

Interpelando lo real. El rol de lo alucinatorio en el surrealismo de Carl Einstein y en el arte de los wixaritari (huicholes) del occidente de México

Paulina Faba

Resumen

Este artículo interroga un problema central para el movimiento surrealista: el rol de lo alucinatorio en el arte. Este interpela la idea de lo real al introducir el principio de incertidumbre, la transformación y la afectación en las formas de operar de las imágenes. Para profundizar en esto, se ponen en diálogo los planteamientos del historiador y crítico de arte Carl Einstein respecto a la pintura surrealista, en particular la de André Masson, y las ideas y percepciones de los wixaritari (o huicholes) del occidente de México, respecto de los cuadros de estambre, discos de piedra y pinturas faciales que realizan tras consumir peyote (*Lophophora williamsii*).

El texto sugiere que, a pesar de las divergencias entre ambos contextos de producción visual, podemos vislumbrar tres ejes principales a través de los cuales se problematizan las imágenes y la experiencia visual: 1. La diferenciación entre visión y percepción, 2. La centralidad de la metamorfosis y 3. La capacidad de afectación y agencia de las imágenes.

Palabras clave: lo alucinatorio, surrealismo, Carl Einstein, wixaritari.

“Una cosa es importante: quebrantar
Lo que llamamos realidad mediante
Alucinaciones no adaptadas, con
El fin de cambiar la jerarquía de
Valores de lo real”

Carl Einstein, 2008

Este artículo propone relacionar el pensamiento del crítico de arte alemán Carl Einstein (1885-1940) acerca del surrealismo con las ideas de los wixaritari (huicholes) del occidente de México acerca de las imágenes. Para ello examinamos las ideas de Einstein sobre el arte africano, el cubismo y el surrealismo, estudiamos las obras de André Masson (1896-1987), así como las manifestaciones visuales y los planteamientos de los wixaritari respecto a la experiencia de las imágenes.

Si bien esta comparación comprende contextos culturales e históricos distintos, existen cuatro razones por las cuales es pertinente realizarla. En primer lugar, tanto en el pensamiento de Einstein sobre el surrealismo como en las ideas y representaciones visuales de los wixaritari se evidencia una problematización de las imágenes en cuanto formas de representación de lo real. En segundo lugar, en ambos casos lo alucinatorio se introduce como una manera de confrontar el principio de incertidumbre y la capacidad de afectación que evidencian las maneras de operar de algunas imágenes. Este fenómeno conlleva borrar las fronteras entre lo imaginado, lo alucinado, lo soñado y lo percibido, a la vez que enfatiza en las formas de conexión y afectación entre estas. En tercer lugar, si bien los contextos comparados aluden a formas de afectación distintas por parte de las imágenes, ambos reconocen en ellas un poder de transformación de lo real que se vincula con sus propiedades formales. Finalmente, es interesante comparar el pensamiento de Einstein sobre el surrealismo con las ideas de los wixaritari sobre las imágenes y la experiencia alucinatoria, pues las ideas de este autor surgen de un análisis previo del arte africano y de un interés por el desarrollo de un “primitivismo” en el arte moderno, en el cual el concepto de lo alucinatorio es crucial.

El interés de Einstein por el arte africano se gesta en el marco de los colonialismos europeos, los cuales apropiaron y descontextualizaron, a través de los museos, las obras de arte africano de su entorno histórico-cultural (Savoy, 2022). A pesar de este problema, y mediante la introducción de nuevos conceptos surgidos del análisis del arte africano, este autor logra una agudeza analítica que invita a descentrar las miradas en torno al arte de las vanguardias, como el cubismo y el surrealismo. Gracias a este

proceso, Einstein pudo relativizar las formas de interpretar el arte moderno de Europa, y así teorizar los cambios introducidos por este.

Tomando en cuenta estos antecedentes, el presente texto propone que lo alucinatorio en el arte —tanto desde la lectura de Einstein sobre el surrealismo como entre los wixaritari— debe pensarse como un punto de partida para problematizar las imágenes y la experiencia visual. En este marco, más que discutir sobre los efectos de las sustancias psicoactivas y los estados alterados de la consciencia, lo alucinatorio es un concepto que permite profundizar en las formas de interpelar y problematizar la percepción como experiencia unilateral de verdad y conocimiento.

Las imágenes desarrolladas por el arte surrealista y el arte de los wixaritari constituyen imágenes fluidas, que plantean un dinamismo y una relacionalidad constantes en los elementos que las componen. Estas expresiones visuales sugieren lo que Dario Gamboni (2002) refiere como “imágenes potenciales”. Es decir, se trata de imágenes que presentan un devenir y una transformación en curso, definida por Einstein como “metamorfosis”, respecto al arte de las primeras vanguardias.

Entre los wixaritari la metamorfosis también posee un rol crucial en una diversidad de imágenes. Estas expresiones se insertan en la vida ritual y cotidiana de este pueblo bajo el concepto de *nierika* o “don de ver”. No obstante, a diferencia del campo de las vanguardias estudiadas por Einstein, en el contexto wixarika, las imágenes encarnan nudos en un entramado de acciones, cantos y danzas que “activan” la agencia de las imágenes (Gell, 1998). A continuación exploramos estas ideas a partir de tres ejes comparativos: a) la diferenciación entre visión y percepción, b) el rol de la metamorfosis y c) la agencia y la capacidad de afectación de las imágenes.

Lo alucinatorio como diferenciación entre percepción y visión

Uno de los ejes principales a partir del cual es posible comparar la perspectiva de Einstein sobre el surrealismo y las ideas de los wixaritari respecto a las imágenes, tiene que ver con la definición de lo alucinatorio como constitutivo de un arte que diferencia entre visión y percepción.

Tanto en el pensamiento de Einstein como en los relatos de los wixaritari respecto a las imágenes que ellos producen, esta diferenciación incluye en el campo de la “visión” lo experimentado en sueños y alucinaciones, mientras que lo percibido remite, más bien, al ámbito de lo percibido a través de la vista.

Como lo destaca Haxthausen (2019), un concepto clave en Carl Einstein es el gerundio *sehen* (viendo) del verbo *sehen* (ver), el cual contrastó expresamente con el sustantivo *Wahrnehmung* (percepción). Si bien ambos términos pueden emplearse como sinónimos, Einstein buscó oponerlos remarcando que *Wahrnehmung* literalmente refiere en alemán a aquello que se tiene por verdadero (p. 15). Escribe que “un error fundamental del realismo clásico parece recaer en la simple identificación del ver (*sehen*) con la percepción (*Wahrnehmung*)”. Es decir, desde el principio se niega a ver un poder de transformación intrínseco y productivo en dicho fenómeno.

Mientras que *Wahrnehmung* implica una aceptación pasiva de la sensación óptica y de los objetos reificados por el hábito de mirar, el gerundio viendo (*sehen*) sugiere un encuentro activo del sujeto humano con el fenómeno óptico. El ver es activado para el “beneficio de quien ve”, en cuanto el objeto “deviene dinámico, un síntoma del ver” (Haxthausen, 2019, p. 15). Para Einstein (2019) “en el acto de mirar uno cambia a las personas y al mundo” (p. 15). El autor escribió en su texto sobre Georges Braque que “Toda alucinación provoca la destrucción del yo consciente, y el hombre sufre al experimentar que la verdadera poesía es un proceso universal incesante que tiene lugar dentro de cada uno, más allá de la voluntad y del conocimiento” (2008b, p. 65).

Einstein fue crítico de las lecturas positivistas de la relación entre el arte y lo real que el cubismo y el surrealismo empujaron a cuestionar. Frente a dichas lecturas, este autor contrastó el análisis del arte africano, el surrealismo y el cubismo, de los cuales resaltaba el poder de afectación de las imágenes en cuanto “magia”. Es decir, no las impresiones sobre una realidad sino el desarrollo de una visión interior susceptible de transformar lo real. En su trabajo sobre Braque, el autor expresó cómo lo alucinatorio, lejos de ordenar, reside en un desorden del mundo:

Desde una perspectiva clasicista, se valoraba el arte como un intento de ordenar una imagen del mundo existente. Nosotros, por el contrario, creemos que a través de las visiones se aumenta la cantidad formal y, con ello, se incrementa el desorden y el sinsentido del mundo. (p. 66)

Para Einstein, el arte surrealista era capaz de potenciar una “revuelta óptica” a partir del desorden de lo alucinatorio, esto en el marco de un contexto de conflicto social y político en Europa, desde el desarrollo de la Primera (1914-1918) y Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En escritos tardíos, el autor refleja un interés por el arte del pintor francés André Masson. A partir de este encuentro, Einstein observa que las *Gestalten* (formas) subjetivamente generadas por el arte, nacen de estados visionarios o alucinatorios. Estas formas inciden en el mundo de los objetos, convirtiéndolos en objetos transgresores y míticos que dan nacimiento a una nueva realidad. De acuerdo con Einstein, el arte surrealista de Masson encarna un manejo ejemplar de lo alucinatorio y el éxtasis en el arte. En palabras de Einstein (2008a):

Los elementos heterogéneos desde el punto de vista racional se funden en el curso de una alucinación: conocemos sus resultados clásicos, quimeras, harpías, centauros, esfinges, dríadas, el hombre-leopardo, el hombre-cocodrilo... que proceden todos de una identificación totémica de las formas heterogéneas. Podemos citar asimismo estas identificaciones destacables bajo las cuales se ha sometido el hombre, con las plantas, las estrellas, las piedras. Precisamente este ejercicio, este entrenamiento del éxtasis, Masson lo ha llevado a la perfección. (p. 196)

El autor propone que el cubismo y el surrealismo invitan a explorar el concepto de alucinación como característica intrínseca del arte contemporáneo. Einstein problematiza el trabajo de Masson, en cuanto pintura que encarna una nueva visualidad basada en el paradigma de lo alucinatorio. Desde esta perspectiva, lo alucinatorio no es aquello que se desmarca de lo real, sino aquello que lo afecta a través de la metamorfosis y el éxtasis en la pintura.

Las comunidades wixaritari, las cuales tuve la fortuna de visitar entre 1998 y 2007, se encuentran en el occidente de México, en los estados de Nayarit, Jalisco y Zacatecas. Los wixaritari viven de la agricultura, principalmente del cultivo del maíz y del tabaco, así como de la creación de diversos objetos e imágenes que destinan para la venta a los turistas.

Para este pueblo, la verdadera visión es aquella que se desprende de una experiencia de conocimiento, donde lo alucinatorio posee un lugar central, pues se relaciona con el consumo del peyote (*Lophophora williamsii*). Uno de los eventos más importantes en la vida de los wixaritari es la Peregrinación a Wirikuta, sitio sagrado de la salida del sol (Tau) donde decenas de peregrinos de las distintas comunidades acuden para recoger el peyote *hikuri* que se recolecta en el desierto de San Luis Potosí. Luego de la colecta de este cactus en Wirikuta, al regreso a las comunidades de Nayarit y Jalisco, los peregrinos que acuden cada año a este lugar sagrado, traen las plantas colectadas y las dejan secar con la finalidad de preparar un polvo del cactus, el cual se consume en las festividades del ciclo ritual anual.

Las visiones provocadas por el peyote, al igual que los sueños, constituyen experiencias importantes para los wixaritari. Estas encarnan el material principal a partir del cual se desarrollan las imágenes presentes en objetos rituales, como los discos de piedra *teparite* y los objetos comerciales, como los cuadros de estambre *nierikate* (Figura 1).

El término *nierika* permite comprender con mayor profundidad la relación de distintos tipos de imágenes con los procesos de conocimiento. Este concepto refiere a una serie de objetos, como los espejos circulares que utiliza el *mara'akame* para curar enfermedades, los discos de piedra asociados a los adoratorios parentales *xirikite* y los cuadros de estambre que se venden a los turistas. La palabra *nierika* deriva de la raíz verbal *nieriya*, la cual designa las experiencias de percepción visual. Es importante tomar en cuenta que lo que se entiende por percepción no se refiere exclusivamente a experiencias que involucran el sentido de la visión, sino que también a imágenes mentales que golpean la mente a través de los sueños y las visiones producidas por el peyote. Estas visiones son indicios de la intencionalidad

de las divinidades, pues a través de ellas manifiestan sus deseos e intenciones a los huicholes. Tanto las visiones como las manifestaciones visuales que se plasman en los objetos rituales conceptualizan ciertos estados físicos y sociales, que pueden revertirse a partir de la producción de nuevas imágenes entrelazadas con prácticas culturales, tales como la peregrinación a los sitios sagrados y la participación en los rituales anuales.

De forma similar a como lo expresa Carl Einstein respecto al surrealismo, a través del término *nierika* los wixaritari hacen una diferencia entre la percepción y la visión. Plantean que solo a partir de la experiencia alucinatoria con el peyote y los sueños, las personas pueden realmente “ver”. Esto, porque dichas experiencias abren dimensiones de verdad que van más allá de lo inmediatamente perceptible por el ojo. Se trata de una visión que apela a lo intangible, a la vez que a una dimensión colectiva de conocimiento, pues la experiencia del “ver” se comparte y se piensa en la intersubjetividad de lo cotidiano, los rituales y las peregrinaciones a las distintas regiones de la geografía ritual.

Por otra parte, la producción visual basada en las visiones y sueños encarna la presencia de los antepasados, entidades que son cruciales para la reproducción de la vida social, animal y vegetal. En efecto, las imágenes plasmadas en diversos objetos rituales, como las jícaras *xukurite*, las flechas *uxute* y los discos de piedra *teparite* y *nierikate*, constituyen indicios de la presencia y acción de las entidades sagradas. Sin embargo, dicho poder no se basa en un oclocentrismo, sino que es posible de sentir sin necesariamente contemplar las imágenes. Como lo refiere Kindl (2013), el análisis del *nierika* requiere una reflexión sobre el sentido que se da al término de “visión” en los contextos rituales de los wixaritari. En este sentido, aunque “este concepto, derive del verbo *niere*, ‘ver’, no coincide con una ‘hegemonía occidental de la vista’ (Le Breton, 2007, pp. 31-44), sino que, más bien, nos habla de procesos de sinestesia” (p. 223).

De forma similar a como lo piensa Einstein en su análisis del surrealismo, lo alucinatorio en el contexto wixarika no se refiere a los efectos del uso de sustancias psicoactivas, sino a las formas de operar de las imágenes como dispositivos que instalan la idea de presencia. Una presencia que

no solo interactúa, sino que también transforma y afecta al entorno que la siente y la reconoce. No obstante, para interactuar y ser afectado por dicha presencia, esta debe ser activada por el canto, la danza y las acciones del especialista religioso *mara'akame* y de los participantes del ritual. A continuación veremos cómo el principio de la metamorfosis posee un rol crucial en la performatividad y agencia de la composición y los motivos de las imágenes surrealistas y wixaritari.

El rol de la metamorfosis

André Masson desarrolló temáticas pictóricas vinculadas a la germinación, los combates y las masacres, con énfasis en la violencia y el erotismo. Entre 1941 y 1945 se refugió en Estados Unidos, donde vivió en New Preston, Connecticut, y realizó obras inspiradas en las fuerzas elementales de la naturaleza. En 1945 regresó a Francia para instalarse en 1947 en Aix-en-Provence. En este lugar pintó temas paisajísticos como montañas y cascadas durante varios años, seguidos de algunos cuadros casi completamente abstractos.

Masson cautivó a Carl Einstein por el desarrollo de la metamorfosis en sus obras. El artista se caracteriza por desarrollar bruscas transiciones estilísticas que desafían toda clasificación. Su arte encarna la idea de metamorfosis a través de las transformaciones dinámicas de un motivo en otro y por medio de asociaciones de ideas sin lógica —o al margen de la lógica convencional—, pero de las que surgen unas imágenes sugestivas e inquietantes. El artista realizó obras en las que exploró los efectos del azar, incluidas las pinturas de arena, así como las pinturas de metamorfosis de animales y humanos.

Masson fue pionero en explorar el dibujo automático, el cual consiste en expresar los impulsos inconscientes a través del dibujo, el automatismo y la manifestación fulgurante del gesto. Esto dio lugar a imágenes como la célebre *Batalla de los peces* (1927), una poética representación del conflicto y la metamorfosis con matices de erotismo primordial. Esta obra desarrolla formas derivadas de gestos aleatorios y dibujadas espontáneamente con pegamento, para luego ser espolvoreadas con arenas de colores

para añadir textura y complejidad. En la obra de Masson es frecuente la violencia como temática de trabajo. En el cuadro *La torre del sueño* (1938), el artista materializó, a través del principio de la metamorfosis y la relación fluida de las formas, los horrores de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, así como su propia psique perturbada tras su servicio en la Primera Guerra Mundial.

Estas imágenes desarrollan el principio de incertidumbre, pues desafían la identificación y los límites de las entidades y procesos que configuran los cuadros de Masson. Se trata de imágenes que evocan procesos y devenires, una fusión entre lo soñado, lo percibido, lo alucinado y lo imaginado. “Los límites de los objetos han desaparecido. El hombre ya no observa. Vive en la órbita de los objetos convertidos en funciones psicológicas”, observó Einstein (2008a, p. 196) respecto a la obra de Masson.

Para Einstein esta característica del arte surrealista permitía encarnar una “revuelta óptica”, en la medida en que, desde su perspectiva, lo real no es algo que deba ser habitado o criticado; sino más bien algo que necesita ser producido activamente. A partir de la puesta en marcha de un acto de desarraigo desarrollado por las imágenes, esta revuelta involucraba el desplazamiento de una condición existente mediante una transformación creativa, es decir, mediante el desarrollo de imágenes que reflejaran la metamorfosis y el éxtasis. En el arte surrealista, de acuerdo con este autor, la metamorfosis se caracteriza por las analogías y la producción de “dinamismos” y la proyección de “un drama interior sobre la estructura de las cosas, proyección por la cual podemos unir formas opuestas en una sola función” (Einstein, 2008a, p. 196).

La metamorfosis encarna también un fenómeno crucial en las formas de operar de las imágenes de los wixaritari. Si bien las manifestaciones visuales presentes en objetos de este pueblo, tales como los cuadros de estambre, las pinturas faciales y los discos de piedra, aluden a elementos de la naturaleza, no otorgan de dichos elementos una visión óptica y orgánica, sino, más bien, teórica y sintética.

En los cuadros de estambre *nierikate* y los discos de piedra *teparite* (Figura 2), la metamorfosis encarna un principio que se desarrolla a partir

de la relación de transformación que entrelaza motivos tales como el maíz, el agua, las varas de mando, el peyote y las serpientes, rayos y el venado. El maíz, el agua, las varas de mando y el peyote generalmente devienen serpientes, rayos y las huellas del dios venado Tamatsi Kauyumari. La metamorfosis, entonces, encarna un principio que anima la relacionalidad y la agencia de estos motivos, en cuanto pone en evidencia su transformación y entrelazamientos continuos tanto a nivel formal como performativo.

Agencia y afectación

En su libro *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Alfred Gell (1998) destaca la necesidad de considerar a los objetos e imágenes artísticas como actores que participan en una red de afectación mutua. Como hemos visto, tanto en el contexto del surrealismo, como en el de los wixaritari, las imágenes alucinatorias encarnan la ambigüedad, la transformación y el principio de incertidumbre, en cuanto señalan procesos de metamorfosis y devenir que inciden en las formas de comprender y actuar sobre lo real.

Einstein se interesó por las funciones de la imagen surrealista como forma de acción sobre lo real, más que como su representación. El arte surrealista para Einstein posee agencia en cuanto es susceptible de desarraigar a nuestra sociedad de formas de ver que están profundamente naturalizadas. En este sentido, dicho movimiento tiene la capacidad de engendrar “subjetividades, actitudes y relaciones sociales nuevas” (Kalinowski y Stavrinaki, 2011, p. 18).

De forma similar, en el contexto wixarika, es difícil referir a las imágenes como meras representaciones de las divinidades o de las fuerzas de la naturaleza. Las imágenes encarnan, más bien, elementos performativos que se insertan en un campo de acción e interrelación con las danzas, cantos y espacios de interacción. Durante los momentos en los que no hay celebraciones, las imágenes de los objetos sagrados permanecen generalmente escondidas. Se entierran en un orificio dispuesto al interior del templo *tuki* o se guardan en las casas de los cargos rituales tapadas con lienzos. El poder de las imágenes wixaritari no reside, entonces, en la posibilidad de verlas y apreciarlas con los ojos, sino en su capacidad

de acción (Gell, 1998; Bredekamp, 2017) a través del entrelazamiento con las danzas, cantos y acciones rituales que reconocen la presencia de las divinidades. Es por medio de una sinestesia y de un involucramiento de todos los sentidos y el cuerpo, que un verdadero conocimiento es posible en los rituales wixaritari.

Gran parte de las visiones provocadas por el peyote se plasman en las pinturas faciales que los mismos peregrinos *hikuritamete* realizan en sus rostros y en las imágenes que plasman en los cuadros de estambre *nierikate* que también venden a los turistas en las ciudades de Guadalajara, Nayarit o la propia ciudad de México, por mencionar solo algunos de los lugares del mercado del arte huichol.

Las experiencias de conocimiento que involucran la producción dinámica de imágenes alucinatorias, tales como los rituales, son generalmente descritos por los wixaritari como situaciones de transformación de sus vidas, a partir del desarrollo de una percepción distinta de los entornos vegetales y animales en los cuales se desarrolla la vida cotidiana.

Cuando Eduardo, de San Andrés Cohamiata, se inició en la vida ritual era apenas un adolescente de 12 años. No conocía nada acerca de las cosas sagradas, ni tampoco acerca de las reglas que debía respetar durante la realización de las festividades anuales. Siendo pequeño, había escuchado hablar de Wirikuta e incluso había viajado imaginariamente a dicho lugar durante la fiesta Tatei Neixa, que celebra los primeros frutos en octubre de cada año. Sin embargo, fue solo a partir de la peregrinación al lugar del peyote y de las visiones provocadas por este cactus sagrado que sintió por primera vez una verdadera transformación en su vida. En Wirikuta, “las piedras y animales me hablaron. Todo estaba vivo, moviéndose. Querían comunicarse conmigo” comentó Eduardo en mi visita a Tateikie, en abril del 2001. En ese momento supo que ya no era el mismo y que conocía desde ahora una verdad que antes ignoraba. El relato de Eduardo, muestra que, en el marco de las concepciones wixarika de la naturaleza y de los animales, estas entidades poseen una vida activa que incide por completo en la de los humanos.

Una visión similar se observa en el mito del nacimiento del sol Tau. La historia relata que para este evento, los seres de los distintos puntos cardinales peregrinaron hacia el desierto de Wirikuta. Para guiarlos hacia el lugar del nacimiento del sol, el abuelo fuego Tatewarí tocó fuertemente el tambor *tepu*. Al escuchar el sonido de este instrumento, los seres avanzaron hacia Wirikuta desde sus lugares de origen. No obstante, justo en el momento en que iban en camino al sitio del suceso, el sol adelantó su nacimiento y las distintas entidades (*kakauyarite*) se petrificaron con la luz y el calor que irradió el astro. Producto de esto, los seres quedaron desperdigados por los distintos rincones de la geografía ritual huichola, y mirando hacia Wirikuta. De acuerdo con Catarino, *mara'akame* de la localidad de El Ciruelar Kwaxuparietu, los *kakauyarite* se encuentran petrificados, pero no están “muertos, sino enfriados”¹. Desde la perspectiva huichola, nada es completamente inerte, sino que tanto humanos como no-humanos se encuentran inextricablemente entrelazados en el curso de las transformaciones que sufren en el tiempo.

Conclusiones

En este breve pero intenso recorrido observamos cómo en dos contextos visuales, que son sociocultural e históricamente distintos, lo alucinatorio adquiere un rol protagónico, en cuanto interpelación de lo real como algo reducido a lo meramente perceptible. A partir de una reflexividad cruzada entre el arte africano, el cubismo y el surrealismo, Carl Einstein abre una discusión interesante respecto a la diferencia entre percepción y visión así como respecto a la agencia de las imágenes del arte surrealista en el contexto de crisis de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

De forma similar, los wixaritari, quienes consumen regularmente sustancias psicoactivas como el peyote, evidencian formas de pensamiento abiertas a la reflexividad de las imágenes y la experiencia visual. Tanto los planteamientos de Carl Einstein acerca del surrealismo y el cubismo, como las ideas de los wixaritari acerca de las manifestaciones visuales, desafían las

¹ Palabras de Catarino en mi visita Kwaxuparietu, en octubre del 2021.

formas convencionales de pensar las imágenes y las experiencias de la visión como aquello que se limita a lo que percibimos a través de nuestros ojos.

En ambos contextos de análisis, lo alucinatorio es un concepto que nada tiene que ver con los efectos del uso de sustancias psicoactivas. Este concepto, más bien problematiza nuestras formas de concebir e interactuar con las imágenes. Por una parte, las imágenes y sus componentes no constituyen entidades que podamos identificar y circunscribir fácilmente. Se trata de imágenes que plantean un dinamismo, relacionalidad y agencia. Por otra parte, estas imágenes no pueden interpretarse como formas de representación, sino como procesos y devenires que inciden y transforman la interacción con el mundo.

...

Bibliografía

Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal Ediciones.

Einstein, C. (2008a). André Masson. Un estudio etnológico. En U. Fleckner (Ed.). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)* (pp. 191-200). Lampreave y Millán.

Einstein, C. (2008b). Braque, el poeta. En U. Fleckner (Ed.). *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)* (pp. 65-71). Lampreave y Millán.

Einstein, C. (2019). *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art*. The University of Chicago Press.

Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra.

Gammoni, D. (2002). *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Reaktion Books.

Gell, A. (1998). *Art and agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press.

Haxthausen, C. W. (2011). Art, agentivité et collectivité. *Gradhiva* (14), pp. 79-99.

Haxthausen, C. W. (2019). Introduction. En C. Einstein. *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art* (pp. 1-16). The University of Chicago Press.

Kalinowski, I. y Stavrinaki, M. (2011). Introduction. En *Gradhiva* (14), pp. 5-28.

Kindl, O. (2013). Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones de experiencias perceptivas wixaritari (huicholas). En *Revista del Colegio de San Luis* (3) 5, pp. 206-227.

Le Breton, D. 2007 [2006]. *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Nueva Visión.

Savoy, B. (2022). *Africa's Struggle for its Art*. Princeton University Press.

...

Paulina Faba

Es doctora en Historia del Arte por Université Paris I, Panthéon-Sorbonne y académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es autora del libro *Imágenes de una Memoria. Exégesis y representación del pasado entre los Huicholes de Nayarit y Jalisco* (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2018). Entre sus artículos recientes se encuentran: "El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta", en la revista *Arte Individuo y Sociedad*; "Paradoxes of the Museification of the Past. The Case of the Coloniaje Exhibition of 1873", publicado en *Journal of Latin American Studies*. Es investigadora responsable del proyecto del Fondo Valentín Letelier de la Universidad de Chile, "Observatorio de Arte Popular. Descolonizando miradas-articulando autores. Piloto con maestras loceras de Peñaflor", e investigadora principal del Proyecto Anillos-ANID "Mestizo cultural heritage and appreciation of the local culture. Forgotten Lessons from the Cold War (ATE 22008)".



Bernardita M. Cubillos
Enrique Morales G.
Macarena García Moggia
María Elena Muñoz
Mónica Delgado Chumpitazi
Felipe Rivas San Martín
Rodrigo Zúñiga Contreras
Paulina Faba
Silvia Schwarzböck

www.revistateoriadelarte.uchile.cl

