siempre revela...

*“El arte no ofrece respuestas, pero sí puede abrir espacios donde las preguntas importan.”*

Doris Salcedo, 2007

Hoy, mi práctica es ese espacio.

## **Síntesis**

La presente investigación, titulada Sonidos Visuales: el podcast como archivo contemporáneo, analiza el podcast del mismo nombre, conformado por 12 episodios producidos entre 2022 y 2023, durante mi periodo de prácticas profesionales en colaboración con la galería 206 Arte Contemporáneo y sus codirectoras, Mónica y Melisa Arreola.

El proyecto surge como un espacio de diálogo y escucha en torno a las prácticas artísticas del noroeste de Baja California, con el objetivo de explorar, registrar y visibilizar los procesos de creación artística en la región. A través de entrevistas con artistas locales, se busca comprender las relaciones entre creadores, públicos y contextos, así como los desafíos del ecosistema artístico en Tijuana.

Más que una plataforma de difusión, Sonidos Visuales se configura como un archivo vivo, sensible y accesible, que documenta formas de creación, pensamiento y afectividad desde el arte. Metodológicamente, se empleó un enfoque cualitativo basado en entrevistas y análisis crítico-discursivo, lo que permitió identificar patrones temáticos, estrategias de producción y modos de enunciación.

El podcast no pretende ser un archivo exhaustivo, sino situado: una constelación de voces que ofrece una mirada plural sobre lo que significa hacer arte en este tiempo y lugar. Entre los principales hallazgos, se destaca su doble función como archivo y como plataforma de resonancia, al brindar una visión situada de las dinámicas creativas en la región.

## **Introducción**

En los últimos años, el uso del archivo en el arte contemporáneo ha adquirido una relevancia creciente, no solo como una práctica de conservación, sino también como una forma de producción crítica, performativa y situada de conocimiento. Desde espacios institucionales hasta plataformas independientes, el archivo se ha reconfigurado como una herramienta capaz de visibilizar memorias, procesos y saberes que, con frecuencia, han sido excluidos de los relatos hegemónicos.

En este contexto, la entrevista se presenta no solo como una técnica metodológica, sino como una práctica estética y política. Su potencial radica en activar comunidades, generar vínculos intergeneracionales y abrir espacios de escucha. Cuando alguien relata su historia frente a un micrófono, no solo deja un testimonio: deja una huella que puede ser compartida, recordada e interpretada.

Esta investigación se sitúa en el cruce entre el arte contemporáneo, el archivo sonoro y la práctica oral, desde una perspectiva reflexiva, afectiva y situada. El proyecto se enmarca en el campo de la investigación artística contemporánea, y toma como eje central el podcast *Sonidos Visuales*, entendido como una estrategia de archivo y mediación cultural.

Se retoman marcos teóricos fundamentales como el de Diana Taylor (2012)<sup>1</sup>, quien distingue entre archivo y repertorio como formas complementarias de memoria; Boris Groys (2008)<sup>2</sup>, quien plantea que todo archivo implica una curaduría —una selección subjetiva—; Hal Foster (2004)<sup>3</sup>, quien vincula el archivo con un retorno a lo real en el arte contemporáneo; Claire Bishop (2012)<sup>4</sup>, que entiende la participación como una forma expandida de relato y poder; y T. J. Demos (2013)<sup>5</sup>, quien introduce la noción de posverdad visual en el arte documental. A partir de estos referentes, se propone una

---

<sup>1</sup> Taylor, D. (2012). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*.

<sup>2</sup> Groys, B. (2008). *Art power*. MIT Press.

<sup>3</sup> Foster, H. (2004). *The archival impulse*. *October*, 110, 3 22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>

<sup>4</sup> Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

<sup>5</sup> Demos, T. J. (2013). *Return to the postcolony: Spectres of colonialism in contemporary art*. Sternberg Press.

reflexión crítica sobre el podcast como archivo vivo, capaz de construir sentido, activar memorias y mediar experiencias culturales desde el arte.

De manera complementaria, esta investigación se apoya en artistas y colectivos que han concebido la entrevista no solo como un formato discursivo, sino como un acto estético, performativo y político. Desde las pioneras Suzanne Lacy, Mónica Mayer y Dora García, hasta prácticas contemporáneas como las de Forensic Architecture, Lorena Wolffer y Verónica Gerber Bicecci, estos referentes evidencian cómo el archivo oral puede operar como herramienta de resistencia, pedagogía y cuidado.

A partir de estos marcos, ha sido posible desarrollar una lectura situada de las entrevistas realizadas en el podcast Sonidos Visuales, entendiendo que el archivo no solo conserva memorias, sino que las activa, genera vínculos y posibilita la construcción de mundos compartidos.

Como lo plantea Claire Bishop (2012)<sup>6</sup>, “the interview is not just a tool to gather data — it’s a performative situation that can expose the tensions and contradictions within the process itself” (p. 46). Esta perspectiva permite reconocer el potencial transformador del acto de escuchar y narrar en contextos artísticos contemporáneos.

---

<sup>6</sup> Bishop, C. *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*.

## **Planteamiento del problema**

En el contexto del arte contemporáneo, el archivo ha dejado de ser un simple contenedor de documentos para convertirse en una herramienta crítica de producción cultural, memoria y afecto. En particular, el archivo oral —y específicamente la entrevista— se posiciona como una estrategia estética y política capaz de registrar experiencias, construir sentido y activar comunidades. Esta investigación parte de una pregunta central: ¿cómo puede la entrevista, entendida tanto como práctica artística como forma de archivo, contribuir a la construcción de memoria y al fortalecimiento del campo artístico local?

El ecosistema del arte contemporáneo en Tijuana se caracteriza por su dinamismo y diversidad. La participación de artistas como Alejandra Phelts en el Salón del Carrusel del Louvre (2019) o de Andrew Roberts y Mónica Arreola en la Whitney Biennial (2022) evidencia una creciente visibilidad en circuitos nacionales e internacionales. Sin embargo, este reconocimiento externo contrasta con una marcada carencia de procesos sistemáticos de documentación y registro que permitan comprender, visibilizar y preservar las prácticas artísticas desarrolladas en la región.

Esta falta de archivo no es fortuita; responde a una ausencia estructural de espacios y proyectos dedicados a la producción de memoria cultural accesible, tanto para el público general como para estudiantes, investigadores y los propios agentes del medio artístico. En este sentido, se reconoce la labor de espacios como 206 Arte Contemporáneo, Open Estudio de Arte y Ángulo Galería, los cuales han contribuido de forma significativa a la consolidación de la escena artística local. No obstante, estos esfuerzos resultan insuficientes frente al volumen y la complejidad de la producción artística en la región, así como ante la necesidad urgente de articular una memoria colectiva.

Adicionalmente, los procesos creativos locales suelen quedar dispersos en publicaciones institucionales aisladas o en iniciativas privadas que, aunque valiosas, resultan fragmentarias y carecen de diálogo entre sí. Tal es el caso de Archivo Vivo,

primer mapeo de artistas mujeres de Baja California (2021), que, pese a su relevancia histórica, no se ha integrado en una red más amplia de documentación colaborativa.

A esta fragilidad estructural se suma la escasa existencia de archivos formalizados y disponibles públicamente, que permitan la lectura crítica, la reflexión histórica y la construcción de conocimiento en torno al quehacer artístico contemporáneo de la región. En este contexto, el podcast Sonidos Visuales se plantea como una estrategia alternativa de archivo sonoro, orientada a llenar ese vacío mediante entrevistas que activan memorias vivas y sitúan las voces de los artistas como agentes de su propio relato.

A esta falta de registro se suma otra limitación estructural: la escasa articulación entre artistas, curadores, gestores culturales y públicos. Mientras algunos creadores emergentes continúan apelando a la imagen del muro entre Tijuana y San Diego como símbolo identitario, otros han desplazado esa narrativa hacia exploraciones más abstractas y conceptuales de la frontera. Esta diversidad de enfoques carece de espacios sostenidos para el diálogo y la retroalimentación crítica, lo que deriva en una fragmentación de discursos, aislamiento de prácticas y una escena artística que opera sin una conversación común que la fortalezca.

Como resultado, el campo artístico tijuanense enfrenta dificultades para consolidar un debate cultural profundo y accesible. Muchas de sus prácticas tienden a la autorreferencia, dificultando su comprensión por parte de públicos no especializados y alejando al arte de los contextos sociales que lo nutren.

En respuesta a esta necesidad, surge el proyecto Sonidos Visuales, concebido inicialmente como una herramienta de difusión y que, con el tiempo, se ha consolidado como un archivo oral y un medio de articulación entre artistas, estudiantes e investigadores. A través de un formato accesible como el podcast, la iniciativa propone documentar desde una perspectiva crítica, afectiva y horizontal, con el objetivo de generar un espacio de escucha donde cualquier persona —sin importar su formación— pueda comprender, reflexionar y sentirse parte de esa



conversación artística contemporánea.

*“El arte contemporáneo vive entre la potencia y el riesgo: una escena vibrante, pero frágil; activa pero con poca memoria formal, en este intersticio surge Sonidos Visuales, no como respuesta total, sino como un gesto de cuidado... investigando: desde dónde y para qué”.*

### **Objeto de estudio**

Esta investigación surge de la necesidad urgente de documentar prácticas artísticas que, en muchos casos, han quedado fuera de los circuitos formales de registro y memoria. Tal como se expone en el planteamiento del problema, el arte contemporáneo en Tijuana se desarrolla en un contexto marcado por la vitalidad creativa, pero también por la fragilidad estructural. En este escenario, Sonidos Visuales no se presenta como una respuesta total, sino como un gesto de cuidado, escucha y construcción colectiva de memoria.

El objeto de estudio de este trabajo es la entrevista, comprendida como práctica estética y como forma contemporánea de archivo. La investigación se centra en su potencial para documentar procesos creativos, construir memoria colectiva y facilitar el diálogo crítico entre agentes del campo artístico local. Esta exploración se articula mediante el estudio de caso del podcast Sonidos Visuales, desarrollado entre 2022 y 2023 como parte de mis prácticas profesionales en colaboración con la galería 206 Arte Contemporáneo, en Tijuana, Baja California.

La relevancia de pensar y utilizar el podcast como herramienta de archivo radica en su capacidad para generar conocimiento desde lo situado, lo afectivo y lo horizontal. A diferencia de enfoques tradicionales, esta tesis propone un método de trabajo y una forma de lectura crítica y emocional que permiten nuevas maneras de narrar y comprender el arte, a través de la voz y la escucha como vehículos de transmisión cultural.

## **Objetivos de la investigación**

En respuesta a la problemática planteada —la escasa documentación de las prácticas artísticas contemporáneas en Tijuana y la necesidad de generar formas alternativas de archivo desde lo situado y lo afectivo— esta investigación tiene como objetivo general:

### **Objetivo general**

Fundamentar el uso de la entrevista como una práctica del arte-archivo, a través del análisis del proyecto Sonidos Visuales (2022–2023), con el propósito de comprender su papel en la construcción de memoria colectiva, la visibilización de procesos creativos y su contribución al fortalecimiento del campo artístico en la ciudad de Tijuana, Baja California, México.

Para abordar este objetivo general, se proponen los siguientes **objetivos específicos**:

1. **Sistematizar** los principales referentes teóricos y metodológicos que vinculan la entrevista con el arte-archivo, considerando su función en la construcción de memoria y documentación cultural desde enfoques situados.
2. **Caracterizar** el proyecto Sonidos Visuales como una propuesta de archivo sonoro y testimonial, identificando sus componentes formales, discursivos y su valor como documento artístico y herramienta de mediación cultural.
3. **Analizar** las estrategias y métodos operativos en los archivos orales que permiten visibilizar prácticas artísticas contemporáneas, evaluando su incidencia en la configuración del campo artístico regional de Tijuana.
4. **Proponer** un modelo replicable de archivo oral con enfoque crítico, afectivo y accesible, que pueda ser implementado en otras regiones o escenas artísticas periféricas como una herramienta de articulación cultural.

## **Metodología de la investigación**

La presente investigación se enmarca en un enfoque cualitativo, ya que busca comprender fenómenos culturales y artísticos desde una perspectiva interpretativa, afectiva y situada. Se privilegia el análisis de significados, relaciones y procesos subjetivos involucrados en la producción, documentación y circulación del arte contemporáneo en Tijuana.

El diseño metodológico se basa en un estudio de caso (Stake, 2005<sup>7</sup>; Yin, 2018<sup>8</sup>), centrado en el análisis del podcast Sonidos Visuales como una propuesta de archivo oral y dispositivo artístico. Este tipo de estudio permite una exploración profunda, contextual y situada de un fenómeno particular, lo que resulta pertinente para abordar la singularidad del proyecto y sus implicaciones en el campo artístico regional.

El estudio de caso permite analizar no solo los contenidos producidos, sino también los procesos de creación, los vínculos entre los participantes, los modos de escucha y las estrategias de mediación cultural implicadas en el proyecto. Así, se concibe Sonidos Visuales como una unidad de análisis compleja, desde la cual se indaga sobre la entrevista como práctica de arte-archivo.

## **Técnicas de recolección de información**

- Análisis de contenido de los 12 episodios del podcast, producidos entre 2022 y 2023. Se examinan aspectos formales, discursivos y temáticos, considerando elementos como la narrativa, el tono, la selección de voces y las estrategias de mediación.
- Revisión documental de materiales complementarios del proyecto: guiones, publicaciones, redes sociales y documentos internos relacionados con la producción del podcast.

---

<sup>7</sup> Stake, R. E. (2005). *The art of case study research*. SAGE.

<sup>8</sup> Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE.

- Entrevistas en profundidad (realizadas como parte del mismo archivo) para analizar cómo los testimonios activan procesos de memoria y reflexión crítica sobre la práctica artística local.

### **Estrategia de análisis**

Se adopta un enfoque de análisis crítico-discursivo (Fairclough, 2003)<sup>9</sup>, que permite interpretar las formas de enunciación, los posicionamientos ideológicos y los vínculos entre lenguaje, poder y contexto en las entrevistas. Este análisis se complementa con herramientas del campo de la estética relacional, los estudios culturales y los estudios de archivo, integrando dimensiones afectivas, políticas y territoriales.

### **Justificación del estudio de caso**

El proyecto Sonidos Visuales resulta un caso paradigmático para investigar el papel del archivo oral en contextos periféricos. Al estar vinculado directamente con una práctica situada —producida en colaboración con la galería 206 Arte Contemporáneo en Tijuana—, permite observar cómo la entrevista puede convertirse en una estrategia artística de documentación, mediación y resistencia. Además, el carácter accesible del podcast lo posiciona como un modelo potencialmente replicable en otros territorios con dinámicas similares de exclusión cultural y fragmentación discursiva.

La presente tesis se compone de una introducción, tres capítulos de desarrollo, conclusiones, recomendaciones, bibliografía y anexos. Cada parte responde de manera articulada a los objetivos planteados y a la necesidad de explorar la entrevista como una práctica artística y de archivo situada, tomando como estudio de caso el proyecto Sonidos Visuales.

El Capítulo I desarrolla el marco teórico-conceptual. En este apartado se sistematizan los principales referentes teóricos y metodológicos vinculados a la entrevista como práctica dentro del arte contemporáneo y el arte-archivo. Se abordan conceptos clave como archivo, oralidad, performatividad y memoria, incorporando perspectivas de la investigación artística, los estudios culturales y las prácticas documentales

---

<sup>9</sup> Fairclough, N. (2003). *Analyzing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.

contemporáneas.

El Capítulo II está dedicado al análisis del proyecto Sonidos Visuales, entendido como una propuesta de archivo sonoro y testimonial en el contexto del arte en Tijuana. Se caracteriza el proyecto en términos formales y discursivos, se describen sus estrategias de producción, y se examina su capacidad para construir memoria colectiva, generar vínculos entre agentes culturales y mediar entre arte y territorio.

El Capítulo III desarrolla un análisis crítico de los modos en que la entrevista —como archivo oral— puede convertirse en una herramienta metodológica, estética y política dentro del arte contemporáneo. Se valoran sus aportes al fortalecimiento del campo artístico regional y se propone un modelo replicable de archivo oral accesible, afectivo y contextual, útil para otras escenas culturales periféricas.

## Capítulo I.

### Marco teórico

Esta investigación parte del interés por comprender cómo la entrevista, más allá de su uso metodológico, puede convertirse en un dispositivo artístico que activa memorias, articula relatos personales y genera vínculos entre artistas, públicos y territorios. En el contexto del arte contemporáneo en Tijuana —caracterizado por una producción activa pero escasa documentación formal—, se plantea el archivo oral como una alternativa crítica, afectiva y situada para la creación y preservación de memoria colectiva.

El proyecto *Sonidos Visuales* se presenta como un estudio de caso que permite analizar la entrevista como práctica expandida de archivo. A través de su análisis, se busca aportar herramientas para una lectura crítica de los procesos creativos y explorar el potencial de los archivos alternativos para fortalecer redes culturales, especialmente en regiones periféricas como la frontera norte de México.

Desde una perspectiva teórica, la tesis contribuye a la comprensión de las entrevistas como formas de archivo en el arte contemporáneo, permitiendo analizar su función en la construcción de memoria, la circulación de discursos y la documentación de prácticas artísticas. Así, se amplía el campo del arte-archivo desde un enfoque situado, crítico y contextual.

En el plano práctico, la investigación propone un modelo de archivo oral que integra lo metodológico, lo artístico y lo pedagógico. Esta propuesta puede ser replicada por artistas, docentes e investigadores interesados en documentar procesos creativos y fomentar el diálogo entre prácticas artísticas y contextos sociales específicos. En suma, la tesis busca consolidar un espacio de reflexión y aprendizaje significativo, desde donde pensar otras maneras de contar, escuchar y preservar el arte.

Este capítulo presenta el marco teórico-conceptual que sustenta la investigación, con el objetivo de situar los principales ejes que articulan el análisis del podcast *Sonidos Visuales* como una práctica de arte-archivo. Dado que esta propuesta se enmarca en el cruce entre arte contemporáneo, archivo sonoro y oralidad, es necesario explorar cómo distintas corrientes teóricas —desde los estudios culturales hasta la

investigación artística— han reflexionado en torno a nociones como archivo, entrevista, memoria, performatividad y mediación.

Se parte de la premisa de que archivar no es solo una acción técnica o institucional, sino un acto cultural, político y afectivo. Esta perspectiva permite entender el archivo como un territorio en disputa, donde se negocian formas de recordar, de narrar y de construir sentido. Asimismo, se reconoce a la entrevista como un dispositivo estético capaz de generar conocimiento situado, en diálogo con prácticas de escucha y documentación que cuestionan los modelos tradicionales de transmisión cultural.

En este capítulo se sistematizan los referentes que fundamentan la propuesta metodológica de la tesis, entendiendo el archivo no como una categoría cerrada, sino como una práctica abierta, relacional y en constante transformación.

## **I.1 ¿Qué es archivo?**

Antes de abordar los conceptos centrales de esta investigación, es necesario detenerse en la palabra archivo. El archivo no debe entenderse únicamente como un contenedor de documentos o una fuente pasiva de consulta; más bien, es un dispositivo cultural vivo que organiza el saber y regula qué se conserva y qué se omite. Michel Foucault (1969)<sup>10</sup>, en *La arqueología del saber*, lo define como una formación discursiva que condiciona lo que puede decirse y pensarse en un determinado contexto histórico. Jacques Derrida (1995)<sup>11</sup>, por su parte, advierte en *Mal de archivo* que el archivo nunca es neutro: en él se entrecruzan el deseo de memoria y el ejercicio del poder.

Desde esta perspectiva, el archivo debe entenderse como un espacio de tensiones: entre el recuerdo y el olvido, entre la memoria oficial y la memoria vivida. Archivar implica siempre una selección, una decisión y, en consecuencia, una omisión. Así, archivar es también un acto político y afectivo. Por ejemplo, Geoffrey Batchen (2004)<sup>12</sup>, al referirse a la fotografía como archivo, señala que archivar es una forma de

---

<sup>10</sup> Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber* (A. González, Trad.). Siglo XXI.

<sup>11</sup> Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (C. Valdés, Trad.). Trotta.

<sup>12</sup> Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. Princeton Architectural Press.

organizar la memoria colectiva, y que este gesto refleja los valores, ansiedades y deseos de una sociedad.

En el campo del arte contemporáneo, el archivo ha dejado de ser exclusivamente un recurso documental para convertirse en una práctica artística en sí misma. Proyectos que trabajan con lo testimonial, lo efímero o lo relacional utilizan el archivo como un medio de creación y resistencia. Archivar es también un intento de hacer visible lo que ha sido históricamente silenciado o ignorado; un modo de dar presencia a lo vulnerable, a lo marginal, a lo que insiste en no desaparecer. Desde esta mirada, el archivo es menos un depósito inerte que un lugar de resonancia, donde cuerpos, voces e imágenes siguen generando sentido.

## **I.2 La entrevista como práctica estética y política**

En esta investigación, la entrevista se concibe no solo como técnica metodológica, sino como una práctica estética, política y afectiva. Su potencial va más allá del registro de información: implica una forma de escucha situada, de construcción de vínculos y de producción de sentido. Entrevistar es, también, un acto performativo que puede visibilizar experiencias marginadas, activar memorias colectivas y fortalecer el tejido cultural.

Claire Bishop (2012)<sup>13</sup> subraya que la entrevista, más que una herramienta pasiva, es una situación performativa que puede revelar las tensiones internas del proceso artístico. En este sentido, no solo se recoge un testimonio, sino que se genera un espacio de resonancia, donde lo dicho y lo no dicho forman parte de una narrativa sensible. Como la autora afirma: *“The interview is not just a tool to gather data — it’s a performative situation that can expose the tensions and contradictions within the process itself”* (Bishop, 2012, p. 46).

---

<sup>13</sup> Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.



Artistas como Suzanne Lacy (1995)<sup>14</sup>, Mónica Mayer (2012)<sup>15</sup>, Dora García (2009)<sup>16</sup> o Verónica Gerber Bicecci (2018)<sup>17</sup> han utilizado la entrevista como un gesto artístico, político y pedagógico. Desde el arte feminista, la performance y la práctica relacional han reivindicado la voz como territorio de disputa, de cuidado y de agencia. Por su parte, colectivos como Forensic Architecture<sup>18</sup> y proyectos como los de Lorena Wolffer (2019)<sup>19</sup> utilizan el formato testimonial como estrategia de denuncia, memoria y transformación social.

En estos enfoques, la entrevista no es un simple canal de comunicación, sino una herramienta crítica para intervenir en los discursos establecidos. Permite visibilizar subjetividades excluidas de los relatos oficiales y generar archivos sensibles desde lo cotidiano, lo afectivo y lo situado. En el contexto del arte contemporáneo en Tijuana, este gesto adquiere especial relevancia, al posibilitar la documentación de procesos creativos que muchas veces quedan fuera de los circuitos institucionales.

### **I.3 La entrevista como archivo afectivo y situado**

Lejos de ser una simple herramienta para la recolección de datos, la entrevista puede entenderse como una práctica de cuidado y escucha activa. Es un acto relacional en el que se construyen vínculos, se habilitan relatos y se genera conocimiento desde lo situado. En el contexto del proyecto *Sonidos Visuales*, cada entrevista se vivencia como una cápsula temporal: un espacio suspendido en el que la palabra se despliega desde la afectividad, el cuerpo y el silencio.

Paul Ricoeur (2000)<sup>20</sup>, en *La memoria, la historia, el olvido*, sostiene que la memoria no se limita a almacenar hechos, sino que se construye a través del lenguaje y la narración. En este sentido, la entrevista puede concebirse como un acto de memoria

---

<sup>14</sup> Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Bay Press.

<sup>15</sup> Mayer, M. (2012). *Técnicas de registro. Prácticas de archivo en el arte feminista*. Revista Errata, (8), 22–31.

<sup>16</sup> García, D. (2009). *Steal this book*. Frankfurter Kunstverein / Revolver

<sup>17</sup> Gerber Bicecci, V. (2018). *La memoria de las cosas*. Almadía.

<sup>18</sup> Forensic Architecture. (s.f.). *Investigations*. <https://forensic-architecture.org/>

<sup>19</sup> Wolffer, L. (2019). *Contra el silencio*. Ex Teresa Arte Actual.

<sup>20</sup> Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta.

viva, donde las personas convocadas se convierten en narradoras de su propia experiencia. El relato oral se transforma en una forma de inscripción que no es neutra, sino que involucra emociones, posicionamientos y corporalidades.

Desde el campo del arte contemporáneo, Vera Lúcia de Oliveira (2008)<sup>21</sup> propone que la entrevista puede funcionar como un archivo que se escribe en tiempo presente, cargado de matices afectivos: la voz, el tono, las pausas y los silencios también dicen, también archivan. Así, la palabra dicha no solo conserva un contenido, sino que produce sentido, comunidad y pertenencia. El archivo oral, en este contexto, es un testimonio vivo que se activa con cada escucha.

La entrevista no solo registra experiencias, sino que legitima voces. En una región como Tijuana, donde muchas prácticas artísticas emergen desde la periferia o desde los márgenes institucionales, entrevistar se convierte en un acto simbólico de inscripción: un gesto de reconocimiento cultural. Cada testimonio es también una forma de resistir al olvido y de proponer otras narrativas posibles para el arte y la memoria local.

#### **1.4 El podcast una plataforma de archivo contemporáneo**

El podcast ha emergido en la última década como un medio de comunicación accesible y versátil, que ha trascendido su función original de entretenimiento para convertirse en una herramienta significativa en la documentación y archivo contemporáneos. Más allá de su formato auditivo, el podcast ofrece un espacio dinámico para la producción y circulación de saberes situados, configurándose como una plataforma que articula memoria, subjetividad y comunidad (Markman, 2018)<sup>22</sup>.

En tanto dispositivo de archivo, el podcast permite la captura de voces, sonidos y relatos en contextos específicos, favoreciendo un acercamiento afectivo y horizontal al conocimiento. Su naturaleza accesible y flexible facilita la participación de diversos

---

<sup>21</sup> Oliveira, V. L. de. (2008). *El arte de la entrevista en el arte contemporáneo*. En M. Perissinotto & V. L. de Oliveira (Eds.), *Memoria, arte y archivo: Escrituras de lo efímero* (pp. 45–62). Universidad de Salamanca.

<sup>22</sup> Markman, K. M. (2018). *Podcasting: The audio media revolution*. Bloomsbury Academic.

agentes culturales, promoviendo la democratización del archivo y la resistencia a la centralización de la memoria oficial (Llinares, Fox, & Berry, 2018)<sup>23</sup>.

Autores como Taylor D. (2016)<sup>24</sup> han señalado que el archivo contemporáneo ya no es únicamente un depósito pasivo, sino que se configura como un espacio performativo y relacional, donde la escucha activa es un acto de co-construcción del sentido. En este marco, el podcast se presenta como un archivo sonoro vivo, que no solo conserva testimonios, sino que los activa en el presente mediante la escucha compartida y el diálogo continuo.

En el contexto del arte contemporáneo y las prácticas culturales periféricas, el podcast funciona como un medio expandido de archivo oral, capaz de visibilizar experiencias que quedan fuera de los circuitos institucionales tradicionales. La propuesta de *Sonidos Visuales* es un ejemplo de cómo el podcast puede consolidar una memoria colectiva situada, articulando discursos y afectos desde la frontera norte de México.

Por tanto, esta investigación sostiene que el podcast es una forma innovadora de archivo contemporáneo que, por su capacidad para conjugar lo testimonial, lo estético y lo político, abre nuevas vías para la documentación, la mediación cultural y la construcción de memoria desde perspectivas periféricas y plurales.

La elección del podcast como medio para la construcción de archivo no es fortuita, sino una decisión curatorial fundamentada en las cualidades únicas del sonido. El sonido conecta de manera inmediata con la escucha profunda, la emoción y la intimidad, lo que lo convierte en un vehículo privilegiado para la transmisión de memoria afectiva. Como señala LaBelle (2010)<sup>25</sup>, el archivo sonoro permite que las narrativas culturales se transmitan no solo a través del contenido verbal, sino también mediante la manera en que se expresan.

---

<sup>23</sup> Llinares, D., Fox, N., & Berry, R. (2018). *Podcasting: New aural cultures and digital media*. Palgrave Macmillan.

<sup>24</sup> Taylor, D. (2016). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

<sup>25</sup> LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. Continuum.

El podcast condensa múltiples capas de significado: el ritmo de la voz, la respiración, las pausas e incluso el temblor, todos elementos que forman parte integral del archivo. En este sentido, Zielinski (2006)<sup>26</sup> habla del “tiempo profundo” de los medios, refiriéndose a cómo tecnologías como el audio posibilitan nuevas formas de historicidad, donde el pasado no es solo contenido, sino una experiencia sensible y relacional. Así, el podcast se configura como una herramienta de transmisión horizontal, accesible y situada, capaz de generar conocimiento desde contextos no hegemónicos.

En territorios periféricos, como Tijuana, donde los sistemas institucionales de registro suelen ser limitados o frágiles, el podcast ofrece un espacio alternativo de enunciación y memoria. En palabras del Colectivo TRES (2018)<sup>27</sup>, el archivo oral es también una forma de cuidado comunitario: escuchar implica cuidar, acompañar y sostener. Así, el podcast no solo documenta, sino que activa procesos de afecto, resistencia y construcción colectiva.

### **I.5 Archivar desde el afecto: hacia una lectura sensible del archivo**

En el cruce entre archivo, podcast y entrevista, esta investigación propone el concepto de *archivo sensible*: una forma de documentación que no se limita a conservar hechos, sino que acoge afectos, gestos y vibraciones. Este tipo de archivo no busca controlar su contenido, sino dejarse transformar por él. Escucharlo o leerlo implica una presencia activa, una manera de estar con otras y otros desde la atención y el cuidado.

Tsing (2015)<sup>28</sup> plantea la necesidad de imaginar archivos no lineales, abiertos al flujo vital y alejados de la lógica del orden cerrado. Esta visión dialoga con la práctica curatorial aquí desarrollada, donde el archivo no se concibe como sistema definitivo,

---

<sup>26</sup> Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (G. A. Cummins & R. A. Trencsényi, Trans.). The MIT Press. (Original work published 2002)

<sup>27</sup> Colectivo TRES. (2018). *Archivo oral y cuidado comunitario*.

<sup>28</sup> Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.

sino como un cuerpo vivo que respira, se expande y convoca a la escucha compartida.

Artistas como Mayer y García han demostrado, desde enfoques feministas y críticos, que archivar también puede ser un acto de cuidado y acompañamiento. Archivar es una forma de decir: “aquí estás”, cuando una voz ha sido silenciada o ha desaparecido. Es sostener su eco, amplificar su resonancia y crear un espacio donde esa voz continúe generando sentido.

## **I.6 Ausencias, silencios y omisiones dentro del archivo**

Antes de definir qué es archivo, es indispensable detenerse en aquello que tradicionalmente queda fuera de él: las ausencias, los silencios y las omisiones. Pensar el archivo implica también preguntarse, desde lo personal y lo político: ¿Qué historias nunca fueron contadas? ¿Qué voces se desvanecieron en el silencio impuesto por quienes decidieron qué merece ser recordado?

Derrida (1995)<sup>29</sup> lo plantea con claridad: “No hay poder político sin control del archivo y sin control de la memoria”. Esta reflexión atraviesa profundamente esta investigación, al cuestionar la supuesta neutralidad de los sistemas de archivo. Todo archivo está marcado por decisiones culturales, afectivas y políticas que determinan quién entra y quién queda fuera.

Desde una perspectiva crítica y afectiva, interesa explorar precisamente esas zonas de silencio: espacios que no son meros vacíos, sino territorios cargados de sentido, de resistencia y, a menudo, de dolor. Lo no archivado se convierte en lo no dicho. Investigar el archivo implica, por tanto, hacerse responsable también de estas exclusiones y reconocer la potencia de lo omitido.

Foster (1996)<sup>30</sup> señala que el archivo es tanto un monumento de la memoria como un mecanismo de control. Aquello que no se archiva representa un territorio de pérdida: historias personales, prácticas culturales efímeras, memorias afectivas y procesos que

---

<sup>29</sup> Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (M. Peralta, Trad.). Trotta.

<sup>30</sup> Foster, H. (1996). *The archival impulse*. October, 110, 3–22. <https://doi.org/10.2307/778960>

no encajan en los criterios institucionales de conservación. Estos vacíos son lo que Taylor (2020)<sup>31</sup> identifica como archivo y repertorio: el primero como sistema textual y documental; el segundo, como memoria corporal, oral y performativa. Es allí, en el no-archivo, donde ocurren muchas de las exclusiones más profundas.

Archivar desde el margen no es solo un acto de memoria, sino también una forma de reparación simbólica: un gesto que restituye relatos ausentes y abre espacios para voces que han sido históricamente ignoradas.

### **I.7 Lo que sí es archivo: abrir espacios de enunciación desde los márgenes**

Frente a las ausencias, silencios y omisiones, surge la necesidad de ampliar el concepto de archivo. Archivar no es solo preservar documentos en instituciones, sino una práctica crítica y política capaz de restituir la voz y la agencia a quienes han sido históricamente desplazados por los relatos oficiales.

Bishop (2012)<sup>32</sup> sostiene que el archivo puede entenderse como una forma performativa y afectiva de producción cultural. Desde esta perspectiva, la entrevista se convierte en un archivo vivo, no lineal, que visibiliza tensiones, subjetividades y memorias ignoradas. No se trata únicamente de recopilar información, sino de sostener una narrativa encarnada que desafía las jerarquías tradicionales del conocimiento.

En esta práctica, entrevistar implica una forma de escucha activa y una presencia ética que acoge lo incierto, lo fragmentado y lo inacabado. La entrevista se vuelve una plataforma de resonancia que documenta lo que escapa al archivo institucional: procesos efímeros, afectos y voces periféricas.

Obrist (2008)<sup>33</sup> subraya que las entrevistas constituyen una forma de historia oral en curso, un archivo vivo del pensamiento y la imaginación. En esta línea, artistas como

---

<sup>31</sup> Taylor, D. (2020). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas* (L. González, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

<sup>32</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (p. 46).

<sup>33</sup> Obrist, H. U. (2008). *Interviews: Volume 1*. Charta Books. (pp. 7–8).

Mónica Mayer y Dora García han reivindicado la entrevista como una herramienta feminista y crítica para construir archivos desde el margen<sup>34</sup>. Para Mayer (2013)<sup>35</sup>, el archivo se teje con voces: testimonios, cartas y relatos que configuran una historia coral desde lo afectivo.

El proyecto *Sonidos Visuales* surge desde esta urgencia: no busca solo registrar, sino abrir nuevas vías de acceso a experiencias sensibles que han quedado fuera del relato dominante del arte contemporáneo en Tijuana. La elección del podcast responde a una búsqueda de formatos vivos, accesibles y horizontales, donde la oralidad, la cadencia de la voz y el sonido en sí se convierten en materia de archivo.

Como lo enuncia el Colectivo TRES (2018)<sup>36</sup>, el archivo oral es también una forma de cuidado colectivo: una herramienta para recuperar memorias, crear vínculos y construir comunidad. En este sentido, la entrevista como archivo oral contemporáneo es una práctica ética, política y afectiva que transforma el silencio en palabra, el olvido en memoria y la exclusión en presencia.

Cuestionar qué no es archivo permite, en consecuencia, comprender con más profundidad lo que sí lo es: un gesto situado y relacional que abre espacios de enunciación desde los márgenes, generando otras formas de narrar, resistir y construir memoria. Desde el contexto fronterizo de Tijuana, esta reflexión no es solo teórica: es una necesidad concreta y una forma de hacer archivo desde la presencia.

### **I.8 Análisis de casos: Archivos que escuchan, archivos que cuidan**

Para cerrar este capítulo, presento algunos referentes que han activado el archivo desde lugares sensibles, afectivos y críticos; proyectos que han influido en mi manera de pensar *Sonidos Visuales*, y que entienden el archivo como un espacio que cuida y transforma.

---

<sup>34</sup> García, D. (2015). *Segunda vez*. Madrid: Ediciones La Casa Encendida.

<sup>35</sup> Mayer, M. (2013). *Archiva: Obras maestras del arte feminista en México*. Ex Teresa Arte Actual.

<sup>36</sup> Colectivo TRES. (2018). *Una historia en cada voz: Archivos, memorias y afectos*. Documenta.

*Archivo Activo, por Mónica Mayer (México)*

En el marco del 20 aniversario de *Pinto mi Raya*, Mayer lanzó *Archivo Activo*, una colección hemerográfica de más de 10,000 textos clasificados en temas como: mujeres artistas, performance, educación artística, entre otros. Este archivo, presentado en espacios como el MUAC (UNAM), constituye una herramienta curatorial crítica y sensible. Archivo Activo no se construye desde la acumulación, sino desde el cuidado, el gesto y la memoria viva. Como sostiene Mayer (2014)<sup>37</sup>:

*“Hay cosas que solo pueden decirse desde la intimidad del archivo personal, desde ese lugar donde los silencios también hablan”.*

*Archivo de la Memoria Trans (AMT) (Argentina)*

Plataforma virtual colectiva que preserva y difunde historias de vida de personas trans. Su apuesta se sitúa contra el borramiento histórico y propone un archivo afectivo, visual y testimonial, construido desde las propias comunidades. Su visión: constituirse como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. Este archivo se articula desde la celebración y la visibilidad.

Marlen Wayar (2020)<sup>38</sup>, una de sus impulsoras señala:

*“No queremos que nos recuerden desde el dolor, sino desde la potencia de haber existido, resistido y amado”.*

*Archivo Oral del Exilio Español (México)*

Proyecto que rescata, preserva y difunde testimonios de exiliados refugiados en México a través de entrevistas grabadas. Este archivo reconfigura el relato histórico desde las voces silenciadas por las narrativas oficiales. Uno de los testimonios anónimos (2007)<sup>39</sup> más conmovedores comparte:

*“Lo que cuento aquí no está en ningún libro, pero pasó. Y ahora, gracias a este archivo, quizás no se olvide”.*

---

<sup>37</sup> Mayer, M. (2014). Archivo Activo. Presentación pública en MUAC.

<sup>38</sup> Wayar, M. (2020). Declaración en sitio oficial del Archivo de la Memoria Trans. [www.memoriatrans.ar](http://www.memoriatrans.ar) / <http://www.memoriatrans.ar>

<sup>39</sup> Archivo Oral del Exilio Español (2007). Testimonio anónimo, acervo digital del proyecto (Universidad Autónoma de México).



*Archivo Vivo. Primer Mapeo de Artistas Mujeres de Baja California (México)*

Proyecto colaborativo fue desarrollado por las artistas Marta Patricia Medellín y Olga Margarita Dávila, en coordinación con el curador de arte Daril Fortis. Refleja el resultado de un trabajo de las mujeres creadoras, promotoras, investigadoras, curadoras que respondieron enviando su material para conformar un registro, como creadoras bajacalifornianas. El archivo se presenta como herramienta pedagógica, espacio de consulta, pero también como gesto de reparación simbólica y memoria activa. Una de las impulsoras comparte:

*“Queríamos que nuestras historias dejaran de circular solo en conversaciones privadas; necesitábamos un archivo que dijera: aquí estamos y aquí hemos estado siempre”.<sup>40</sup>*

*Expuestas : Registros públicos de agresión, por Lorena Wolffer (México)*

Aunque no es una entrevista en el sentido clásico, este proyecto reúne testimonios orales de mujeres sobrevivientes de violencia de género, que voluntariamente participan en una obra colectiva. Las voces se convierten en acto público, en un archivo que no busca hablar por sino hablar con. Wolffer (2007)<sup>41</sup> lo resume:

*“Archivar es un gesto político cuando se hace desde la escucha atenta y el consentimiento compartido”.*

*Forensic Architecture (Reino Unido)*

Plataforma que combina arte, investigación y tecnología para reconstruir hechos de violencia estatal y crisis de derechos humanos. Utiliza archivos visuales, sonoros y testimoniales como evidencia crítica. Su aproximación transforma la documentación en una forma de denuncia y justicia. Eyal Weizman (2019)<sup>42</sup>, su fundador, señala:

*“El archivo puede ser también un arma contra la impunidad”.*

---

<sup>40</sup> Soto, M. (2021). *Archivo vivo Primer mapeo de artistas mujeres de Baja California*. Tectijuana.[https://www.academia.edu/59171426/Archivo\\_vivo\\_Primer\\_mapeo\\_de\\_artistas\\_mujeres\\_de\\_Baja\\_California](https://www.academia.edu/59171426/Archivo_vivo_Primer_mapeo_de_artistas_mujeres_de_Baja_California)

<sup>41</sup> Wolffer, L. (2007). *Expuestas: registros públicos de agresión*. Proyecto presentado en el Museo Universitario del Chopo.

<sup>42</sup> Weizman, E. (2019). Entrevista para Frieze Magazine, *Forensic Architecture and the Archive as Resistance*.

*The Hearing Voices Café*, por Dora García

Proyecto performático que explora las voces marginadas desde la salud mental, la escucha activa y la oralidad como archivo. A través de performances y grabaciones, convierte lo invisible en documento sensible. Su proyecto propone una ética del archivo centrada en la escucha situada. García (2014)<sup>43</sup> señala:

*“Escuchar es un acto político. Cuando alguien habla desde el margen, lo mínimo que podemos hacer es sostener esa voz con respeto”.*

*The One Minutes Series – Resistance Through Rituals* (Países Bajos)

Serie de microvideos donde artistas de distintos contextos comparten experiencias íntimas y políticas en un minuto. Funciona como un archivo audiovisual descentralizado que conecta prácticas de resistencia con el presente. Cada minuto es una cápsula poética audiovisual y poéticamente; señala Shen Xin (2019)<sup>44</sup> —artista participante—

*“En sesenta segundos dije lo que no había podido decir en años”.*

Cada uno de estos archivos demuestra que archivar no es solo una acción técnica, sino una práctica ética, afectiva y situada. Lo que comparten no es un método común, sino una sensibilidad hacia lo que ha sido ignorado, omitido o silenciado. Son archivos que escuchan, que cuidan, que transforman el acto de conservar en una forma de acompañamiento y resistencia.

### **1.8.1 Escuchar como gesto curatorial: la atención en el arte-archivo**

Entre las palabras y las pausas, hay un gesto que atraviesa silenciosamente este proyecto: la escucha. No una escucha funcional o instrumentalizada, sino aquella que se abre al temblor, la contradicción y lo indecible. En *Sonidos Visuales*, escuchar no ha sido un medio para obtener información, sino una forma de acompañamiento; una manera de estar con otras voces.

---

<sup>43</sup> García, D. (2014). *The Hearing Voices Café*. Fundación Antoni Tàpies, declaración del proyecto. <https://fundaciotapies.org>

<sup>44</sup> Shen Xin (2019). *The One Minutes Series – Resistance Through Rituals*. [www.theoneminutes.org](http://www.theoneminutes.org) / <http://www.theoneminutes.org>

Como sostiene Brandon LaBelle (2010)<sup>45</sup> “*el sonido es una forma de presencia que afecta y transforma, tanto a quien lo emite como a quien lo recibe*”. Esta afirmación refuerza la idea de la escucha como práctica estética y política, capaz de generar vínculos, activar memorias y desplazar las jerarquías tradicionales del saber. Escuchar a alguien narrar su proceso creativo implica reconocer su tiempo, su lugar y su deseo de compartir en un entorno saturado de ruido.

La compositora Pauline Oliveros (2005)<sup>46</sup> propuso el concepto de *deep listening*: una atención radical que invita a abrir la conciencia incluso a los sonidos internos, los casi imperceptibles. Su propuesta resuena con la intención de este archivo, donde las entrevistas no son meros registros informativos, sino paisajes de sensibilidad y presencia.

A menudo, lo más revelador en una conversación no se encuentra en lo dicho, sino en cómo se dice: una vacilación, un silencio largo, una risa contenida. En proyectos como *The Hearing Voices Café*, Dora García ha insistido en que “*escuchar es un acto político*”: no desde la corrección o el consenso, sino desde la posibilidad de sostener una voz históricamente marginada.

Entrevistar a artistas desde el contexto tijuanense fue también escuchar desde un borde: geográfico, simbólico y afectivo. Escuchar con el cuerpo, con preguntas abiertas, desde la curiosidad como forma de acercamiento. La escucha se vuelve entonces una metodología curatorial: reunir sin imponer, acompañar sin ocupar, dejar lugar para que algo suceda.

La entrevista como archivo sonoro no se construye desde la dominación, sino desde la porosidad. Lo que llega, lo que toca, lo que permanece. Escuchar, en última instancia, es el primer gesto de archivo.

Quizás no tenía aún un archivo, pero tenía claro mi impulso, este capítulo ha sido, en muchos sentidos, una bitácora de lo que fui comprendiendo mientras escuchaba. Un

---

<sup>45</sup> LaBelle, B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. (p. 8).

<sup>46</sup> Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer 's Sound Practice*. iUniverse. (pp. 4–6).

modo de pensar y sentir qué significa archivar desde adentro, con las manos llenas de práctica y los silencios vibrando en la memoria.

Entender el archivo como una práctica viva es aceptar que no todo lo que importa se escribe. Hay saberes que residen en la voz, en el titubeo, en lo irrepetible. El archivo que aquí se propone no busca conservar certezas, sino dejar huellas del tránsito: una forma de acompañar procesos en vez de clausurarlos.

*Sonidos Visuales* nació como un proyecto de documentación, pero se convirtió en un espacio de encuentro. Y eso, por sí mismo, ya lo hace archivo. Porque archivar no es capturar, sino cuidar; no es cerrar, sino abrir.

Este cierre recoge lo que ha sido dicho, pero lo deja respirar. Porque si algo he aprendido en este recorrido es que archivar desde la escucha, desde la frontera y el afecto, es también una forma de seguir preguntando. Y en esa pregunta, algo se mantiene vivo. Archivar, en última instancia, es imaginar que algo de lo dicho, de lo sentido, podrá volver a ser escuchado.

## **Capítulo II. El Proyecto como Práctica Vivencial: Del Arte al Archivo**

### **II.1 Inicio de una experiencia práctica**

Desde mis primeros semestres en la carrera de Artes Plásticas, *206 Arte Contemporáneo* era —y sigue siendo— uno de los espacios más reconocidos del ecosistema artístico de Baja California. Lo observaba con admiración, pero también con cierta distancia. Conocía poco, y quizás por eso mismo, me provocaba tanta curiosidad. Esa falta de información no me paralizó; por el contrario, me impulsó a imaginar formas de conexión: proyectos que abrieran diálogos, visibilizaran procesos y tejieran vínculos.

Uno de esos acercamientos fue la segunda edición de *Mesas de Debate: espacios expositivos y proyectos artísticos que no sabías que te estabas perdiendo*, transmitida por Facebook Live en pleno confinamiento. En ese marco, invité a colegas, docentes y agentes culturales a reflexionar sobre el panorama artístico local. Fue ahí donde conocí y entrevisté a Melissa y Mónica Arreola —codirectoras de 206—. Escuchar su compromiso con el arte contemporáneo en una ciudad con escasos espacios institucionales fue un punto de inflexión.

*Sonidos Visuales* nació a partir de ese primer encuentro, no como un encargo, sino como un gesto de confianza mutua. El proyecto se integró a las actividades conmemorativas por los 10 años de trayectoria de la galería en 2022, como un archivo sonoro que documenta y celebra. El deseo era claro: vincularme con una de las plataformas más activas del arte bajacaliforniano desde una escucha crítica y situada.

Aun saliendo de un periodo de aislamiento y fragilidad institucional, decidimos apostar por el formato digital. Esa apuesta compartida marcó el inicio de un proceso que transformó mi forma de investigar, preguntar y acompañar a artistas desde la voz y la escucha.

Todo proyecto nace de una necesidad. En este caso, se entrelazaban dos: por parte de Galería 206, la voluntad de generar una acción conmemorativa; por mi parte, el

impulso de acercarme a artistas contemporáneos locales cuyas voces deseaba conocer, documentar y compartir. Elegí el formato del podcast por su capacidad de reunir lo íntimo y lo público, lo directo y lo reflexivo. A diferencia de otros medios, permite una escucha pausada, sin necesidad de pantalla, y genera una estética propia: la de la palabra que no necesita escenario, solo oído.

La propuesta consistió en una serie de episodios publicados en Spotify, acompañados por una línea gráfica curada para Instagram, en diálogo con el minimalismo visual de 2006. Cada decisión estética —desde las portadas hasta los fragmentos destacados— fue trabajada junto a las Arreola, quienes acompañaron de cerca cada etapa del proceso. Trabajamos con una rúbrica de colaboración que sirvió como brújula y calendario. Más que una pauta rígida, fue un acuerdo adaptable, sensible al crecimiento del proyecto. *Sonidos Visuales* fue, desde su origen, una construcción afectiva y colaborativa.

Toda producción artística nace con el deseo de provocar algo: una emoción, una reflexión, una transformación. Ya sea en quienes la escuchan, en la comunidad que la rodea o en el propio campo artístico, el arte tiene la potencia de alterar percepciones, cuestionar estructuras y activar memorias. Así, más allá de ser un medio expresivo, se convierte en un dispositivo de intervención y conexión con su entorno.

Pero, ¿qué transformar? ¿Cómo hacerlo? ¿Puede una práctica de archivo modificar el campo de realidad en el que se inscribe? ¿Es posible construir metodologías artísticas que documenten sin neutralizar, que evidencien sin clausurar, que escuchen sin apropiarse?

Estas preguntas atraviesan el núcleo de *Sonidos Visuales*, que explora la entrevista como dispositivo artístico y el archivo sonoro como herramienta crítica. Lejos de limitarse a registrar procesos creativos, este archivo propone una forma de documentar que activa: un modo de acompañar relatos desde la escucha situada, y de ampliar las formas en que comprendemos y preservamos el arte en Tijuana.

Habitar la frontera es también una tensión constante. En Tijuana, la práctica artística dialoga con historias de migración, violencia, deseo y movilidad. Es una ciudad

marcada por el tránsito, donde muchas veces lo que se crea se esfuma sin dejar rastro. En ese paisaje volátil, archivar se vuelve una forma de resistencia frente al olvido institucional, la fragilidad del campo cultural y la escasa sistematización de la memoria artística local.

El archivo que propone *Sonidos Visuales* se construye desde la cercanía: desde la entrevista como encuentro, desde el gesto curatorial que valora lo fragmentario, lo íntimo y lo que no siempre encuentra forma. Cada conversación registrada se convierte en resonancia: un espacio donde la voz y su contexto se sostienen mutuamente. Escuchar, en este caso, no es una herramienta técnica, sino un acto ético y afectivo.

El contexto de Tijuana exige pensar desde lo situado. Archivar aquí no significa solo documentar lo que ocurre en la frontera, sino reconocer cómo la propia condición fronteriza transforma el modo en que se crea, se nombra y se conserva el arte. Desde esa necesidad de dejar huella nace este archivo: como gesto de cuidado y resistencia. *Sonidos Visuales* propone una práctica que acompaña, amplía y escucha.

## **II.2 Metodología del proyecto *Sonidos Visuales***

El diseño de *Sonidos Visuales* no surgió como un esquema técnico, sino como una constelación de gestos y encuentros situados. Pensar este podcast fue, desde el inicio, imaginar una forma de entender y cuidar lo que no suele ser compartido: procesos, momentos entre la obra y el público y, preguntas abiertas —que normalmente son limitadas en un formato de plática—. La metodología, entonces, fue más un mapa afectivo que una fórmula: un cuerpo que se fue armando con mis antecedentes desarrollando entrevistas, dinámicas y cuestionamientos que a pesar de las pláticas me seguían pareciendo respuestas invaluable.

En este sentido, el diseño del proyecto no fue un proceso casual. Fue una construcción metodológica que implicó tomar decisiones coherentes con sus objetivos: articular entrevistas como herramientas narrativas y de archivo, seleccionar

a artistas según criterios curatoriales/contextuales, y establecer plataformas de difusión para permitir su acceso público. Este programa de trabajo integró fases de planeación, producción, edición y circulación, permitiendo que las entrevistas no fueran únicamente relatos, sino intervenciones significativas en el tejido artístico de Tijuana.

En este capítulo se describen las fases de dicho diseño, los criterios de selección, y las herramientas utilizadas para dar forma y sentido al archivo generado.

El uso de la entrevista como una herramienta en el arte-archivo requiere un enfoque metodológico que combine elementos de la investigación cualitativa, la creación artística y la mediación cultural. Pauline Oliveros (2005)<sup>47</sup> propone que escuchar con profundidad no es solo oír, sino abrir el cuerpo y la conciencia a lo que está siendo compartido; y este proyecto, se concibe como una práctica que da lugar a un archivo vivo, testimonial y sonoro.

## **II.2.1 Metodología para realizar un podcast**

Como buena artista, dije que sí sin saber del todo en qué me estaba metiendo. Sabía que quería hacerlo, y eso bastó para empezar. Investigué, probé, me equivoqué, volví a empezar. Lo técnico fue resolviéndose en el camino. Existen hoy múltiples herramientas accesibles para producir un podcast sin ser experta en sonido o edición, y ese descubrimiento fue parte esencial del proceso de aprendizaje. Lo más complejo no fue el software, sino lo humano: aprender a acompañar una voz, cuidar la palabra, respetar los silencios, saber preguntar e investigar desde el afecto.

Hacer un podcast fue una experiencia situada y relacional. No se trató de dominar un formato, sino de habitarlo desde el cuidado: dar espacio a lo que se dice, pero también a lo que tiembla o se calla. La entrevista, al ser grabada, no se volvió definitiva, sino resonante: una huella que se activa con cada escucha<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.

<sup>48</sup> LaBelle, B. (2010). *Background noise: Perspectives on sound art*. Continuum.



### **a. Identidad gráfica del podcast**

Desde el inicio, supe que la imagen debía resonar con la estética minimalista de la Galería 206. Utilicé Adobe Illustrator para diseñar la portada principal y los fragmentos visuales de cada episodio, cuidando que cada color, forma y tipografía acompañara la voz de quien hablaba. La imagen no era un adorno: era la entrada al archivo sonoro, el rostro visible de lo que aún no se ha dicho.



Img.1 Portada del podcast *Sonidos Visuales*

### **b. Bitácora de trabajo**

Desde el inicio del proyecto creé un documento en Google Docs que funcionó como bitácora metodológica. No se trató de un registro técnico en sentido estricto, sino de una extensión sensible del proceso: ahí anotaba cada encuentro, hallazgo, duda o aprendizaje, desde lo técnico hasta lo afectivo. La bitácora fue una herramienta de escucha interna, un espacio donde pensar y repensar lo que significaba construir un archivo sonoro en tiempo real.

### **c. Objetivos del podcast**

*Sonidos Visuales* tuvo desde su origen dos latidos que convivieron. Por un lado, el objetivo institucional de Galería 206: conmemorar una década de trabajo continuo, generar memoria y visibilidad para una plataforma clave del arte bajacaliforniano. Por otro, un objetivo personal: acercarme a artistas contemporáneos desde la escucha, el aprendizaje y el acompañamiento.

El podcast fue concebido como una plataforma de difusión, pero también como un espacio de encuentro. Una zona intermedia entre quienes crean arte, quienes lo piensan y quienes lo reciben. Un lugar para que la palabra —a menudo desplazada del centro en la práctica artística— pudiera volverse archivo, afecto y documento.

#### d. Criterios de selección de artistas

La selección de artistas partió de una revisión del historial expositivo de Galería 206 a lo largo de sus diez años: se consideraron tanto artistas que habían participado en exposiciones individuales como colectivas. A partir de esa base, se construyó un criterio curatorial que buscaba equilibrio entre trayectorias, lenguajes visuales y diversidad generacional y de enfoques.

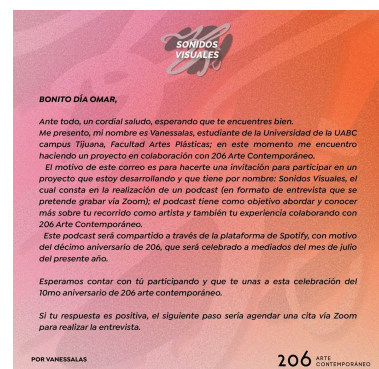
No se trataba únicamente de mirar al pasado, sino de preguntarse: ¿cómo navegan estos artistas hoy sus procesos?, ¿qué ha cambiado después de una década de vínculos, crisis, reconfiguraciones? La selección final fue revisada y aprobada por Melissa y Mónica Arreola, codirectoras de la galería, como parte de una metodología colaborativa y situada.



Fig.2 Bocetos de la preselección de los artistas

#### e. Invitación a los artistas

Con la lista de artistas definida, redacté invitaciones personalizadas pensadas desde la cercanía y el cuidado. Cada correo fue una invitación a formar parte de un archivo que no busca hablar *sobre* ellos, sino *con* ellos. También se estableció contacto vía redes sociales. Afortunadamente, todos los artistas invitados aceptaron.



Img.3 Invitación a los artistas

#### f. Calendarización

La gestión logística fue realizada a través de Google Calendar, coordinando fechas, confirmaciones y recordatorios. Esta etapa, aunque práctica, también fue curatorial:

elegir un momento cómodo, garantizar una conexión estable o cuidar los horarios fue parte del gesto de respeto hacia cada voz.

## g. Diseño de formatos informativos

Antes de cada entrevista, compartí a través de Google Docs un documento con información del proyecto, un breve guión de entrevista y un espacio para que cada artista aportara su semblanza. Preguntaba también si había algo que quisieran incluir, excluir o cuidar. Esta herramienta aseguró claridad, consentimiento y colaboración activa desde el inicio.

Fig.4 Extractos del formulario enviado a los artistas, antes de la entrevista

Fig.4 Extractos del formulario enviado a los artistas, antes de la entrevista

## h. Investigación previa

Cada entrevista fue precedida por una investigación que incluía la lectura de semblanzas, revisión de catálogos, exposiciones y artículos. Este proceso buscaba entrar con respeto al universo de cada artista, más allá de su obra visible: entender sus contextos y sensibilidades.

## i. Grabación de intro y salida del podcast

Melissa Arreola diseñó la entrada y salida sonora del podcast, a las que se integró mi voz para las frases de bienvenida y despedida. El diseño auditivo —hecho de pausas, tonos suaves y ritmo contenido— fue parte de la identidad del archivo: un gesto que invitaba a quedarse.

## **j. La entrevista como ritual de escucha**

La entrevista no comenzaba con el: *recording in progress* —de Zoom—. Empezaba con un saludo... una sonrisa tímida del inicio, con el reconocimiento mutuo de estar ahí, disponibles para el diálogo, donde siempre me sentía completamente abrumada de la admiración de tener ahí, frente a mi, un espacio para conocer a los artistas.

Estas “platiquitas” previas eran formas de afinar la atmósfera. No buscaba hacer una entrevista en sentido estricto, sino generar un espacio de confianza, donde hablar de arte también implicara hablar de migración, cansancio, comida o gatos.

Durante la grabación, el guión sirvió de guía, pero no de estructura rígida. Las preguntas nacían del interés genuino y muchas veces se desviaban por anécdotas o emociones. Algunas grabaciones —como la de Andrew Roberts— se llegaron a extender más de dos horas.

Cuando terminábamos, lo más importante era despedirse sin apuro. Dar las gracias, escuchar cómo se sintieron, preguntar si querían agregar algo o corregir alguna parte. La entrevista, entendida así, era también un pequeño ritual: una ceremonia donde se compartía un mundo interior de cada artista.

## **k. Edición sonora**

Las entrevistas fueron editadas con Adobe Premiere Rush. No busqué una edición perfecta, sino honesta: dejé respiraciones, titubeos y silencios porque también comunican. Cada episodio fue editado con cuidado para respetar el ritmo y la voz de quien hablaba.

## **l. Edición visual y difusión**

Diseñé las portadas y fragmentos visuales de cada episodio usando Adobe Illustrator, pensando en Instagram como un archivo visual que acompañara el archivo sonoro. La edición visual fue también un ejercicio de mediación: traducir lo sonoro a lo visual sin perder afecto.



Fig.5 Publicidad realizada para la entrevista con María José Crespo

### m. Publicación de episodios

Cada episodio se subió primero a iVoox como servidor principal, y luego se integró a Spotify. Las publicaciones se acompañaban de descripciones breves que introducían al artista, como si se tratara de una conversación aún abierta.

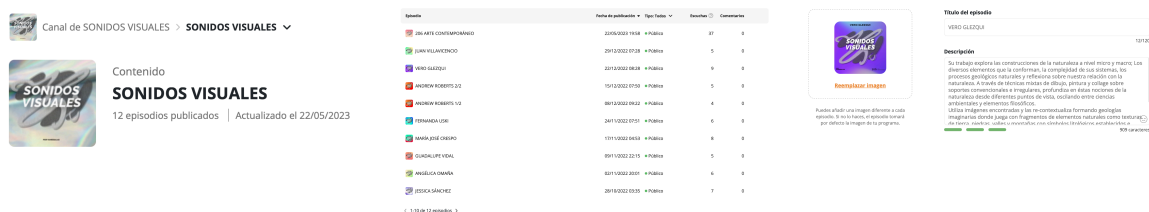


Fig.6 Plataforma de iVoox, canal del podcast *Sonidos Visuales*

### n. El podcast se vuelve presencia

El ciclo del podcast cerró donde todo comenzó: en Galería 206. En el marco de la exposición del 10.º aniversario, las 11 entrevistas fueron presentadas como parte de la línea del tiempo de la galería. El archivo sonoro se volvió parte del espacio expositivo, instalado físicamente en una de sus paredes.

Dentro de la exhibición del aniversario, las hermanas Arreola, me invitaron a dar un conversatorio en la galería, donde compartí el proceso detrás del podcast: cómo surgió la idea, cómo se construyeron los vínculos, y qué se aprendió en el camino. Fue una conversación abierta con quienes habían sido parte, directa o indirectamente, de este archivo. Esa activación física cerró el ciclo con un gesto

simbólico: el archivo volvió al espacio que lo vio nacer. Y allí, en la pared, cada fragmento del proceso recordaba que hacer archivo no es sólo conservar, sino también compartir, cuidar y regresar... que la escucha, cuando se vuelve pública, también puede ser una forma de comunidad.



Img.7 Flyer de la plática



Img.8,9,10 Fotografías dentro de la exposición



### **II.3 Términos clave en la creación de un podcast**

- Archivo sonoro: Registro auditivo de experiencias, testimonios o conversaciones, usado como herramienta de memoria y reflexión crítica.
- Bitácora metodológica: Documento que acompaña el desarrollo de un proyecto, donde se registran avances, decisiones, aprendizajes y reflexiones.
- Curaduría sonora: Proceso de selección, organización y presentación de contenidos auditivos con una intención estética, narrativa y crítica.
- Entrevista situada: Conversación guiada por el contexto específico del entrevistado, considerando su trayectoria, entorno y subjetividad.
- Mediación cultural: Estrategia para facilitar el diálogo entre creadores, obras y públicos, promoviendo el acceso y la interpretación crítica del arte.

### **II.3.1 Prácticas éticas para entrevistas en proyectos artísticos**

- Preparar desde la escucha: Investigar a fondo al artista, entendiendo su obra, contexto y motivaciones.
- Cuidar el ambiente: Generar un espacio cómodo y empático para el encuentro.
- Diseñar un guión flexible: Tener preguntas guía, pero permitir que la conversación fluya.
- Reconocer lo sensible: Validar emociones, silencios y vulnerabilidades.
- Respetar los tiempos: No apresurar el diálogo; cada voz tiene su propio ritmo.
- Validar los contenidos: Compartir el material editado con el artista para su aprobación.
- Cuidar el cierre: Agradecer, permitir reflexiones finales y mantener la puerta abierta a futuros vínculos.
- Archivar con ética: Asegurar el consentimiento informado y el respeto a los términos de uso del contenido compartido.

### **II.4 Hacia una metodología sensible.**

Sonidos Visuales no sólo documentó: propuso una manera diversa de mirar y escuchar el arte. Cada decisión tomada —desde la selección de artistas hasta el tono de las entrevistas— respondió a un deseo de construir un archivo que acompaña y comparte. El podcast se volvió una práctica expandida de mediación cultural, una metodología sensible que, lejos de aspirar a la objetividad, apuesta por la voz, la emoción y el vínculo como formas legítimas de producir conocimiento.

### **Capítulo III. Análisis de las entrevistas: archivo oral, análisis curatorial y pensamiento situado**

Este capítulo ofrece los análisis individuales de las entrevistas realizadas a algunos artistas participantes en el podcast *Sonidos Visuales*, concebido como arte móvil en sí mismo. Cada análisis está estructurado en tres apartados: una breve descripción de su producción artística, un análisis de cómo el público ha influido en su trabajo, y los conceptos clave presentes en su práctica —acompañados con piezas propias del artista que apoyan los conceptos—.

La decisión de incluir estas entrevistas como núcleo del archivo, responde a la convicción de que la palabra hablada —esa que se confía a un micrófono con cierta vulnerabilidad— guarda una potencia particular para transmitir lo que muchas veces queda fuera de los textos curatoriales o críticos. En estas voces se encarnan dudas, búsquedas, silencios, afectos y resistencias.

El objetivo de este capítulo es rastrear de qué manera las experiencias individuales, atravesadas por contextos sociales, políticos y afectivos, configuran un mapa de preocupaciones compartidas que articulan prácticas contemporáneas en Baja California. A través de estas entrevistas se detectan líneas conceptuales que cruzan las trayectorias de los artistas, tales como el cuerpo, el paisaje, el archivo, la monstruosidad, la memoria, la ficción y las fronteras, lo que permite proponer una lectura comparativa y transversal de sus producciones.

Para apoyar esta lectura transversal, se propuso una división de los artistas en tres categorías curatoriales —basadas en afinidades temáticas, conceptuales y metodológicas, encontradas en sus discursos—. Esta clasificación busca evidenciar los modos en los que los artistas abordan preocupaciones comunes desde enfoques y lenguajes diversos.



Las categorías propuestas son:

1. El paisaje como archivo sensible: artistas que trabajan el entorno natural, vegetal o atmosférico como construcción cultural, política y poética.
2. Cuerpo, afecto y memoria: artistas que conciben el cuerpo como territorio vulnerable, afectivo y político, y como portador de memorias no discursivas.
3. Narrativas desde la frontera: Imaginarios híbridos y archivo como resistencia : artistas que exploran la hibridez entre disciplinas, lenguajes y geografías, especialmente desde la experiencia fronteriza.

Esta aproximación metodológica está influenciada por los planteamientos de la investigación artística como *construcción situada* <sup>49</sup> y el análisis de *archivos vivos como formas de resistencia cultural* <sup>50</sup>. Asimismo, se sostiene en la premisa de la etnografía multisitio <sup>51</sup>, asumiendo a *Sonidos Visuales* como un sistema que conecta fragmentos dispersos de experiencias artísticas individuales en un entramado discursivo de producción.

---

<sup>49</sup> Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press. (pp. 65–88).

<sup>50</sup> Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Caja Negra Editora. (pp. 18–23).

<sup>51</sup> Marcus, G. E. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. *Annual Review of Anthropology*. (pp. 24, 95–117).

### **III.1. El paisaje como archivo sensible: entre la belleza inquietante y la espacialidad expandida.**

Ambas artistas reconfiguran el paisaje como un campo de resonancia simbólica, afectiva y crítica. En sus prácticas, el espacio —natural, doméstico o artificial— no es un telón de fondo, sino materia viva cargada de su propia historia, deseo y transformación. Desde lenguajes distintos pero convergentes, sus obras articulan una visión del paisaje que se aleja del paradigma contemplativo o decorativo, para presentarlo como un archivo sensible donde se inscriben las tensiones del Antropoceno, la domesticación de lo natural y la relación del cuerpo con el espacio.

Fernanda Usqui desarrolla una pintura expandida y ensamblada desde materiales sintéticos, orgánicos y ornamentales, donde la belleza visual es un anzuelo que da pie a preguntas críticas sobre la artificialización de la naturaleza y la nostalgia del paraíso perdido. Sus piezas funcionan como cartografías materiales que interrogan la idea de naturaleza desde la estética de lo sintético, en sintonía con lo que Suely Rolnik (2007)<sup>52</sup> denomina *cartografías sensibles* — una práctica de percepción situada y crítica.

Por su parte, Jessica Sánchez tensiona el campo pictórico desde la espacialidad y la fragmentación. Sus piezas desbordan el bastidor, se instalan en el suelo o en el aire, y exigen una activación corporal del espectador. Para ella, el paisaje ya no es una imagen cerrada, sino un conjunto expandido de relaciones entre materiales, arquitectura y espectador. Esta noción de pintura como experiencia sensorial conecta con los planteamientos de Rosalind Krauss (1979)<sup>53</sup> sobre el *campo expandido*, y con la idea de *curaduría como coreografía del pensamiento* propuesta por Hans Ulrich Obrist (2014)<sup>54</sup>.

Ambas artistas coinciden en rechazar el paisaje como representación idílica. En su lugar, proponen paisajes rotos, fragmentados, desplazados o contenidos. La experiencia de la pandemia, los materiales industriales, el juego con la repetición o la crítica al bastidor, permiten pensar sus obras como dispositivos contemporáneos.

---

<sup>52</sup> Rolnik, S. (2007). *Cartografías del deseo: El inconsciente en la cultura contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Cuatro Vientos. (p. 45).

<sup>53</sup> Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8. (pp. 30-44).

<sup>54</sup> Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. London: Penguin. (p. 29).

Aquí la estética no se opone a la política: lo bello convoca, lo inquietante interroga, y el público se convierte en testigo y coautor de una geografía crítica. Así, Usqui y Sánchez inscriben su práctica dentro de una genealogía de artistas que, como señala T.J. Demos (2016)<sup>55</sup>, *conciben arte, ecología y política como elementos de resistencia simbólica*.

---

<sup>55</sup> Demos, Thomas J. (2020). *Decolonizing nature - contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press. (p. 19).

### **III.1.1. Fernanda Uski**

(Tijuana, 1986)

Artista visual cuya práctica se sitúa entre la pintura, el dibujo, el grabado y el ensamblaje. Su obra se caracteriza por una investigación constante de los materiales y texturas, creando un lenguaje visual que combina lo bidimensional con lo objetual. La representación del paisaje ocupa un lugar central en su trabajo, entendido no sólo como un entorno natural, sino como una construcción cargada de valor simbólico. A lo largo de su carrera, ha transitado del dibujo con Prismacolor a instalaciones y piezas en técnica mixta que exploran la transformación de lo natural en lo doméstico, lo sintético y lo ornamental. Su producción se despliega como un ejercicio poético y matérico que reflexiona sobre la manipulación del entorno, los ciclos geológicos, la domesticación de la naturaleza y la relación entre espacio íntimo y territorio. Esta visión articula lo que Claire Bishop (2006)<sup>56</sup> define como una *estética de lo relacional* donde *la obra se construye desde vínculos afectivos y materiales entre cuerpo, espacio y entorno*.

#### **Del asombro a la conciencia del público**

El vínculo de Fernanda Usqui con el espectador ha sido mediada por la experiencia expositiva y los comentarios recibidos sobre su obra. Le interesa cómo el espectador reacciona ante la belleza de sus piezas, y cómo esa primera impresión visual se transforma al conocer el trasfondo conceptual. Ha señalado que, aunque su obra es frecuentemente descrita como *bonita*, contiene una investigación profunda sobre la transformación del paisaje y los desastres naturales.

La retroalimentación del público ha sido clave para reforzar su interés en cuestionar la construcción de lo natural desde lo cotidiano. Asimismo, participar en convocatorias, talleres y exposiciones colectivas ha contribuido a expandir sus métodos de producción y abrir su práctica a otros lenguajes más allá de lo pictórico. Este giro hacia una práctica expandida puede vincularse con los planteamientos de

---

<sup>56</sup> Bishop, C. (2006). *Participation*. Cambridge, MA: MIT Press. (pp. 13–34).

Hans Ulrich Obrist (2014)<sup>57</sup> donde *el artista como productor de experiencias relacionales y ensamblajes curatoriales*.

En la práctica de Fernanda Usqui, la interacción con el público ha funcionado como una retroalimentación que reafirma y complejiza el sentido de su obra. Aunque en principio sus piezas son reconocidas por su belleza formal —como ella misma señala: “siempre me dicen: ¡ay, qué bonita!”—, esta primera capa de recepción funciona como un anzuelo que permite activar conversaciones más profundas en torno a los temas que investiga: la domesticación de la naturaleza, la construcción cultural del paisaje y los límites entre lo sintético y lo orgánico.

Usqui ha reflexionado sobre cómo ciertas observaciones del público abren nuevas posibilidades de interpretación, incluso no previstas por ella misma. Este cruce con la mirada del espectador recuerda la noción de *obra abierta* de Umberto Eco (1962)<sup>58</sup>, donde *el sentido de la obra no es cerrado por el artista, sino co-construido en la experiencia de recepción*. Asimismo, la artista valora los momentos de sorpresa o desvío interpretativo, los cuales, en términos de Nicolas Bourriaud (1998)<sup>59</sup> pueden entenderse como: *momentos de relacionalidad estética: encuentros que ocurren dentro del espacio de la obra*.

Durante la pandemia, el distanciamiento físico y la introspección llevaron a Fernanda a indagar en su entorno inmediato, replanteando lo natural desde la artificialidad del hogar. Esta etapa marcó un giro conceptual que transformó su aproximación al paisaje. Las reacciones del público frente a esta nueva línea de trabajo —más doméstica, más crítica, igual de estética— confirmaron que *lo bello puede ser una vía de acceso a lo político*, una idea sostenida por Jacques Rancière (2004)<sup>60</sup>.

Aunque Usqui no plantea su trabajo como participativo, sí reconoce que el espectador activa sentidos que ella misma continúa explorando. Su fascinación por las capas, los traslapes y las transparencias —tanto en términos materiales como

---

<sup>57</sup> Obrist, H. U. *Ways of Curating*. (pp. 91–112).

<sup>58</sup> Eco, U. (1993). *Obra abierta*. Ariel. (pp. 45–62).

<sup>59</sup> Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. (pp. 35–49).

<sup>60</sup> Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions. (pp. 73–88).

simbólicos— se convierte así en una metáfora de la construcción colectiva de significados.

### Análisis relacional: obra y conceptos de Fernanda Uski



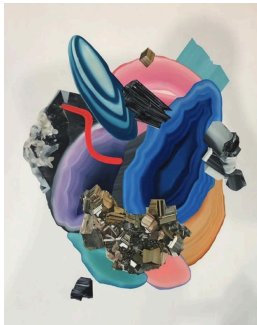
#### **Paisaje como construcción simbólica**

El estudio del entorno natural como espacio alterado por el ser humano y codificado culturalmente.

*s/t*, 2020

Acrílico y óleo sobre tela  
100 x 100 cm

---



#### **Producción meditativa**

Repetición, dibujo lineal y superposición como ejercicios de contemplación, disciplina y experimentación, vinculables a lo que Kester (2011)<sup>61</sup> describe como: procesos colaborativos con el tiempo.

*Family rocks*, 2019

Acrílico y óleo sobre canvas

---



#### **Naturaleza domesticada**

La investigación sobre cómo los espacios habitables simulan, incorporan o sustituyen lo natural a través del diseño, el ornamento y la decoración. En esta línea, María Berríos (2020)<sup>62</sup> ha señalado que *el hogar puede considerarse como un campo expandido de disputas simbólicas*.

*Modificación e Imitación / Construcción XI*, 2021

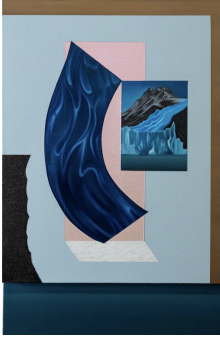
Acrílico, óleo y plástico sobre papel

---

---

<sup>61</sup> Kester, G. H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. (pp. 103–117).

<sup>62</sup> Berríos, M. (2020). *Campos de batalla domésticos: el hogar como espacio político*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. (pp. 27–39).



### Transformación y ciclo

El interés por los procesos de cambio geológico, climático y afectivo, tanto en el paisaje como en el proceso artístico. Esta noción conecta con el pensamiento de Félix Guattari (1989)<sup>63</sup> y su idea de *las ecologías múltiples*.

*Jardín con vista a un incendio, 2022*

---



### Estética de lo sintético

El uso de materiales industriales, plásticos y transparentes para representar el entorno natural, generando tensiones y contrastes entre lo orgánico y lo artificial.

*Construcción de un Paraíso, Ensamble VI, 2022.*

---

La práctica de Uski muestra una mirada sensible y crítica sobre el paisaje contemporáneo. Su obra nos recuerda que lo natural no está afuera, en lo lejano, sino dentro del cuerpo, el hogar y la memoria. Cada pieza de su producción —con transparencias, superposiciones y materiales— funciona como un gesto crítico que desmonta la idea de lo bello como algo neutro y pasivo.

A través de sus exploraciones formales, Uski convierte lo *bonito* en una ventana que nos lleva a interrogarnos sobre lo que hemos perdido: la relación intuitiva con los ciclos de la tierra, la fragilidad del ecosistema, la nostalgia... Su pintura no está hecha para ser solamente vista, sino atravesada por la pregunta, el extrañamiento, el deseo de encontrar refugio en lo que artificialmente ha sido domesticado.

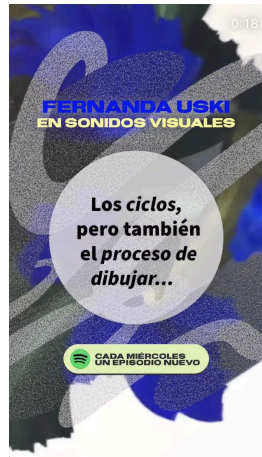
Observar una obra de Uski, es una manera de asomarse a un jardín imposible: uno que respira a través del plástico, sobre capas de óleo, silenciosamente política bajo una estética bella. Sus paisajes son formas de habitar, cuidar y narrar lo que llamamos naturaleza.

---

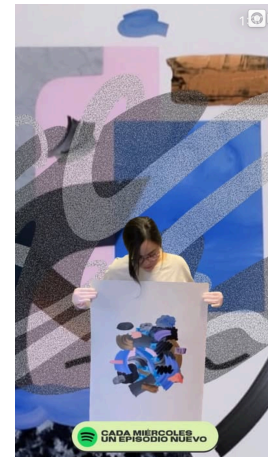
<sup>63</sup> Guattari, F. (1989). *Las tres ecologías*. Valencia: Ediciones Pre-Textos. (pp. 18–26).



Img.11. portada de episodio de  
Fernanda Uski



Img.12. portada de publicidad  
en instagram 1/2



Img.13. portada de publicidad  
en instagram 2/2



### III.1.2. Jessica Sánchez

(Jalisco, 1986)

Artista visual que examina el límite del paisaje y la forma convencional de la imagen. Su obra se sitúa en la intersección entre lo representado y lo material, formatos expandidos para descomponer y reconstruir el paisaje contemporáneo, cuestionando la bidimensionalidad tradicional y los límites del bastidor. Su producción se caracteriza por una constante problematización de la pintura como medio, creando piezas instalativas que permiten al espectador recorrer sus piezas físicamente. Su trabajo puede vincularse a la noción de la *pintura como objeto escénico* (Bishop, 2005)<sup>64</sup> y al *cuestionamiento sobre el soporte pictórico* (Groys, 2008)<sup>65</sup>.

Una de las principales ideas de Jessica Sanchez es la *pintura como dispositivo de representación del entorno*. Jessica, explora el paisaje desde una dimensión poética, política y ecológica, entendiendo que la transformación del entorno natural también es la transformación de nuestras formas de verlo, representarlo y situarlo.

La artista señala que uno de los cambios más relevantes en su trayectoria fue el tránsito de lo autobiográfico a lo contextual, dejando de representar su ombligo —lo íntimo, el yo— para volcarse hacia el entorno, su entorno natural, sin perder lo poético.

#### ***Activar la pintura, desplazar la mirada: el público como constructor del espacio***

El rol del espectador es un catalizador clave en el trabajo de Jessica. Su preocupación por cómo el espectador navega la obra ha generado decisiones formales que buscan romper con la frontalidad de la pintura. La inclusión de piezas instaladas a piso o de estructuras que permiten ser vistas desde múltiples ángulos, responde a una necesidad de activar al espectador más allá de la contemplación. Esta relación dinámica con el público recuerda a las propuestas de instalación de artistas como Doris Salcedo, quienes, desde la escultura expandida, colocan al espectador dentro de un sistema espacial de significados. Claire Bishop (2012)<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. Tate Publishing.

<sup>65</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 45–56).

<sup>66</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (pp. 6–40).

sugiere que *el despertar del espectador es clave en las prácticas contemporáneas, donde la mirada ya no es neutra, sino que construye sentido.*

Sánchez es muy clara en su manera de articular la relación entre obra y espectador: considera que *la obra no está completa hasta que alguien más la percibe*. El receptor no solo válida, sino que también *reconfigura-redefine* el sentido de la obra. Su preocupación por el recorrido del espectador ha sido central en el desarrollo de sus proyectos más recientes, en donde *la pintura se instala en el espacio como un objeto expandido* que permite recorrerla, rodearla y cuestionar su materialidad. Las piezas invitan a salir del simple gesto de *ver* para activar otros modos de percepción espacial y sensorial.

*“Quería que las personas movieran la cabeza... que se asomaran, que entendieran el espacio como parte de la pintura”.* Sánchez (2022)

La respuesta del público varía pero no queda en la indiferencia yendo desde: la sorpresa, el juego o incluso el error (como cuando alguien intentó “recomponer” una nube de su obra); alimentando así su deseo de explorar nuevas formas de montaje y de lectura visual. En sus palabras, eso le ha permitido generar una construcción de una experiencia paisajística... en donde más que una mera contemplación de una imagen es una experiencia.

La noción del error también aparece en su relato como una enseñanza fundamental: la clave no está en no equivocarse, sino en saber cómo corregir los errores, tanto en el proceso creativo como durante el montaje expositivo o el ejercicio profesional

## Análisis relacional: obra y conceptos de Jessica Sánchez



### Descomposición del paisaje

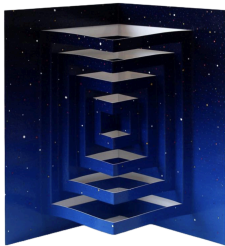
En su trabajo Jessica opera con fragmentos... separando el cielo, la vegetación y el espacio como elementos conceptuales independientes que luego articula en series. Esta división del paisaje apunta a un análisis del entorno desde la mirada individual hacia el Antropoceno, donde lo natural ya no es indivisible ni puro; resonando con las reflexiones de María Berríos (2020)<sup>67</sup> sobre cómo el arte puede problematizar los modos de habitar el territorio.

*Descenso bilateral*, 2022

óleo sobre tela de lona

193 x 132 cm

---



### Pintura expandida

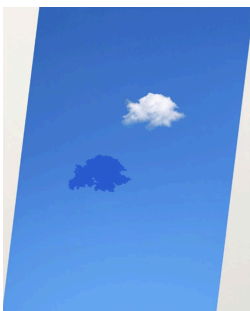
Su trabajo se extiende más allá de los límites del bastidor, proponiendo una pintura que se pliega, colapsa, se recorta y se instala en el espacio; este gesto recuerda los planteamientos de Rosalind Krauss sobre el campo expandido (1979)<sup>68</sup>.

*Espacio sobre el espacio*, 2023

Pintura acrílica sobre papel algodón calado y doblado

20 x 13.5 x 13.5 cm

---



### Procesualidad y repetición

Influenciada por su formación académica y su colaboración con el artista Hugo Lugo, Jessica subraya la profesionalización como un eje primordial dentro de su producción. La repetición como ejercicio conceptual también es central en su práctica, encontrando ecos en los planteamientos de Deleuze (1994)<sup>69</sup> sobre la repetición como diferencia y no como copia.

*Desplazamiento en movimiento*, 2024

Óleo sobre tela

160 x 130 cm

---

<sup>67</sup> Berríos, M. (2020). *Curaduría desde el conflicto*. En Catálogo Curatorial Documenta Sur. <https://documentasur.org>

<sup>68</sup> Krauss, R. *Sculpture in the Expanded Field*. (pp. 30–44).

<sup>69</sup> Williams, J. (2014). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide* (2a ed.). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748668946>



### Relación con el espacio expositivo

Su trabajo no se piensa de forma aislada para su exhibición. Cada exposición cuenta con un montaje específico, que reorganiza sus piezas en función de la arquitectura y circulación del público; cuyo enfoque se alinea con el concepto de Hans Ulrich Obrist (2014)<sup>70</sup> sobre *la curaduría como coreografía del pensamiento*.

*No nos caerá agua del cielo II*, 2018

Óleo sobre tela

—Parte de la exhibición *Espejismos en el trópico* exposición final de la Maestría en Producción Artística MaPA, 2019—

La práctica de Jessica Sánchez no se limita a representar el paisaje: lo deconstruye, lo atraviesa, lo vuelve materia crítica. Su pintura busca ser recorrida, cuestionada, sentida frente al bastidor, desplazando. Frente a lo bidimensional, propone volúmenes, pliegues, caminos. Cada obra es una invitación a moverse, a observar desde ángulos, a no conformarse con una sola lectura.

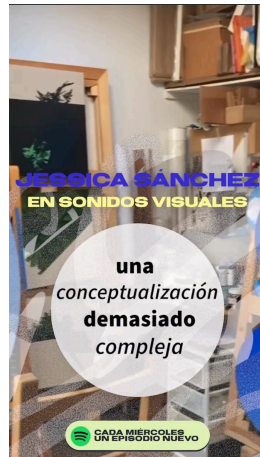
En su práctica hay una conciencia profunda del espacio, pero también del tiempo: el de la repetición, el del error, el del montaje. Jessica convierte el error en posibilidad, el recorrido en discurso, y al espectador en cómplice. Su obra respira una profesionalización amorosa, rigurosa, que entiende que ser artista hoy en día implica pensar en el todo: desde la brocha hasta la instalación.

Acompañarla en la entrevista fue honestidad sin adornos. Jessica Sánchez no pinta paisajes: los expone, los escucha, los reimagina desde una práctica donde lo afectivo y lo conceptual se abrazan.

<sup>70</sup> Obrist, H.-U., Lamm, A., Sehgal, T., & Friedman, Y. (2020). *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask*. (A. Lamm, Ed.). Sternberg Press. (pp. 19–25).



Img.14. portada de episodio de Jessica Sánchez



Img.15. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.16. portada de publicidad en instagram 2/2

### **III.2. Cuerpo, afecto y memoria: archivos sensibles y poéticos de la fragilidad.**

En esta categoría se integran las prácticas de Juan Villavicencio y María José Crespo, cuyas obras emergen desde lo íntimo, lo corporal y lo afectivo como formas de conocimiento político y sensibilidad crítica. Con cerámica, dibujo expandido, objetos intervenidos, instalaciones y materiales precarios, ambos artistas articulan una estética de la fragilidad que interpela las estructuras normativas del arte contemporáneo, promoviendo en su lugar una comprensión situada del cuerpo, del recuerdo y del entorno.

Sus obras se inscriben en lo que Diana Taylor (2003)<sup>71</sup> describe como *archivo encarnado: una memoria conformada por gestos, materiales, superficies y afectos, no por documentos*. Villavicencio aborda el cuerpo desde una poética kitsch, híbrida y ambigua que cruza el arte, la artesanía y el diseño popular para construir objetos afectivos que funcionan como cápsulas de memoria y dislocación cultural. María José Crespo, en cambio, trabaja con la abstracción, lo efímero y lo instalativo para generar experiencias espaciales que invitan al espectador a observar desde la percepción, el desvío y la opacidad.

Ambos comparten una ética del cuidado, donde el cuerpo no es símbolo abstracto, sino territorio afectivo, histórico y político. La ambigüedad en sus piezas no responde a una ardid formalista, sino a la voluntad de multiplicar las formas de recepción, abriendo zonas de resonancia interpretativa. En sus trabajos, el público es activador, catalizador o cómplice: sus piezas no entregan un significado cerrado, sino una constelación de pistas materiales y visuales desde donde se reconstruyen sentidos.

Sus prácticas resuenan con los planteamientos de Jill Bennett (2005)<sup>72</sup> sobre *el arte como vehículo de afectos no discursivos*, y con las teorías de Paul B. Preciado (2020)<sup>73</sup> donde *el cuerpo funciona como archivo de disidencia*. También se alinean con la figura del artista-curador planteada por Cuauhtémoc Medina (2009)<sup>74</sup>, al

---

<sup>71</sup> Taylor, D. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. (pp. 16–33).

<sup>72</sup> Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press. (pp. 1–35). <https://doi.org/10.1515/9781503625006>

<sup>73</sup> Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en urano: Crónicas del cruce*. Anagrama, Editorial S.A. (pp. 9–33).

<sup>74</sup> Medina, C. (2009). *El artista como curador*. En *Temas de arte contemporáneo*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. (pp. 55–72).

*concebir la producción como forma de escritura espacial, y con los modos curatoriales afectivos y vulnerables propuestos por María Berríos (2020)*<sup>75</sup>.

En un escenario donde lo espectacular y lo monumental dominan parte del imaginario artístico, las obras de Villavicencio y Crespo apuestan por lo pequeño, lo inestable, lo íntimo y lo compartido. El cuerpo —propio y ajeno— aparece en sus obras como zona de inscripción, y resonancia, en una genealogía crítica donde lo afectivo no es opuesto a lo político, sino su forma más radical.

---

<sup>75</sup> Berríos, M. *Curaduría desde el conflicto*.

### **III.2.1. Juan Villavicencio**

(Ensenada, 1986)

Ceramista, su práctica está arraigada al cuerpo como archivo, la performatividad de la memoria y las relaciones entre lo íntimo, lo doméstico y lo histórico. El trabajo de Villavicencio se desarrolla en el cruce entre arte, artesanía y diseño... como un imaginario híbrido, kitsch y profundamente crítico.

Su medio principal es la cerámica, aunque incorpora elementos pictóricos y escultóricos a partir de intervenciones a objetos industriales o moldes de yeso tradicionales. Su metodología se basa en la apropiación, la yuxtaposición, el juego con el error y el accidente técnico como parte integral del proceso creativo.

En su relato, Villavicencio rememora las tiendas de artesanía de su infancia como sus primeros museos... *“Los acomodos y las yuxtaposiciones de estas imágenes eran como ...hasta diálogos o posicionamientos museográficos”* (Villavicencio, 2023).

La producción de Juan Villavicencio está profundamente arraigada de su entorno fronterizo, en los objetos de la cultura popular y en las tensiones entre arte, artesanía y diseño; No obstante, su relación con el público no ocurre únicamente desde lo visual o estético, sino desde un lugar afectivo, compartido y, en muchos casos, nostálgico. Durante su estancia en São Paulo, Villavicencio comenzó a intervenir objetos cerámicos domésticos con registros de graffiti urbano, marcando un giro importante hacia el trabajo con piezas industriales. Esta práctica, lejos de ser una forma de facilitar su trabajo, fungió como estrategia crítica para repensar la autoría y el estatus del objeto artístico.

Dentro de su práctica, reconoce la dimensión espiritual y ritual del trabajo con arcilla: el cuerpo, el tiempo y el fracaso se integran como dispositivos de aprendizaje. La cerámica se convierte así en una herramienta de meditación, donde el artista reconoce su lugar frente al material y su entorno.

La frontera Tijuana-San Diego y la memoria visual de las tiendas de artesanía son claves en la configuración de su obra. Villavicencio no busca replicar la estética artesanal, sino utilizarla como vehículo para cuestionar la identidad mexicana



representada de forma estereotipada.; en este sentido su trabajo desdibuja límites entre arte y artesanía, subvirtiendo el orden tradicional del arte moderno.

Desde una perspectiva etnográfica, Villavicencio crea una crítica encarnada del *mexican kitsch*, no desde la parodia o la nostalgia, sino desde la apropiación crítica y afectiva. Su obra ofrece una narrativa paralela al canon del arte contemporáneo mexicano, integrando los saberes populares como parte de su lenguaje; resonando con *la articulación crítica de lo sensible* (Bishop, 2012)<sup>76</sup>.

*“Hacer una pieza es construir un sistema de pensamiento desde la fragilidad...”* Villavicencio, (2023)

### **Entre la mirada y la memoria: el público como catalizador de ambigüedad entre arte y artesanía.**

La manera en la que el espectador se relaciona con la obra de Villavicencio responde, en parte, a una estrategia deliberada de ambigüedad y familiaridad; Villavicencio menciona que le interesa crear piezas “confusas”, que se ubiquen en la frontera entre la artesanía, el objeto de diseño y la escultura contemporánea. Esta decisión abre un terreno fértil para que el público —especialmente el no especializado— reconozca en sus obras elementos que le resultan cercanos (como figurines de caricaturas, floreros domésticos o moldes ornamentales), lo cual activa múltiples lecturas, pero sobretodo genera empatía con lo familiar ; su producción no busca imponer un significado, sino abrir una conversación, señalado por Claire Bishop (2012)<sup>77</sup> como crear una *participación estética: donde el espectador es quien completa la obra desde su propia memoria cultural*.

Esta dinámica de participación también se refleja en el momento en que el artista recibe retroalimentación; Villavicencio comenta cómo ciertas personas se han acercado a él tras las exposiciones para contarle historias personales, evocando recuerdos y experiencias en el público, con los objetos representados.

---

<sup>76</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (pp. 1–40).

<sup>77</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*.

Esta interacción funciona como un archivo-afectivo-compartido, que conecta con lo propuesto por Jill Bennett (2005)<sup>78</sup> definiendo como *materialidades del afecto a aquellas experiencias que se activan a partir de la presencia de objetos evocadores*.

Por otro lado, la ambigüedad de sus piezas —en las que mezcla técnicas tradicionales, elementos industrializados y referencias a la iconografía religiosa o comercial— interpela directamente los criterios de clasificación del arte, obligando así al público a preguntarse: ¿Qué estoy viendo? ¿Es una escultura, un adorno, un objeto?.

Como sugiere Homi Bhabha (1994)<sup>79</sup> el acto de perturbar las categorías dominantes puede generar una zona de incertidumbre... haciendo posible la crítica; y es como prácticamente Villavicencio juega con la familiaridad del espectador para después descolocarlo.

Dentro de su práctica, se encuentra explícito el deseo de producir piezas que "no entreguen una verdad absoluta" posiciona al público como cocreador de sentido; cuyo statement resuena con los planteamientos de Rancière (2008)<sup>80</sup>, quien sostiene que *el espectador emancipado no es un sujeto pasivo-receptor, sino un intérprete activo que reconstruye y crea significados a partir de su propia experiencia*.

El público ha sido para Juan Villavicencio un detonador constante de reflexión y evolución, en la que el espectador no solo valida o consume su obra: sino la transforma, la resignifica y la sitúa en un plano dialógico, en donde la ambigüedad estética funge de puente para una comunión afectiva. En las palabras de Villavicencio y en su producción, el arte contemporáneo deja de ser inaccesible y se vuelve profundamente humano.

---

<sup>78</sup> Bennett, J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. (pp. 7–35).

<sup>79</sup> Bhabha, H. K. (2012). *The Location of Culture* (2a ed.). Routledge. (pp. 37–39, 52–55).

<sup>80</sup> Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. (pp. 13–27).

## Análisis relacional: obra y conceptos de Juan Villavicencio



### Memoria afectiva y archivo corporal

Villavicencio transforma el cuerpo en superficie de inscripción histórica y sensible; un *archivo-repertorio como formas vivas de la memoria*<sup>81</sup>.

*De la serie All kind of mexican art craft: Chac Mool Oriental, 2013*  
Cerámica de alta temperatura

---



### El cuidado como praxis

La recurrencia a lo doméstico, lo manual y lo afectivo posiciona su obra dentro de una ética del cuidado como una *descentralización de la heroicidad tradicional del arte*<sup>82</sup>.

*Acarreados, 2020*  
Cerámica

---



### Fragilidad como método

Aunque no busca la espectacularidad, su trabajo se presenta desde lo mínimo, lo efímero o lo desbordado; *donde se privilegia la experiencia situada y el pensamiento vulnerable*<sup>83</sup>.

*De la serie All kind of mexican art craft: Torre, 2013*  
Cerámica de alta temperatura

---



### Materialidades del recuerdo

El uso de objetos encontrados, telas, hilos o fotografías personales configura una estética íntima y política que interroga lo público desde lo privado; el *archivo como infraestructura afectiva*<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Taylor, D. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. (pp. 16–33).

<sup>82</sup> Tronto, J. (2020). *Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. Routledge. (pp. 102–125).

<sup>83</sup> Medina, C. (2007). *Modos de hacer. Políticas del arte contemporáneo*. Universidad de Barcelona – MACBA.

<https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/joan-miro-joan-brossa/modos-de-hacer-politicas-de-l-arte-contemporaneo-cuauhtemoc-medina>

<sup>84</sup> Steyerl, H. (2009). *The Archive as an Affective Infrastructure*. *e-flux journal*, n° 1.

<https://www.e-flux.com/journal/01/68529/the-archive-as-an-affective-infrastructure/>

*The toast, 2020*  
Cerámica intervenida

---

Entrevistar a Juan Villavicencio fue entrar en una conversación cargada de memoria, objetos, historias y gestos que construyen mundos desde lo íntimo. Escucharlo hablar sobre cerámica no fue solo aprender de técnica o tradición, fue también acompañar una forma de pensamiento, donde el barro no es solo material: es cuerpo, tiempo y afecto.

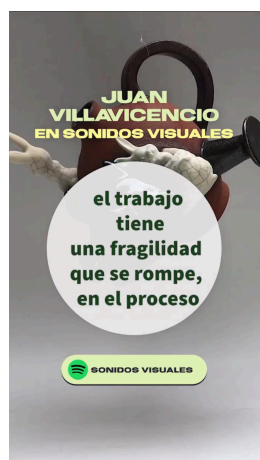
Su obra no grita, pero insiste. Cada pieza es un fragmento sensible de una historia que se reconstruye desde el borde: entre arte y artesanía, entre lo kitsch y lo sagrado, entre el error técnico y la intuición afectiva.

Villavicencio no necesita monumentos: su trabajo se levanta desde la fragilidad, la repetición amorosa y la escucha de lo que comúnmente es descartado.

La conversación con él fue también una forma de reconfigurar la idea de lo artístico: ahí donde el gesto mínimo —una flor de yeso, una vela derretida, un adorno de tienda popular— puede convertirse en detonante de pensamiento crítico. Juan no hace arte para explicarlo, lo hace para recordarlo: para convocar y conmover. Su archivo, ese gesto —humilde y atento— es, quizás, una de las formas más generosas de pensar el arte hoy.



Img.17. portada de episodio de Juan Villavicencio



Img.18. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.19. portada de publicidad en instagram 2/2

### III.2.2. María José Crespo

(Tijuana, 1991)

Artista multidisciplinaria. Su práctica se sitúa en el cruce entre la exploración de materiales, el dibujo, la pintura expandida y la intervención espacial. Dentro de su trabajo la tensión entre lo frágil y lo estructural es característico, usando elementos como hilos, papel, pigmento, instalaciones colgantes y soportes alternativos; es capaz de abordar temáticas como el cuerpo, la memoria, el tiempo y la percepción, generando piezas que dialogan con el espacio y el movimiento del espectador. Su obra puede entenderse desde lo que Claire Bishop (2005)<sup>85</sup> identifica como una *práctica relacional situada*, donde el arte no busca simplemente ser contemplado, sino habitado desde una experiencia corporal y perceptual.

#### ***El público como zonas de posibilidad: desorientación, abstracción y el derecho a la opacidad.***

Es el público quien, a través de su ocupación espacial, activa las piezas de Crespo, quien concibe sus exposiciones como entornos sensibles, en los que el visitante no solo observa, sino que se desplaza, enfrentándose con instalaciones flotantes o elementos mínimos que cambian con la luz o la sombra. Esta dimensión performativa del espectador es lo que Hans Ulrich Obrist (2014)<sup>86</sup> sugiere al aludir que: la curaduría debe ser pensada como la producción de condiciones de posibilidad para una experiencia.

En su entrevista, Crespo señala cómo las reacciones del público y las lecturas imprevistas de sus piezas han expandido su comprensión sobre los efectos poéticos y simbólicos que produce su obra.

Su relación con el espectador es compleja, deliberadamente elusiva y profunda. A diferencia de prácticas que buscan una interpelación directa del espectador, su trabajo se sitúa en una zona de ambigüedad fenomenológica, donde *la experiencia perceptiva es más importante que la comprensión inmediata*.

---

<sup>85</sup> Claire. *Installation Art: A Critical History*. (pp. 12–39).

<sup>86</sup> Obrist, H.-U., Lamm, A., Sehgal, T., & Friedman, Y. *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. (pp. 21–29).

Su producción parte de la observación de gestos mínimos en el paisaje y se manifiesta en formas fragmentarias: restos, reflejos, objetos encontrados, sonidos, estructuras inestables. En sus propias palabras: “*me gusta esta idea como del derecho de opacidad... me gusta la idea de desorientar*” (Crespo, 2023).

El público, para Crespo, no es un receptor pasivo ni un testigo privilegiado, sino un cuerpo que atraviesa espacios indecisos, que se enfrenta a obras que no le entregan todas las claves. En este sentido, su planteamiento coincide con lo que Édouard Glissant (1997)<sup>87</sup> define como derecho a la opacidad: la posibilidad de no explicarse del todo ante el otro, especialmente desde contextos no hegemónicos. Al preferir la intuición y el encuentro sensorial, Crespo rehúye el gesto pedagógico o ilustrativo, sobre todo ante públicos europeos que, como menciona, no comparten su experiencia fronteriza y podrían exigir una traducción explicativa de su obra.

A través de su testimonio, se entiende que el público ha influido en su trabajo no en términos de gustos o demandas, sino como una figura que pone en crisis la producción misma; donde ha experimentado situaciones de dificultad al momento que querer *traducir* su experiencia a un público extranjero, que no vive el cruce fronterizo ni entiende los matices del territorio... llevándola a reformular la forma en que construye las piezas. No obstante, en lugar de hacer su obra más accesible en términos de lectura, optó por profundizar en su dimensión poética, instalativa y sonora; resonando con lo planteado por Jacques Rancière (2008)<sup>88</sup> quien sostiene que *emancipar al espectador no es hacerlo comprender, sino hacerlo pensar*.

Su trabajo no es hermético, ya que está cargado de pistas visuales y sonoras, con elementos materiales (como la manta térmica, el yeso o los objetos recogidos en la calle) que activan la memoria del espectador; estas *materialidades de afecto*, son definidas por Bennett (2005)<sup>89</sup> como *portadoras de sentido más allá del discurso*.

María José incorpora también archivos no oficiales, como chats, comentarios de redes o imágenes en vivo de la línea fronteriza, que, al ser recontextualizados, apelan

---

<sup>87</sup> Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. (pp. 189–194). <https://doi.org/10.3998/mpub.10257>

<sup>88</sup> Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. (pp.15 -27).

<sup>89</sup> Bennett, J. *Empathic Vision*. (pp. 36–52).

al espectador desde lo cotidiano, lo vernacular o lo residual; así, su obra propone un territorio de resonancias.

Describe las reacciones de sus tutores y colegas frente a sus piezas “*Nadie se imaginó que lo que yo decía era lo que estaba en la obra*” evidencia un deseo de que el público tenga libertad interpretativa. No se trata de incomunicar, sino de multiplicar las entradas a la obra; esto se alinea con lo que María Berríos (2017)<sup>90</sup> ha descrito como una *pedagogía de la insinuación, donde el arte no explica, sino que convoca*.

### Análisis relacional: obra y conceptos de María José Crespo



#### Materialidad expandida

El uso de elementos no convencionales para generar presencia poética y física en el espacio, desde una lógica de lo precario y lo táctil. En este gesto, Crespo se inscribe en una genealogía de artistas que trabajan desde lo mínimo, resignificando objetos cotidianos como detonantes de memoria y percepción, expandiendo así los márgenes del objeto artístico tradicional.

*Female Flickers, 2025*



#### Memoria corporal

La mención del cuerpo no como representación, sino como medio para activar el espacio, la tensión, el equilibrio o el desplazamiento. Esta dimensión puede vincularse con lo planteado por Grant Kester (2011)<sup>91</sup> al pensar el arte como una experiencia encarnada, donde la percepción no es solo visual, sino háptica, situada y viva.

*A set of conditions, constantly being updated, 2022*

<sup>90</sup> Berríos, M. (2017). *Contra la pedagogía de la transparencia. En Curaduría de conflicto*. Ediciones Documenta Sur.

<sup>91</sup> Kester, G. H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. (pp. 119–126).



### **Tiempo y performatividad**

La producción de piezas que cambian con la luz, el movimiento y el desgaste, generando una experiencia sensible del tiempo. La noción de tiempo performativo se alinea con las reflexiones de Boris Groys (2008)<sup>92</sup> sobre el arte procesual y su capacidad de interrumpir la linealidad histórica, proponiendo en su lugar un devenir poético, inestable y abierto.

*How hard do you try when seeing?, 2016*

---



### **Espacio como dispositivo**

Cada exposición es entendida como un montaje específico que convierte el lugar en un ingrediente activo del mensaje de la obra. Esta mirada se relaciona con los planteamientos de Cuauhtémoc Medina (2009)<sup>93</sup> sobre la curaduría como escritura espacial, donde cada gesto expositivo produce pensamiento, tensión y resonancia.

*Flaws in negotiations with non-cohesive sand, 2022*

---

La obra de María José Crespo se mueve en el umbral entre lo visible y lo intangible. Sus piezas, hechas de gestos mínimos y materiales precarios, no pretenden responder preguntas, sino habilitar otras nuevas. En su práctica, la fragilidad no es debilidad: es lenguaje. Un lenguaje que se susurra desde la luz que atraviesa el papel, la manta que se desploma lentamente, el hilo que vibra ante el paso de quien lo mira.

Entrevistar a María José fue como conversar con alguien que camina sobre niebla: sus palabras eran claras, pero sus ideas insistían en no encerrarse. Hablamos de opacidad, de la dificultad de traducirse ante un público que espera explicaciones, y del deseo de dejar que la obra simplemente ocurra. Escucharla fue entender que no todo debe decirse, que hay potencias en el silencio y que a veces el arte más elocuente es el que no grita.

---

<sup>92</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 58–63).

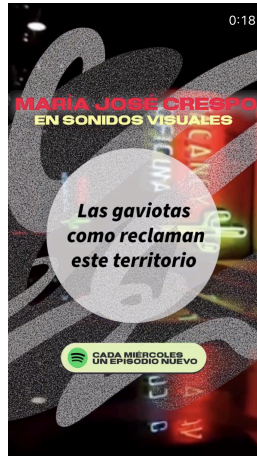
<sup>93</sup> Medina, C. (2009). *La exposición como aparato crítico*. En *Santiago a Mil: Memoria Crítica*. Fundación Teatro a Mil. (pp. 122–129).



En sus exposiciones no hay certezas, pero sí afectos. No hay espectáculo, pero sí resonancia. Crespo construye piezas para ser vividas: atravesadas con el cuerpo, con la luz, con el tiempo. Su obra encarna una ética de la insinuación, donde lo político se juega en lo perceptual, y donde el archivo no es acumulación, sino vibración compartida.



Img.20. portada de episodio de María José Crespo



Img.21. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.22. portada de publicidad en instagram 2/2

### III.3. Narrativas desde la frontera: archivo, disidencia y cuerpos en disputa

En esta sección se reúnen las prácticas de Omar Pimienta, Andrew Roberts y Guadalupe Vidal, artistas cuyas producciones se articulan desde y hacia la frontera, ésta como sitio de fricción, archivo, afecto y disidencia. La frontera en ellos no es únicamente una línea geopolítica, sino un dispositivo estético y político que interroga los límites de la identidad, el ente, el lenguaje y la representación del cuerpo. Sus producciones —multidisciplinares y transfronterizas— cruzan desde la escritura, la escultura, el performance, el archivo y la instalación, conformando narrativas híbridas que se inscriben en una genealogía crítica de la práctica artística en el norte de México.

Las obras de estos tres artistas encarnan lo que Néstor García Canclini (1999)<sup>94</sup> denominó *culturas híbridas*, y expanden esta noción a partir de un ejercicio situado, material y afectivo. Omar Pimienta activa la palabra como gesto crítico y archivo poético de la frontera; por otro lado, Andrew Roberts subvierte las narrativas dominantes desde la monstruosidad queer y la ficción especulativa; finalmente Guadalupe Vidal traduce los testimonios de los trabajadores de construcción en material escultórico, transformando bloques de construcción en un archivo vivo de memoria y denuncia.

Juntos, estos artistas coinciden en dismantelar los discursos hegemónicos sobre la legalidad, el cuerpo, el progreso y la nación, abriendo paso a lo que Édouard Glissant (1997)<sup>95</sup> ha llamado *el derecho a la opacidad: la posibilidad de existir sin ser completamente traducidos por el lenguaje dominante*.

En sus prácticas, el archivo no es solo un contenedor de memoria, sino una forma de acción: una manera de negarse a olvidar y reconstruir el presente desde lo sensible. El cuerpo se presenta fragmentado, herido, desbordado o implicado, no como símbolo abstracto sino como campo de tensión entre políticas institucionales, violencias estructurales y afectos íntimos.

<sup>94</sup> Nieto, R. (1991). García Canclini N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, GRIJALBO-CONACULTA, 1990. *Alteridades*, 1(2), 118-121.  
<https://biblat.unam.mx/pt/revista/alteridades/articulo/garcia-canclini-n-culturas-hibridas-estrategias-para-entrar-y-salir-de-la-modernidad-mexico-grijalbo-conaculta-1990>

<sup>95</sup> Glissant, É. *Poetics of Relation*. (pp. 189–192).

La escucha, el testimonio, la especulación y la ficción se convierten en estrategias clave para interpelar al espectador, quien deja de ser receptor pasivo para convertirse en coautor, cómplice o testigo.

Así, las prácticas de Pimienta, Roberts y Vidal se sitúan en diálogo con teorías contemporáneas como la *estética relacional*<sup>96</sup>, la *curaduría afectiva*<sup>97</sup>, el *archivo performativo*<sup>98</sup> y el *arte dialógico*<sup>99</sup>. Desde distintas materialidades, estrategias y afectos, estas obras insisten en que la frontera —como cuerpo, como archivo, como lenguaje— no es representada, sino encarnada, escuchada y disputada...en sintonía con Canclini, estas prácticas expanden la noción de archivo, historia y nación, y proponen nuevas formas de existencia artística y política, revelando cómo el arte puede desafiar discursos hegemónicos desde la hibridez.

---

<sup>96</sup> Bourriaud, N. *Estética relacional*.

<sup>97</sup> Berríos, M. (2015). Curaduría afectiva: desvíos latinoamericanos y otras formas de mediación. En *Revista Re-Visiones*, N° 5.

<sup>98</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 50–55).

<sup>99</sup> Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. (pp. 9–31).

### III.3.1. Andrew Roberts

(Tijuana, 1995)

Artista transdisciplinar que explora obra aborda temas de disidencia sexual, monstruosidad, historia, política y afecto a través de la construcción de narrativas especulativas. Su práctica incorpora instalación, performance, animación, modelado digital y escritura, con un enfoque narrativo queer que contrarresta los discursos dominantes sobre el cuerpo, la nación y la violencia. Su trabajo se inscribe en una tradición crítica que articula lo monstruoso como figura política, explorando el trauma, la representación y la otredad. En este sentido, conecta con las nociones de Berríos (2020)<sup>100</sup> sobre la imaginación política como una praxis radical llevada a través del arte.

En su entrevista revela un proceso profundamente orgánico y gobernado por lo que él llama *la pulsión*, una intuición creativa que guía su producción desde la experiencia y el deseo, antes que desde métodos racionales o preestablecidos. Andrew explica cómo sus proyectos emergen de una necesidad sensible, más que de una planificación técnica o conceptual previa. Este enfoque lo vincula con los planteamientos de Marcus sobre la *ficcionalización etnográfica* y la idea de que *la narración no es solo una herramienta de representación, sino también un dispositivo de conocimiento*<sup>101</sup>. Roberts no pretende encajar en la lógica expositiva tradicional, sino expandir los límites de lo narrativo a través de esculturas, videos, objetos de silicón y mundos digitales que funcionan como piezas de un universo conectado.

Uno de los ejes más poderosos de su obra es la relectura crítica de figuras monstruosas como: zombis u orcos, a partir de una genealogía histórico-cultural. Roberts examina el papel del zombi en la cultura pop para crear miedo al otro, y en lugar de continuar esa deshumanización, Andrew reconfigura al zombi como un ente poético, capaz de reflexionar y enunciar subjetividad a través de monólogos extraídos de su experiencia personal creciendo en Tijuana, resonando con las ideas de Boris

---

<sup>100</sup> Berríos, M. (2020). *Imaginación política y arte latinoamericano*. En *Catálogo Curatorial Documenta Sur*.

<sup>101</sup> Marcus, G. E. (1994). *What Comes (Just) After 'Post'? The Case of Ethnography. In the Wake of the "Crisis" in Representation*. *Cultural Anthropology*. (pp.383 - 394).

Groys sobre la *política de la representación: transformar lo excluido en agente y conducto de discurso*<sup>102</sup>.

La elección de trabajar con silicona como material en sus esculturas no es arbitraria: Roberts entrelaza el uso de silicona en el cine de terror (como prótesis monstruosas) con su uso en la producción digital (chips y consolas). Esta dualidad conecta con la noción de *materiales cargados* que Bishop introduce para discutir la manera en la que *ciertos medios están históricamente marcados por sus contextos de uso y circulación*. El cuerpo fragmentado de silicón en Roberts no alude solo a la violencia simbólica del cuerpo queer racializado, sino también a la capacidad de esos cuerpos para resistir y recodificarse.

En colaboración con su pareja, Mauricio Limón, Andrew desarrolla el proyecto *The Harvest*, donde encarnan a una pareja de orcos en un mundo de fantasía dominado por humanos. Esta narrativa performática desafía el cuerpo normativo y el deseo en la fantasía. Roberts expresa su desprecio por las jerarquías raciales, sexuales y estéticas de la fantasía clásica (el elfo como figura ideal y el horco como fuerza de trabajo). Esta dimensión queer, lúdica y afectiva del proyecto se conecta con Kester y el *papel que el arte colaborativo puede jugar como método para producir formas de conocimiento situadas y afectivas*<sup>103</sup>.

Andrew también expone con claridad una perspectiva institucional crítica sobre la inestabilidad existencial del arte contemporáneo en Tijuana. Denuncia la invisibilización de artistas jóvenes por parte de programas culturales oficiales, y la falta de continuidad en apoyos como la beca de producción que Cecut otorgaba. Cuestiona además el uso de grandes premios (como el de la Trienal de Tijuana) se utilizan como tácticas para crear espectacularización en lugar de algún tipo de recursos equitativos y sostenibles; en esta línea se inscribe con la crítica de C. Medina sobre la *demanda de reformular las políticas culturales de manera más horizontal y sostenible*<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 48–60).

<sup>103</sup> Kester, G. H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. (pp. 17–34).

<sup>104</sup> Medina, C. *La exposición como aparato crítico*. (pp. 11–18).

***El público como interlocutor incómodo: ambigüedad, monstruosidad y política de la mirada.***

Roberts describe cómo la presencia del público no solo *activa* sus instalaciones, sino que también lo obliga a cuestionar sus propias narrativas. Su trabajo también se nutre de una constante retroalimentación con lo que él llama el *ojo colonial del espectador*, una figura que examina críticamente desde una posición queer, donde el público, en este sentido, no es un receptor pasivo, sino parte del dispositivo crítico que permite al artista dismantelar el dualismo entre víctima y perpetrador en dinámicas de violencia estructural; esta postura se alinea con lo que Claire Bishop (2012)<sup>105</sup> denomina *participación crítica*, donde la recepción activa es un elemento esencial del sentido de la obra.

En su entrevista, Roberts reflexiona sobre *la necesidad de crear una narrativa alternativa a la oficial*, lo cual requiere una estrategia de seducción visual e intelectual. El público es convocado desde una iconografía reconocible —la ciencia ficción, lo monstruoso, los cuerpos heridos o intervenidos— para luego ser desplazado hacia una zona de dislocación. Este protocolo recuerda lo que Jacques Rancière (2008)<sup>106</sup> llama *redistribución de lo sensible: la recreación del espacio perceptivo y político a través del arte*.

Roberts trabaja con la estética del exceso, la monstruosidad, lo grotesco y lo abyecto como medios de confrontar al espectador con sus propios códigos morales. Como señala en la entrevista: —no se trata de provocar por provocar, sino de abrir una grieta crítica en el imaginario dominante—.

El público, en ese sentido, cumple una doble función siendo: destinatario del trauma y testigo de su reconfiguración simbólica. Claire Bishop (2012)<sup>107</sup> ha etiquetado este tipo de activación como *participación afectiva*, donde el espectador no solo interpreta, sino que es afectado, incluso sacudido, por la obra.

---

<sup>105</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (pp. 61–74).

<sup>106</sup> Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. (pp. 15–35).

<sup>107</sup> Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 11–40).

Más aún, Roberts reconoce que la interpretación de sus piezas varía según el contexto. En un país como México, su trabajo puede ser leído como sátira política y en otros países, como crítica posthumanista. Esta variabilidad lo obliga a imaginar una política ambigua, donde el público no recibe una sola lectura, sino múltiples posibilidades interpretativas; conectado con Glissant (1997)<sup>108</sup> quien nombra el *derecho a la opacidad, siendo la resistencia a ser totalmente comprendido desde marcos hegemónicos de lectura*.

Es importante señalar que, en su obra, el público está siempre expuesto a ser interpelado desde lo incómodo. Utilizando el humor, la ironía, el horror y la fragilidad, Roberts crea un campo visual en el que lo monstruoso no es lo otro, sino lo íntimo; vinculando esta idea con Hal Foster (1996)<sup>109</sup> quien define como *el regreso de lo real, a una estética donde el trauma y el cuerpo roto son activadores de la mirada crítica*.

Roberts concibe al público como un agente afectivo, político y discursivo. Su obra se construye en tensión con el espectador, al que no pretende educar, sino inquietar. La monstruosidad, lo grotesco y el humor funcionan como estrategias para fracturar las narrativas oficiales e invitar a pensar desde el límite, donde *el público no valida la obra: la habita, la interrumpe, la problematiza*. Su práctica confirma que el arte contemporáneo no busca respuestas, sino preguntas que incomoden el lugar desde donde se mira.

### **Análisis relacional: obra y conceptos de Andrew Roberts**



#### **Monstruosidad queer**

Andrew trabaja con imágenes de monstruosidad para discutir cuerpos no normativos, desde lo abyecto como potencia de disidencia; este desarrollo recuerda la tesis de Susan Stryker (1994)<sup>110</sup> sobre *la monstruosidad trans como forma de resistencia*.

*The Harvest, s/f.*

<sup>108</sup> Glissant, É. *Poetics of relation*. (pp. 189–192).

<sup>109</sup> Foster, H. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. (pp. 128–135).

<sup>110</sup> Stryker, S. (1994). "My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*.



### Ficción política

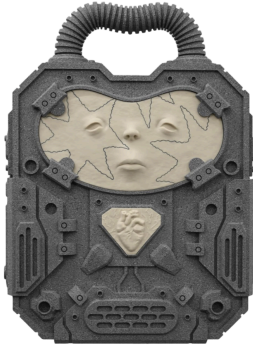
Sus piezas articulan micro-narrativas especulativas con carga simbólica e histórica, operando en el límite entre archivo e invención, lo cual se compara con el *realismo especulativo curatorial* que plantea Boris Groys (2008)<sup>111</sup>.

*Performance, tattoos on silicon mask and sleeves, s/f.*

---

### Crítica institucional y decolonial

La mirada colonial se problematiza desde una indagación centrada en la construcción de la frontera, el exotismo y la violencia. Andrew desarrolla una contra-narrativa afectiva, queer y crítica, que revela *la colonialidad del ver*, desarrollada por Walter Mignolo (2000)<sup>112</sup>.



*Container: starry eyes, 2024*

Tattoo, pigmented silicone, resin, plastic and automotive paint

57 x 42 x 11 cm

---



### Procesos colaborativos

Roberts también enfatiza la importancia de las alianzas afectivas y creativas con otros artistas queer: *el trabajo colaborativo como forma de construcción de conocimiento*<sup>113</sup>.

*Paroxysmal Positional Vertigo, 2023*

Platinum silicone, 3D print in polylactic acid, polyurethane foam, steel armature, pulley, hook, chain, paint

---

<sup>111</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 57–64).

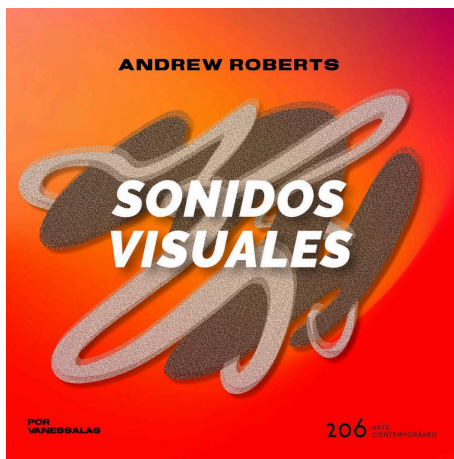
<sup>112</sup> Mignolo, W. (2000). *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press. (pp. 42–60).

<sup>113</sup> Kester, G. H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. (pp. 17–34).

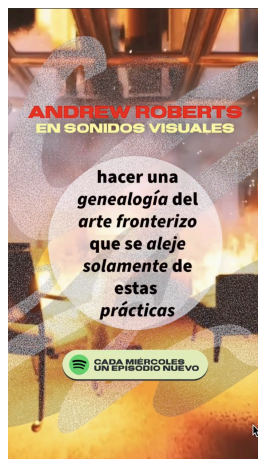


La práctica de Andrew es una coreografía de tensiones: entre el deseo, el dolor, lo íntimo y lo monstruoso, la política y la fantasía. Roberts desafía las formas convencionales de representación al situar lo monstruoso como un espejo de la violencia estructural.

Entrevistar a Andrew fue como entrar en un mundo que se construye a sí mismo mientras se pronuncia: todo se reinventa. Su vulnerabilidad expuesta y humor punzante confirman que su arte se siente. Roberts es un ejemplo de la visión contemporánea del artista como intelectual crítico, que articula deseo, política y estética en una misma operación.



Img.23. portada de episodio de María José Crespo



Img.24. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.25. portada de publicidad en instagram 2/2

### III.3.2. Omar Pimienta

(Tijuana, 1978)

Artista multidisciplinario, su obra surge del espacio liminal entre la poesía visual, el arte conceptual y la intervención documental. Su trabajo desafía los relatos oficiales de identidad, territorio y ciudadanía, aplicando los medios del archivo, la fotografía, la performance y los documentos falsificados como estrategias críticas.

Su producción se inserta en una línea que figura la frontera como sitio de producción estética y política, siguiendo a escritores como Guillermo Gómez-Peña (2000)<sup>114</sup> y su idea de *artista fronterizo*. Omar Pimienta construye una práctica artística que está imbuida con el contexto de la frontera y del binacionalismo, dos ejes estructurales, tanto en su obra como en su discurso. En su entrevista, expresa que la migración entre Tijuana y San Diego, que le causó una crisis de identidad que alimenta gran parte de su trabajo visual, literario y académico... lo describe como *la transformación en un ser binacional*, lo que lo obliga a cuestionar permanentemente las estructuras de poder en las que se entiende la ciudadanía, la legitimidad, el lugar y la nacionalidad.

Una de sus ideas más poderosas es *la fragilidad de las categorías identitarias*, que se conciben como construcciones sociales que, como él escribe, son más bien como una gran pieza de arte conceptual. Para Pimienta, el arte no trata sobre la frontera: el arte cuestiona y resignifica la frontera. En el marco de una metodología híbrida de creación (visual, poética, académica), el artista cuestiona el lenguaje como un símbolo transfronterizo señalando cómo el español y el inglés, dos lenguajes coloniales, son armas para incluir o excluir dependiendo del lugar. Esto a su vez configura una práctica que busca comunicarse visualmente sin depender únicamente del texto, un concepto que resuena con *la noción de trabajo no textual y la imagen como un archivo de afectos* sugerido por Ariella Azoulay (2019)<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Gómez-Peña, G. (2000). *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. Routledge. (pp. 25–39).

<sup>115</sup> Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso. (pp. 28–49).

## **El público como coautor de la frontera**

Archivo viviente, gesto poético y acción crítica. Pimienta es consciente de que el espectador es cómplice, tanto un intérprete como un agente en su obra. En sus escritos, particularmente aquellos que imitan protocolos burocráticos o documentos formales, los espectadores son puestos en el punto de mira no solo como testigos, sino como posibles destinatarios u objetos de las ficciones legales que él plantea. Este compromiso crítico recuerda el modelo de *contrapedagogía* propuesto por Berríos (2020)<sup>116</sup>, en el cual *el arte encarna formas recalcitrantes y encarnadas de saber*.

El trabajo de Pimienta es profundamente interpelado por el contexto social y cultural que lo rodea, particularmente el entorno transfronterizo de Tijuana-San Diego. En su entrevista, el artista ha señalado que el público no es solo receptor, sino agente activo en la construcción de sus obras; Pimienta subraya cómo su práctica parte del diálogo con comunidades, migrantes y familiares desplazados, de modo que el público no sólo influye, sino que en muchos casos origina los proyectos —la escucha activa, las memorias compartidas y las resistencias cotidianas que recoge en sus caminatas o recorridos por la ciudad forman parte esencial de su método de trabajo—, es decir, el público moldea tanto la forma como el fondo de su producción, al aportar experiencias, voces y silencios que activan su archivo vivo.

Esta dimensión participativa y afectiva se entiende como *diálogo estético*<sup>117</sup>, donde el arte se convierte en una forma de comunicación ética con el otro. En este sentido, el público de Pimienta no solo consume, sino co-construye. Su obra es, por tanto, un gesto de escucha radical.

El papel del público en la obra de Omar Pimienta ha sido determinante para la evolución de su práctica, especialmente a través de experiencias como la del *Consulado Móvil*, una pieza que él mismo reconoce como la más recurrente en su carrera. Esta obra no solo implica una acción performática, sino también una

---

<sup>116</sup> Berríos, M. (2020). *El arte de la contrapedagogía*. En *Catálogo Curatorial Documenta Sur*. Santiago: Red de Conceptualismos del Sur.

<sup>117</sup> Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. (pp. 103–125).

dimensión de escucha activa, de contacto directo con la vulnerabilidad del otro. En sus palabras, el público lo ha llevado a *repensar la audiencia y repensar la práctica*. Un momento clave que relata es la reacción emocional de una mujer migrante en el Museum of Latin American Art de Long Beach, quien creyó que el *Consulado Móvil* era un espacio legítimo de documentación, revelando la potencia real y simbólica del arte como herramienta de activación política y afectiva, pero también su riesgo: cuando el arte toca nervios sensibles, no siempre puede controlar sus consecuencias.

El artista reconoce también que su trabajo ha sido mayormente encasillado dentro del arte fronterizo, lo cual si bien ha posibilitado su circulación, también ha limitado su alcance hacia públicos menos familiarizados con esas narrativas. Estas narrativas resuenan con Nicolas Bourriaud (1998)<sup>118</sup> quien denomina *estética relacional a las prácticas artísticas que producen modos de sociabilidad efímeros y afectivos*.

### Análisis relacional: obra y conceptos de Omar Pimienta



#### La frontera como archivo simbólico

La obra de Pimienta construye una memoria afectiva y crítica del espacio fronterizo, mientras reconfigura archivos personales y oficiales; recordando lo que Boris Groys (2008)<sup>119</sup> sugiere *el archivo como un acto de selección subjetiva y poder*.

De la serie: *Lady libertad*, 2007  
Fotografía in situ



#### Ficción documental

La manipulación de documentos, como por ejemplo pasaportes y certificados fabricados, inscribe su práctica dentro de un eje de una estética de falsificación como disidencia, que corresponde a la idea de *posverdad visual*<sup>120</sup>.

De la serie: *Consulado móvil*, 2012-2020  
Instalación interactiva  
- *Pasaporte libre*, s/f

<sup>118</sup> Bourriaud, N. *Estética relacional*. (pp. 113–120).

<sup>119</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 65–70).

<sup>120</sup> Demos, T. J. (2020). *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Duke University Press. (pp. 55–73).



- San José, 2013

---



### **Territorio y desobediencia**

Pimienta remezcla territorio, pero no el territorio de la geografía, sino lo sensible de esta como el afecto, el lenguaje y la disrupción poética; esta idea desactiva las normas legales de nación, ya que bloquea nociones de *el tercer espacio*<sup>121</sup>.

*De la serie: SEDIMENT/O, 2021*  
Fotografía intervenida

---



### **Intermedialidad y escritura expandida**

Como poeta visual, Pimienta difumina las fronteras disciplinarias y resignifica el lenguaje (escrito) en un acto visual; esta hibridación metodológica es una *práctica intertextual*<sup>122</sup>.

*De la serie: SEDIMENT/O, 2021*  
Fotografía intervenida

---

La obra de Omar Pimienta es, ante todo, una forma de escucha radical. Su práctica no pretende ilustrar la frontera, sino activar sus heridas, documentos y gestos de resistencia. Archivar, en su caso, no es acumular, sino traducir lo inasible: el tránsito, la ilegalidad, el duelo y la pertenencia.

Pimienta trabaja desde los bordes: ahí donde el lenguaje se quiebra, donde los papeles no coinciden, donde las personas existen más allá de las categorías estatales. Sus piezas son documentos que se rebelan, pasaportes imposibles, consulares ficticios, escrituras expandidas que denuncian la violencia burocrática y al mismo tiempo abren una grieta para imaginar otras formas de legitimidad, otras maneras de pertenecer.

---

<sup>121</sup> Bhabha, H. K. *The Location of Culture*. (pp. 53–56).

<sup>122</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (pp. 6–40).

Entrevistarle fue como abrir una carpeta viva de memorias colectivas y heridas personales. No hablaba de la frontera como metáfora, sino como un cuerpo que se atraviesa todos los días, con todo lo que eso implica: miedo, amor, contradicción, dolor y también, un humor casi absurdo. Porque en Pimienta hay ironía lúcida.

Su manera de articular poesía, archivo y acción política me hizo pensar que el arte puede ser también una forma de contradecir al mundo —y no solo desde la denuncia—, sino desde la ternura, desde la ficción, desde lo que aún no se ha dicho. Pimienta busca representar a los otros, creando condiciones para la memoria migrante.

Su práctica me enseñó que el archivo no es solo un ejercicio de memoria, sino también una forma de cuidado. Que el arte, cuando se cruza con el afecto y la comunidad, no necesita permiso para existir. Simplemente sucede; cómo sucede la frontera, como sucede la poesía cuando toca una herida y la transforma en palabra.



Img.26. portada de episodio de Omar Pimienta



Img.27. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.28. portada de publicidad en instagram 2/2

### III.3.3. Guadalupe Vidal

(Ensenada, 1995)

Artista multidisciplinar, en su práctica la investigación, el material, la poética y la política sobre el trabajo de la construcción es indispensable. Parte de su obra es producida de bloques de barro cocido en los que graba letra por letra fragmentos de testimonios recolectados de trabajadores de la obra en Ensenada y Tijuana. Este gesto esculpido no solo resalta la resistencia del trabajo manual, sino que moldea a un archivo afectivo y social sobre los cuerpos que sostienen la promesa de progreso. Como señala la propia artista, *estas piezas se sitúan entre la escultura, la ruina y el texto expandido, generando dispositivos espaciales que aluden a la fragilidad, la precariedad y la memoria obrera* (Vidal, 2023)

Su producción se vincula con la práctica del archivo vivo y la escultura expandida, dentro de la que incorpora una ética de la escucha, el trabajo colaborativo y el respeto hacia los oficios. A diferencia de una apropiación estética, su inmersión en el oficio de hacer ladrillos —aprendido directamente de un maestro ladrillero— legitima su intervención material y conceptual, evidenciando un compromiso ético con las voces que registra.

#### **El público como cuerpo implicado: escucha, testimonio y política de la materia**

En el trabajo de Guadalupe Vidal, el público no es un espectador externo sino un cuerpo implicado en la circulación de memorias, afectos y estructuras materiales. Su proyecto *La piedra en el zapato, eres un bloque* se construye a partir de una escucha radical, reuniendo testimonios de trabajadores de la construcción transformando su declaración en un gesto político. Como ella misma afirma: *"entendí que era importante, no porque yo me crea como el mesías que trae la verdad y les va a dar voz, porque ellos tienen voz propia... pero esto tengo que compartirlo con otras personas"* (Vidal, 2023).

Este impulso por compartir y visibilizar no se limita a la representación simbólica, sino se inscribe directamente en la materia: 470 bloques de barro cocido en los que transcribió, letra por letra, fragmentos de esas conversaciones; donde el bloque,

como forma escultórica, es también contenedor de voz, fragmento de historia oral y vehículo de memoria colectiva. El contacto con los testimonios no sólo transformó el rumbo del proyecto —que originalmente trataba sobre el desempleo y la inestabilidad económica de su familia— sino que le permitió reconocer el valor político y afectivo del discurso oral: *"fue la primera vez que trabajé con testimonios, y encontré en ellos el potencial del discurso... una fuente de información muy valiosa"* (Vidal, 2023).

Guadalupe Vidal reconoce que el contacto directo con las personas entrevistadas transformó radicalmente su proyecto, pasó de una metodología planificada (como un guión de entrevista) a una escucha abierta y empática —detonante para replantear no solo el contenido, sino el dispositivo completo de la obra—. El público —en este caso, los propios trabajadores de la construcción— fueron origen, motor y coautor de la pieza.

Asimismo, la reacción del público en contextos expositivos ha generado nuevas reflexiones en la artista. Por un lado, el deseo de instalar la obra en el espacio público obedece a su intención de que los bloques regresen al espacio donde fueron pensados: la calle, el sitio de trabajo, el espacio común. Por otro lado, las reacciones ante el uso del español como lengua principal en los bloques —considerado por algunos tutores como un obstáculo para exponer en el extranjero— la llevó a reafirmar la validez de su lengua y de su contexto local como posicionamientos políticos; este acto planteado con la crítica lingüística y cultural que propone Walter Mignolo (2007)<sup>123</sup> desde *la descolonialidad*, y también con el *derecho a la opacidad*<sup>124</sup>.

Finalmente, Guadalupe apunta a que el dolor presente en muchos testimonios, algunos relacionados incluso con su padre y su historia familiar, ha impactado emocionalmente su producción, haciéndola pausar en varias ocasiones; donde el público no es una instancia externa, sino una parte encarnada en su propia experiencia. Vidal enfatiza que hacer la obra visible no es un gesto neutro. En su caso, ha implicado enfrentarse a la dificultad de exponer temas sensibles, asumir el dolor ajeno como parte del proceso y sostener una práctica que es, en sus palabras,

---

<sup>123</sup> Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa. (pp. 61–72).

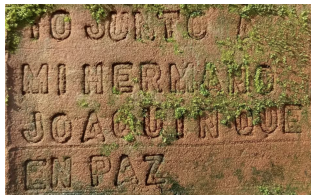
<sup>124</sup> Glissant, É. *Poetics of relation*. (pp. 189–194).



"un desgaste físico y emocional". Reconoce el peso de las frases inscritas, especialmente cuando provienen de su propia historia familiar: "una de las personas que entrevisté fue a mi papá... cuando en su infancia él no tenía ninguna ilusión de ser alguien en la vida. Fue muy duro".

Así, el público en la obra de Guadalupe Vidal no se limita a observar: recibe, cuida, traduce y prolonga los ecos en los bloques que hablan, cargados de historias que resisten el olvido. La escucha, en este contexto, se vuelve acción política y afectiva.

### Análisis relacional: obra y conceptos de Guadalupe Vidal



#### Archivo vivo

Los bloques de barro se presentan como contenedores materiales y simbólicos de voces históricamente marginadas.

*De la serie: La piedra en el zapato ahora es un bloque, 2021*

---



#### Testimonio como forma artística

La oralidad, el discurso y la vivencia son reconocidos como fuentes legítimas de conocimiento y producción estética.

*Parte de la exposición: Un largo aliento, 2025*

---



#### Trabajo y precariedad

La obra de construcción como espacio de conflicto entre promesas de progreso y realidades estructurales de exclusión.

*La otra cara de la misma moneda, 2020*  
Bloques equilibrados con varillas

---



### Ficción del progreso

Crítica a la retórica oficial del desarrollo a partir de materiales y espacios fallidos, ruinosos o inacabados.

*Ser caza, ser depredador, 2024*

Cemento, varilla y tubo

134 x 90 x 28 cm

---



### Materialidad ética y ambiental

Uso consciente del barro, pigmentos naturales y telas crudas como respuesta a la crisis ecológica.

*De la serie ¿que significa ser de aquí?, 2023*

Pigmentos naturales sobre manta y madera

60 x 52 cm

---



### Afecto y memoria familiar

Las emociones ligadas al desempleo, la migración forzada y la experiencia personal estructuran la dimensión poética de su trabajo.

*Paulina, tu familia te extraña, 2020*

Bloques de arcilla grabados

---

La obra de Guadalupe Vidal es un gesto de escucha radical que transforma el barro en testimonio, y el testimonio en memoria inscrita. Lo que ella construye más que bloques: son cuerpos con testimonios, ruinas que nombran, materias vivas que interpelan el olvido. En cada letra horneada hay una historia suspendida, una voz que resiste al silencio burocrático y a la invisibilidad institucional.

Entrevistarla fue acompañar el peso de un archivo que no se colecciona, sino que se talla, se graba, se suda. Su manera de hablar sobre su padre, sobre el dolor heredado, sobre los silencios que duelen más que las palabras, abrió un espacio muy hondo para pensar que a veces el arte no es un lenguaje, sino una pausa. Una pausa para sentir lo que no se dice y, aún así, se transmite.

Lo más potente de su práctica es que no representa a otros: se implica con ellos. Su ética no está en la distancia, sino en la cercanía con quienes construyen, en el sentido más literal, las ciudades que habitamos. No desde el privilegio de quien observa, sino desde la fragilidad de quien también se pregunta cómo sostenerse en medio de las ruinas.

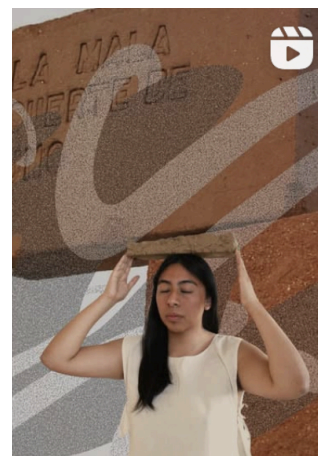
Vidal me recordó que el arte puede y debe doler, no como castigo, sino como posibilidad de cuidado. Que escribir en barro es escribir en la historia. Que un bloque puede ser testimonio, y una exposición, un acto de justicia poética. Su obra no levanta muros, los quiebra para que las voces que antes no se oían, hoy se escuchen con toda su densidad. Con toda su humanidad.



Img.29. portada de episodio de Guadalupe Vidal



Img.30. portada de publicidad en instagram 1/2



Img.31. portada de publicidad en instagram 2/2

### **III.4. Escuchar también es hacer**

Gracias al análisis comparativo de las entrevistas del podcast *Sonidos Visuales*, fue posible visibilizar tramas comunes, especificidades formales y los posicionamientos ético-políticos que configuran el quehacer artístico de este grupo de artistas bajacalifornianos. La división en categorías surgidas de sus propios relatos —más que imponerles una etiqueta— permitió ordenar el análisis sin borrar la singularidad de cada voz; así emergieron cuatro líneas transversales: el paisaje como archivo sensible; el cuerpo como contenedor de memoria y afecto; la frontera como espacio discursivo transdisciplinar; y el archivo performativo como gesto de resistencia. Que a pesar de sus diferencias disciplinares, generacionales y estéticas, estos artistas comparten una voluntad por tensar los límites de sus medios y de desestabilizar los marcos normativos del arte. Coinciden en entender el arte como un dispositivo político, situado y relacional, donde el espectador deja de ser un receptor pasivo para convertirse en interlocutor.

La entrevista —como metodología y como archivo— fue central en este proceso. Permitiendo acceder a los procesos detrás de las obras, pero también ofreció a los propios artistas un espacio para narrarse, definirse e imaginar.

“El archivo oral no solo conserva, sino activa memorias encarnadas, afectivas y colectivas”. — Diana Taylor (2003)<sup>125</sup>.

En este sentido, *Sonidos Visuales* no es solo un contenedor de entrevistas, sino una herramienta curatorial que articula territorios, subjetividades y afectos en una constelación expandida de lo contemporáneo.

Este capítulo ha demostrado que *Sonidos Visuales*, no es únicamente un podcast de entrevistas: sino un dispositivo de articulación y lectura crítica que permite rastrear tensiones, afectos y estrategias discursivas presentes en la producción artística contemporánea de la región.

Al situar la entrevista como herramienta de investigación situada se activa una forma de conocimiento encarnado que produce sentido más allá de la transcripción

---

<sup>125</sup> Taylor, D. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*.

documental. Emergen múltiples coincidencias, en torno a temas como el cuerpo, el territorio, el paisaje, la infancia, y la construcción identitaria; que en lugar de homogeneizar este análisis, propone abrazar la pluralidad desde una perspectiva relacional. Cada artista despliega una metodología propia, íntimamente ligada a su entorno inmediato, sus afectos, su historia personal y su contexto sociopolítico.

Uno de los hallazgos más significativos ha sido detectar el rol del público como detonador de sentido —dentro de la producción de estos artistas—: ya no como testigo, sino como cuerpo implicado, interlocutor o cómplice; lejos de una mirada contemplativa o académica, el análisis del público, revela capas de significación que se activan desde la experiencia, la sorpresa, el conflicto o la desorientación. Esta dimensión confirma la necesidad de pensar el arte contemporáneo como un espacio relacional de producción colectiva de conocimiento.

#### *Territorialidades críticas y geografías afectivas*

Desde una conciencia territorial crítica, los artistas articulan geografías no hegemónicas. Lejos de representar el paisaje como fondo, lo inscriben como campo de disputa simbólica —Uski, Sánchez—, archivo de afectos —Crespo, Pimienta—, o escenario de ficciones especulativas —Roberts—. Donde el paisaje emerge como un agente, no como un marco, sino como locus político-estético<sup>126</sup>.

#### *El archivo como gesto vivo, encarnado y afectivo*

El archivo aparece como herramienta crítica y afectiva, no como almacenamiento pasivo. Desde los documentos poéticos y visuales de Pimienta, hasta los bloques de barro-testimonio de Guadalupe Vidal, cada archivo enuncia lo que fue excluido, oculto o desplazado; no es una forma de conservación pasiva, sino una herramienta crítica, performativa y afectiva. Entendiendo el archivo en el arte contemporáneo como operación política de selección y visibilización<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Demos, Thomas J. *Decolonizing nature - contemporary art and the politics of ecology*. (pp. 31–57).

<sup>127</sup> Groys, B. *Obra de arte total Stalin*. (pp. 45–56).

### *3. El público como interlocutor, testigo y coautor*

El público no es espectador sino agente activo, en todos los casos analizados, su presencia modifica, cataliza o co-construye el sentido de la obra. Esta dimensión participativa y crítica recuerda los planteamientos sobre *la emancipación del espectador*<sup>128 129</sup>.

Para artistas como Roberts y Pimienta, el público es coautor simbólico; con Crespo, es el cuerpo que activa la obra desde lo perceptual; y, para Vidal, el público es también la fuente original de la obra.

### *Lo monstruoso, lo frágil y lo que no encaja*

En varias prácticas, lo inestable, lo abyecto y lo precario operan como estrategias estéticas y políticas. Roberts articula lo monstruoso como disidencia queer; Villavicencio transforma la fragilidad en método; y, Vidal trabaja con ruinas discursivas. En conjunto, estas estéticas configuran *una genealogía del arte como contrapedagogía*<sup>130</sup>.

### *Afecto, memoria y escucha como metodología*

El afecto, el duelo, el deseo, la migración, la herida y la escucha atraviesan las prácticas como estructuras metodológicas: el cuerpo que recuerda, que falla, que escucha, que se rompe, es también el cuerpo que crea.

Uno de los hallazgos más importantes para mí —una contratista de arte— fue identificar el potencial de la entrevista como archivo expandido, donde lo hablado —lo dicho con pausas, titubeos y emociones— produce una capa poética que complementa el análisis y la comprensión curatorial tradicional.

---

<sup>128</sup> Bishop, C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (pp. 6–40)

<sup>129</sup> Rancière, J. *Le spectateur émancipé*.

<sup>130</sup> Berríos, M. *Curaduría desde el conflicto*.

La diversidad de prácticas aquí reunidas permite imaginar una escena crítica que no obedece a escuelas ni generaciones, sino a una sensibilidad compartida, hacia lo situado, afectivo y disidente.

*Sonidos Visuales* descentraliza estructuras de validación tradicionales y construye una curaduría afectiva donde la vulnerabilidad se convierte en método. Como propone George Marcus (1995), al *articular la etnografía desde múltiples sitios*, es posible tender puentes entre tiempos, contextos y formas de conocimiento<sup>131</sup>. En este sentido, el artista se vuelve también investigador, interlocutor, archivo y memoria.

Esta investigación expone también los vacíos del ecosistema artístico en Tijuana: la falta de plataformas sostenibles, la escasa documentación crítica y la dependencia del discurso fronterizo. Pero sobre todo, visibiliza la potencia de lo independiente, de lo autoetnográfico y de lo afectivo como formas legítimas de hacer memoria, crítica y comunidad.

La entrevista como herramienta metodológica y como gesto afectivo curatorial abre una vía posible para entender el arte desde adentro, desde quienes lo hacen, sin perder rigor ni sensibilidad. *Sonidos Visuales* demuestra que es posible pensar, sentir y narrar el arte en voz alta, desde lo íntimo, lo colectivo y lo radical.

---

<sup>131</sup> Marcus, G. E. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. (pp. 95–117).

## **Escuchar también es una forma de quedarse**

Al iniciar esta investigación no imaginaba que una tesis pudiera parecerse tanto a un cuerpo en construcción: uno que respira, escucha, se mueve, se contradice y se conmueve. Nunca fue solo sobre entrevistas ni sobre artistas. Fue una manera de estar con otros, tejer relaciones desde la escucha y hacer del archivo no una colección de voces fijas, sino un espacio para preguntarnos ¿Cómo hacemos memoria sin apropiarnos de la voz del otro?

*Sonidos Visuales* me enseñó que el arte se archiva y se acompaña. Que una conversación puede ser más transformadora que una teoría, y que registrar no es solo grabar, sino también sostener, cuidar y dar agencia. A través de cada entrevista entendí que escuchar también es una forma de quedarse.

Este proceso fue un acto de complicidad con quienes han hecho del arte un gesto de vida, de afecto, de disidencia, de memoria. Cada artista compartió no sólo su obra, sino sus fracturas y sus estrategias para habitar el mundo. Y eso —para mí— fue una lección irrenunciable: el arte no se estudia solo en los libros, sino en las pausas entre preguntas, en la incomodidad de una historia que no termina de decirse, en la generosidad de alguien que se sienta contigo a hablar.

Como contratista de arte, esta tesis fue también un mapa íntimo. No sólo consolidé una metodología, sino una manera de estar en el mundo: atenta, afectiva, crítica. Aprendí que los archivos no son fríos, que la investigación puede ser un acto de cercanía, y que hacer curaduría desde la escucha no es menos riguroso, sino profundamente político.

Mi hallazgo más poderoso fue entender que la vulnerabilidad —lejos de ser un defecto— puede ser un método. Que mostrar el titubeo, el cansancio, el asombro o el miedo no invalida una investigación: la humaniza. Y que el arte contemporáneo, cuando se piensa desde la frontera, desde lo situado y desde lo afectivo, puede ser una forma radical de decir: aquí estamos, y no estamos solos.

Finalmente, esta tesis defiende que investigar desde el arte, con el arte y para el arte, no solo es posible, sino urgente. Esta tesis termina en el papel, pero no en la escucha. El archivo sigue abierto, la conversación continúa.



## Anexos, semblanzas

### **ARIELLA AZOULAY** (Tel Aviv, Israel, 1962)

Teórica del arte, cineasta y curadora. Profesora en Brown University. Su trabajo explora la fotografía, el archivo y la ciudadanía desde una perspectiva crítica y postcolonial. En *The Civil Contract of Photography* (2008) argumenta que las imágenes pueden construir nuevas formas de comunidad política más allá del Estado-nación. Su obra es clave en los estudios de visualidad y derechos humanos.

---

### **BORIS GROYS** (Berlín Este, Alemania, 1947)

Filósofo, teórico del arte y curador. Estudió Filosofía y Matemáticas en la Universidad Estatal de Leningrado. Ha sido profesor en instituciones como la Karlsruhe University of Arts and Design y la New York University. Su obra analiza la producción cultural en el socialismo y el capitalismo, explorando temas como la autoría, el archivo y el papel del curador en el arte contemporáneo. Entre sus publicaciones destacan *The Total Art of Stalinism* (1992), *Art Power* (2008) y *Going Public* (2010). Su trabajo ha influido en la teoría del arte y en la práctica curatorial.

---

### **CLAIRE BISHOP** (Reino Unido, 1971)

Historiadora del arte y crítica. Doctora por la University College London, se ha especializado en arte contemporáneo, participación y prácticas colaborativas. Su libro *"Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship"* (2012) es una referencia fundamental para el análisis del arte participativo. Ha sido profesora en instituciones como The Graduate Center de CUNY y ha escrito para revistas como *Artforum* y *October*. Su investigación examina el papel del espectador, el performance y la política en el arte actual.

---

### **CUAUHTÉMOC MEDINA** (CDMX, México, 1965)

Historiador del arte, curador y crítico. Doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex, ha sido una figura clave en el estudio y la curaduría del arte contemporáneo en México y Latinoamérica. Fue curador asociado de arte latinoamericano en la Tate Modern de Londres (2002-2008) y ha curado exposiciones de gran impacto, como *La era de la discrepancia* (2007) y *Manifesta 9* (2012). Fue curador en jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM (2013-2024). Su trabajo explora temas como la globalización, crítica institucional y el arte como campo de confrontación política y social.

---

### **DIANA TAYLOR** (Estados Unidos, 1950)

Investigadora y teórica de las artes escénicas. Profesora en NYU y fundadora del Hemispheric Institute of Performance and Politics. En *The Archive and the Repertoire* (2003) plantea la diferencia entre memoria archivada (documentos, objetos) y

repertorio (prácticas corporales). Su trabajo es fundamental para entender el cuerpo como portador de memoria cultural, especialmente en contextos latinoamericanos.

---

**DORIS SALCEDO** (Bogotá, Colombia, 1958)

Artista visual reconocida internacionalmente por sus esculturas e instalaciones que abordan la memoria, la violencia y el duelo en contextos de conflicto social. Su obra busca activar la empatía y la reflexión política a partir del silencio y la ausencia, como en su célebre pieza *Shibboleth* (2007) en la Tate Modern. Su trabajo ha sido clave en los debates sobre arte y memoria en América Latina.

---

**ÉDOUARD GLISSANT** (Sainte-Marie, Martinica, 1928 — París, 2011)

Poeta, filósofo y novelista. Figura clave del pensamiento caribeño, su obra articula la poética de la relación y el derecho a la opacidad como formas de resistencia cultural. En *Poétique de la relation* (1990), plantea una ética del encuentro sin necesidad de transparencia ni traducción total. Su pensamiento es fundamental para los estudios poscoloniales y las epistemologías del sur.

---

**FÉLIX GUATTARI** (Francia, 1930–1992)

Psicoanalista, filósofo y activista. Colaborador de Gilles Deleuze, coautor de *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980). Desarrolló el concepto de “ecosofía” y defendió una política micromolecular centrada en las subjetividades. Su libro *Las tres ecologías* (1989) articula ecología mental, social y ambiental como dimensiones inseparables de la resistencia cultural.

---

**GEORGE E. MARCUS** (Estados Unidos, 1946)

Antropólogo y teórico de la etnografía. Estudió en Yale University y ha sido una figura clave en la renovación de la metodología etnográfica, promoviendo enfoques colaborativos y multisituados en la investigación social. Es coautor del influyente libro *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), donde cuestiona la objetividad en la representación de las culturas. Su trabajo ha impactado disciplinas como la antropología, los estudios culturales y la investigación en arte contemporáneo. Ha sido profesor en la Universidad de California en Irvine, donde fundó el Center for Ethnography.

---

**GILLES DELEUZE** (Francia, 1925–1995)

Filósofo cuya obra ha tenido gran impacto en el pensamiento artístico, político y cultural contemporáneo. Junto a Guattari, desarrolló conceptos como rizoma, multiplicidad y deseo maquínico. En *Diferencia y repetición* (1968), reconfigura la noción de repetición como una forma de creación y diferencia. Su pensamiento ha influido en prácticas artísticas procesuales, experimentales y no lineales.

---

**GRANT KESTER** (Estados Unidos, 1959)

Historiador del arte y teórico especializado en arte colaborativo y socialmente comprometido. Profesor en la University of California, San Diego, ha escrito sobre prácticas artísticas que fomentan el diálogo y la participación. Su libro *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004) analiza el arte como un espacio de construcción colectiva de conocimiento. Ha investigado la relación entre arte, activismo y transformación social, proponiendo nuevos modelos para la práctica artística y la curaduría.

---

**GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA** (CDMX, México, 1955)

Artista performático, escritor y activista. Fundador del colectivo La Pocha Nostra. Su obra fusiona performance, teatro, instalación y escritura para abordar temas de frontera, identidad, racismo y política cultural. Es conocido por su crítica radical a los estereotipos sobre lo latino en Estados Unidos. Su libro *El border brujo* (1996) es un manifiesto de la práctica artístico-política desde el cuerpo mestizo.

---

**HAL FOSTER** (Seattle, Estados Unidos, 1955)

Historiador del arte, crítico y teórico cultural. Profesor en Princeton University, es uno de los referentes del pensamiento crítico en torno al arte contemporáneo y la teoría posmoderna. Su obra examina la relación entre la vanguardia, el trauma, la cultura visual y la crítica institucional. Entre sus publicaciones destacan *The Return of the Real* (1996) y *Bad New Days* (2015). Ha sido editor de la revista *October*, influyendo decisivamente en el pensamiento sobre arte desde los años ochenta.

---

**HANS ULRICH OBRIST** (Weinfelden, Suiza, 1968)

Curador, historiador del arte y escritor. Fundador del Museo Robert Walser; director artístico de la Serpentine Galleries en Londres, ha sido una de las figuras más influyentes en la curaduría contemporánea. Es conocido por su enfoque basado en la conversación y el archivo oral, habiendo realizado entrevistas a cientos de artistas y pensadores. Ha curado exposiciones en todo el mundo y ha publicado libros como *A Brief History of Curating* (2008) y *Ways of Curating* (2014). Su trabajo destaca por la experimentación en formatos curatoriales y la expansión de la curaduría más allá de los espacios tradicionales.

---

**HITO STEYERL** (Múnich, Alemania, 1966)

Artista visual, teórica y cineasta. Profesora en la Universität der Künste Berlin. Doctora en filosofía por parte de la Academia de Bellas Artes de Viena. Su trabajo se sitúa entre el arte, el cine experimental y la crítica institucional. En textos como *In Defense of the Poor Image* (2009), analiza la circulación de imágenes digitales, el archivo y la

estética precaria en la era del capitalismo global. Su enfoque ha influido en la crítica del arte contemporáneo y digital.

---

**HOMI BHABHA** (India, 1949)

Teórico poscolonial. Profesor en Harvard University, es autor de *The Location of Culture* (1994), donde introduce conceptos como hibridez, tercer espacio y mimetismo. Su obra ha sido crucial para el análisis de la identidad cultural, el colonialismo y la representación del otro. Bhabha propone que los espacios intersticiales son zonas de transformación y subversión cultural.

---

**JACQUES RANCIÈRE** (Francia, 1940)

Filósofo y teórico de la política y el arte. Su pensamiento gira en torno al reparto de lo sensible, la emancipación del espectador y la estética como forma de disenso. Entre sus obras fundamentales destacan *El espectador emancipado* (2008) y *El reparto de lo sensible* (2000). Ha influido profundamente en la crítica del arte contemporáneo desde una perspectiva política.

---

**JILL BENNETT** (Australia, 1965)

Teórica del arte y académica. Directora fundadora del Centro de Investigación de la Gran Ansiedad [BARC] y forma parte del equipo directivo del Instituto Ageing Futures. Profesora en la University of New South Wales. Su investigación se enfoca en la relación entre arte, afecto y trauma. En su libro *Empathic Vision* (2005), argumenta que el arte puede vehicular experiencias traumáticas y no discursivas a través de una estética afectiva. Su obra ha sido central en los estudios sobre arte y memoria.

---

**JOAN C. TRONTO** (Minnesota, Estados Unidos, 1952)

Filósofa política y teórica del cuidado. Profesora en la University of Minnesota. Su obra ha sido fundamental para la ética del cuidado como marco para pensar la política, la justicia social y las prácticas afectivas. En *Moral Boundaries* (1993), desarrolla una crítica feminista de la ética tradicional, posicionando el cuidado como una práctica profundamente política.

---

**MARÍA BERRÍOS** (Santiago de Chile, 1978)

Socióloga, curadora, escritora e investigadora. Se ha especializado en la relación entre arte, política y procesos de investigación etnográfica. Su trabajo explora cómo las prácticas artísticas pueden articular discursos sociales y transformaciones culturales. Ha curado exposiciones internacionales, destacando su participación en la Bienal de São Paulo y la colaboración con diversas instituciones de arte

contemporáneo en América Latina y Europa. Ha publicado ensayos en revistas especializadas y libros de arte, destacando su análisis sobre la curaduría como una forma de mediación crítica.

---

**NÉSTOR GARCÍA CANCLINI** (Argentina, 1939)

Antropólogo y teórico cultural. Profesor en la UAM y figura clave en los estudios sobre culturas híbridas, consumo cultural y globalización. En *Culturas híbridas* (1990), analiza los cruces entre lo tradicional y lo moderno en América Latina. Su obra ha sido decisiva para entender la producción cultural contemporánea en contextos latinoamericanos y fronterizos.

---

**NICOLAS BOURRIAUD** (Francia, 1965)

Crítico de arte, comisario de exposiciones y curador. Fue codirector del Palais de Tokyo en París y director de la École des Beaux-Arts. Es conocido por haber acuñado el término “estética relacional” en su libro *Esthétique relationnelle* (1998), donde plantea que el arte contemporáneo puede funcionar como un espacio de creación de relaciones humanas y sociales. Su obra ha influido en prácticas artísticas participativas y comunitarias.

---

**PAUL B. PRECIADO** (Burgos, España, 1970)

Filósofo, escritor y activista. Su obra articula teoría queer, estudios del cuerpo y crítica institucional. En *Un apartamento en Urano* (2019) y *Testo Yonqui* (2008) analiza la construcción del género y la disidencia sexual en el contexto del capitalismo farmacopornográfico. Preciado es una de las voces más influyentes en el pensamiento contemporáneo sobre cuerpos, afectos y biopolítica.

---

**ROSALIND KRAUSS** (Estados Unidos, 1940)

Historiadora del arte y crítica. Cofundadora de la revista *October* y profesora emérita en Columbia University. Reconocida por sus contribuciones a la teoría del arte moderno y contemporáneo, especialmente en torno al concepto de “campo expandido” (*The Expanded Field*, 1979). Sus estudios sobre fotografía, escultura y modernismo han sido fundamentales en la historia del arte del siglo XX.

---

**SUELY ROLNIK** (Brasil, 1948)

Psicoanalista, filósofa y crítica cultural. Profesora en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Su trabajo se ha centrado en la micropolítica, el cuerpo y la colonialidad en América Latina, desarrollando el concepto de “cartografía afectiva” junto a Félix Guattari. Es autora de *Micropolítica: Cartografías del deseo* (2006) y

*Esferas de la insurrección*(2018), donde reflexiona sobre la subjetividad en contextos neoliberales y postcoloniales.

---

**SUSAN STRYKER** (Estados Unidos, 1961)

Historiadora, escritora y activista. Fundadora de la Iniciativa de Estudios Transgénero de la Universidad de Arizona, profesora emérita de Estudios de Género en la University of Arizona. Es autora de *Transgender History* (2008), obra pionera en los estudios trans. En su ensayo *My Words to Victor Frankenstein* (1994) plantea la monstruosidad trans como una forma de resistencia al sistema sexo-género normativo. Su trabajo ha sido esencial para el pensamiento transfeminista.

---

**T. J. DEMOS** (Reino Unido, 1966)

Historiador del arte, curador y teórico cultural. Profesor en University of California, Santa Cruz, y director del Center for Creative Ecologies. Su trabajo se enfoca en la relación entre arte, ecología y política. Es autor de *Against the Anthropocene* (2017) y *Decolonizing Nature* (2016), donde examina prácticas artísticas que abordan crisis ecológicas desde una perspectiva crítica y descolonial.

---

**UMBERTO ECO** (Italia, 1932–2016)

Semiólogo, filósofo, novelista y crítico cultural. Profesor en la Universidad de Bolonia, fue una figura clave en la teoría de la recepción y los estudios semióticos. Su libro *Obra abierta* (1962) introdujo la noción de participación interpretativa del lector/espectador en la construcción del significado de una obra. Entre sus textos más influyentes también se encuentra *El nombre de la rosa* (1980), novela cargada de referencias filosóficas y estéticas.

---

**WALTER MIGNOLO** (Argentina, 1941)

Semiólogo, teórico poscolonial y decolonial. Profesor en Duke University. Es una de las voces principales del pensamiento decolonial latinoamericano y miembro fundador del Grupo modernidad/ colonialidad. En obras como *La idea de América Latina* (2005), cuestiona las epistemologías eurocéntricas y propone la desobediencia epistémica como vía para construir conocimiento desde el sur global. Introduce el concepto de “colonialidad del poder” junto con Aníbal Quijano.

## **Bibliografía**

- Aranda, D., & Domínguez, M. (2013). *Espacios culturales en crisis: Un análisis de la gestión cultural en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Archivo Oral del Exilio Español (2007). Testimonio anónimo, acervo digital del proyecto (Universidad Autónoma de México).
- Arreola, M., & Arreola, M. (2022). *Catálogo de 10 años de 206 Arte Contemporáneo*. [Documento no publicado].
- Azoulay, A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. Verso. (pp. 28–49).
- Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. Princeton Architectural Press.
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press. (pp. 1–35). <https://doi.org/10.1515/9781503625006>
- Bennett, J. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. (pp. 7–35).
- Bennett, J. *Empathic Vision*. (pp. 36–52).
- Berríos, M. (2015). Curaduría afectiva: desvíos latinoamericanos y otras formas de mediación. En *Revista Re-Visiones*, N° 5.
- Berríos, M. (2017). *Contra la pedagogía de la transparencia. En Curaduría de conflicto*. Ediciones Documenta Sur.
- Berríos, M. (2018). *Curaduría como investigación: Prácticas de archivo y mediación en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones Curatoriales.
- Berríos, M. (2020). *Campos de batalla domésticos: el hogar como espacio político*. Santiago: Ediciones Metales Pesados. (pp. 27–39).
- Berríos, M. (2020). *Curaduría desde el conflicto*. En *Catálogo Curatorial Documenta Sur*. <https://documentasur.org>
- Berríos, M. (2020). *Doméstico, común y político*. Santiago: Ediciones Toma Loma.
- Berríos, M. (2020). *El arte de la contrapedagogía*. En *Catálogo Curatorial Documenta Sur*. Santiago: Red de Conceptualismos del Sur.
- Berríos, M. (2020). *Imaginación política y arte latinoamericano*. En *Catálogo Curatorial Documenta Sur*.
- Berríos, M. *Curaduría desde el conflicto*.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2012). *The Location of Culture* (2a ed.). Routledge. (pp. 37–39, 52–56).
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Cambridge, MA: MIT Press. (pp. 13–34).
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 11–40).
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (p. 46).
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 1–40).
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 61–74).
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 6–40)
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 6–40).
- Bishop, C. (2012). *Ibíd.* (pp. 6–40).
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (1998). *Ibíd.* (pp. 35–49).
- Bourriaud, N. (1998). *Ibíd.* (pp. 113–120).
- Claire (2005). *Installation Art: A Critical History*. Tate Publishing.
- Claire (2005). *Ibíd.* (pp. 12–39).
- Colectivo TRES. (2018). *Archivo oral y cuidado comunitario*.
- Colectivo TRES. (2018). *Una historia en cada voz: Archivos, memorias y afectos*. Documenta.

- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the postcolony: Spectres of colonialism in contemporary art*. Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2013). *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Demos, T. J. (2020). *Ibíd.* (pp. 55–73).
- Demos, Thomas J. (2020). *Decolonizing nature - contemporary art and the politics of ecology*. Sternberg Press. (p. 19).
- Demos, Thomas J. (2020). *Ibíd.* (pp. 31–57).
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (C. Valdés, Trad.). Trotta.
- Derrida, J. (1995). *Ibíd.*
- Eco, U. (1993). *Obra abierta*. Ariel. (pp. 45–62).
- Fairclough, N. (2003). *Analyzing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.
- Forensic Architecture. (s.f.). *Investigations*. <https://forensic-architecture.org/>
- Foster, H. (1996). *The archival impulse*. October, 110, 3–22. <https://doi.org/10.2307/778960>
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*. MIT Press.
- Foster, H. (1996). *Ibíd.* (pp. 128–135).
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber* (A. González, Trad.). Siglo XXI.
- García, D. (2009). *Steal this book*. Frankfurter Kunstverein / Revolver
- García, D. (2014). *The Hearing Voices Café*. Fundación Antoni Tàpies, declaración del proyecto. <https://fundaciotapies.org>
- García, D. (2015). *Segunda vez*. Madrid: Ediciones La Casa Encendida.
- Gerber Bicecci, V. (2018). *La memoria de las cosas*. Almadía.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. (pp. 189–194). <https://doi.org/10.3998/mpub.10257>
- Glissant, É. (1997). *Ibíd.* (pp. 189–192).
- Glissant, É. (1997). *Ibíd.* (pp. 189–192).
- Glissant, É. (1997). *Ibíd.* (pp. 189–194).
- Gómez-Peña, G. (2000). *Dangerous Border Crossers: The Artist Talks Back*. London: Routledge.
- Gómez-Peña, G. (2000). *Ibíd.* (pp. 25–39).
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Caja Negra Editora. (pp. 18–23).
- Groys, B. (2008). *Ibíd.* (pp. 45–56).
- Groys, B. (2008). *Ibíd.* (pp. 48–60).
- Groys, B. (2008). *Ibíd.* (pp. 57–64).
- Groys, B. (2008). *Ibíd.* (pp. 65–70).
- Guattari, F. (1989). *The Three Ecologies*. London: The Athlone Press.
- Jones, A. (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, A. (2012). *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. New York: Routledge.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.
- Kester, G. H. (2004). *Ibíd.* (pp. 103–125).
- Kester, G. H. (2004). *Ibíd.* (pp. 9–31).
- Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press
- Kester, G. H. (2011). *Ibíd.* (pp. 65–88).
- Kester, G. H. *Ibíd.* (pp. 103–117).
- Kester, G. H. *Ibíd.* (pp. 119–126).
- Kester, G. H. *Ibíd.* (pp. 17–34).



- Krauss, R. (1979). *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, Vol. 8. (pp. 30-44).
- Krauss, R. (1979). *Ibíd.* (pp. 30-44).
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. Continuum.
- LaBelle, B. (2010). *Background noise: Perspectives on sound art*. Continuum.
- LaBelle, B. (2010). *Ibíd.* (p. 8).
- Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Bay Press.
- Llinares, D., Fox, N., & Berry, R. (2018). *Podcasting: New aural cultures and digital media*. Palgrave Macmillan.
- Marcus, G. E. (1994). *What Comes (Just) After 'Post'? The Case of Ethnography*. In *the Wake of the "Crisis" in Representation*. *Cultural Anthropology*. (pp.383 - 394).
- Marcus, G. E. (1995). *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Markman, K. M. (2018). *Podcasting: The audio media revolution*. Bloomsbury Academic.
- Mayer, M. (2012). *Técnicas de registro. Prácticas de archivo en el arte feminista*. *Revista Errata*, (8), 22-31.
- Mayer, M. (2013). *Archiva: Obras maestras del arte feminista en México*. Ex Teresa Arte Actual.
- Mayer, M. (2014). *Archivo Activo*. Presentación pública en MUAC.
- Medina, C. (2007). *Modos de hacer. Políticas del arte contemporáneo*. Universidad de Barcelona – MACBA. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/joan-miro-joan-brossa/modos-de-hacer-politicas-del-arte-contemporaneo-cuauhtemoc-medina>
- Medina, C. (2007). *Otramente. Prácticas artísticas y teorías del arte en México*. Madrid: Editorial Brumaria.
- Medina, C. (2009). *El artista como curador. En Temas de arte contemporáneo*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. (pp. 55-72).
- Medina, C. (2009). *La exposición como aparato crítico*. En *Santiago a Mil: Memoria Crítica*. Fundación Teatro a Mil. (pp. 122-129).
- Medina, C. (2009). *Otras cartografías*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Medina, C. (2010). *Abuso mutuo: Arte contemporáneo y cultura visual en México*. Turner.
- Medina, C. (2013). *El documento: Usos y abusos en el arte contemporáneo*. *En Espectros de lo documental*, MUAC.
- Medina, C. *La exposición como aparato crítico*. (pp. 11-18).
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press. (pp. 42-60).
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa. (pp. 61-72).
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Nieto, R. (1991). García Canclini N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, GRIJALBO-CONACULTA, 1990. *Alteridades*, 1(2), 118-121. <https://biblat.unam.mx/pt/revista/alteridades/articulo/garcia-canclini-n-culturas-hibridas-estrategias-para-entrar-y-salir-de-la-modernidad-mexico-grijalbo-conaculta-1990>
- Obrist, H.-U., Lamm, A., Sehgal, T., & Friedman, Y. (2020). *Everything you always wanted to know about curating but were afraid to ask*. (A. Lamm, Ed.). Sternberg Press. (pp. 19-30).
- Obrist, H. U. (2008). *Interviews: Volume 1*. Charta Books. (pp. 7-8).
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. London: Penguin. (p. 29).
- Obrist, H. U. (2014). *Ibíd.* (pp. 91-112).
- Olea Franco, R. (2010). *Arte, espacio y sociedad en la frontera norte de México*. UNAM.
- Oliveira, V. L. de. (2008). *El arte de la entrevista en el arte contemporáneo*. En M. Perissinotto & V. L. de Oliveira (Eds.), *Memoria, arte y archivo: Escrituras de lo efímero* (pp. 45-62). Universidad de Salamanca.

- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer 's Sound Practice*. iUniverse. (pp. 4–6).
- Ongay, L. (2014). *No soy mexicano, soy de Tijuana: juventud e identidad en la frontera norte de México*. *Revista Culturales*, 2(2), 211–237.  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912014000200009](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912014000200009)
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. London: Routledge.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa.
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en urano: Crónicas del cruce*. Anagrama, Editorial S.A. (pp. 9–33).
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions. (pp. 73–88).
- Rancière, J. (2008). *Ibíd.* (pp. 13–27).
- Rancière, J. (2008). *Ibíd.* (pp.15 -27).
- Rancière, J. (2008). *Ibíd.* (pp. 15–35).
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Trotta.
- Rolnik, S. (2007). *Cartografías del deseo: El inconsciente en la cultura contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Cuatro Vientos. (p. 45).
- Rosas, A. (2014). *Fronteras: Identidades y dinámicas culturales en el norte de México*. Universidad Autónoma de Baja California.
- Ruiz, C. (2003). *Tijuana Sessions: Arte contemporáneo en la frontera*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- Shen Xin (2019). *The One Minutes Series – Resistance Through Rituals*.  
[www.theoneminutes.org](http://www.theoneminutes.org) / <http://www.theoneminutes.org>
- Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
- Soto, M. (2021). *Archivo vivo Primer mapeo de artistas mujeres de Baja California*. Tectijuana.  
[https://www.academia.edu/59171426/Archivo\\_vivo\\_Primer\\_mapeo\\_de\\_artistas\\_mujeres\\_de\\_Baja\\_California](https://www.academia.edu/59171426/Archivo_vivo_Primer_mapeo_de_artistas_mujeres_de_Baja_California)
- Stake, R. E. (2005). *The art of case study research*. SAGE.
- Steyerl, H. (2009). *The Archive as an Affective Infrastructure*. *e-flux journal*, nº 1.  
<https://www.e-flux.com/journal/01/68529/the-archive-as-an-affective-infrastructure/>
- Steyerl, H. (2009). *The Language of Things*. Berlin: Sternberg Press.
- Stryker, S. (1994). “My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D. (2020). *Ibíd.* (pp. 16–33).
- Taylor, D. (2020). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas* (L. González, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Thompson, P. (2000). *The Voice of the Past: Oral History* (3.ª ed.). Oxford University Press.
- Tronto, J. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. New York: Routledge.
- Tronto, J. (1993). *Ibíd.* (pp. 102–125).
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Vélez-Ibañez, C. G. (1996). *Border Visions: Mexican Cultures of the Southwest United States*. University of Arizona Press.
- Wayar, M. (2020). Declaración en sitio oficial del Archivo de la Memoria Trans.  
[www.memoriatrans.ar](http://www.memoriatrans.ar) / <http://www.memoriatrans.ar>
- Weizman, E. (2019). Entrevista para Frieze Magazine, *Forensic Architecture and the Archive as Resistance*.
- Williams, J. (2014). *Gilles Deleuze's Difference and Repetition: A Critical Introduction and Guide* (2a ed.).

- Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748668946>
- Wolffer, L. (2007). *Expuestas: registros públicos de agresión*.  
Proyecto presentado en el Museo Universitario del Chopo.
- Wolffer, L. (2019). *Contra el silencio*. Ex Teresa Arte Actual.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). SAGE.
- Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (G. A. Cummins & R. A. Trencsényi, Trans.). The MIT Press. (Original work published 2002)