



Materiales poiéticos para una crítica de arte descolonial desde latinoamérica

Christian Soazo Ahumada¹

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas (CIELA), Universidad de Chile.

Resumen: El presente trabajo reflexiona sobre las potencias descolonizadoras de la categoría de *poiesis*, con el propósito de ofrecer un marco de comprensión, situado desde los espacios de experiencias socio-culturales de este continente, a la crítica de arte en su acepción más genérica, aunque considerando teorizaciones conceptuales principalmente de las artes visuales. A partir de la descolonización puesta en obra (desobrando) en torno a la dimensión *alterológica* de la producción poética, es decir, la transmutación del no-ser al ser, de la "ausencia/presente" a la plena presencia en el mundo contemporáneo configurado desde el fetichismo de la mercancía y del espectáculo de todas las relaciones sociales moderno-capitalistas/colonialistas/patriarcales, se abordan en los siguientes apartados las distinciones entre arte (*poietike episteme* o *techne*), arte moderno y arte contemporáneo con el fin de examinar sus diversos horizontes históricos de producción, sus recursos compositivos artísticos y sus imaginarios o construcción de mundos/subjetividades estéticas en el escenario actual de la cartografía global de poder.

Palabras clave: Poiesis, crítica, arte, descolonialidad, Latinoamérica.

Resumo: O presente trabalho reflete sobre os poderes descolonizadores da categoria da *poiesis*, com o propósito de oferecer um horizonte de compreensão, situado desde os espaços de vivências socioculturais deste continente, até a crítica de arte em seu sentido mais genérico, embora considerando teorizações conceituais principalmente das artes visuais. A partir da descolonização posta em ação (desobrando) em torno da dimensão *alterológica* da produção poética, ou seja, a transmutação do não-ser em ser, de "ausência/presente" em presença plena no mundo contemporâneo configurado desde o espetáculo de todas as relações sociais capitalistas-modernas/colonialistas/patriarcais, as distinções entre arte (*poietike episteme* ou *techne*), arte moderna e arte contemporânea são abordadas nas seções seguintes para examinar sus diversos horizontes históricos de produção, seus recursos compositivos artísticos e seus imaginários ou construção de mundos/subjetividades estéticas no cenário atual da cartografia global do poder.

Palavras-chave: Poiesis, crítica, arte, descolonialidade, América Latina.

¹ Doctor en Latinoamericanística, Universidad de Freiburg Alemania. Investigador asociado a CIELA (Centro de investigaciones en estéticas latinoamericanas, Facultad de Artes, U. de Chile) y C.I.T.E.S (Centro de Investigación Transdisciplinaria en Estéticas del Sur). Miembro de AFyL Chile y de Red Internacional de Cátedras, Instituciones y Personalidades sobre el Estudio de la Deuda Pública (RICDP). Docente e investigador en pensamiento crítico descolonial, pensamiento latinoamericano, estéticas latinoamericanas, descoloniales y de la liberación. Ha dictado cursos, seminarios, conferencias y publicado artículos académicos y capítulos de libros en diferentes países tanto de América Latina como de Europa. Actualmente trabaja en diversos proyectos editoriales sobre los regímenes de producción y de composición sensibles, tanto materiales como simbólicos, existentes en la poética moderno/colonial, o sea, en el patrón compositivo, categorial-técnico, de la matriz colonial de poder del sistema civilizatorio moderno-occidental.

1. Fetichismo, poiesis y arte en el escenario moderno/colonial

La contextualización primaria de esta investigación tiene su emplazamiento en el sistema mundo-moderno/colonial desarrollado por más de quinientos años desde este continente a escala global. En la conformación de este sistema planetario se encuentra la mundialización del sistema mercantil con la boyante burguesía europea y sus filiales en todo el planeta, especialmente para nuestro caso, en esta región de la tierra. Se impone así un régimen visual y sensible, abarcando todo el espectro de percepción, comprensión y orientaciones para la praxis, caracterizado por la *inversión poiética* o compositiva, a saber, la luminosidad de la presencia, a nivel del mundo de las mercancías -y entre ellas el trabajo humano, la categoría colonial de raza/trabajo (Quijano, 2014)- a costa del ocultamiento u oscuridad del mundo de las y los sujetos productores. Esta inversión ontológica, como lo expone Jappe (2016) es el fetichismo según la arquitectónica de la “económica/política” desarrollada por Marx (2008). Es la inversión que generará los condicionamientos sensibles y productivos constitutivos del régimen de la poiética moderna, de la poiética civilizatoria moderno-occidental, a saber, el fetichismo en torno a la subsunción que hace el valor capitalista frente al trabajo vivo; la ley liberal ante la vida nuda y la comunidad-de-vida; el horizonte monocorde del progreso a costa de los espacios de experiencias comunitarios conformados según la tradición y memoria colectivas.

Esta inversión, que en última instancia es la absolutización de un régimen de representación/abstracción por sobre las necesidades corporales y materiales de todo lo viviente, los seres humanos y la naturaleza, se comporta como un régimen sensible, en el que se articulan, en una matriz de sentido, *fetichismo, ficción y farmacón (pharmakon)*. En todos ellos predomina la incidencia determinante de una distancia, separación o escisión ontológicas. La problemática del aura en la civilización moderna y contemporánea recibe desde aquí su fractura constitutiva. Por eso es que desde este mismo espacio de reflexión se arraiga el pensamiento crítico elaborado en estas latitudes, a partir de categorías como *proximidad originaria e histórica* (Dussel, 2011), *prendamiento* (Mandoki, 2008), *materialismo ensoñado* (Rozitchner, 2011) y *referencia trascendental* (Hinkelammert, 2008). Quien profundiza en torno a los alcances que despliega la reflexión sobre la producción (*poiesis*) de arte en el escenario de la inversión fetichista es Sloterdijk (2022, internet). Para este autor, la obra de arte moderna presenta dos dimensiones constitutivas. Una es su composición antropológica ligada con el *obrar* y otra su composición ontológica asociada con el *producir*. En el escenario moderno, como se observará en los apartados siguientes, existe una duplicidad (y encubrimiento) entre la dimensión práxica y la poiética. Se transponen, en un mismo horizonte histórico, obrar y producir; por tanto, se lleva a cabo, una suerte de tautologización o *solipsismo narcótico* del régimen sensible/visual; una doble amplificación simbólica o aumentada a la “segunda potencia”. Es la sinergia entre la visibilidad de la obra y la del *régimen de exposición*, o sea, del valor exhibitivo de la obra de arte moderna según Benjamin (1989). Este tipo de obra queda subsumida al régimen de exposición o del espectáculo capitalista (Debord, 2005).

La inversión fetichista, en la cual se inscriben estos materiales poiéticos para una crítica de arte descolonial, implica una producción de arte (poiesis artística) y una producción del régimen de exposiciones, internamente articulado al régimen de producción fetichista mercantil. Desde este escenario general se instalan las diversas teorizaciones sobre el lugar del arte, la poiética, la estética, en el contexto moderno y contemporáneo². A partir de este presupuesto, se comprende mejor la situacionalidad histórica involucrada con la inversión fetichista en nuestro continente. Aquí no solamente se obra en torno al orden de la mercancía -donde los cuerpos humanos coloniales son “objetos/mercancías”, no solo por su fuerza de trabajo asalariada sino por su simple condición de esclavitud-, sino igualmente alrededor de la “inversión colonial” implicada en el *pachakuty* indígena y la *diáspora* afroamericana; ambos acontecimientos palmarios de la colonialidad y el racismo estructural a causa de la división ontológica entre seres y no-seres humanos. Análogamente la misma condición que se activa con el dispositivo poiético, como se verá en lo sucesivo, el paso del no-ser al ser, de la no-existencia a la presencia.

Desde donde se sitúa esta temática, para proyectar el *organum y sensorium* para todo el arte y estética modernos, es en la obra de Kant (2001). Para el filósofo alemán es muy claro sostener que en un producto del arte bello hay que “tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe *parecer* tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza” (2001: 261). En esta toma de conciencia hay efectivamente una producción activa de subjetividad moderna, cuyo *telos* es una composición simulada o una poiética de la simulación, subyacente a toda supuesta autonomía e incondicionalidad estética, un basamento de simulación performativa. Simulacro en el origen de la ficción/fetichismo/farmacón. La dimensión farmacológica se manifiesta sobre la violencia de las reglas, o sea, en la ficción/farmacón de la no-violencia; de una dimensión “natural” que obra sobre la base de la mera espontaneidad. Aquí opera desde Kant, desde los basamentos de la estética moderna, una “naturalización” de la producción o poiesis que es completamente histórica, arraigada desde los diversos espacios de experiencias comunitarios. La finalidad en el *producto* del arte bello, aunque es intencionada “no debe *parecer intencionada*, es decir, el arte bello debe ser considerado *como* naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte” (2001: 261).

La simulación ficcional aquí expuesta aborda el modo cómo opera la poiesis “como si” fuera naturaleza, análoga a sus mismas fuerzas productivas. Para Kant, un producto de arte debe alcanzar toda la precisión en la aplicación del “saber hacer” técnico (*techne*), pero simulando la ausencia de esfuerzo, o sea, un *farmacón* que anestesia y eclipsa la supuesta “suciedad” del trabajo manual, ocultando así que “la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas ha tenido el artista ante sus ojos y

² Desde, por ejemplo, la *negatividad estética* (Menke, 2011); la *in-diferenciación y absolutización* (Oyarzún, 2009); la *sustracción* (Badiou, 2005); la *anestésica* (Marquard, 2003) y el *repliegue* (Sloterdijk, 2022 internet).

han puesto cadenas a sus facultades espirituales” (2001: 261-62). Se deshistoriza y despolitiza el espacio de experiencias histórico, o sea, todas las mediaciones concretas que están subsumidas en la composición artística (*compositio*), en su consustancial arraigo al horizonte histórico-referencial de producción. A su vez se oculta la *techne* o *poietike episteme*, o sea el núcleo esencial del arte, artesanía y culto. Se impone una poética moderno/colonial como poética del ocultamiento, al invisibilizar las reglas, mediaciones, cuando éstas son necesariamente orgánicas y fundamentales para la afirmación de la vida, de la alteridad comunitaria. Finalmente, la *ausencia/presente* que necesita salir siempre a la luz mediante la *poiesis*, es la vida misma coartada y subsumida por la económica, política, artística e histórica modernas, a saber, por un orden tautológico narcótico de sensibilidad y sentido que es desde donde se interpela a una crítica de arte descolonial a situar su mirador teórico con el fin de examinar las diversas relaciones dialécticas puestas aquí en obra.

2. Poiesis y praxis: regímenes compositivos de la relacionalidad humana

Uno de los puntos centrales de esta argumentación se congrega en torno a la diferencia entre *poiesis* y *praxis* desde su génesis antigua hasta su evolución moderna. Según Agamben (2005), desde su origen y uso etimológicos, existe una tensión interna entre ambas nociones, puesto que “en el centro de la *praxis* estaba (...) la idea de la voluntad que se expresa inmediatamente en la acción, (mientras) la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la producción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, *algo* pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra” (2005: 112). Lo que está en juego aquí, si se toma como contexto la escenificación fetichista de la modernidad capitalista y su concomitante generación (negativa) del régimen de la estética como disciplina moderna, es finalmente el nexo entre *praxis* y *mismidad* (desde las ideas de voluntad y acción) y *poiesis* y *alteridad* (desde la producción de presencia de *algo otro* excluido -no considerado existente- “invisibilizado” bajos las lógicas de producción y reproducción de visibilidad y sentido dominantes). Es fundamental en este núcleo argumental resaltar la distinción entre la categoría de *poiesis* que tiene su límite: “fuera de sí misma, o sea, que es pro-ductiva, principio original (arje) de algo que es distinto de *sí mismo* (mientras que) el desear que está en el origen de la *práctica* y va, en la acción, hasta su límite, permanece encerrado en su *propio círculo*, solamente se quiere a sí mismo a través de la acción, y como tal no es pro-ductivo, únicamente se lleva a sí mismo a la presencia” (Agamben, 2005: 123-124). Este eje de sentido, como se verá a lo largo de todo este trabajo, se corresponde directamente con las potencialidades reales, situadas, de una *poiesis* descolonial asentada en las formas comunitarias de las subjetividades que han sido negadas por la empresa civilizatoria colonialista, capitalista y patriarcal.

En el horizonte histórico de la modernidad capitalista, la categoría de *praxis* subsume a la de *poiesis*, o sea, el hacer humano queda supeditado a la esfera de la

voluntad, fetichizándose una noción de praxis que, aunque considera al otro, se halla cargada, ya sea a favor o en contra, por la interpretación instrumental de una acción social informada por el “patio de los objetos” o “ethos del mercader” (Kusch, 2000a), es decir, por los modos cuantitativos/acumulativos de producción capitalistas. Es en este contexto que se consolida la estética, principalmente como experiencia vinculada con la creación artística, la voluntad del genio, el impulso de la mismidad occidental (sujeto creador). El arte se piensa a su vez como una manifestación práctica; expresión de una voluntad y una fuerza creadora. En este ámbito, la estética occidental se ha caracterizado por desarrollar una metafísica de la voluntad, donde la vida se concibe como energía o impulso creador (Nietzsche). El arte es entonces la expresión de la voluntad creadora del artista. Según Agamben (2005), incluso Marx concibe a la producción como una praxis³, esto es, como una actividad humana sensible. La uniformidad/ocultamiento que conlleva la subsunción de la poiesis en la praxis, revela que esta transmutación se ejerce a costa de la *techne*, pues en su origen histórico y etimológico poiesis y *techne* coinciden en la noción *poietike episteme o techne*, es decir, en torno a un *saber hacer* sobre la base de reglas/normas *comunitarias*, emergidas desde espacios de experiencias situados y transmitidos durante siglos.

El proceso de ocultamiento de las reales potencialidades de la categoría de poiesis, muestra cómo esta subsunción pasa porque en el escenario moderno se concibe a la praxis como una acción humana sensible, o sea, una acción *estésica*. El hecho de ser “sensible” la vincula con el orden concreto de las cosas, por tanto distanciado del universo abstracto de la teoría o aséptico campo representacional. El binarismo es ahora entre teoría y praxis, subsumiendo esta última a la poiesis y su consustancial nexo orgánico con el orden sensible de llevar “algo” (alteridad) a la presencia, desde el no-ser al ser. El asunto cardinal aquí es que no es una mera acción sensible ejercida por el sí mismo o voluntad creadora, sino la producción/creación/fabricación desde el no-ser (Sur global) al ser; desde las posibilidades reales, concretas, simbólico-materiales de estar-en-la-presencia; desde lo otro/alteridad-comunidad, desde “saberes otros”; ecología de saberes y sociología de las emergencias (Santos, 2009), a partir de otros modos de *ser-estar-sentir-producir* en el mundo. De aquí que sea primario relevar el potencial que tiene la visibilización del núcleo congregante entre *poiesis* y *techne*, asociando al arte no solo con su aura estética⁴, sino con su disposición a la producción técnica, desde donde se revela la división del trabajo, la posibilidad teórica y política de cuestionarse y poner en obra un cambio a nivel de la coordinación, planificación y consensos comunitarios sobre cómo producir y reproducir la vida en común; sus mediaciones fundamentales en sociedad.

³ Véase Sánchez Vázquez *Filosofía de la praxis* (2003) y *Las ideas estéticas de Marx* (1979).

⁴ Zambrano (2019) sostiene que existe un eclipse de la noción de *techne* a causa de la convergencia -uniformidad/homogeneización encubridora- entre poiesis y praxis (Agamben). La estética se conforma eclipsando por tanto una noción amplia de *techne*.

Para Agamben se debe superar la estética y darle un nuevo estatus a la producción artística. Siguiendo el horizonte de sentido griego, se destaca no solo el develamiento de un espacio de verdad -un espacio estésico, una topología geopolítica-, sino la posibilidad de edificación de un mundo donde se pueda *habitar* humanamente. Zambrano (2019), en consonancia con las reflexiones de Agamben, argumenta que con la *poiesis/techne* se ejerce la “fabricación” de nuevos entornos para ser *ocupados* a partir de la producción artística. De aquí que desde un prisma descolonial situado, la superación de la estética debe ir acompañada por una liberación de la *estesis*, conforme a los postulados esgrimidos por autores del pensamiento descolonial como Mignolo (2010)⁵. Desde un enfoque económico-político, ya con Marx (2007) se advierte el nexo indisoluble entre *poiesis* y *estesis*, producción y sensibilidad, como se expone en la introducción de los *Gründrisse* al remitir a la necesidad del objeto *sentida* por el consumo, puesto que “es creada por la *percepción* del objeto. El objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto- crea un público *sensible* al arte, capaz de goce estético” (2007: 12)⁶. Zambrano refuerza a su vez que la producción poiética, en tanto devenir del ser hacia la presencia, es la emergencia de una *multiplicidad de verdades*; diversas alteridades, grupos humanos, comunidades, formas de ser-estar-producir en el mundo. La producción poiética debe así *separar* la moderna convergencia/encubrimiento entre *poiesis* y *praxis*. De este proceso se efectúa la liberación de la *aisthesis*. Se incita aquí entonces, a repensar la *techne* y *poiesis* en articulación al pensamiento descolonial, exhibiendo los potenciales estético-políticos del pluriverso, la condición genérica (Gattunswesen en Marx), a partir del desmontaje descolonizador implicado en revalorizar a la *poiesis* desprendida (*delinking* categorial) de la tutela de la *praxis* y en total consonancia con la *estesis* emergente de la comunidad, de la comunalización de lo sensible (Delgado, 2020).

Desde el enfoque descolonial, la *poiesis* implicada en el paso del no-ser al ser, en la producción de esta presencia, se lleva a cabo desde una concreta “presencia negada/subalternizada”. El Sur global se comprende bajo este prisma como el resultado de la producción (*poiesis*) activa de esa “ausencia/presente” evocada por Hinkelammert (2017) para referir al desequilibrio irracional contra las condiciones de posibilidad de afirmar todo lo viviente, los seres humanos y el entorno natural, alojado en la médula de la modernidad capitalista y del sistema civilizatorio moderno-occidental en su conjunto. Es la producción de dolor y padecimiento de las grandes mayorías del planeta (Santos, 2003); la materialización de la violencia desnuda y el despojo económico; la producción activa de necesidades primordiales, carencias estructurales, desde una óptica atravesada por la necropolítica y necroeconómica. Desde este escenario se observa cómo a partir de

⁵ Sobre la liberación de la *aisthesis*, véase Mignolo-Gómez (2021), Dussel (2020), Soazo (2020).

⁶ Lo *sensible*, según Coccia (2011), no es solo lo vinculado con la capacidad de percibir contemplativamente una sensación, sino el modo en que nos damos al mundo, la forma en la que somos en el mundo y, a la vez, el *medio* en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros. Así, lo sensible implica una “ininterrumpida actividad de *producción* de realidades sensibles” (10). En este sentido “lo sensible constituye la materia de todo lo que *creamos y producimos*: no solo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad” (10). De esta suerte “solo en la vida sensible se da el mundo, y solo como vida sensible somos en el mundo” (10).

la categoría de poiesis se releva el paradigma del “desde” u horizonte contextual, es decir, la concreción del locus de enunciación, la situacionalidad histórica radical, los condicionamientos esenciales para una comprensión de la geocultura (Kusch, 2000b), de la instalación/arraigo seminal y materialización del estar-siendo (Kusch, 2000a). Así, el “desde”, del no-ser, es la *abertura* estética consustancial a la vida (Mandoki, 2008) y base para toda semiosis y economía política desde donde se erija cualquier organización humana (Soazo, 2022). Por tanto, lo que se “abre” con este nuevo espacio de verdad/realidad estrenado por la noción de poiesis es un espacio de experiencias comunitario, en el que se habita desde la idea de *domus* u *oikos*, esto es, con la *dispensatio/dispositio* de la vida (Agamben, 2008), del ser humano sobre la tierra conforme a la base material de su mundo cultural. Esta idea queda clara al explicitar que para los griegos la obra de arte mienta el hecho de que “algo en ella llegase al ser desde el no-ser” (114). Este “desde” alojado en el núcleo genético de la poiesis tendrá una serie de repercusiones en torno a una crítica de arte descolonial como se verá en los apartados venideros.

La categoría de poiesis pone neurálgicamente la producción hacia la presencia - bajo un régimen de visibilización y reconocimiento sustantivo-, en torno, no solo a situar un espacio en tensión y disputa en el “desde” involucrado en el paso del no-ser al ser, sino también a reparar en la importancia de la dimensión epistémica. La *poitike episteme o techne* (o sea la poiesis) es, como su nombre lo indica, primero que todo un conocimiento. Es un “saber hacer” bajo reglas heredadas desde un espacio de experiencias común. Como se ha venido argumentando, este espacio dinámico movilizad por la poiesis (mediante el desde), saca del ocultamiento, los saberes y epistemes otros; las alteridades, comunidades otras y los espacios diversos para ser ocupados políticamente. Como sostiene Agamben “para los griegos (“poien”) significaba: hacer aparecer (...), producción hacia la presencia. Pero esta producción no se entendía a partir de un *agere*, de un hacer, sino de (...) un *saber*” (2005: 118). El énfasis no está puesto en el “aparecer” como ficción en Kant, en el “como si fuera natural” subyacente a la simulación del arte bello, sino en el “hacer” poético en cuanto tal. Aquí se articula interna y dialécticamente la producción de subjetividades/saberes/territorios/epistemes/comunidades políticas. En consecuencia, con la idea de liberar la *aisthesis* se coimplica, según Mignolo, “la liberación de las subjetividades y, a partir de esta remisión, la producción de sentidos, emociones, reflexiones y elementos simbólicos que permitan la emergencia de nuevas formas de ver y entender el mundo fuera de este patrón de poder colonial” (Zambrano, 2019: 45). Nuevos regímenes sensibles e inéditos marcos categoriales fundamentados desde otras formas de ver y comprender el mundo actual; desde donde la *poiesis/techne* se vincula a una necesidad mayor, a la *alteridad/unidad del cuerpo*⁷, desde donde se remite a un todo mayor que involucra a la humanidad en su conjunto.

⁷ Esta idea se explicita en la máxima “yo soy si tú eres” Hinkelammert (2017).

3. Crítica de arte descolonial: poiética moderna y contemporánea

Teniendo en cuenta la cooptación de la poiesis por parte de la praxis moderna, con el consiguiente surgimiento del horizonte estético y hermenéutico del arte (contemplativo) en desmedro del horizonte poiético (productivo), como sostiene Groys (2015), y el nexos consustancial establecido entre *poiesis/techne* y arte, es esencial distinguir los elementos que están en juego para una crítica descolonial, al diferenciar entre “arte”, “arte moderno” y “arte contemporáneo”. Las genealogías y dataciones históricas entre estos conceptos son muy disímiles, aunque sí consienten, a grandes líneas, en que el arte moderno se orienta, desde el enfoque de la autonomía e incondicionalidad estéticas, en torno al nivel artístico, esto es, al orden de la autorreferencialidad de los lenguajes propios del arte (Goodman, 2010), donde el referente pasa a ser el signo mismo bajo el halo de la composición artística o modelación estética (simbólico-hermenéutica). Es la plasmación de una poiética del nombrar, asociada a fundar -colonialmente dirá Bourriaud (2009)- una realidad desconocida sobre el eje paradigmático o “vertical” de lo referencial o mundo realmente existente. Si éste se halla configurado por el fetichismo de la mercancía, la poiética del nombrar preponderante del arte moderno deberá responder creando, desde la negatividad estética, un espacio de autonomía o reservorio estésico-político⁸.

En el caso de lo que se piensa como arte contemporáneo, el enfoque está dirigido hacia el horizonte histórico u orden referencial del mundo de la vida. En este tipo de creaciones artísticas más que predominar el universo de la autonomía estética prevalece el de la heteronomía histórico-política (Escobar, 2021). Es el horizonte donde lo esencial pasa, más que por una poiética del nombre moderna, por una *retórica descolonial* en la que sobresale el énfasis en torno a las capacidades de comunicación, es decir, un desplazamiento a través del eje sintagmático u “horizontal” de las diversas culturas que conviven en un mismo planeta y que desde sus mismos espacios de experiencias (Koselleck, 1993), consensuan y ejercen una traducción estratégica (Santos, 2013) para vivir en común del modo más digno posible. A partir de estas diferenciaciones de enfoques, se interpela a la crítica de arte a reflexionar cómo ambas nociones coexisten en la actualidad y cómo desde América Latina se agencian modos en que la *poiesis*, la *techne* y el arte obren (emisión) y sean concebidos (recepción) desde un horizonte descolonial de sentido, discriminando lo que cada una de estas categorías tensiona desde sus contextos de producción y a partir de sus alcances teóricos y pretensiones ontológicas y políticas.

Como argumenta Medina (2013), el sistema del arte moderno “se territorializó en una estructura centrífuga de centros y periferias, basadas en el monopolio histórico de la

⁸ Lo que Oyarzún (2009) designa, siguiendo a Benjamin, como la *introyección* simbólica llevada a cabo por el arte moderno desde el renacimiento y lo que Adorno (2004) desde una estética *negativa* postula como momento de autonomía en el oasis que implica la obra de arte moderna o del modernismo estético, en tanto único espacio/tiempo de resistencia frente a la incesante reificación capitalista de la industria cultural.

modernidad en los enclaves del Atlántico Norte, ahora nos enfrentamos a un régimen de generalización institucional, transmitiendo la pandemia de *lo contemporáneo* hasta el último rincón del mundo” (6). Así, el arte moderno, o modernismo de la OTAN, es exportado colonialmente a todo el mundo, mientras el arte contemporáneo, posibilita la existencia de espacios de exterioridad crítica (Dussel, 2011), en los que se politiza la *ausencia/presente* de lo negado, excluido, oprimido tanto de las y los trabajadores como de las razas inferiorizadas y las discriminaciones de sexo, género y disidencias sexuales, es decir, las diversas realidades histórico-culturales silenciadas e invisibilizadas por el patrón colonial de poder dominante en Occidente. Es lo contemporáneo, según Agamben (2011), la capacidad de tomar distancia crítica o ética sobre lo real; una desconexión o desfasaje (desde lo descolonial es un *delinking* o desmontaje categorial), donde ser “contemporáneo” implica tener fija la mirada en su tiempo, no con el objetivo de percibir sus luces, sino su oscuridad. En sintonía con lo expresado por la noción de *poiesis*: el paso de la oscuridad a la presencia. Se concibe así cómo desde la periferia global se puede ejecutar un *des-obramiento* de los espacios canonizados de producción y lenguajes artísticos autorreferenciales modernos.

La estética moderna posicionó al arte como “la forma *suprema* del hacer sensible y a la subjetividad original del artista como su agencia individual por encima del hacer y la subjetividad de artesanos y trabajadores industriales” (Gómez, 2016: 10)⁹. Esta distinción de un orden sensible supremo se extrapola al continente americano mediante los procesos de conquista y colonización, configurando un espacio material-simbólico, altamente cargado por la interseccionalidad de horizontes históricos (Rivera-Cusicanqui, 2010), acrisolado bajo la figura del dispositivo de blancura (Castro-Gómez, 2005). La estética moderno/colonial colonizó la estesis de estos territorios, especialmente a partir de la coloración corporal. Se hizo posible así la creación de una “geo-estética”¹⁰ en la que “lo humano, la alta cultura, el arte, el artista, el museo, la estética y la historia del arte, etc., serían los medios de la etno-clase blanca para construir un proyecto civilizador (...) y al mismo tiempo para mantener a raya la amenaza de *invasión bárbara de lo no-humano*, la artesanía, el utensilio, el mal gusto, la fealdad, lo sucio, lo no original, el mito, etc.” (Gómez, 2016: 10). En torno a este dispositivo se examina cómo el horizonte estético en el continente, expresamente desde la memoria criolla-blanca colonialista, posibilitó una forma de producción *necropoiética* del otro/a. Es la constatación de una forma activa de producción de muerte, enfermedad, destrucción social, ecológica, etc., como lo muestra paradigmáticamente el modelo neoliberal contemporáneo, en espacios coloniales (Soazo, 2018) situados geopolíticamente bajo la categoría de Sur global. Desde esta necropoiética se advierte que el uso de estos dispositivos se dirige a controlar la autoridad política “para disponer de sus vidas, subjetividades, recursos y territorios” (Gómez, 2016: 10).

El arte contemporáneo, más allá del moderno -enquistado por su propia genealogía histórica y geopolítica en los enclaves centrales de la “positividad” capitalista;

⁹ Véase Dussel, *Filosofía de la producción* (1984); y sobre la función del “el narrador”, Benjamin (2009).

¹⁰ Véase Barriandos (2013), Quiros (2013, internet).

la reificación de todos los espacios y relaciones sociales-, comporta una cierta reserva de exterioridad crítica, desde la emergencia de otredades subsumidas y subalternizadas por la matriz colonial del poder (Mignolo, 2008) y el predominio irrestricto del pensamiento abismal (Santos, 2010), que surgen desde los horizontes regionales y culturales más diversos de la periferia global contemporánea. Sin embargo, como advierte Mosquera (2010), esta exterioridad crítica también es susceptible de cooptación por los lazos omnívoros del mercado global del arte contemporáneo. Para este autor, lo paradigmático de las artes visuales es su vinculación con la producción de “objetos *únicos* caros, coleccionables. Paradójicamente, han sido minimizadas en términos de comunicación social en un mundo de medios y consumo masivos, maximizándose como objetos con un *valor fetichizado*, traducido en valor económico” (Mosquera, 2010: 97). Se aprecia cómo la producción de objetos fetichizados en el arte contemporáneo, subsumida por el mercado global, se halla orientada hacia el polo del objeto, es decir, alrededor del complejo intencional que es el trabajo humano creador, se encuentra inclinada hacia las fuerzas productivas técnicas fetichizadas (Veraza, 2012), fundamento del objetualismo y productualismo del siglo XX. Existe, asimismo, un énfasis en torno al *artefacto* por sobre las funciones comunicativas con el receptor/espectador. De aquí que la primacía de la poética moderna del nombre se oriente alrededor del artefacto, de su fetichización como realidad referencial sensible, para fundar una constelación divinizada de sentido y sensibilidad, electiva para algunos pocos privilegiados de ese modo peculiar de codificación simbólica. En este punto hay una fuerte tensión con las potencialidades críticas (exteriores) que despliega el arte contemporáneo, pues una parte significativa de lo que pugna por caber actualmente dentro de él, desde las pluriversas manifestaciones que ocurren en heterogéneos espacios de experiencias del globo, apela por relevar la función *comunicativa* de la actual experiencia histórico-social contemporánea, es decir, más que una poética del nombre fundacional/colonialista moderna, una *retórica descolonial* asentada sobre la traducción estratégica y la ecología de saberes, entendiendo que la *poiesis/arte* es precisamente un “saber hacer” transmitido históricamente. En contradicción con la época, aún pervive, según Mosquera el “énfasis en el *artefacto*, aunque éste haya sido desmaterializado, en detrimento de la *diseminación del mensaje*. El valor de este artefacto no es intrínseco a su materialidad, se construye dentro de un complejo *campo de relaciones*” (Mosquera, 2010: 97)¹¹. Aquí se responde a la misma ontología del valor capitalista, a saber, la subsunción formal mediante relaciones sociales en las que el valor de cambio se impone sobre el valor de uso y el trabajo capitalista (mercancía) sobre el trabajo humano en general (desde una perspectiva genérica).

El arte moderno, por su parte, desde la reflexión estética de Kant (2001), tributa a la inconsciencia e irresponsabilidad (anestesia) epistémica y política, pues se asume tácitamente que existe un *solo saber* canonizado, un solo “saber hacer” legitimado como

¹¹ Precisamente la desmaterialización, como se comentará en relación al dispositivo de vanguardia, se aprecia a cabalidad con la *anestésica* de los ready-made, véase Oyarzún (2000), donde lo que está en juego es la exhibición del nivel de *exponibilidad* asociado a la institución arte, representada paradigmáticamente bajo la figura del museo.

es el moderno-occidental. Así, viene “genio de *genius*, espíritu peculiar dado a un hombre desde su nacimiento, y que le protege y dirige y de cuya presencia procederían esas ideas originales” (2001: 263). En suma, que “la naturaleza, mediante el genio, presenta la regla, no a la ciencia, sino al *arte*, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser *arte bello*” (263). Es un horizonte inscrito dentro de un marco categorial conservador, en el que prima una legitimación de origen, de nacimiento, en torno a la idea de praxis/voluntad/acción/sí mismo, prevaleciente en el escenario estético moderno¹². De aquí que un punto de vista localizado desde las alteridades, ecologías de saberes, comunidades, tenga, más allá de un dispositivo representacional/ficcional como parámetro del juicio y gusto, un horizonte de comprensión anclado en torno a un pensamiento epistémico que ponga en el centro la preeminencia de lo real (Zemelman, 2005) y del *a priori antropológico* (Roig, 1981) en tanto *saber de vida* sobre la responsabilidad del sujeto con su propia vida (sujetividad) y con la de todas y todos los demás, o sea, una responsabilidad expresada en el acto de producir; en el *producirse* que es igualmente un producir a las y los otros, bajo el horizonte categorial del “yo soy si tú eres” o “asesinato es suicidio” (Hinkelammert, 2017).¹³

En torno a este escenario se comprende la función que ha desplegado el dispositivo de vanguardia¹⁴ en la historización de la modernidad capitalista. Desde ser el indicador, con Bürger (1997), de la culminación del proyecto moderno -su cumplimiento pírrico-, es decir, la consumación de la *institución arte* en su misma destrucción, al buscar fusionar arte y vida, ya como una primera oleada de movimientos descolonizadores a comienzos del siglo XX. Esta unión arte/vida, igualmente se patenta desde la genealogía y horizonte histórico global del arte contemporáneo. Aquí se conceptualiza como neovanguardia (Giunta, 2014) y se abre a las temáticas poscoloniales y descoloniales como uno de los grandes referentes del mundo del arte contemporáneo (Smith, 2012). Sin embargo, hay que enfatizar que por esta misma apertura a los diversos espacios de experiencias del Sur global, la noción de vanguardia o neovanguardia, en cuanto fusión arte/vida, igualmente es performatizada desde un nuevo horizonte de sentido como es el de la *retaguardia* propuesto por el pensamiento zapatista (Grosfoguel, 2007) en contraposición al horizonte histórico homogéneo y vacío del progreso moderno (Benjamin, 2000). Desde este mirador descolonial entonces, se activa este dispositivo como estrategia para sobrevivir *creando mundos* dentro de un único mundo impuesto, como es el del fetichismo de la mercancía e instrumentalización colonialista¹⁵. Se busca

¹² Existe así una *naturalización* de los condicionamientos históricos, bajo la figura ficcional/farmacológica/anestésica del *como si* fuera natural; en esta misma constelación se sitúa la temática del *genio/führer* propuesta por Sloterdijk (2003); una suerte de “naturalización” del control biopolítico por sobre las masas.

¹³ Aquí se aprecia la categoría *unidad del cuerpo*, la imposibilidad de división ontológica como la expresada en la división del trabajo capitalista, Véase Hinkelammert (1978), Soazo (2022).

¹⁴ Para el dispositivo teórico las *vanguardias*, véanse los trabajos de Bürger, Buchloch, Foster, Krauss, Greenberg, Huyssen, Giunta, Oyarzún, entre otros y otras.

¹⁵ La estrategia de sobrevivencia es la del *ethos barroco* presente actualmente a nivel del Sur global, véase Echeverría (1998).

así aumentar las posibilidades *poiéticas* que propendan la emergencia de “algo” -otra cultura, otra episteme, otra forma de ser y estar en el mundo-; desde el no-ser, la no-existencia, lo que aún no se ha pensado, vivido o expresado del todo, dadas las causas sistemáticas de la dominación y opresión capitalistas.

Las vanguardias históricas que evidenciaron la crisis radical del museo (ready-made) son las mismas que intentaron salir del régimen de la estética, o sea, de la hegemonía de la praxis, del sí mismo y de la voluntad; su “salida” fue en pos del mismo régimen del “arte”, aunque desde una perspectiva descolonial (más allá de los dominios ontológicos del arte moderno), por tanto proveniente de las transformaciones a nivel de la poiesis, la otredad y el venir a la presencia. Es por este hecho que el arte contemporáneo, desde su expresión más genérica alrededor de los disímiles horizontes históricos que actualmente cohabitan en el mundo globalizado¹⁶ y no sólo como el arte cooptado por las grandes instituciones de la *potestas artística*, como son las bienales, las ferias internacionales y los grandes circuitos de museos y galerías privadas, tensiona al máximo el dispositivo del museo (a la institución arte por antonomasia). Es consecuencia del desplazamiento cada vez más a los mismos espacios de experiencias (locales), esto es, los museos *hub* tematizados por Mosquera (2010: 143), caracterizados, más que por su localización *en* la periferia por su constitución *desde* ésta; desde la semejanza basal o indistinción entre museo y comunidad/pueblo en su proceso constitutivo de comunalización sensible; otra faceta de expresión de su poder de instalación o arraigo simbólico-material. Es en este procedimiento donde se observa cómo opera el proceso político de descolonización, emancipación y liberación, en la medida en que se *des-obre*, desde otros horizontes históricos y geopolíticos, el concepto moderno de museo.

El arte contemporáneo apela así a fomentar prácticas-poiéticas *otras*; prácticas contrahegemónicas, des-obrantes y descolonizadoras. La posibilidad de materializar una poiesis descolonial implica potenciar la autodeterminación y liberación del Sur global; el paso del no-ser al ser precisamente como consciente contrapeso -contra-poiética moderna o poiética descolonial- frente al ser occidental capitalista, racista y patriarcal, que ha producido activamente, cultural y ontológicamente, al no-ser, al *damne* o condenado/a, al subalterno/a (Maldonado-Torres, 2007). Es actualmente un espacio en tensión y disputa; una tenue cuerda floja que Medina (2013) syndica por su posibilidad privilegiada de caer tanto en la fauces del mercado global del arte -donde convergen por antonomasia una clase capitalista, de financistas del arte y una clase burócrata, especialistas teóricos, académicos y curatoriales-, como de coexistir, potenciando el desarrollo del pensamiento crítico. Aquí cabe, por ejemplo, una perspectiva como la propuesta por Foster (2017), al fundamentar que las jugadas *disidentes* del arte -como las reparadas por Ranciere (2006) y Escobar (2022)- expresan potencialmente una crítica *antifetichista* que rompe con la naturalización legitimadora de la hegemonía, “motivada aquí principalmente por una resistencia a cualquier operación mediante la cual

¹⁶ Como lo trabaja ejemplarmente Escobar (2008) desde el arte indígena en Paraguay en el museo del Barro.

construcciones humanas (dios, internet, una obra de arte) se proyectan sobre nosotros y adquieren una agencia propia” (Foster, 2017: 154). Las construcciones humanas que se divinizan y pierden su arraigo humano se transforman en “fetiços” (fetiches), en entidades autónomas que se clausuran a las y los otros; a la referencia primaria de la poiesis, por lo tanto, se encapsulan y ensimisman tautológicamente a los materiales descoloniales desde donde crear/producir un mundo humano de vida y sentido afirmativos. No obstante, como señala Foster “por supuesto, esta crítica nunca es suficiente: hay que intervenir en lo dado, darle la vuelta de alguna manera y llevarlo a otra parte” (2017: 155). Bajo el escenario expuesto, la intervención radical que hay que hacer, la “vuelta” que hay que dar, se condice con la inversión generalizada del sistema mercantil fetichizado, es decir, dar vuelta esta inversión que es el régimen sensible y visible del sistema civilizatorio capitalista.

Medina (2013) advierte que el arte contemporáneo, a pesar de sus inexorables *affaires* con los mercados globales del arte, se ha constituido a su vez en un campo de *refugiados* del radicalismo moderno; en un espacio para la conservación de las *utopías*¹⁷, en la fascinación por los poderes de la historia, como asimismo por los influjos de la post-secularización desde el cruce de horizontes históricos contemporáneos. Se configura en uno de los pocos lugares donde admite la condición de *santuario* del pensamiento revolucionario; escenario donde se negocia con la memoria de una serie de ambiguas interrupciones. Todas estas prácticas en las que sobresale el despliegue del “pensamiento crítico” se direccionan como contraparte de la religión profana global que resulta ser el mercado global del arte contemporáneo. Es a su vez el reservorio para las fuerzas productivas procreativas (Veraza, 2012) asociadas a la utopía, en cuanto transformación real de lo existente, desde su base material, desde una inter-subjetividad completamente dialectizada -producida e interpretada- a partir del estado concreto de cosas del mundo (horizontes históricos situados).

Esta problemática en torno a la crítica de arte descolonial se comprende en toda su profundidad desde las reflexiones teóricas surgidas sobre una *ontología de la frontera*¹⁸. La división o escisión ontológicas implicadas aquí propenden la des-coyuntura original, la des-unión de la “unidad del cuerpo” expresada en el continente latinoamericano bajo los eventos del *pachakuty* indígena (*Abya Yala*; pensamiento indígena y popular) y la *diáspora* afroamericana (*La gran comarca*; Afroamérica y cultura popular). En América Latina, lo popular se encuentra cercano a esta escisión ontológica-genética de lo colonial. En diversas regiones del globo, las manifestaciones y pensamientos descoloniales empiezan así a “enunciarse de *otro modo* y desde otro lugar,

¹⁷ En un horizonte posmoderno donde se consuman muchas de las visiones *anti-utópicas* (una paradójica forma de “utopía” en la que se hayan eliminado de la faz de la tierra toda posibilidad de proferir utopías, si se entiende por éstas, la transformación de las condiciones reales de vida, en el aquí y ahora, o “tiempo del peligro”) que han acompañado al pensamiento moderno desde Nietzsche, Weber, Wittgenstein, Popper, Lyotard, entre otros y otras. Véase Hinkelammert (1996); Echeverría (2003), Hinkelammert (2022).

¹⁸ Que se despliega a nivel *geo-político* (territorio), *corpo-político* (cuerpo) y *psico-político* (imaginario).

desde las fronteras como lugar de re-existencia, de hacer decolonial” (Gómez, 2016: 11). Con este escenario histórico-contextual se comprende que “la colonialidad como *fronterización* es una operación de desgarramiento que *produce* una “herida” en el ser, acción violenta y a veces seductora que en acto descoyunta territorios, cuerpos, memorias, saberes, geografías, espiritualidades, lenguas, haceres y sentires, en todo lugar donde se instala” (2016: 11). En suma “la colonialidad del poder es un modo de *fronterización, clasificación y producción* de diferencia heterogénea (diferencia imperial y diferencia colonial), que obliga al clasificado a vivir en un *dobles mundo*, del que el colonizado tiene como consecuencia de su situación, una *dobles conciencia*: conciencia de aquel mundo en el que es clasificado y del mundo que era suyo antes de ser clasificado” (ibid., 11-12).

4. Latinoamérica, situacionalidad histórica y poiesis artística

Al igual que el campo conceptual del arte contemporáneo, con todas las divergencias que conlleva su definición y datación histórica, la categoría de “lo latinoamericano” se presta a su vez para múltiples y dilemáticas teorizaciones¹⁹. Según Mosquera (2019, internet), las afinidades geográficas, históricas, económicas, culturales, lingüísticas y religiosas que constituyeron la región, y su ambivalente posicionamiento frente a occidente, han hecho que “continuemos identificándonos como latinoamericanos. Se trata de una autoconciencia real que puede conducirnos tanto a la solidaridad como al provincianismo” (Mosquera, ibid.). Esta zona fronteriza deambula por un lado, en torno a las lógicas de la identidad/diferencia, o sea, aquellos enfoques que esencializan el concepto de lo latinoamericano bajo una mirada exotista y folclorizante, y por el otro, alrededor de una lógica analéctica (Dussel, 1974), basada más bien, en la semejanza y distinción, o sea, en los fundamentos comunes -aunque diferencialmente aplicados- compartidos con otras regiones del globo, donde por ejemplo han operado los procedimientos de modernización y las distinciones recuperadas de tradiciones locales, de marcos categoriales y espacios de experiencias disidentes a la racionalidad instrumental capitalista y proclives, por el contrario, al desarrollo de la racionalidad reproductiva sustentadora de los circuitos naturales de la vida humana (Hinkelammert-Mora, 2014).

El escenario crítico de lo latinoamericano, abierto en todo su espesor desde el debate descolonial, implica hacerse cargo de los elementos medulares que atraviesan al arte contemporáneo, a saber, su apertura radical a los nexos entre política y poder (Guasch, 2004), al establecerse en torno al *horizonte histórico* situado en el cual es producido, en un constante redimensionamiento a su vez de su universo económico. A partir del paradigma del “desde aquí” (Mosquera, 2011), se busca significar conforme a un espacio cultural denso y refinado con vistas a lidiar con las complejidades de sociedades y culturas donde la multiplicidad, la hibridación, los contrastes y el caos, han

¹⁹ Véase Ardao (1980), Mignolo (2007), Dussel (1994), Castro-Gómez (2011) entre otros y otras.

introducido contradicciones esenciales al mismo tiempo que sutilezas distintivas. Se trata de uno de los cambios más significativos con respecto a los paradigmas totalizantes que procuraban obtener un lenguaje latinoamericano característico o “identitario” germinal. Desde esta multiestratificación de materiales político-culturales, relacionados con la memoria, el patrimonio, las historias locales, las narraciones e imaginarios simbólicos, se tensiona en muchos casos las dinámicas estandarizadas de un “lenguaje artístico internacional”, con el objetivo de provocar otras lógicas poiéticas; otras *ocupaciones* de la presencia, de la territorialidad, desde lugares y realidades marginados por los sistemas representacionales canonizados por el arte oficial moderno-burgués.

Oyarzún (2009) sostiene que lo latinoamericano siempre ha sido concebido, por ejemplo a nivel del pintoresquismo o de lo real-maravilloso, desde un punto de vista que soslaya los modos de producción o de ejercer la *poiesis* en tanto creación/fabricación del algo desde su paso del no-ser al ser, sino alrededor más bien del plano temático, de la significación o representación predefinidas, es decir, a partir de una mirada esencialista u ontologizante de lo latinoamericano. Para este autor, recién con el neobarroco se observa una operación propiamente latinoamericana, si por esta se entiende no un enfoque orientado en torno al contenido, sino en los modos y medios de producción, pues recién aquí se da por primera vez “un punto de vista que permite articular los contenidos con *operaciones y procedimientos materiales* (...) que facilita establecer relaciones más complejas con el horizonte histórico general del arte, menos cargadas de antagonismo y reivindicación” (2009: 49). Así, revela también el enjambre de sus operaciones, puesto que en “el neobarroco todo es operación, sin otra pauta trascendental que la emergencia del *juego de los signos* como orden (y desorden) general, también indica el horizonte de la *producción artística* contemporánea, más allá de los regionalismos, sin cuidado del pudor de las fronteras o de su control aduanero” (Oyarzún, 2009: 49-50).

A partir del orden procedimental o nivel artístico propiamente tal, se remite al horizonte histórico, al paradigma del “desde aquí”, quizás con más propiedad desde los modos de producción enraizados en una espacialidad situada, que de los contenidos explícitos e imitativos de un orden referencial ya configurado originariamente, siendo éste la esencia supuestamente inmaculada de lo latinoamericano. Lo que está en el centro de esta representación es paradójicamente su *irrepresentabilidad*, es decir, una conceptualización de la historia como catástrofe, como historia de la violencia y violencia de la historia (ibid, 58). Es el *pachakuty*, giro o inversión radical que las culturas andinas conceptúan para referir al brusco vuelco y destrucción de todo un mundo cultural asolado por la conquista y la colonización (Gutiérrez Aguilar, 2008). Es otra forma para definir el fundamento de la ontología colonial y el racismo estructural. Es la manifestación concreta de la cesura, corte o división, desde la invasión de América; su violencia genocida, epistemicida y esteticida (Dussel, 2020).

En directa relación con la problemática colonial y móvil de la frontera, del lugar donde se emplazan las traducciones estratégicas primordiales de los diálogos Sur-Sur y

Norte-Sur, Piñero (2013) argumenta que el pensamiento crítico de Mosquera puede concebirse como un “abandono estratégico”. Este autor pretende ir más allá del mero horizonte geográfico -y todas las metáforas sobre la naturaleza que buscan definir lo latinoamericano eurocéntricamente sobre la base del asombro y lo maravilloso- para reflexionar en torno a “un nuevo *espacio de poder* dentro de la práctica artística contemporánea” (Piñero, 2013: 19). Se comparte aquí la reflexión llevada a cabo por Escobar (2022) sobre algunas de las prácticas del arte latinoamericano contemporáneo, tomando como referencia, por ejemplo, el despliegue estético de la cultura ishir. En relación con el *woso* o poder supremo se aprecia que es un poder extraordinario, una “energía desbordante y extraña que puede ser adversa o propicia, ese impulso que perturba ciertos momentos o lugares, seres o cosas, los arranca de su banal facticidad y los enfrenta, radiantes, al *umbral del sentido*. Lo numinoso trabaja con la experiencia de tal poder” (Escobar, 2022: 280). En esta trama lo sagrado, lo sensible y la composición poiético/artístico confluyen en un concepto de poder vinculado con la amplificación cualitativa y expresiva del umbral del sentido cultural propio de cada comunidad. En este contexto Mosquera sostiene que “lo mejor que puede pasarle al arte latinoamericano es dejar de serlo” (Piñero, 2013: 19). Dejar de ser un esencialismo ontológico y abrirse a la performatividad poético-estética del sentido, conforme a lo comprendido por sagrado y por poder político. De aquí que esta premisa no conlleve a “subsumir las experiencias locales a los mandatos hegemónicos (pasivo sometimiento a los poderes neo-coloniales), sino el poder de *hacer* una contemporaneidad más latinoamericana en la *práctica*” (ibid., 19). Se cruzan aquí con todo su potencial crítico y descolonial lo poiético y lo práxico.

Mosquera (2011) considera a Wilfredo Lam como uno de los artistas paradigmáticos en la producción *desde dentro* y a partir de una *sensibilidad-otra* a las corrientes artísticas centrales, a los lenguajes dominantes del arte moderno. Se da en su obra una nueva estrategia poiética o compositiva que invierte las direcciones de intercambio histórica y geopolíticamente materializadas, cuestionando “la omnipresencia de discursos y criterios de valoración euro-céntricos. Ejemplo pionero de la creación de la cultura y el mundo contemporáneo desde la cultura cubana y caribeña, las coordenadas de referencia de la obra de Lam ya no son “América Latina”, sino la *práctica artística* per se. El diferencial “latinoamericano” en la obra plástica ya no precisa ser enunciado o identificado, porque él es *actuado*” (Piñero, 2013: 19-20). Lo que se pone en juego en la producción poiética de Lam es la apertura auténtica a los diversos horizontes histórico-referenciales de “lo latinoamericano” con toda su heterogeneidad de entrecruzamientos históricos, intersecciones político-económicas y abigarramientos socio-culturales, que testifican por una reconstitución estética (Mignolo-Gómez, 2021) o reconfiguración artística desde el enlace arquetípico entre poiesis y alteridad, desde lo otro que emerge del no-ser al ser. Este “diferencial latinoamericano” opera como exterioridad crítica, como espacio de desobramiento o poiesis descolonial. Forma de producción ejercida cuando se refuerza el arraigo seminal y geocultural en torno a un espacio de experiencias situado, un horizonte histórico-político definido. Es el lugar de

emplazamiento del paradigma del “desde” de Mosquera o la idea de “cifra” de lo estético de Oyarzún.

La obra de muchos artistas contemporáneos más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha *desde* sus contextos, aunque bajo el mirador de dispositivos compositivos internacionales. El contexto deja así de ser un locus “cerrado”, concebido desde el esencialismo ontológico, a partir de un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un lugar de enunciación abierto a la creación de obras desde un espacio en permanente construcción dialéctica, a partir de donde se construye la cultura internacional (Mosquera, 2011). La noción de “contexto” adquirió un lugar clave, especialmente desde el cruce problemático entre formas de producción, lugares de enunciación y espacios de experiencias históricos. Es un aparato crítico pensado de manera móvil que informa “la obra desde dentro, no actuando en términos de superficie representada” (Piñero, 2013: 20)²⁰. Según Mosquera, la idea de “arte desde América Latina” revela “la progresiva independencia de una práctica que se piensa ya no como el “otro” nombrado y significado, sino como parte integrante y generadora de una “metacultura global”” (ibid., 20). Aquí con todas las salvedades de lo que implica emerger desde el espacio colonial, bajo las asimétricas estratificaciones de la realidad global, se configura, se produce o se lleva a la presencia (poiesis), una alteridad no cosificada; siempre referencia fundamental y primigenia para la producción material y simbólica de la vida humana. Los artistas contemporáneos agencian una construcción contextual de lo internacional y desde aquí, desde este espacio situado geopolíticamente por la cartografía global de poder (Grosfoguel, 2013), efectúan prácticas de des-obramiento o descolonización, con el fin de aprovechar algunos de los mecanismos provistos por la sociedad del espectáculo (Debord, 2005), en una ampliación participativa y crítica desde un arte disidente y problematizador, incluso de orden radical y subversivo. Esto como dice Mosquera, solo si realmente “queremos hacer *arte político* capaz de conseguir un impacto real en lugar de hacer arte sobre la política, o representar la política en el arte” (2011: 142).

Conclusiones

Muchos de los insumos teóricos esenciales para fundamentar una producción poética en relación con la crítica de arte producida desde el continente, no sólo alrededor de los circuitos canonizados del establishment oficial, sino también desde la multiforme *praxis/poiesis* agenciada desde las disímiles organizaciones artístico-culturales o comunitarias de base, surgen desde el espacio de experiencias y de reflexión filosófica de corrientes de pensamiento crítico elaboradas desde Latinoamérica. Así destacan, por ejemplo, el perspectivismo amerindio (Viveiros de Castro, 2013), el circunstancialismo andino (Kusch, 2000c), la criollización caribeña (Glissant, 2017) y la lógica del acoplamiento (Hall, 2010). En todos estos planteamientos sobresalen como principios arquetípicos las relaciones de *alteridad* y la vivencia desde la *contingencia* o facticidad de

²⁰ Giunta (2014: 6) va más allá de la noción de contexto, sustituyéndola por la categoría de *situación*.

la experiencia cotidiana. Rasgos que aborda sustantivamente la categoría de *poiesis* analizada en este trabajo, especialmente con el paso de “lo otro/a” a la presencia, con la situacionalidad o topología de un “desde” donde se lleva a cabo esta producción y finalmente el nexo con el tiempo de la contingencia, del aquí y ahora en el que se concreta esta ontología poiética descolonial, interviniendo diversos horizontes históricos coexistentes.

En relación con la problemática de la descolonización, Viveiros de Castro se pregunta “cómo producir un pensamiento no europeo, que es lo que intentamos todo el tiempo hacer. Y más precisamente, ¿cómo producir un pensamiento no europeo, de manera no europea?” (2013: 276). Es una pregunta que involucra una dimensión transontológica fundamental, un cambio de marco categorial -u otra manera “no europea” de producir pensamiento-, de instalarse y componer poiéticamente sus mediaciones con lo real y sus distintivas formas culturales de sobrevivencia. Como sostienen algunos pensadores descoloniales, no es un cambio de jugada sino de las reglas del juego; no es la producción de un pensamiento no europeo (contenido óptico), sino desde una *manera* no-europea de producir pensamiento (forma/contenido transontológico). Lo que el perspectivismo adiciona aquí es que “la propia noción de *punto de vista* tiene que ser pensada *desde* el punto de vista nativo y entonces el cambio cambia de sentido” (Viveiros de Castro, 2013: 284). Bajo este prisma, que tiene referencias análogas al circunstancialismo andino, se patenta “cierta *potencia política*, etnopolítica, en paralelo al movimiento indígena actual, como tentativa de pensar una América Latina fundada en la posición indígena” (ibid., 276).

Esta referencia de “marco”, de “método”, nos vuelve a poner en tensión ante los asuntos medulares que atraviesan la reflexión poiética en el marco de la crítica de arte producida desde este continente. Sitúa en un núcleo congregante *poiesis*, posicionalidad, locus de enunciación y ontología de la frontera. Este enfoque centrado en torno al vasto campo transontológico, caracterizado por asegurar las condiciones de posibilidad de todo lo viviente, en un contexto global marcado por la necropolítica y el extractivismo neoliberal, precisa ser dialectizado y analizado a partir de sus múltiples formas de concreción particulares, es decir, cargadas con todas las determinaciones de lo realmente existente, con el horizonte histórico de lo óptico, de lo concreto, tanto material como simbólico.

Es fundamental entonces enfatizar que la referencia persistente a los pilares transontológicos que exige un cambio de punto de vista/locus de enunciación, se condice con que el pensamiento moderno-abismal no se hace cargo de los efectos desastrosos de sus acciones/producciones, pues se encuentra completamente engeguado en torno al tautologismo solipsista de la razón instrumental que solo mide eficiencia y competencia como juicios de hecho y no la destrucción de la vida en el planeta. El énfasis puesto aquí sobre la posicionalidad y el punto de vista conlleva precisamente a poner en primer lugar, situar y escenificar, el lugar desde donde algo, una alteridad, una forma de vida, pasa de

la oscuridad (o inhumanidad e indignación) a la presencia, al reconocimiento y dignidad humanas. La práctica poiética/artística dinamiza desde la ausencia/presente, es decir, desde todo lo negado, anulado, excluido y sojuzgado²¹, el paso del no-ser al ser, partiendo de la base de que siempre existe una *distribución* original brutalmente asimétrica (duelo histórico original), por lo menos desde la génesis destructiva de la sociedad capitalista y la conquista de América, como lo expone Marx (2007) en *Los Grundrisse* y como lo refuerza Ranciere (2009) al sostener una lucha permanente por el *reparto* de lo sensible, del espacio público en disputa. La poiesis descolonial apunta, por su parte, a un régimen sensible antifetichista, basado en la contingencia, en la “circunstancialización del ser” bajo el enfoque del estar-siendo americano (Kusch, 2000a).

En este punto sus nexos con el perspectivismo y la poética relacional de Glissant (2016), revelan que el paso del no-ser al ser implicado en la categoría de poiesis se correlaciona con lo exógeno, con lo otro/a que viene de fuera, pero que de alguna forma está ya convocado, desde un horizonte de sentido que va más allá, según Glissant, del modelo de mestizaje y su opción por un cosmopolitismo multicultural (normalmente occidentalocéntrico), en favor de la *criollización* como práctica real, material-simbólica concreta, donde pueda practicarse y producirse, desde los criterios axiales de una poiesis relacional, un auténtico modelo de interculturalidad basado, como se ha argumentado a lo largo de estas líneas, en la retórica descolonial, la traducción estratégica y la ecología de saberes.

En suma, lo que se pretende con la poiesis descolonial, no es el paso de un no-ser, en tanto no-existente, o sea, algo ex-nihilo, sino el pasaje de un ser humano concreto, nulificado, colonizado y objetualizado como sujeto/a al “ser” del reconocimiento ético, al “ser” del horizonte de la dignidad, de los derechos humanos, de las transformaciones políticas y geopolíticas mundiales. Solo ocupando los diversos lugares y espacios comunicativos en disputa en el mundo contemporáneo -estéticos, semióticos y económico-políticos-, en el escenario (y no escenario) del arte contemporáneo, se logrará una genuina estancia o arraigo desde la emergencia de una multiplicidad de verdades y realidades existentes (y posibles), donde el verdadero enraizamiento seminal de la poiesis descolonial resulta ser la afirmación de las potencialidades reales de instalación compositiva, poiético-técnica, de las aberturas necesarias o condiciones de posibilidad de todo lo viviente, a partir de donde se pueda vivir desde los pilares arquitectónicos de la poiesis tanto en un tiempo como en una interioridad *relacionales*; tiempos e interioridades de las diversas comunidades con una vasta resonancia topológica y cosmológica.

²¹ El plusvalor frente a la ganancia; la dignidad ante el valor; la muerte de los sujetos frente a la vida del capital; y una ética humanista universal (universalismo ético) ante una mera moral burguesa particularista; afirmación de la racionalidad reproductiva ante el devastador despliegue de la racionalidad instrumental fetichizada.

Referencias

- ADORNO, Theodor (2004). *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). "Poiesis y praxis" en: *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera.
- AGAMBEN, Giorgio (2008). *El reino y la gloria*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- AGAMBEN, Giorgio (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?" en: Valderrama, Miguel (ed). *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, Tiempo Histórico, Utopías del Presente*. Santiago: Ediciones Finisterrae.
- ARDAO, Arturo (1980). *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego.
- BADIOU, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BARRIENDOS, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Barcelona: Universidad de Barcelona (Tesis doctoral).
- BENJAMIN, Walter (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2000). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom.
- BENJAMIN, Walter (2009). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov" en: *Benjamin, Walter. Obras II, Volumen 2*. Madrid: Abada Editores.
- BOURRIAD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- COCCIA, Emanuele (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: editorial Marea.
- DEBORD, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia-Pre-textos.
- DELGADO, Arnaldo (2020). *Prolegómenos sobre el esteticidio. Hacia una estética de lo común*. México: Editorial Itaca.
- DUSSEL, Enrique (1974). *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- DUSSEL, Enrique (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá: Editorial Nueva América.
- DUSSEL, Enrique (1994). *1492 el encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: Plural editores.
- DUSSEL, Enrique (2011). *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica.

- DUSSEL, Enrique (2020). *Siete ensayos de filosofía de la liberación. Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Madrid: Editorial Trotta.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2003). "Arte y utopía" (introducción) a *Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- ESCOBAR, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Lom.
- ESCOBAR, Ticio (2021). *Contestaciones: arte y política en América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. Buenos Aires: CLACSO.
- FOSTER, Hal (2017). *Malos Nuevos Tiempos: Arte, Crítica, Emergencia*. Madrid: Editorial Akal.
- GIUNTA, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GLISSANT, Edouard (2016). *Introducción a la poética de lo diverso*. Madrid: Ediciones Cinca.
- GLISSANT, Edouard (2017). *Poética de la relación*. Buenos Aires: Universidad nacional de Quilmes.
- GOODMAN, Nelson (2010). *Los lenguajes del arte*. Madrid: Editorial Espasa libros.
- GÓMEZ, Pedro Pablo (2016). *Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GROSGOUEL, Ramón (2007). "Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aime Cesaire a los Zapatistas" en: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- GROSGOUEL, Ramón (2013). "Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI" en: *Tabula Rasa*. Bogotá-Colombia, No.19: 31-58, julio-diciembre.
- GROYS, Boris (2015). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- GUASCH, Anna María (2004). *Arte y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,
- GUTIÉRREZ AGUILAR, Raquel (2008). *Los ritmos del Pachakuti. Movilización y levantamiento indígena-popular en Bolivia*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- HALL, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envión editores.

HINKELAMMERT, Franz (1978). *Las armas ideológicas de la muerte*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

HINKELAMMERT, Franz (1996). *El mapa del emperador. Determinismo, caos, sujeto*. San José de Costa Rica: DEI.

HINKELAMMERT, Franz (2008). *Sobre la reconstitución del pensamiento crítico*. Revista Polis Vol 7, N°21, pp. 367-395.

HINKELAMMERT, Franz y Mora, Henry (2014). *Hacia una economía para la vida*. La Habana: Editorial Caminos.

HINKELAMMERT, Franz (2017). "El sujeto, el anti-sujeto y el retorno del sujeto (Interculturalidad y fundamentalismo)". En: *Antología esencial sobre Franz Hinkelammert. La vida o el capital. El grito del sujeto vivo y corporal frente a la ley del mercado*. Buenos Aires: Clacso/ALAS.

HINKELAMMERT, Franz (2022). "La filosofía de Ernst Bloch" en: *El ejercicio del pensar: herencia y utopía*. Diálogos con Ernst Bloch. Buenos Aires: CLACSO.

JAPPE, Alsem (2016). *Las aventuras de la mercancía*. La Rioja-España: Pepitas de calabaza.

KANT, Immanuel (2001). *Crítica del Juicio*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

KUSCH, Rodolfo (2000a). "América profunda" en: *Obras completas Tomo II*. Córdoba: Editorial Fundación Ross.

KUSCH, Rodolfo (2000b). "Geocultura del hombre americano" en: *Obras completas Tomo III*. Córdoba Argentina: Editorial Fundación Ross.

KUSCH, Rodolfo (2000c). "El pensamiento indígena y popular en América" en: *Obras completas tomo II*. Córdoba Argentina: Editorial Fundación Ross.

MALDONADO-TORRES, Nelson (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto" en: Grosfoguel Ramón y Castro-Gómez Santiago (eds): *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del hombre editores.

MANDOKI, Katya (2008). *Prosaica I. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI editores.

MARQUARD, Odo (2003). *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. München: Wilhelm Fink Verlag.

MARX, Karl (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. Borrador 1857-1858*. México: Siglo XXI editores.

MARX, Karl (2008). *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo I. México: Siglo XXI editores.

MEDINA, Cuauhtémoc (2013). "Contemp(t)orary: Once Tesis" en: *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica (UCR)*, Volúmen 2-1 Número 03.

MENKE, Christoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MIGNOLO, Walter (2007). *La idea de América. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

MIGNOLO, Walter (2010). "Aisthesis decolonial" en: *Revista Calle 14*. Volumen 4, Número 4, enero-junio.

MIGNOLO, Walter-Gómez Pedro Pablo (2021). *Reconstitución estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

MOSQUERA, Gerardo (2011). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit publicaciones.

MOSQUERA, Gerardo (2019). Arte 'desde' América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales en: <https://artishockrevista.com/2019/12/04/arte-america-latina-gerardo-mosquera/> (recuperado 23 septiembre 2022).

OYARZÚN, Pablo (2000). *La anestésica del ready-made*. Santiago: Lom.

OYARZÚN, Pablo (2009). "Literatura y utopía" en: *La letra volada*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales

OYARZÚN, Pablo (2009). "La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, No. 17, pp. 47-59.

PIÑERO, Gabriela (2015). "Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera" en: *Revista Caiana* N°6, primer semestre, pp. 19-32.

QUIJANO, Aníbal (2014). "Raza", "etnia" y "nación" en Mariátegui: cuestiones abiertas en: *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

QUIROS, Kantuta. Historiografía del arte, desde África. Fragmentos para una cantera de traducciones de los discursos africanos sobre el arte en: <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal86Quiroz.php> (recuperado 23 de septiembre, 2022).

RANCIÈRE, Jacques (2006). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Editorial Palinodia.

RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Santiago: Lom.

RIVERA Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- ROIG, Arturo (1981). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica
- ROZITCHNER, León (2011). *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón.
- SÁNCHEZ, Vázquez, Adolfo (1979). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Ediciones Era.
- SÁNCHEZ, Vázquez, Adolfo (2003). *Filosofía de la praxis*. México: Siglo veintiuno editores.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2003). *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Editorial Desclee de Brouwer.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2009). *Una epistemología del sur*. Buenos Aires: Clacso-Siglo veintiuno editores.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2010). *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: CLACSO, Prometeo libros.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2013). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Santiago: Lom.
- SLOTERDIJK, Peter (2003). *El desprecio de las Masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*. Valencia: Pre-textos.
- SLOTERDIJK, Peter. *El arte se repliega en sí mismo* (recuperado, 9-09, 2022) <https://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>
- SMITH, Terry (2012). *¿Qué significa el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- SOAZO, Christian (2018). "Espacio colonial y aesthesis soberana: praxis decolonial desde la experiencia vivida del negro según Fanon" en: *Revista Pléyade*, 21, enero-junio, pp. 93-117.
- SOAZO AHUMADA, Christian (2020). "Estética analéctica y Aesthesis descolonial" en: *Para una estética de la liberación decolonial*. México: Editorial del Lirio.
- SOAZO AHUMADA, Christian (2022). "Referencia trascendental y poiética antifetichista en la obra de Franz Hinkelammert" en: *Tabula Rasa*, Bogotá, número 42, abril-junio.
- VERAZA, Jorge (2012). *Karl Marx y la técnica desde la perspectiva de la vida*. México: Editorial Itaca.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2013). *La mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Buenos Aires: Tinta Limón editores.
- ZAMBRANO, Marcelo (2019). "Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística" en: *Revista de arte contemporáneo*. Julio-diciembre.
- ZEMELMAN, Hugo (2005). *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. México: Anthropos.