

Arte, magia y ritual, procesos sensibles y asimilacionismos culturales

Luis Armando Zacarías Pérez*

Resumen.

Se entiende de manera habitual que el arte está íntimamente ligado con lo bello. La estética moderna ha localizado al arte como un dispositivo que, a través de la belleza, sublima lo más íntimo y profundo del ser humano. La estética, como ciencia, estudia también la manera en que los espectadores perciben la creación de un artista, a quien se suele tildar de “genio” por tratarse de una persona capaz de manejar la técnica y composición para tocar las fibras de los espectadores. Así, la estética y el sistema hegemónico moderno-occidental nos heredaron divisiones en extremo jerárquicas: lo bello y lo feo, arte y artesanía, Arte Mayor y Arte Menor o popular. Un notable problema de la estética se hace evidente al centrar la atención en el discurso de los artistas y percibir que la belleza no forma parte de su búsqueda. El problema se agudiza cuando nos acercamos a culturas no occidentales o a naciones originarias en las que lo que entendemos como arte parece estar fuera de lugar. A partir de lo anterior se echa por tierra el falso universalismo de los epistemes moderno-occidentales y se borran las –de por sí poco claras y obsoletas– fronteras entre los dualismos ya mencionados. El arte, en el caso de las naciones originarias y de ciertos artistas, está fuertemente impregnado de magia y ritualidad. Si nos acercamos a las primeras expresiones llamadas “artísticas” de la historia, nos damos cuenta de que, en efecto, la magia da origen al arte. Pero entonces, ¿qué lugar hay para la magia en el mundo del arte contemporáneo y secular? ¿La bandera moderna de la racionalidad ha privado al arte de la magia? ¿Cómo se entiende el arte desde los pueblos originarios, donde la práctica mágica y ritual –con sentido cosmogónico– sigue presente? En este texto propondremos una revisión de las problemáticas entre los dualismos arte-artesanía y arte-vida. Nos interesaremos en la cuestión de la magia y su presencia tanto en el arte contemporáneo, como en los rituales de Naciones Originarias de México, específicamente la cultura Wixarika, con el propósito de entender una ontología del arte diferente a la propuesta por la estética moderna. De la misma manera, reflexionaremos sobre la agencia política y poética de la magia como medio de creación y resistencia política, para terminar con una serie de cuestionamientos sobre los procesos de asimilacionismo o de validación del arte ritual por parte del mercado, de las instituciones culturales y del público occidental.

Palabras clave.

Arte, Magia, Decolonialidad, Poesis, Ritual

Abstract.

It is commonly understood that art is intimately linked to beauty. Modern Aesthetics has located art as a device that, again, due to beauty, sublimates what is most intimate and profound of the human being. Aesthetics, as a science, also studies the way in which viewers perceive the creative work of an artist. Usually a person labeled as “genius”, who knows how to handle technique and composition to touch the spirit of admirers. Aesthetics and the modern-western hegemonic system thus inherited us extremely hierarchical divisions, such as beauty and ugliness, art and crafts, Major Art and Minor or popular Art. The great problem of aesthetics can be perceived when one focuses ones attention on the artist discourse to realize that beauty is not part of their search. The problem becomes severe when we approach non-Western cultures or first-nations that show us that what we understand as art seems out of place, throwing down the false universalism of modern-Western epistemes. That realization leaves the borders between the aforementioned dualisms unclear and obsolete. Art, in the case of various artists and native nations, has roots within magic and ritual. If we approach the first so-called “artistic” expressions in history, we begin to realize that magic is the “mother of art”. Then, which is the place for magic in a world of contemporary and secular art? Has the modern flag of rationality deprived the art of magic? How is art understood by the original people, where magical and ritual practice –with a cosmogonic sense– are still present? In this text we will propose a review of the problems of the dualisms art/craft or art and life. We will be interested in the question of magic’s presence and influence in contemporary art and rituals of Native Nations of Mexico, specifically the Wixarika culture, since they allow us to understand an ontology of art that is different from that proposed by modern aesthetics. In the same way, we will reflect on the political and poietic agency of magic as a mean of creation and political resistance to finish with a series of questions about the processes of assimilationism or validation of ritual art by the market, by cultural institutions and western public.

Keywords.

Art, Magic, Decoloniality, Poesis, Ritual

* Candidato a Doctor en Artes y Ciencias del Arte, Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Escuela doctoral APESA – Institut ACTE, Paris, Francia. E-mail: Luis-Armando.Zacarias@etu.univ-paris1.fr



Introducción

La estética moderna es la ciencia que se encarga del arte y de lo bello. Hablamos de experiencia estética como un corolario, la consecuencia inmediata de la apreciación de una obra maestra de arte. La estética ha dominado el discurso artístico y domina la reflexión sobre las prácticas actuales de lo que se supone que el arte debe cumplir. La práctica artística está impregnada, incluso en las latitudes del llamado sur global, de estas maneras eurocéntricas de hacer. En México, por ejemplo, Avelina Lesper aparece como la gran defensora del arte desde ese ángulo eurocéntrico y estético en el que están muy presentes divisiones como mayor/menor o arte/artesanía, reforzando así las bases exclusivas sobre las cuales se ha construido la modernidad (Huysen, 2002: 5).

Gravísimo error sería creer, a la manera de Lesper, que el arte –tal como ella lo concibe– es algo dado, inamovible y universal. Si nos acercamos al estudio propuesto por Larry Shiner (2014), veremos que esta manera de entender el arte tiene su origen en la modernidad, más específicamente en la Ilustración, cuando se adopta, como muchas epistemes ilustradas, una pretensión de universalismo: “El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino, sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad” (Shiner, 2014: 21).

El sistema moderno del arte y sus dispositivos excluyentes tocaron dimensiones como la vida espiritual y lo cotidiano, estratificando la vida misma en clases dentro de divisiones ilustradas “recomponiendo lo que ‘antes’ tenía que ver con la actividad humana en las llamadas Bellas Artes” (Shiner, 2014: 24). Esto nos lleva a entender que “antes” (nótese el énfasis del entrecomillado) de la modernidad, lo más cercano a lo que hoy entendemos como arte tenía que ver con los objetos que acompañaban la actividad humana y espiritual, de una forma más utilitarista, pero no por ello menos simbólica. Y digo “antes” porque, incluso hoy, encontramos culturas en las que los objetos de lo cotidiano mantienen un nexo con lo sagrado. Sin embargo, esto es lo que lleva al sistema moderno del arte a establecer una distinción entre arte y artesanía, y también explica cómo occidente ubicó las creaciones no occidentales dentro de la segunda categoría.

Arte y vida, arte y artesanía: fronteras coloniales

La llamada artesanía corresponde a objetos que tienen una relación con lo cotidiano, puesto que, como ya lo mencionamos, para muchas culturas lo ritual y lo sagrado se encuentran presentes en diferentes aspectos de la vida diaria, de la misma forma que jugar, caminar, ser, nacer, cantar, etc., son actividades que también pertenecen al espectro de lo ritual (Lemaistre, 2003: 117).



Esto nos interroga sobre el nexo entre arte y vida, que la estética también ha separado. John Dewey ya se preocupaba por “restaurar esta continuidad entre aquellas formas refinadas y más intensas que son las obras de arte y las acciones, sufrimientos y eventos cotidianos universalmente reconocidos como elementos de la experiencia” (Dewey, 2010: 30).

Actualmente, en esta misma línea y preocupada por la noción de la *estética de lo ordinario*, tenemos a Barbara Formis, quién ve en la estética “un campo de experiencia que puede indiferentemente surgir a partir de un contexto reconocido como artístico o de otro reconocido como ordinario. La estética funda finalmente una relación indistinguible entre el mundo del arte y el mundo de la vida” (Formis, 2010: 44). Sin embargo, encuentro problemáticas las palabras de Formis, sobre todo si se pretende cuestionar la gran división arte mayor / arte menor, en la medida en que la autora sigue en un *continuum* de diferenciación entre lo artístico y la vida, en el que, desde su perspectiva, es la estética la que puede borrar estas fronteras, cuando de hecho, ha sido la estética la encargada de trazarlas.

Otro aspecto de la diferenciación entre arte y artesanía, y de hecho el más común, es aquel relacionado con la reproducción. El principio de esta división es que una obra de arte es única e irrepetible, en oposición a la artesanía, que se produce en serie. Pero, ¿alguna vez han visto el precio de alguna litografía de Banksy seriada sobre cincuenta? Aun reproducidas en serie, el precio de cada una se eleva al de una pieza única de algún otro artista menos cotizado que él. En el 2018, en una feria de *Street art* en París, el precio de cada litografía ascendía a 35,000 euros. Curioso que una pieza que cuenta con cincuenta reproducciones físicas tenga un precio equivalente al de una obra única.

Podríamos hablar del concepto de *aura* de Benjamin, pero me parece más interesante voltear

la mirada hacia las producciones y procesos de las naciones originarias, en concreto de la cultura wixarika. Uno de los objetos que más me intrigan por su poder y polisemia es el *tsikiri*, comúnmente conocido como “ojo de dios”. Se trata de un objeto romboide construido sobre la base de una cruz de madera y entretejido con estambre, los más complejos y que tienen una finalidad votiva, se construyen con cinco rombos. Este objeto se vende como artesanía y goza de gran popularidad incluso entre los no-wixaritari. Esto se debe en buena medida a sus propiedades apotropaicas. Su poder apotropaico, sin embargo, radica también en su origen ritual, notablemente dentro del marco de *Yuimakuaxa* o Fiesta del tambor. Y es que cada que nace un bebé, y hasta sus cinco años de edad, se le asigna un *tsikiri*, el cual tendrá un rombo por cada año de vida del infante. El *mara'akame* se encargará de configurar cada *tsikiri* para que esté íntimamente ligado al niño o niña (Utsiekame, 2020). El *tsikiri* será después llevado por el *mara'akame* a los lugares sagrados, donde estará en contacto con los dioses con el fin de que protejan al/la nuevo/a wixarika. Si bien los *tsikirite* pueden parecerse entre sí por su construcción, arquitectura y colores, podríamos decir que cada *tsikiri* votivo es único ontológicamente hablando, puesto que cada uno está ligado a un wixarika diferente. Esto me lleva entender que la división entre arte mayor y menor tiene un origen no solamente clasista, sino también muy racionalista, y de esa forma sitúa aquello que provenga de la magia y/o del ritual del lado del folklor. Es por ello que me parece muy interesante hablar de magia, de su lugar en las prácticas artísticas contemporáneas y de los nexos que pueden converger con naciones originarias.

Como acotación, si usted considera que magia se refiere a sacar un conejo de un sombrero, su lectura se ha terminado aquí. Sin embargo, si usted entiende la magia como una serie de procesos sensibles y azarosos, donde se asume la paradoja



y se maravilla de lo incomprensible de nuestro mundo, encuentro muy relevante su opinión sobre las siguientes líneas.

Poiesis-ritual: magia y procesos sensibles (no siempre se trata de lo bello)

Es entonces, desde mi posicionamiento como artista, que propongo que el arte sea considerado desde la magia, y que la práctica artística pueda leerse dentro del espectro del ritual. En ese sentido, me permitiría proponer la unión de los términos *poiesis-ritual* para sustituir al de *estética* en los argumentos de Formis, anteriormente mencionados, ya que considero que lo ritual se inserta en lo ordinario, además de que históricamente el ritual y el arte se encuentran en una constante tensión donde uno siempre da lugar al otro (Neurath, 2013: 64). De igual manera, la idea de *poiesis-ritual* nos permite repensar la idea de la reproducción, sobre todo cuando está sujeta a fines rituales.

Hablar de *poiesis* tiene que ver con la manera de hacer obra (Passeron, 1989), y con todo aquello por lo que la creación es atravesada, es decir, sus procesos.¹ Subrayo también que es imperativo que la *poiesis-ritual* se deslinde de lo bello, puesto que nuestras búsquedas artísticas –así como nuestros procesos cotidianos– no están necesariamente

ligados a ello, estamos atravesados por una serie de factores entre los cuales lo bello no es sino uno entre varios adjetivos.

La idea misma de lo bello es, además, profundamente problemática. Para el filósofo francés Michel Onfray (2021), el arte no es una búsqueda de lo bello, el autor asegura que el arte es una búsqueda de sentido y lo bello sería una consecuencia a *posteriori*. Propongo entonces, una *poiesis-ritual* como una manera de hacer un arte que deje de lado lo bello y su matriz moderna: la estética, y que potencialmente apele a aquello que ha sido reiteradamente negado por las ciencias occidentales modernas: lo sensible y la magia, aspectos que para nada están en disputa con el pensamiento crítico, a fin de cuentas, las cosmogonías míticas y su ritualidad son ya una forma de racionalización (Adorno, Horkheimer, 1974: 23). Se podría decir que la modernidad, la estética y la racionalidad son las madres de lo que hoy consideramos “arte”, mi propuesta de *poiesis-ritual* –y transponiendo palabras de Donna Haraway² – trata de hacer del arte *el hijo bastardo que es infiel a sus orígenes* (Haraway, 1995: 256).

Si bien, dentro del pensamiento decolonial se ha hablado de la *aiesthesis decolonial*³ (Mignolo, 2010), la cuestión de una *poiesis-ritual* tiene que ver más con los procesos creativos e instauradores de una obra tanto en lo individual como en lo colectivo,

¹ Dussel ya ha hablado sobre *poiesis* (Filosofía de la producción, 1984), sin embargo, noto que Dussel inscribe la poética a partir de una especie de excepcionalismo humano, notablemente cuando la diferencia de la protopoética del mundo vegetal y animal como capacidad de adaptación al medio (Dussel, 1984, p.18). Es por ello que, con fines metodológicos, hablaré desde la poética de René Passeron en tanto que artista. Passeron retoma la idea de poética de Valéry y se pregunta sobre todo aquello que atraviesa la creación artística. Sin embargo, cabe aclarar que hay mucho que criticar sobre Passeron, pues la pregunta sobre la diferencia con la naturaleza se hace presente y, de manera muy ambigua, pareciera dar continuidad a la diferenciación cultura-naturaleza, mientras que en este texto y dentro del marco de mi práctica artística y académica

busco caminos post-antropocéntricos de creación artística y producción del conocimiento.

² Haciendo referencia a la figura del cyborg, de Donna Haraway, cuando dice que los cyborgs “son los hijos ilegítimos del militarismo y del capitalismo patriarcal, por no mencionar el socialismo de estado. Pero los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales” (Haraway, 1995, p.256).

³ La cuestión de una *aiesthesis decolonial* es sumamente importante, pues se habla del hecho de que la estética moderna ha privado a la *aiesthesis* de su sentido original griego, que tiene que ver con la capacidad de sentir. La *aiesthesis decolonial* aboga pues por liberar a la *aiesthesis* de la estética.



en primer lugar, para dejar al arte al margen de la ciencia de lo bello; y en segundo, para reivindicar lo ritual y la magia como maneras de subvertir la racionalidad moderna secular incluso en la práctica artística.

Cuando inscribimos la magia dentro de la práctica artística, el arte se vuelve una búsqueda sobre cómo actuar, existir, interpretar y rehacer nuestra manera de estar en el mundo, una forma de recrear y rehacer experiencias sensibles que no sean solo estéticas, sino que abracen las posibilidades de lo que atraviesa el ser. El arte desde la magia es también una manera de aprehender el mundo. Comprender los procesos generadores de arte desde el lente del ritual y la magia, además de cuestionar los discursos hegemónicos sobre la estética y sus sistemas exclusivos y clasistas, es también una forma política de abordar la creación, donde la magia es un canal de conexión con lo “otro”, ya sea de carácter mítico y/o cosmogónico o de carácter material no-antropocéntrico: lo vegetal, lo animal, lo mineral, el medio o los objetos. La magia tiene una capacidad de agencia que un arte desde una *poiesis-ritual*, como acto mágico, nos permite explorar.

Me viene a la mente Ana Mendieta que, a través de la grabación en video de sus performances, nos hace parte de su experiencia ritual. Su búsqueda por explorar diferentes aspectos de una “identidad” de la que fue despojada la llevó a crear experiencias a través de la magia que nos dejaron unas de las obras performativas más importantes del siglo XX. Algo interesante de Mendieta es su forma de asumir estas formas rituales de producir y de crear desde lo mágico, haciéndonos testigos también de “su preocupación por la naturaleza como

lugar mítico depositario de verdades primigenias” (Redón, 2013). En palabras de Mendieta:

Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo (...) (Mendieta citada por Redón, 2013: 70).

Igual que en el caso de Mendieta, podríamos citar infinidad de artistas que reivindican el ritual. Mi propia práctica artística se ha visto atravesada por procesos similares. Mi proyecto *Cuerpo Pagano* (2020)⁴ fue concebido como un proceso ascético en el que hice una escultura basada en mi propio cuerpo y que recubrí con musgo. La idea era hacer composiciones fotográficas en las que dialogaran la escultura, mi cuerpo y el medio.

Una vez terminadas las imágenes, deposité la escultura en el campo para que ésta se disolviera, integrándose nuevamente con el medio. Tal vez ingenuamente, consideré que sería el mundo vegetal el que se encargaría de degradar la escultura, sin embargo y para mi sorpresa, fue el mundo animal el que se encargó de desintegrar la pieza. Cabe mencionar que el campo en el que fue depositada la escultura se encuentra en Normandía, Francia, donde buena parte del territorio se destina al monocultivo, lo cual implica un uso extendido de pesticidas que han provocado que la población de aves disminuya y se refugie en campos donde todavía quedan árboles y hierba libres de químicos, y donde hay insectos para poder alimentarse. Así, las aves tomaron el musgo seco de la escultura para construir sus nidos. La pieza era una especie de transustanciación de mi cuerpo, y su disolución, una muerte. Si la escultura era, también yo o una parte de mí, ese yo-cuerpo-transubstanciado,

⁴ Cf Serie completa: es.armandozacarias.com/corps-paien



ahora cohabita con esos pájaros que se llevaron el musgo.

Alejándonos un poco del *Body art*, otro ejemplo muy significativo, y al mismo tiempo doloroso, corresponde a la instalación titulada *Apariciones* (2012-2013), del artista Said Dokins, pieza que, considero, tiene un alcance político interesante. Esta instalación consta de 580 placas con los nombres de desaparecidos políticos en México entre 1972 y 1998. Escritos con tinta sensible a la luz negra, los nombres son invisibles hasta que la luz negra –que se enciende y apaga cada dos minutos– los hace

aparecer. Las placas, dispuestas a manera de cono invertido, las luces negras y la caligrafía como médium principal, convergen para que Dokins genere un ambiente cuasi-esotérico que se mezcla con los sonidos del Ensamble Tropo. Esta instalación es, a mi juicio, una manera –un tanto mágica– de visibilizar aquellos nombres que el Estado y los medios condenaron a la sombra.

Me gustaría ahora retomar las prácticas de los pueblos originarios, específicamente de la cultura wixarika. El 18 de marzo de 2022, por ejemplo, los wixaritari convocaron a participar en un ritual



Imágen. Proyecto Cuerpo Pagano, Armando Zacarías, 2020.



mundial en coincidencia con el suyo propio: el ritual por la *renovación del mundo*. Preocupados por el cambio climático, los *mara'kate* se han percatado de que las lluvias han modificado sus ciclos, así, su llamado a un ritual mundial fue para unir, conectar y tomar consciencia no sólo de la importancia del ritual wixarika para la comunidad, sino de nuestro lugar en el mundo y de cómo vivimos en él. De acuerdo con el sitio oficial *Sincronía Wirikuta*,⁵ más de cuatrocientos rituales fueron concebidos en diferentes rincones del mundo, y cada uno se realizó a partir de expresiones artísticas distintas. Además, otro de los objetivos más importantes fue el de llegar directamente con el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, para exigir el fin de las concesiones mineras que desde hace años amenazan la tierra sagrada de Wirikuta⁶.

Este acto ritual-artístico no se trató de un solo artista “genio”, sino de crear de forma colectiva, no solamente entre humanos, sino con la otredad del medio, es decir, eso que Occidente llama naturaleza, entendida como un estado salvaje diferenciado jerárquicamente de cultura, un estado civilizado que domina sobre la primera, un dualismo que nos ha llevado a la urgencia climática que vivimos hoy.

A partir de lo anterior, podemos decir que entender la magia desde lo creativo y lo político nos lleva también a cuestionar el dualismo cultura-naturaleza, pues para la magia esta frontera se presenta inexistente. Se me podría objetar que el hecho de

⁵ La organización de este ritual mundial se hizo a través de las redes sociales, aquí la liga: <https://www.facebook.com/sincroniawirikuta>

⁶ Desde hace más de una década, los wixaritari libran una lucha porque el gobierno federal cancele las concesiones dadas a empresas mineras para la explotación del territorio del Wirikuta, conocido en español como Real de Catorce. Estas empresas son en su mayoría canadienses o de capital canadiense.

reconectar el arte con la magia pareciera cosa del “pasado”, un retroceso... sin embargo, eso sería una objeción sustentada bajo el paradigma moderno-occidental de “progreso”. Y es que parece obsoleto hablar de “progreso” en plena Sexta Extinción de especies, y en un momento histórico en el que el 1% de la población mundial posee la misma riqueza que el 89% restante (Oxfam, 2018). Es precisamente este posicionamiento el que nos ha llevado a este punto. Asimismo, la idea de progreso es también la que conduce a actos de discriminación hacia las naciones originarias, al considerarlas un lastre para el avance (López R, 2020).

El arte y su relación con la magia devienen en un proceso, una *poiesis* que nos lleva a la materialización de nuestras consciencias. Si nos acercamos al pensamiento de Starhawk y su obra *Soñar lo oscuro, mujeres, magia y política*, la bruja nos propone que “el lenguaje da cuerpo y da forma a nuestros modos de pensamiento culturales” (2015: 66). En el arte, la magia es la forma y el contenido “la magia en trabajo, es por sí misma un lenguaje de acciones y de imágenes, de cosas más que de abstracciones” (Starhawk, 2015: 69), es por ello que la idea de un arte que se reduce a la representación me parece cuestionable.

Probablemente mis planteamientos le provocarían un disgusto a una artista como Muriel Gagnebin, quién critica ciertos performances (notablemente de Vito Acconci, Michel Journiac y Gina Pane) que transgreden la idea de representación:

Cuando el acto ya no es demostración y es solo acción pura, dicho de otra manera, si la palabra es la cosa en ella-misma –como en la eucaristía católica la hostia es el cuerpo de Cristo y el vino es la sangre de Cristo contrariamente a la comunión protestante donde el pan y el vino son solo símbolos de los atributos crísticos–, ¿no nos encontramos entonces



sumergidos en el universo de la psicosis?
(Gagnebin, 1985: 67-76).

A diferencia de posturas como la de Gagnebin, o de la misma Lesper, yo prefiero entender la *poiesis-ritual* como un proceso en el que la materia y el cuerpo se hibridan y la obra es el resultado de esta metamorfosis: una huella material y no por ello menos mágica, al contrario, entenderla desde su materialidad podría dotarla de agencia política y de una ontología ya no de estatus de obra, como para la estética moderna, sino de una ontología donde convergen consciencia, cuerpo y objeto. Kandinsky ya había formulado algo similar: “El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real” (Kandinsky, 1981: 103).

Repensar la experiencia estética

También es necesario hablar de la noción de experiencia estética. Durante estos últimos años, mi acercamiento a las lenguas náhuatl y wixarika, sumado a mi acercamiento a la magia y al encuentro con otros artistas, brujas, y al desarrollo de mi propia práctica artística, me han llevado a preguntarme sobre el lugar de la experiencia estética y si ésta no es más que el resultado del proceso de secularización de la experiencia mística.

La experiencia estética se aborda como el momento de consumo de un espectador frente a una pieza. Si bien Larry Shiner explica que incluso el consumo artístico es una *conducta estética* y que en ciertos momentos, al menos en el siglo XVIII, se discutía quién podía tener acceso a ella –mujeres, obreros y no-blancos estaban, por supuesto, excluidos de esa lista– (Shiner, 2014), la cuestión de consumir o admirar una obra de arte, para mí, supondría un

proceso que podría repensarse también dentro de la *poiesis*, como una especie de *continuum-poiético*, asumiendo que incluso cuando se consume arte, nunca se es pasivo –sobre todo ahora, cuando expresiones como las instalaciones inmersivas gozan de gran auge–, así, el cuerpo está en constante percepción, ergo, está rehaciendo el mundo.

En el momento de recepción o consumo de lo artístico se crea una triangulación entre el o los artistas, la obra y el espectador. Si bien la experiencia mística nos habla de un proceso denso que tiene que ver sobre todo con lo mítico o lo sagrado, en nuestro mundo secular la herramienta para contrarrestar los nefastos efectos del individualismo es entendernos desde el arte y conectar desde ahí: el arte nunca es individual. Me permito ejemplificar lo anterior con el recuento de una experiencia personal que tiene que ver con un gusto musical muypreciado. Recientemente pude presenciar dos conciertos de TR/ST, un proyecto musical synthpop con tintes oscuros. El vocalista y líder del proyecto, Robert Alfons, no me conoce, ni yo a él, conozco su obra y sus canciones, las cuales bailé, grité y canté –desafinadamente–, en el mismo espacio, en el mismo momento. Aunque Alfons no me conoce, en ese concierto nos sentimos y vibramos junto con las demás personas que, como yo, estaban siendo atravesadas por esos sonidos que él mismo describe como “música para llorar en la pista de baile”.

Me disculpo si el ejemplo anterior parece fuera de lugar, tal vez mi proceso me ha traído al punto de querer ver magia por todos lados, pero el propósito de la anécdota es hacer ver que el cuerpo está activo en todo momento a través de los sentidos, es parte esencial de la vida misma (Eisner, 2004), de cómo aprehendemos la inaprehensible realidad, y cómo el arte nos permite conectar y crear una fuerza colectiva, con lo otro que es desconocido, tal como yo, público, me vinculo con Alfons, o con los



demás que presenciaban el mismo concierto y que bailaban, sintiendo algo similar a lo que yo vivía, o tal vez a lo que Alfons atravesó cuando componía.

De esta manera, la cuestión de la esquematización de lo artístico en términos de producción–presentación o exposición–consumo/recepción, son divisiones que terminan siendo muy borrosas a través de una *poiesis-ritual*, y no negaré que encuentro cierto placer en comenzar a desconocer los límites trazados por Occidente. Si lo leemos de esta manera, lo artístico estaría compuesto entonces por tres entes: tú, yo y nosotros (lo no-humano incluido). Y qué decir si volteamos a ver ciertas prácticas de creación participativa, donde lo colectivo se vuelve agente creador y la frontera entre artista y público se difumina.

Occidente asimila

Antes de continuar, quisiera hacer énfasis en mi posicionamiento como artista al hablar de la nación wixarika. Es evidente que los *teiwari* (mestizos) y occidentales tenemos más que aprender de las naciones originarias que ellas de nosotros. Es por ello que estos planteamientos están más dirigidos a cuestionar las actitudes de los mestizos y los occidentales hacia las naciones originarias. No pretendo en ningún momento asumirme como el etnólogo que no soy, pero sí como un artista/investigador en formación. Si bien la etnología como ciencia es muy cuestionable por sus orígenes colonialistas, el mundo del arte no queda exento de prácticas extractivistas. Un ejemplo de esto es el caso del artista Cesar Menchaca, cuyo trabajo se expuso recientemente en la ciudad de Puebla como un supuesto “arte wixarika”, pues el creador se permitió apropiarse tanto de las técnicas típicas de los wixaritari como de su iconografía. Como lo señala la antropóloga Libertad Mora, este artista dice “dar voz” al pueblo wixarika, sin embargo

[...] los wixaritari no necesitan la distorsión de un ajeno para ser mirados e identificados en el mundo [...] mucho menos los wixaritari pues ellos se caracterizan por su capacidad de agencia, movilidad y dotes artísticos que les identifican al interior como al exterior de sus comunidades por sí solos. (Mora, 2022).

Dicho esto, retomo el tema de las creaciones de las naciones originarias. Durante las últimas décadas, mucha de esta obra se ha mal llamado *art premier* o *arte primitivo*, especialmente por Jacques Kerchache, como una manera de Occidente de validar y/o asimilar lo que otras culturas crean. En París, por ejemplo, podemos encontrar el Museo Quai Branly dedicado a mostrar las *arts premiers*.

Aquí se presenta otro error: el de nombrar las creaciones de culturas no-occidentales como primitivas, dejando entrever que se trata de algo perteneciente al pasado, aunque muchas de esas creaciones sigan vigentes y sean tan contemporáneas como usted, lectora/lector, o como yo, autor. Lo interesante aquí es ver cómo, antes de su contacto con los sistemas de pensamiento hegemónicos occidentales, estas culturas no concebían sus objetos y su quehacer como “arte”, sino que estos objetos estaban íntimamente ligados a la acción ritual, al contacto con el “mundo otro” y a la comunicación con sus dioses para ejercer influencia sobre las condiciones del mundo material y, como ya lo mencionamos, sobre varios aspectos de la cotidianidad.

Todo esto fue asumido como mera superstición por los ilustrados, Voltaire sin duda el más virulento⁷. Pero el hecho de que muchas culturas sobrevivientes al holocausto de la colonización sigan practicando rituales con actividades y objetos que Occidente asimila como “arte”, nos hace ver que estas prácticas no pertenecen a un pasado (del que la modernidad quería deshacerse). Estas



prácticas son de hecho una realidad y una forma de existir: una manera de hacer mundo.

Pienso particularmente en las tablas wixaritari, que desde la década de los años 60 han tenido un auge en Occidente, alimentado en gran medida por la influencia del *castanedismo*⁷ (Lemaistre, 2003) y el psicodelismo. No es por nada que la estética de las tablas wixaritari sea frecuentemente clasificada dentro del llamado arte visionario. La gran mayoría de los etnólogos especialistas en la cultura wixarika aprecia una relación causal entre el desarrollo de la industria del turismo y la forma en que las tablas han ido nutriendo sus complejidades estéticas o técnicas (Kindl, 2003; Neurath, 2013, Le Mûr, 2015).

Gran parte del discurso de los coleccionadores de tablas está ligado a la autenticidad –o al *aura*– de una obra producida por artistas autóctonos, y también se vincula en gran medida con lo que los occidentales esperan de una nación originaria, “juzgando su propia cultura occidental como moderna, superficial, individualista o materialista” (Le Mûr, 2015: 114-129). De hecho, y como lo constata Neurath, las tablas son frecuentemente

acompañadas de textos explicativos, “exigidos por el público, que al comprar un objeto étnico también busca adquirir una llave para acceder a los ‘misterios y secretos de una cultura exótica’” (Neurath, 2013: 78).

Recuerdo, por ejemplo, el caso de un coleccionista europeo de arte wixarika, del que me reservaré la identidad, pero cuya colección está integrada por más de cien tablas wixaritari. Fascinado por su iconografía, este coleccionista es, sin embargo, meticuloso y prefiere comprar tablas de los grandes artistas wixaritari; tablas sobretodo “viejas” u “originales”, pues según él, las creaciones actuales de los wixaritari son solamente copias de las viejas y no tienen un “valor auténtico”, sino estrictamente comercial.

Esto corresponde a una idealización de las culturas originarias, cuestión que puedo reconocer en mí mismo, pero que es necesario poner sobre la mesa. De cierta manera, el fenómeno de las tablas podría leerse como un proceso de asimilacionismo cultural a través del cual los creadores de estas piezas se consideran en el mismo status que artistas como Picasso, Dalí, Miguel Ángel y

⁷ Basta acercarse a su *Tratado sobre la tolerancia*, donde se expresa de manera despectiva de los egipcios y sobre los pueblos andinos. Su eurocentrismo es más que claro y cito: “Esta profunda ciencia de los sacerdotes egipcios es todavía una de las ridiculeces mas grandes de la historia antigua, es fábula. Gente que pretendía que durante once mil años el sol se ha levantado dos veces al atardecer y acostado dos veces al amanecer recomenzando su ciclo, estaba sin duda muy por debajo del autor del Almanaque de Liège. La religión de estos sacerdotes que gobernaban el Estado, no era comparable a aquello de los pueblos mas salvajes de América: sabemos hoy que adoraban a los cocodrilos, monos, gatos cebollas; y puede ser que hoy, no haya culto más absurdo que el culto de la gran Llama. Sus artes no valen más que su religión; no hay ninguna estatua egipcia que sea soportable, y todo lo que hicieron bien en Alejandría bajo los Ptolomeos y Césares

fue hecho por artistas griegos: necesitaron de un griego para aprender geometría”. palabras de AROUET, François-Marie dicho Voltaire. (2016) *Traité sur la tolérance*, texto original 1763 Bibebook, edición libre (p.45).

⁸ El término *castanedismo* es utilizado por Denis Lemaistre para señalar que mucho del interés suscitado por los occidentales en la década de los años 70 fue sin duda motivado por la obra de Carlos Castaneda. Más allá de la veracidad de los hechos narrados por Castaneda, estos provocaron una fantasía, un deseo en la que gente que se acercaba a los wixaritari esperando tener una experiencia similar a la de Castaneda con Don Juan. Hoy día el fenómeno sigue presente y el *hikuri* (peyote) se encuentra en peligro debido a los turistas psicodélicos que, buscando paliativos frente a un sistema que enferma, toman al *hikuri* como una planta recreativa, más que como la planta sagrada que es para los wixaritari



demás nombres que Occidente reconoce como los grandes artistas de diferentes periodos. Aclaro que con esto no pretendo hacer una crítica a las tablas ni a sus autores, de hecho, son creaciones que me interpelan por muchos motivos y que, de una manera, también me fascinan, más bien se trata de una crítica a cómo los occidentales replican sus esquemas y lo que conciben como arte y lo adjudican a culturas que idealizan o de las cuáles creen saber lo que pueden esperar.

Considero, sin embargo, que hay que ir más lejos en la reflexión, puesto que estos procesos –de los que sospecho, los wixaritari son muy conscientes– están ligados a su capacidad de “reproducir su cultura en el contexto de un mundo globalizado” (Neurath, 2012: 21), y estas tablas, así como otras producciones wixaritari, son prueba de ello en la medida en que, muy astutamente, los wixaritari hicieron una *ruptura* (Neurath, 2013) que distingue claramente el arte endógeno ritual, del arte destinado al comercio exoétnico, lo cual me intriga y fascina genuinamente.

Lo criticable aquí es que Occidente todavía asimila, valida y clasifica epistemes y maneras de hacer a partir de sus propios paradigmas. Occidente es un gran conjunto de sesgos cognitivos, y el más grande es sin duda autonombrarse entidad moderadora del conocimiento: “La validación evidencia cómo occidente se niega a ocupar su lugar en el mundo de la diversidad de sistemas de conocimiento de una manera igualitaria, al menos, discursivamente hablando para comenzar” (Aguilar, 2020).

Cuando Yasnaya Aguilar dice: “No todos los sistemas de generación de conocimiento son ciencia, no todos los movimientos de mujeres son feminismo ni toda manifestación poética es literatura” (2020), nos invita a entender que los conocimientos y las epistemes están situados, y que la manera menos colonial de acercarse y/o abordarlos es desde una

política de la diferencia. Es por ello que cuando se habla de “arte primitivo” o “arte primario” para nombrar los procesos y creaciones de naciones originarias, no dejo de ver la validación de la que Aguilar Gil habla.

En el caso de los wixaritari, podemos encontrar conceptos que de hecho son sumamente enriquecedores y que pueden permitirnos comprender sus caminos y formas de crear conocimiento, objetos, y rituales tales como *nierika* o *yeiyaari*, para entonces entender(nos) desde otras coordenadas:

Para intentar un acercamiento equilibrado es importante insertar la tradición occidental dentro de la multiplicidad del mundo: la ciencia como uno de los sistemas de generación de conocimiento, el feminismo como uno de los muchos movimientos de mujeres en el mundo y la literatura como una de las manifestaciones de la función poética del lenguaje entre muchas otras (Aguilar, 2020).

Pienso, como Aguilar, que si hay un interés despierto por parte de mestizos y occidentales hacia las naciones originarias, debemos tener cuidado y auto cuestionarnos en todo momento sobre nuestra manera de abordar y pretender entender estos otros conocimientos, de otra manera podemos caer en apropiaciones, asimilacionismos o extractivismos que son igualmente nocivos: “si este acercamiento está basado en un profundo cuestionamiento sobre los privilegios y si las prácticas de un mestizaje construido sobre el racismo son seriamente subvertidas, otra lectura puede tenerse.” (Aguilar, 2020).

Lo anterior me lleva a revisar la noción de *política de la localización*, propuesta por Rosi Braidotti, y que consiste en “trazar cartografías de poder basadas en una forma de autocrítica donde el sujeto elabora una narrativa crítica y genealógica de sí, en la misma medida en la que son relacionales y



dependen del escrutinio externo” (2005: 27), y esto se extiende de manera general a toda la práctica artística –incluso consideraría que sería una práctica interesante para cualquier investigador en cualquier dominio–. Crear y producir, para mí, desde una política de la localización, es una manera de (auto) cuestionar los procesos creativos y éticos, de situar al artista y su producción y entender el lugar tanto del artista como de la obra en la trama colectiva: una *poiesis* localizada.

Me interesa acotar la idea de *poiesis-ritual* planteada en párrafos anteriores para aclarar que no es la intención abrazar o interpretar teóricamente el quehacer wixarika –o de otras culturas–, mi postura se alinea con el pensamiento de Yasnaya Aguilar y se basa en un profundo respeto por los conocimientos y prácticas no-occidentales y abogo por que estas sean leídas desde sí mismas y desde los esquemas de cada cultura.

Esta propuesta está, sin embargo, dirigida a artistas que, como yo, están en la búsqueda de caminos poéticos, no precisamente racionales ni estéticos, y que considero que esa búsqueda debe incluir una serie de cuestionamientos sobre nuestras agencias políticas y sobre el hacer-obra como un proceso situado, localizado histórica, social, cultural y políticamente hablando. No obstante, tampoco puedo negar que la idea surgió a partir de tratar de entender conceptos wixaritari como *nierika*, *yeiyaari* o *iyaari*, que, estoy consciente, estoy lejos de comprender en su totalidad, pero sobre los cuales, si la nación wixarika me lo permite, me encantaría indagar más.

⁹ Prefiero utilizar el término *artístico* que estético, basado en el planteamiento de que debemos sacar al arte de los paradigmas de la estética.

Conclusiones

Hablar de magia en sociedades seculares podría resultar forzado e incluso peligroso. Hoy podemos presenciar la infinita cantidad de prácticas situadas en el marco del llamado *New Age*, que, desde mi punto de vista, no pertenecen a la magia desde el momento en que individualizan problemáticas sociales y se transforman en paliativos alienantes más que en prácticas mágicas o espirituales genuinas interesadas en un actuar colectivo. Cuando estas prácticas se preocupan más por hacer que el individuo sea productivo dentro del mismo sistema que lo enferma no es magia, es terapia.

El pensamiento moderno ha dejado a la magia muy mal parada. Le llaman “pensamiento mágico” a ese tipo de relaciones establecidas entre causas y efectos que no tienen un vínculo en sí careciendo de fundamento científico comprobable, y que son interpretadas de manera arbitraria y a conveniencia bajo el paradigma de lo sagrado, lo espiritual y lo místico. Para muchos racionalistas este tipo de pensamiento pertenece a un pasado barrido por la Ilustración y al cual es peligroso regresar.

Personalmente, no me fío del *juicio artístico*⁹, de estas personas, pues, desde mi perspectiva, sin una experiencia mágica no hay manera posible de experimentar lo artístico, por el contrario, a mi juicio termina siendo puro esnobismo. Sin embargo, cuando digo que la magia no está en disputa con el trabajo intelectual, me alinee con *Starhawk* cuando expresa que, para ella, la magia es un tipo de pensamiento concreto: “Lo concreto revela lo invisible: el microcosmos toma forma de las mismas fuerzas que dan forma al macrocosmos” (2016: 71), eso que ella llama concreto, yo lo interpreto como arte y sus formas rituales.

Esto me lleva a reflexionar nuevamente sobre los wixaritari y lo que han hecho a lo largo de estos



años. Oscilan comunitariamente entre sus rituales y una lucha política en la que dejan entrever la poderosa e íntima relación entre exterioridad e interioridad (Rosi, 1997), misma que los motiva a defender sus tierras sagradas de la ambición capitalista y de los intereses del Estado.

Queda claro, entonces, que estoy en busca de caminos para mirar e indagar los cruces que existen entre la magia y lo político a través del arte. Pienso por ejemplo en Silvia Federici, quien publicó en 2004 su libro *Calibán y la Bruja*, donde expone –desde un punto de vista feminista-marxista– la tesis sobre cómo la caza de brujas permitió el desarrollo del capitalismo heteropatriarcal. En esta obra, Federici habla de esta caza como una forma de despojar de la magia no solo a las mujeres, sino a la gente en general, desencantando el mundo y dando lugar al extractivismo de “recursos naturales” del que ahora sufrimos las consecuencias.

Escribo esto el 30 de octubre de 2022, son las 15h, en la ciudad de París la temperatura alcanza los 22 grados centígrados, una anomalía por demás preocupante. Aunque pareciera desviarme del tema, la realidad es que la discusión sobre la urgencia climática también debe descolonizarse, sobre todo, porque quienes han entendido mejor el mundo en el que vivimos y todo aquello que Occidente llama naturaleza, son sin duda las Naciones Originarias, además claro, como lo señala Yasnaya Aguilar,

de la agudización de las desigualdades que ya vivimos : “[...] las consecuencias del daño al medio ambiente anuncian efectos sociopolíticos radicales: se crearán nuevos privilegios, se incrementarán migraciones masivas de personas que sean más vulnerables a la catástrofe ambiental, sufriremos un ataque frontal a los territorios de los pueblos indígenas para hacerse de los insumos que necesita el capitalismo para perpetuarse, recrudescimiento del control de las fronteras entre muchos procesos atravesados todos por el género” (Aguilar, 2020). Así, cuando apelo a la *poiesis-ritual* y a la magia como proceso creativo/político/localizado, me refiero a una reivindicación no solo de lo que ha sido marginalizado, sino de lo que ha sido cazado, como la naturaleza y la magia.

Surgen muchas preguntas, entre ellas ¿cómo continuar y revindicar la magia en contextos académicos? ¿Es esto pertinente o es mejor inscribirse desde márgenes subalternos? O, más bien, ¿la academia puede abrirse también a la cuestión de la magia y a procesos diversos de creación del conocimiento? ¿La academia necesita descolonizarse también? En lo particular, también me pregunto cómo lidiar con toda la ola *New Age*, que me parece altamente nociva, sin terminar siendo esencialista.

A manera de conclusión puedo decir que mi propuesta y reivindicación de la magia comulga con

10 Se suele relacionar la experiencia mística con la cristiandad, sobre todo por los místicos de la Edad Media. Sin embargo, y como lo propone Rafael Narbona, ha habido místicos mas allá de la posibilidad de un único Dios, y, además, no es cosa de un pasado desaparecido. La mística se puede entender desde el paganismo y eso lo podemos abordar como una alegoría de los márgenes epistémicos. La cuestión del anarquismo místico fue también ya abordado desde el siglo pasado con la publicación del *Manifiesto del anarquismo místico*, de Georges Thoulkov. Parte de sus ideas claro que acompañan la reflexión sobre una

espiritualidad que sea política, sin embargo, quiero hacer énfasis en mi maestra, la bruja María del Carmen González Hernández, quién abraza la idea de la anarquía mística desde la magia pagana y la brujería. González concibe la magia como un proceso que, al crear comunidad y desarrollar conexiones, nos permite hacer frente a opresiones políticas y a entendernos desde coordenadas más empáticas, en las que ni el Estado ni el capital tengan jurisdicción (Cf. Línea de brujería podcasts: <https://open.spotify.com/show/0IGar0veCFKGZaUcNjtCw6?si=3940ab05ed8449d9>).



el pensamiento zapatista que nos convoca a trabajar “por un mundo donde quepan muchos mundos”. El poder empático de la magia me parece poderoso e inquietante, ligeramente perverso, pero capaz de subvertir el individualismo occidental que no nos deja ir al encuentro del otro, que no nos permite actuar desde una analéctica en términos de Dussel.

Abogo entonces por la magia, el arte y el ritual dotados de una carga política que nos sirva para crear barricadas desde un nosotros, diferenciado no antropocéntrico, o, como dice Braidotti, un “nosotros-que-no-somos-uno-y-lo-mismo-pero-estamos-metidos-en-esta-convergencia-juntos” (2020: 226), y que abra la puerta para re-encantar el mundo por el camino de la lucha, la creación y mucha, pero mucha anarquía mística¹⁰.

Referencias Bibliográficas

- AGUILAR, Y. (2022). *Nous sans l'Etat*. Traducido por Amandine Semat, Ici-bas.
- ANGUIANO Fernández, M. (2018). *Los huicholes o wixaritari: entre la tradición y la modernidad: antología de textos 1969-2017*. CNDH México.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert, Editorial ITACA.
- BRAIDOTTI, R. (2005). *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Akal Ediciones.
- BRAIDOTTI, R. (2020). *El conocimiento posthumano*. Traducido por Júlia Ibarz.
- DEWEY, J., et al. (2010). *L'art comme expérience*. Gallimard.
- DUSSEL, E. D. (1984). *Filosofía de la producción*. Editorial Nueva América.
- EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Traducido por Genis Sánchez Barberan.
- FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traducido por Verónica Hendel, Traficantes de Sueños.
- FORMIS, B. (2010). *Esthétique de la vie ordinaire*. 1re éd, Presses universitaires de France.
- GAGNEBIN, M. (1985). Poïétique de l'ostentation dans le Body-art. en Passeron, René, editor. *La Présentation*. (pp.67 – 76) Centre national de la recherche scientifique (France), Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza - Science, cyborgs et femmes: la réinvention de la nature*. Catedra.
- HORKHEIMER, M., Adorno, T. (1974). *La dialectique de la raison: Fragments philosophiques*. Gallimard.
- HUYSSSEN, A. (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducido por Pablo Gianera, Hidalgo.



- KANDINSKY, W. (1981). *De lo espiritual en el arte*. Premia.
- KINDL, O. (s/a). L'art du nierika chez les huichol du Mexique. Un instrument pour 'voir', in COQUET, Michèle, Brigitte DERLON y Monique JEUDY-BALLINI (eds.), *Les cultures à l'œuvre*. Rencontres en art. (pp. 225-248) Biro éditeur – Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- KINDL, O., Neurath, J. (2003). El arte wixarika, tradición y creatividad, en Jáuregui, Jesús, y Johannes Neurath. *Flechadores de estrellas: nuevas aportaciones a la etnología de Coras y Huicholes*. Universidad de Guadalajara Instituto nacional de antropología e historia.
- LEMAISTRE, D. (2003). *Le chamane et son chant: relations ethnographiques d'une expérience parmi les Huicholes du Mexique*. Harmattan.
- LONG, O. (2012). *L'œuvre comme exercice spirituel: l'imaginaire stoïcien des artistes*. Hermann.
- LÓPEZ REYES, J. (2020). Identidades Impuestas, en: Iturriaga Acevedo, Eugenia, y Jaime López Reyes, editores. *Pueblos indígenas frente al racismo mexicano caja de herramientas para identificar el racismo en México II*. LIBRUMAN Universidad Nacional Autónoma de México.
- NARBONA, R. (2020). *Peregrinos del absoluto: la experiencia mística*. Primera edición, Taugenit Editorial.
- NEGRIN Da Silva, D. (2019). *Grandes maestros del arte wixárika: acervo Negrín*. Primera edición, Secretaría de Cultura de Jalisco: Arquitónica.
- NEURATH, J. (2012). La dialéctica de la ilustración antropológica: mitología huichola como crítica de la modernidad. (pp. 21 – 36) En: *Modernidades Indígenas*, Iberoamericana, Vervuet.
- NEURATH, J. (2013). *La vida de las imágenes: arte Huichol*. 1a ed, Artes de México: CONACULTA.
- ONFRAY, M. (2021). *Les raisons de l'art. Une initiation à l'art, de Lascaux à Koons*. Albin Michel Editions.
- PASSERON, R. (ed). (1985). *La Présentation*. Centre national de la recherche scientifique (France), Editions du Centre national de la recherche scientifique.
- PASSERON, R. (1989). *Pour une philosophie de la création*. Klincksieck.
- SHINER, L. E. (2014). *La invención del arte: una historia cultural*. Primera edición en esta presentación, Tercera reimpresión, Paidós.
- STARHAWK, et al. (2015). *Rêver l'obscur: femmes, magie et politique*. Cambourakis.
- TOUSSAINT, É. (2012). *Existe-t-il des arts mineurs? traditions, mutations et dé-définitions, de la Renaissance à l'art actuel*. PUPPA.

Artículos en publicaciones en serie

- DE RUEDA, M., Guzmán, G. (2018). Modernidad artística y giro decolonial, en: *Arte e Investigación*, núm. 14. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.24215/24691488e014>. Consultado el 31 de octubre de 2022.



REDÓN, C. D. (2013). Viejas-nuevas ideas. Adaptación y cambio desde el desarraigo Old-new ideas. Adaptation and change from cultural uprooting. En: *Educación artística: revista de investigación*, núm. 4. Pp. 67–76. Universitat de Valencia.

MIGNOLO, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. En: *Calle 14*, vol. 4, núm. 4. pp. 13–25.

MÓR, R. L. (2015). La evolución del arte huichol junto al turismo. Entre apreciación y apropiación cultural. En: *Desacatos* - Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, vol. 49. Pp. 114–29.

Artículos de consulta en internet

AGUILAR Gil, Y. (2020). Escribir ante la catástrofe. En: *El País*, 23 de febrero de 2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/02/23/opinion/1582473048_542500.html.

AGUILAR Gil, Y. (19 de abril 2020). La validación como captura. En: *El País*. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/04/19/opinion/1587329573_401539.html. Consultado el 31 de octubre de 2022.

MORA, L. (29 de agosto de 2022). “La apropiación indebida en exposición” el juego del absurdo. En: *La Jornada de Oriente*. Disponible en: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/la-apropiacion-indebida-en-exposicion-el-juego-del-absurdo/>. Consultado el 31 de octubre de 2022.

Recursos de internet

DOKINS, S. Apparitions. Project for the collection of The House of Indomitable Memory Museum. Disponible en: <https://saidokins.blogspot.com/2013/07/apparitions-project-for-collection-of.html>. Consultado el 6 de noviembre de 2022.

Qué significa el ojo de dios- Tsikiri |Utsiekame. Dirigido por Utsiekame Wixarika, 2020. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gC3IZJy-EhA>

