

Notas filosóficas para pensar una investigación-creación crítica*

Notas filosóficas para pensar
uma pesquisa-criação crítica

Philosophical Notes for Thinking
about Critical Research-Creation

Elena Sánchez Velandia** y Juliana Toro Morato***

DOI: 10.30578/nomadas.n59a3

El artículo se pregunta por algunas cualidades que debería poseer la investigación-creación en su propia concepción, para ser crítica. En este sentido, discute diferentes momentos relevantes del pensamiento occidental, para acoger la elaboración que Luis Camnitzer hace desde el llamado conceptualismo latinoamericano, que se aleja del positivismo lógico. Se propone también que quizás sea necesario liberar a la creación del “arte”. Entre otras conclusiones, las autoras consideran que la investigación-creación crítica debería mantener la criticidad tanto en la investigación como en la creación y también en el guion que las une.

Palabras clave: Investigación-creación, concepto poiético, conceptualismo latinoamericano, positivismo lógico, creación libre, *poiesis* lingüística.

O artigo reflete sobre algumas qualidades que a pesquisa-criação deveria possuir em sua própria concepção para ser crítica. Nesse sentido, discute diferentes momentos relevantes do pensamento ocidental, para acolher a elaboração que Luis Camnitzer faz a partir do chamado conceitualismo latino-americano, que se afasta do positivismo lógico. Também se propõe que talvez seja necessário libertar a criação da “arte”. Entre outras conclusões, as autoras consideram que a pesquisa-criação crítica deve manter a criticidade tanto na pesquisa quanto na criação e também no roteiro que as une.

Palavras-chave: Pesquisa-criação, conceito poiético, conceitualismo latino-americano, positivismo lógico, criação livre, *poiesis* lingüística.

This article asks about certain qualities that research-creation should possess, in its own conception, in order to be critical. In this regard, it discusses different relevant moments in Western thought in order to take up Luis Camnitzer’s elaboration from the so-called Latin American conceptualism, which departs from logical positivism. It also proposes that it may be necessary to free creation from “art.” Among other conclusions, the authors argue that critical research-creation should sustain criticality in both research and creation, and also, in the script that binds them.

Keywords: research-creation; poietic concept; Latin American conceptualism; logical positivism; free creation; linguistic poiesis.

* Este artículo es resultado del proyecto “La investigación-creación en tiempos neoliberales”, desarrollado por las autoras de manera independiente.

** Profesora asistente, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Doctora en Artes. Correo: sanchezel@javeriana.edu.co

*** Profesora, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Doctoranda en Ciencias Sociales. Correo: juliana-toro@javeriana.edu.co

original recibido: 14/05/2025
aceptado: 10/12/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n59a3 - Págs. 1~13

La investigación-creación, desde el mismo guion que une las dos palabras del término, debería implicar un concepto con potencia crítica, dado que dicho guion requiere el desmonte de la dicotomía moderna entre estético y conceptual (reelaboración de la dicotomía platónica entre sensible e inteligible)¹ que se entrelaza con otras dicotomías modernas como razón/sensibilidad, cultura/naturaleza, civilización/barbarie, hombre/mujer, europeo/indígena... Estas dicotomías se fundan mutuamente y componen un mundo que se volvió global. Por ello, la investigación-creación podría tener, a partir de su simple enunciación, un alcance político. Sin embargo, cierta vaguedad conceptual (camuflada detrás de una variada y proliferante taxonomía) se está convirtiendo en un modo de empobrecer tanto la investigación como la creación. Urge proponer una investigación-creación crítica que sea capaz de oponerse a la investigación-creación neoliberal, ávida de productos rápidos y rentables e instauradora de la mediocridad en la universidad.

El término investigación-creación es problemático *per se*. La unión de los términos investigación y creación plantea problemas epistemológicos y filosóficos (que se exponen más adelante) que no se pueden evacuar simplemente por medio de una proliferante taxonomía² que invoca todas las relaciones posibles entre investigación y creación (o arte o diseño), como si entender la cuestión de la investigación-creación se redujera a trazar la combinatoria de estos términos (mientras que la relación entre los conceptos a los que se refieren ha sido durante mucho tiempo conflictiva). En particular, en Colombia, según el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias), “la Investigación + Creación

no es un modelo homogéneo que implique un orden o jerarquía específica entre sus términos, o una relación unívoca, sino muchas posibilidades de interacción entre lo creativo y lo investigativo” (Mesa Investigación + Creación, 2021). Esto, que parecería positivo, al abrir las posibilidades de la investigación-creación al máximo, podría también generar instrumentalizaciones entre la investigación y la creación (suele darse una instrumentalización de la creación por parte de la investigación clásica) y abrir la puerta a visiones utilitarias de la creación (entendida simplemente como creatividad acrítica) y a la captura de la investigación-creación por las industrias culturales y creativas también conocidas como economía naranja.

Por investigación-creación crítica podemos entender una praxis situada que articula cuerpos, afectos, memorias y pensamientos encarnados, que rehúsa ser normalizada por los dispositivos de evaluación, impacto y gobernanza de la universidad neoliberal y rechaza los dispositivos que capturan y administran la vida, incluidos los regímenes de innovación y excelencia académica. Frente al necropoder que organiza quién puede crear, aparecer y ser escuchado (Mbembe, 2003), la investigación-creación crítica busca interrumpir la estetización neoliberal del conocimiento y sostener la creación como pensamiento-en-acto, sensible y encarnado (Manning y Massumi, 2014), manteniendo una sospecha permanente sobre su propia captura institucional y socioeconómica (Loveless, 2019; Citton, 2018).

Desde el campo educativo y de otras áreas, trabajos como la I+C+E de Gamboa (2023), las reflexiones de

Barriga Monroy (2015) sobre creatividad en educación superior o las propuestas de Riveros Solórzano (2023) en comunicación-educación han contribuido a expandir y complejizar la investigación-creación, enfatizando sobre todo su carácter interdisciplinar y su potencial de convergencia epistemológica entre arte, pedagogía y producción de conocimiento. Sin embargo, este desplazamiento hacia la educación y otros campos no implica, por sí mismo, un énfasis explícito en la crítica a los regímenes de captura neoliberal, capitalista o necropolítica. Pensemos, por ejemplo, en lo que en el campo educativo suele llamarse “creación de material”, que en muchos casos se aleja radicalmente de lo que se entiende como creación en los campos más cercanos a las artes. Un manual de lengua, para citar un caso concreto, suele estar sometido a una serie de estándares que proceden del campo editorial y enfoques del campo propio de la pedagogía de lenguas, que pueden implicar que la “creación de material” esté profundamente codificada *a priori*. Si bien, puede haber una investigación rigurosa previa alrededor de la lengua, que se quiere tratar en el manual, la codificación comunicativa a la que es sometida no necesariamente rompe con los regímenes de sensibilidad hegemónicos que la atraviesan; al contrario, lo comunicativo puede no tener nada que ver con la creación (véase Deleuze, 2012)³. O reflexionemos sobre la categoría misma de investigación para la creación (o para el arte): un_ investigador_ social⁴ puede llevar a cabo una investigación a través de alguna metodología muy validada en su campo, para luego servirse de la creación como modo de socializar su investigación. Surge la pregunta de hasta qué punto la creación ha podido transformar los regímenes de sensibilidad que estructuraban la mirada del_ investigador_ social cuando, al fin y al cabo, la ha usado *a posteriori*.

Desde el mismo momento en que Platón (1966) demerita la *tekne mimetike*⁵ porque no logra acceder a lo inteligible, y se queda en la esfera de lo sensible, se nos propone un problema que pide una respuesta. La investigación-creación puede ser una respuesta a dicho problema, pero eso implica justamente pensar el problema. El problema podría enunciarse del modo siguiente: al interesarse la mimesis por la apariencia (o el “aparecer”⁶) sensible de las cosas no produce conocimiento sobre el *mundo* (no accede a representaciones inteligibles o conceptos de las cosas); en este sentido, la mimesis no podría ser investigación del mundo o de la “realidad” y, según Platón, nos alejaría

de la verdad. Esto no significa que no hubiese algún tipo de conocimiento en la mimesis, pero se trataba más de un conocimiento sobre la mimesis misma (por ejemplo, sobre las técnicas para componerla y “engañar” la percepción de quien la observa o recibe) que de un conocimiento sobre el mundo⁷. Una evolución de esta última idea es la que desarrolla Baumgarten cuando crea la estética⁸, muchos siglos después, y propone al arte como lugar de una “gnoseología” inferior⁹: de nuevo, en este caso, el “arte” no accedería a los conceptos (cogniciones claras y distintas como las llamaba Baumgarten, siguiendo a Leibniz, 2001), por lo que no podría considerársele investigación del mundo o de la realidad. Claro, acabamos de escribir “de nuevo”, pero algo ha sucedido en el paso del término *mimesis* al término *arte*, a pesar de que están relacionados y con frecuencia se confunden en Occidente (Platón, de hecho, llama a los poetas *mimetes*, por ejemplo. Cuando antes se tradujo *tekne mimetike* como “producción de imágenes”, es importante señalar que la expresión no se refiere solo a las imágenes visuales). Lo que se podría afirmar es que, aun cuando arte, mimesis y creación no sean lo mismo, la mimesis ha sido paradigmática en el arte y el arte ha sido paradigmático en la creación. El problema abierto por Platón nos lleva a entender que la cuestión central en la investigación-creación es entender en qué modo la creación puede generar conceptos o representaciones inteligibles o cogniciones inteligibles; es decir, que se trata de explorar el alcance epistemológico de la creación. Esto significaría mostrar que en algún modo Platón y Baumgarten se equivocan o que la creación puede ir más allá de lo que Platón y Baumgarten entendieron como mimesis y arte. Entonces, parece importante afirmar que la investigación-creación no puede darse a través de una creación que reemplace a la investigación o de una investigación que reemplace a la creación. La investigación-creación tiene sentido si se puede afirmar que se trata de investigación y de creación sin sacrificar ninguna de las dos (aunque es posible que las dos se vean en algún modo transformadas) justamente por su interacción; surgiría la pregunta: ¿cómo transforma la investigación a la creación y cómo transforma la creación a la investigación?

Aunque se habla de investigación-creación para el diseño o la arquitectura, en este texto nos concentraremos en las prácticas recogidas en el término *arte*, dado que en el diseño y la arquitectura la creación suele (no afirmamos que sea siempre así) estar supeditada a

objetivos que van más allá de la creación misma. En otras palabras, nos interesa el postulado de una creación libre (o creación “pura”) que se enuncia desde las artes (aun cuando no todo lo recogido en el término arte sea necesariamente libre; se sabe que la pintura fue utilizada como medio para difundir valores religiosos o hacer loas a príncipes y tiranos; sin embargo, por lo pronto retenemos la pretensión de creación libre).

En *Qué es la filosofía*, Deleuze y Guattari escriben:

En un texto violentamente poético, Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación. (2005, p. 192)

Desde este punto de vista, el arte no será una creación libre en cuanto eluda la referencialidad al mundo y se repliegue completamente en la esfera estética (régimen de la autonomía del arte), sino que es libre porque “rasga el firmamento” es decir, justamente, diluye el “mundo”: el conjunto de convenciones y opiniones que van dando forma a la realidad intersubjetiva (y que son presupuestas, por ejemplo, en nuestras prácticas comunicativas). La creación libre no se confinaría en la “torre de marfil”, sino que llevaría a cabo una operación de “desbroce” de la realidad para abrir espacios de libertad a la percepción y al pensamiento. La creación libre contiene, entonces, un momento crítico que no se limita a lo cognitivo, sino que implica además lo perceptual/sensible; en otras palabras, la creación libre deconstruye las formas intersubjetivas a través de las cuales abordamos la realidad¹⁰.

Cabe anotar entonces que lo que estamos llamando creación libre o crítica, o “pura”, es desinteresado (en el sentido kantiano del término)¹¹ y comparte este desinterés o inutilidad o “falta de finalidad” (de nuevo nos referimos a la tercera crítica kantiana) con la inves-

tigación (pero como se vio antes, esta inutilidad no nos lleva a la doctrina de la autonomía del arte: la operación de “desbroce” de la que se habló con anterioridad permite una cierta micropolítica en la creación, sin que esta sea necesariamente instrumentalizada por una macropolítica, por ejemplo, partidista)¹².

En este sentido, la definición que propone Claudia Kozak (2009, p. 50) para la creación resulta pertinente: la creación es una “posible apertura a regímenes de sensibilidad disensuales contra el sensorium hegemónico”.

El proyecto pictórico de Leonardo Da Vinci intenta responder al problema propuesto por Platón. Visto desde nuestro tiempo, parecería que pretende aplicar ciertos postulados de la ciencia a la pintura. Pero eso sería anacrónico. En cierto sentido, lo que hace Da Vinci es anticipar la ruta que seguirá la ciencia moderna, pues para Da Vinci (1980) el conocimiento debe fundarse en la observación y en las matemáticas. Por ello, afirma que la pintura es “filosofía” (en particular, una filosofía que supera a aquella rama de la filosofía conocida como *physikà* o *Philosophia Naturalis* y que dará lugar a la ciencia moderna luego de transformarse radicalmente)¹³, pues, por una parte, accede directamente a los cuerpos y su movimiento y, por otra –tal es el argumento del pintor italiano–, es la madre de la geometría. Cabe constatar, sin embargo, que lo que llevará al desarrollo de la física moderna no son las matemáticas recogidas en un lenguaje visual, como la geometría que Leonardo tenía en mente, sino las matemáticas codificadas en un lenguaje algebraico, lo que hace que las imágenes visuales se conviertan más en un lenguaje de apoyo que en el lenguaje central (en el desarrollo de la física). Paradójicamente, Da Vinci acaba dando la razón a Platón (por lo menos si nos referimos a su teoría pictórica), pues a lo que le logra dar sustento riguroso e inteligible no es a un conocimiento del mundo a través de la pintura, sino al conocimiento de la proyección de cuerpos y espacios tridimensionales en una superficie bidimensional; es decir, a la perspectiva (que podría ser una primera etapa de estudio de la percepción, si se quiere). Sin embargo, la intuición davinciana alrededor de la importancia del lenguaje surge como un aspecto que podría fundar la investigación-creación. El desarrollo de un lenguaje matemático que pudiese dar cuenta del movimiento fue crucial para el despliegue de la ciencia física, pues permitió modelar los objetos de dicha ciencia precisamente en los términos de lo que

se quería explorar (explicar el movimiento, predecirlo, etc.). La cuestión aquí no es concluir que es el lenguaje matemático el que nos abre a la realidad, ni tampoco caer en el determinismo lingüístico de la versión estricta de la hipótesis de Sapir-Whorf¹⁴. Se trata más bien de postular que los lenguajes nos permiten modelar la realidad de modo diferente sin que ninguno posea la verdad o el acceso privilegiado a la realidad. Es probable, por ejemplo, que el dibujo sí haya develado a Da Vinci ciertos aspectos de lo que le interesaba observar en el mundo, pues, por ejemplo, en algún modo fue capaz de entender cómo es posible el vuelo y proponer diseños de máquinas voladoras que quizá podrían volar si tuvieran un motor lo suficientemente potente. Pero lo que Leonardo intentó conocer a través del dibujo, el movimiento de los cuerpos, resultó más fácil de modelar y sistematizar por medio de las matemáticas. El punto, entonces, parece ser pensar la relación entre los objetos del conocimiento y los lenguajes que podrían utilizarse para conocerlos. En el caso particular de la investigación-creación, se trataría de pensar a qué objetos del conocimiento podrían aplicarse los lenguajes desarrollados en el campo de lo que se ha conocido como “creación”, por ejemplo las prácticas o experiencias reunidas bajo la etiqueta “arte”, teniendo en cuenta que en estos casos no se trata solo de lenguajes que en algún modo vehiculan una creación sensible o conceptual, sino que hay una constante *poiesis* lingüística¹⁵ en el campo de la creación (los mismos lenguajes se van transformando constantemente hasta el punto de que surgen nuevos lenguajes –por ejemplo, la pintura y la escultura, al transformarse y mezclarse, dieron lugar a la instalación–).

El problema propuesto por Platón es de nuevo abierto, en una época más cercana a la nuestra, por los artistas (llamados) conceptuales: la pretensión de un arte conceptual implica que en algún modo el arte, por sus propios medios, puede construir conceptos (no que se limita a ilustrar, ejemplificar, poner en escena conceptos contruidos por otros medios, sino que los produce por los medios del arte). En otras palabras, el arte no se limitaría a la esfera de lo sensible, sino que podría acceder a la esfera de lo inteligible.

Joseph Kosuth, uno de los más importantes artistas conceptuales estadounidenses, considerado un referente de la corriente lingüístico-tautológica del arte conceptual, intenta una respuesta a esta cuestión:

Las formas de arte que pueden considerarse como proposiciones sintéticas son verificables por el mundo, esto es, para entender estas proposiciones se debe abandonar el marco tautológico del arte y considerar información “exterior”. Pero para considerarlas como arte, es necesario ignorar esta misma información exterior, porque la información exterior (cualidades empíricas, por ejemplo) tiene su propio valor intrínseco. Y para comprender este valor, no es necesario un estado de “condición de arte”. (1991, p. 22)

Dicho de otro modo, el lenguaje artístico no es adecuado para la construcción de representaciones inteligibles de la realidad, precisamente por ser artístico: aunque sus proposiciones sintéticas¹⁶ se puedan verificar en la realidad, para ser consideradas como artísticas es necesario ignorar la información que contienen sobre la realidad. Por tanto, lo que las hace artísticas no es su referencia a la realidad, ni la información que puedan contener sobre esta, sino lo que aquí Kosuth llama “condición de arte”. Desde este paradigma, la investigación-creación no tendría sentido, pues lo que hace que el arte sea arte no tendría nada que ver con la producción de conocimiento de la realidad (por lo menos en el sentido de proposiciones que se refieren a ella).

Aquí surgen varias rutas por explorar:

- La primera y más evidente es que habría que deshacerse de la “condición de arte” de la que habla Kosuth o, dicho de otro modo, liberar a la creación del “arte”: poner el acento no en el valor artístico del objeto o experiencia que situamos bajo la etiqueta “arte”, sino desplegar sus posibilidades lingüísticas. Sin embargo, no se trata de subsumir la creación bajo el lenguaje, sino de partir precisamente de la tensión inherente que existe entre lenguaje y creación. Como se dijo antes, hay una constante *poiesis* lingüística en el campo de la creación; esto significa que no es posible pensar la creación, en cuanto lenguaje o entrelazamiento de lenguajes, en términos saussureanos. La creación no es una manifestación, entre otras, de una facultad innata llamada lenguaje que el individuo suele realizar a través de un conjunto de convenciones sociales (la lengua). Las creaciones se dirigen a los cuerpos/mentes en su conjunto y por ello su objetivo no es necesariamente (y en general no lo es) el de transmitir (o significar) una idea mental, sino el de presentar y poner en relación elementos perceptuales (vibraciones vi-

suales y sonoras, oscuridades, silencios, olores, etc.) y cuerpos (no humanos y humanos) en el espacio y el tiempo. En este sentido, el significado de una creación no surge de una especie de “gramática” que la precede. Si bien una creación puede dialogar con diferentes tradiciones y compartir formas de composición con ellas, también las puede romper, trascender o reconfigurar. Por consiguiente, el significado de la creación no reside en las relaciones existentes entre sus elementos internos (estructura), reificadas en lo que solemos llamar gramáticas, sino que las regularidades que se forman en el tiempo pueden romperse y generar nuevos campos de sentido. Como se verá, la noción de concepto poético puede dar cuenta del modo en que la creación conceptualiza la realidad interviniéndola (más que representándola); los elementos perceptuales y los cuerpos que se presentan en un espacio y un tiempo son signos, pero no en el sentido de algo que se refiere a hechos ya acaecidos o a seres ya existidos: son signos de algo que sucederá, de nuevas relaciones que surgirán en la mente de quienes interactúan con ellos o de nuevos devenires provocados en la realidad. Así, la convencionalidad o los rezagos estructuralistas que pueden existir en ciertas tradiciones semióticas deben ser interrogadas por lo performativo. Pensar la creación en términos de lenguaje es volver a pensar el lenguaje.

- Otra ruta, que se puede vincular a la anterior, es la de explorar nuevos modos de conceptualizar, otros conceptos de concepto. Mientras que Kosuth se inspira en el positivismo lógico para pensar cómo el arte podría producir conceptos, el artista uruguayo Luis Camnitzer lleva a cabo un cuestionamiento de la noción misma de concepto a través de su lectura de lo que se ha llamado conceptualismo latinoamericano¹⁷. De esta lectura, el concepto emerge como creación, y no como mera representación, lo que haría que investigación (no como mera representación) y creación (libre) estuvieran unidas *per se*:

Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad. (2009, p. 230)

Para Camnitzer, conceptualizar la realidad equivaldría a desencadenar nuevos procesos en la realidad, destinados a transformarla a partir de las interacciones que el artista logre establecer entre el proceso desencadenado y su contexto. En otras palabras, conceptualizar la realidad e introducir algo nuevo en ella son dos caras de la misma moneda (la moneda sería el intelecto). Esta forma de concebir el concepto resuelve las dificultades filosóficas que plantea la idea misma de un arte que produce conceptos, como lo vimos con Kosuth. La formulación que Camnitzer hace de lo que significa conceptualizar la realidad, nos ofrece una alternativa al concepto como representación.

El concepto, según Camnitzer, implica una creación radical que llamaremos *poiesis*, inspirándonos en Diotima. En *El banquete* de Platón (1991), Diotima dice que la *poiesis* consiste en un paso del no-ser al ser. Para crear algo nuevo, hay que “salir” del ser de alguna manera; es decir, cuestionar la realidad tal como es y las estructuras que se supone que la fundan (el fundamento, también conocido como “ser”). Una creación radical cuestiona la raíz (el fundamento). Lo radicalmente nuevo no puede, por tanto, deducirse de lo que ya existe o de su supuesto fundamento (el “ser”). Camnitzer nos explica que, para conceptualizar la realidad, primero hay que “rechazar las definiciones estrechas de la realidad que la conciben como una totalidad”. Por tanto, el concepto es un acontecimiento: no está precedido por la realidad y no se limita a representarla, la abre a la novedad, efectúa lo real de otra manera, lo amplía. Nos parece importante aclarar que aquí la expresión “no-ser” no designa la nada. No estamos diciendo que sea posible crear de la nada; con la expresión “no-ser”, nos referimos a una operación crítica: justamente negar que haya un fundamento ya dado que explique la realidad. Conocer es llevar a cabo una performance.

Sin embargo, se podría replicar que este concepto poético no es el concepto filosófico, ya que este último es producto del intelecto mientras que la *poiesis* parece pertenecer más al ámbito estético y, por tanto, a facultades como la imaginación o la fantasía. Además, el concepto como representación inteligible es una idea que se propone a menudo: el intelecto mantendría con la realidad solo una relación de traducción (traduce lo real en términos del intelecto), pero no de invención.

Se puede responder a esta objeción de varias formas. Por un lado, un filósofo como Deleuze nos dice que el concepto es precisamente un acontecer: “El concepto es el perímetro, la configuración, la constelación de un acontecer futuro. [...] Deslindar siempre un acontecer de las cosas y de los seres es la tarea de la filosofía cuando crea conceptos” (2005, p. 36). Y en *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari describen su texto filosófico de la siguiente manera:

Ya no hay una tripartición entre un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Un ensamblaje [*agencement*] pone en conexión ciertas multiplicidades pertenecientes a cada uno de esos órdenes, de suerte que un libro no se continúa en el libro siguiente, ni tiene su objeto en el mundo, ni su sujeto en uno o varios autores. En resumen, creemos que la escritura nunca se hará suficientemente en nombre de un afuera. El afuera carece de imagen, de significación, de subjetividad. El libro ensamblaje [*agencement*] con el afuera frente al libro imagen del mundo... (1980, p. 34)

Esto significa que Deleuze y Guattari saben muy bien que su conceptualización de *concepto* choca con otra que cabría esperar (el concepto como representación precisamente).

Por tanto, podemos responder a la objeción que nos concierne de un segundo modo: proponiendo una conceptualización del concepto que incluya al menos las dos conceptualizaciones precedentes (el concepto como representación y el concepto como acontecer). Diremos que el concepto es la construcción del intelecto y a través de la cual el intelecto se relaciona con el afuera (o transforma su relación con el afuera). Desde este punto de vista, podemos distinguir dos tipos de construcción conceptual: la construcción autónoma y la construcción heterónoma. Llamamos heterónoma a una construcción conceptual cuyas reglas de formación trascienden la construcción misma. De lo contrario, la llamamos autónoma. El concepto poiético, como lo hemos denominado inspirándonos en las ideas de Camnitzer, daría lugar a una construcción conceptual autónoma. Su regla intrínseca de construcción no sería la de corresponder (en algún modo), por ejemplo, con una realidad externa ya dada que se presupone como objeto de estudio, sino más bien no bloquearse, es decir, no bloquear el pensamiento de lo radicalmente nuevo (y por tanto

abrir la puerta al pensamiento/praxis de la emancipación). Desde este punto de vista, el compromiso político de lo que Camnitzer llama conceptualismo latinoamericano no implica necesariamente una falta de autonomía¹⁸.

Una tercera forma de responder a la objeción planteada antes sería desarrollar una historia del concepto poiético (o al menos del concepto como invención, como introducción de lo nuevo en la realidad). Esto mostraría que la *poiesis* hizo parte del intelecto en la Antigüedad con el nombre de ingenio y que el concepto, entendido también como *poiesis* y no como mera representación, llega incluso hasta el Barroco, como lo vemos con autores como Federico Zuccari (1768) o Baltasar Gracián (1998). Con la creación de la estética por Baumgarten en 1750, el concepto poético sale de la esfera de lo conceptual, con lo que el intelecto pierde su lado poiético. Este giro no responde a un simple cambio en el significado de la palabra concepto: refleja una nueva forma de ver el intelecto que pierde características que lo habían acompañado desde la Antigüedad como el *ingenium* y el *acumen*¹⁹. El intelecto, por tanto, parece quedar reducido al intelecto puramente especulativo, lo que da lugar a una nueva delimitación de lo mental que es contemporánea de la creación de la estética como disciplina filosófica y del paso del centro de poder, en Europa, del sur al norte²⁰.

A modo de conclusión

La investigación-creación implica pensar cuál es el alcance epistemológico de la creación. La respuesta a esta pregunta no puede debilitar ni la investigación ni la creación; de hecho, la creación contendría la posibilidad de enriquecer la investigación y abrirnos a aquello que escapa a los lenguajes y modos clásicos de la investigación. Como afirma Louis-Claude Paquin:

las prácticas analíticas creativas [un tipo de investigación-creación] tienen como objetivo abordar la crítica postestructuralista del lenguaje que ha causado la “crisis de representación” en la investigación cualitativa. Se ha estimado, entonces, que el lenguaje ya no puede considerarse inocente o transparente, porque siempre está anclado a regímenes de poder particulares que producen, reproducen y desactivan ciertos discursos en relación con otros. (2018)

Una investigación-creación crítica debería mantener la criticidad tanto en la investigación como en la creación y también en el guion que las une. Por tanto, en este caso, la criticidad de la creación no se puede referir solo a una crítica intraestética (como la llevada a cabo por las vanguardias al deconstruir los códigos de la representación tanto en artes plásticas como en artes escénicas), sino que tendría que abordar tanto la llamada “crítica institucional”²¹ (como la que han llevado a cabo Marcel Broodthaers, Hans Haacke o Andrea Fraser, dejando en evidencia, a través de la creación misma, las redes de poder económico y político que atraviesan las instituciones artísticas o la imposibilidad de que la creación sea independiente al ser absorbida por estas) como una crítica de las formas intersubjetivas a través de las cuales construimos la realidad (lo que aquí hemos llamado una operación de “desbroce”). En particular, en Colombia, debido a las trazas dejadas por la llamada economía naranja, se vuelve crucial revisar la relación entre la investigación-creación y las industrias creativas y culturales: ¿hasta qué punto estas exigen a la creación que sea utilitaria y rentable y gentrifican los lugares donde se exhibe? Según escribe Erik Behar Villegas en un cuadernillo de desarrollo económico publicado por la Alcaldía de Bogotá

(2018, p. 56): “Keane (2009) y Li (2013) argumentan que el verdadero motor de las ICC [Industrias Creativas y Culturales] es la especulación inmobiliaria, dado que la renovación, tanto material como inmaterial de una zona, realza el valor de mercado que se podría invertir en activos fijos ubicados en los distritos o zonas creativas”. Si bien, el gobierno de Gustavo Petro cambió la denominación de las áreas de desarrollo naranja a territorios culturales, creativos y de los saberes, es necesario preguntarse hasta qué punto han cambiado lógicas que llevaban décadas en marcha (es la segunda administración de Enrique Peñalosa la que publica el cuadernillo antes citado, pero la operación de gentrificación del Centro Histórico de Bogotá fue planeada y comenzada desde la primera administración, entre 1998 y 2000: ¿no es la gentrificación una operación de despojo que continúa la necropolítica que vivió Colombia durante las primeras dos décadas del siglo XXI?).

Pero la investigación también recibe un lente crítico desde la creación: la conceptualidad se amplía y el intelecto no queda reducido solamente a su parte especulativa. Luego de décadas de la *real politik* neoliberal, recuperar la parte poiética del intelecto resulta urgente.

Notas

1. Platón distinguió dos formas de conocimiento: el sensible (*doxa*) y el inteligible (*episteme*). El mundo sensible sería el de la opinión (*doxa*) y el inteligible el dominio de la ciencia (*episteme*). Para un análisis contemporáneo de esta distinción, véase Del Valle (2011).
2. Frayling (1993), retomado por Borgdorff, distingue entre: 1. “Investigación dentro del arte”, con distancia entre objeto e investigador; 2. “Investigación para el arte”, donde el arte es el fin, y el proceso investigativo aporta herramientas para su creación; 3. “Investigación a través del arte”, que integra sujeto, objeto y práctica como componentes esenciales del proceso y resultado investigativo (Borgdorff, 2012). Chapman y Sawchuk (2012) amplían estas categorías: 1. “Investigación para la creación”, recopilación de recursos conceptuales y técnicos en etapas iniciales de un proyecto; 2. “Investigación desde la creación”, conocimientos extraídos de los procesos creativos que se reintegran al proyecto; 3. “Presentaciones creativas de investigaciones”, formas alternativas de disseminación del conocimiento; 4. “Creación como investigación”, que articula todas las anteriores desde una perspectiva ontológica del proceso creativo como forma de conocimiento.
3. En el caso de una lengua minorizada, por ejemplo, imponer un marco comunicativo al material pedagógico implica introducir la lengua minorizada en el régimen de sensibilidad de la lengua mayor (justamente para comunicar mejor, para hacer las cosas más “entendibles”) cuando el reto es precisamente interpelar el régimen de sensibilidad hegemónico desde la lengua minorizada.
4. En este artículo se utiliza el guion bajo (_) como marca de escritura inclusiva. Esta elección no responde a una convención normativa estabilizada, sino a una decisión situada de las autoras, orientada a interrumpir la inscripción binaria del género en la lengua escrita. El guion bajo no busca sustituir unas identidades por otras ni fijar nuevas categorías, sino introducir una zona de indeterminación que haga visible la fluidez de las posiciones subjetivas y el carácter histórico y normativo del género gramatical.
5. Que se suele traducir con el término “arte”, si bien se refiere más precisamente al arte como producción de “imágenes” o “representaciones”, en oposición a objetos “reales”; utilizaremos el término “mímesis” para traducirla, sabiendo que no nos referimos, entonces, exactamente a la “imitación”.
6. Dado que, como Platón, solemos oponer esencia y apariencia, dándole además un carácter de falsedad a esta última, utilizamos también el término “aparecer”, pues no todos los griegos pensaban como Platón; de hecho, en la cultura griega anterior a Platón era más común entender el aparecer (o apariencia) justamente como el modo en que las cosas son en el mundo.

7. En la filosofía de Platón, la mimesis (μίμησις) es un concepto complejo que abarca la imitación, la representación y la copia. Para Platón, los artistas no crearían cosas nuevas, sino que imitarían las copias imperfectas del mundo físico, que a su vez son imitaciones de las ideas perfectas. Aristóteles reconoce que el arte imitaría la realidad. No obstante, para él esta imitación no sería una copia imperfecta de un mundo superior, sino una recreación creativa cuyo fin es comprender y expresar la esencia de las cosas. Así, el artista, no solo imitaría lo que ve, sino que también utilizaría su imaginación y su conocimiento para crear algo nuevo y significativo.
8. La obra *Aesthetica*, de Baumgarten, se publicó parcialmente en 1961-1968, y en una edición completa en alemán en 2007 (Baumgarten, 2007). Para un análisis del contexto de su estética, véase Del Valle (2011).
9. Vilar (2005) sostiene que en *Aesthetica*, Baumgarten define la gnoseología inferior como ciencia del conocimiento sensitivo, valorado por la belleza, frente a la verdad del conocimiento teórico. La gnoseología superior aborda nociones abstractas, mientras la inferior se centra en la sensibilidad. Para Baumgarten, esta se vincula a la sensibilidad, no a la razón, jerarquizando el conocimiento y situando las artes bajo tutela filosófica, como percepción clara pero confusa (*cognitio clara et confusa*), diferente de las científicas, claras y distintas. En este marco, la investigación-creación sería inviable, pues solo las categorías científicas generarían conocimiento.
10. Para Philippe Descola (2018), el “filtro ontológico” sería un primer paso en el esfuerzo antropológico de la comprensión del mundo: “... los sistemas de diferencias en los modos en que los humanos habitan el mundo no deben entenderse como subproductos de instituciones, sistemas económicos, conjuntos de valores, patrones culturales, visiones del mundo o similares; por el contrario, estos últimos son el resultado de supuestos más básicos sobre lo que contiene el mundo y cómo se conectan los elementos de este mobiliario”. De aquí podría entenderse la existencia de códigos antepredicativos, que anteceden la verbalización misma del concepto de realidad.
11. Kant introdujo el desinterés para distinguir el juicio de gusto del juicio moral, siempre ligado a intereses. El sujeto debe ser indiferente a la existencia del objeto: si hay interés, hay satisfacción y, por tanto, deseo. Esto impide que haya un juicio estético genuino, convirtiéndolo en un juicio interesado (Potente, 2013).
12. En Guattari y Rolnik (2006), la *micropolítica* se entiende como el sistema de análisis de formas de resistencia y sus estrategias de toma de distancia de lo institucional, y aborda modos de rebelión o insubordinación de comunidades bajo algún tipo de subyugación, que, desde sus lógicas particulares, construyen una sensibilidad que les es propia. En este sentido, una micropolítica de la creación se interesaría por la necesidad constante de renegociación dentro de las tensiones suscitadas por el orden institucional o hegemónicamente aceptado (macropolítica). Esta sinergia de relaciones de poder ocasiona resistencias desde los vínculos sociales (micro) hacia los modos de organización (macro).
13. La *philosophia naturalis*, o filosofía natural, fue durante siglos una forma de conocimiento dedicada a comprender los fenómenos del mundo físico, antes de la consolidación de lo que hoy llamamos ciencia moderna. Como explica Cárdenas (2016), en el siglo XVII su clasificación era ambigua, ya que combinaba observación empírica, reflexión racional y especulación metafísica. Aunque suele asimilarse a la ciencia empírica, sus métodos y fundamentos eran distintos, lo que ha llevado a separar artificialmente la historia de la filosofía de la historia de la ciencia. Esta separación, sin embargo, oculta las transiciones complejas que vivieron muchas figuras de la modernidad temprana. En este contexto, Leonardo Da Vinci puede leerse como un pensador que, desde el arte, contribuye a ese giro: al fundamentar la pintura en la observación y en las matemáticas, su práctica anticipa una racionalidad que desborda los límites de la filosofía natural tradicional y prefigura aspectos centrales de la ciencia moderna.
14. La hipótesis Sapir-Whorf se origina en la década de 1920, a partir de los postulados del antropólogo y lingüista Edward Sapir, posteriormente complementados por Benjamin Whorf en 1940. Sostiene que el idioma materno determina la forma en que se percibe la realidad de manera distinta, por lo que el lenguaje determinaría el pensamiento.
15. Es importante resaltar que lo lingüístico no se refiere aquí únicamente a la lengua. Retomando a Horta (2010): “Desde una perspectiva contemporánea, la noción de lenguaje parece establecerse de manera problemática y confusa: si bien ciertamente evidencia una realidad esencial del hombre, por otro lado designa ámbitos diversos dentro de una misma realidad cultural. Así, el término se emplea de modo indistinto para referir manifestaciones artísticas, expresiones físicas y corporales, sonidos articulados –mas no palabras–, señales de la naturaleza, comportamientos animales... Por supuesto, el estudio del signo (semiótica) ha generalizado y extendido el sentido de la noción de lenguaje, al grado de que incluso se piensa que la cultura por entero debe definirse como un sistema de signos; es decir, que se expresa a sí misma como lenguaje”.
16. Para Kosuth, el arte es un lenguaje y, por tanto, podemos crear proposiciones con él. Pero las proposiciones que se pueden hacer con este lenguaje solo pueden ser proposiciones analíticas o tautológicas. Es decir, solo exponen los elementos contenidos en el propio concepto de arte. Cabe recordar la distinción que hace Emmanuel Kant (2006) entre juicios sintéticos y juicios analíticos: un juicio es analítico cuando dice sobre el sujeto algo que ya estaba contenido en el concepto indicado por dicho sujeto. Kant da como ejemplo “todos los cuerpos son extensos”: la extensión es un elemento ya contenido en el concepto de cuerpo. Por otro lado, una afirmación como “La población de Bogotá era de más de 7 millones en el 2018” dice algo que no está contenido en el concepto de Bogotá y que, por tanto, debe ser verificado empíricamente si se quiere establecer su verdad o falsedad. Así, para Kant, sería un enunciado sintético.
17. Luis Camnitzer cuestiona los dispositivos discursivos de los anglosajones y considera que el arte conceptual que se realizó durante esa época en América Latina fue mucho más diverso de lo que se visibiliza en ellos. En 2002 propone una categoría hermenéutica para liberar la comprensión del arte latinoamericano de la tutela teórica angloamericana. A diferencia de los artistas angloamericanos, que retomaban los problemas epistemológicos y vacíos místicos que introdujo la filosofía analítica, el conceptualismo de los artistas latinoamericanos, en opinión de Camnitzer, consiste en una práctica artística orientada a pensar los problemas políticos y sociales que aquejan a sus respectivas comunidades (Peñuela, 2013).

18. Desde la Modernidad, el arte autónomo se asocia a la ausencia de compromisos ideológicos. Sin embargo, Camnitzer propone una autonomía intelectual que no significa sometimiento, sino la posibilidad de redibujar los límites y cuestionar obediencias. En entrevista (Martínez-Rodríguez, 2022), Camnitzer vincula el conceptualismo latinoamericano a Simón Rodríguez, alejándolo del canon anglosajón. Denuncia una visión imperialista del arte que ignora metodologías no centrales. Para él, el artista debe guiar al espectador hacia una dirección, no por adoctrinamiento, sino para generar procesos de liberación. Esto implica un arte esencialmente político. Así, se difuminan los límites entre arte y educación. Ambas asumen responsabilidad: el arte como instrumento cognitivo y la educación como medio de liberación. El objetivo es formar sujetos con ideas propias, no consumidores de ideas predigeridas.
19. Desde la Antigüedad hasta el Barroco, el intelecto fue concebido no solo como una facultad especulativa, sino también como potencia creativa (*ingenium*) y capacidad de discernimiento sutil (*acumen*). Cicerón, en obras como *De oratore* (1995) y *De inventione* (1990) ya vinculaba el *ingenium* a una capacidad natural del alma para la invención (*inventio*), esencial para el arte retórico y filosófico, y base de toda elaboración discursiva original. No se trataba solo de lógica, sino de una disposición creativa que, mediante la agudeza (*acumen*), permitía encontrar relaciones inesperadas entre ideas y signos. Esta línea continúa en la tradición escolástica, donde el intelecto, según Tomás de Aquino, no solo juzga y abstrae desde los datos sensibles, sino que también produce conocimiento nuevo mediante una actividad comparativa, reflexiva y compositiva (Burgoa, 2010). En el pensamiento barroco, Baltasar Gracián (1998) profundiza esta comprensión en *El criticón* y *Agudeza y arte de ingenio*, donde el *ingenium* es elevado a arte: se vuelve la facultad de encontrar lo insospechado en lo evidente, de condensar significados múltiples en una forma brillante. Para Gracián, la agudeza (*acumen*) no es una mera destreza retórica, sino la manifestación de una mente que conoce el mundo a través de la invención significativa. En la filosofía moderna, Kant reconfigura estas facultades dentro de su teoría de las capacidades del ánimo. El *ingenium* y el juicio reflejante aparecen como condiciones de posibilidad del conocimiento estético, ligadas a la creatividad del pensamiento, mientras que el *acumen* se presenta como un grado de refinamiento en su uso (Rodríguez, 2012). El desplazamiento de esta tradición –desde la comprensión poética del intelecto hacia una concepción especulativa, representacional y normativa– es paralelo a la constitución moderna de la *Estética* como disciplina autónoma con Baumgarten.
20. “Se suele entender por estética una rama de la filosofía (o una que se ha desligado de ella) que estudia el arte o la sensibilidad o los problemas relacionados (conocimiento sensible, percepción, autoafección, etc.). Sin embargo, hemos visto en esta tesis que su nacimiento coincidió con el paso del centro político de Occidente del sur al norte y con lo que hemos llamado la división neomoderna de la mente, a través de la cual se redefine el intelecto: lo que las culturas latinas llamaban el “concepto” (y que se consideraba un producto del intelecto) ya no es un concepto (ya no es un producto del intelecto), y su estudio caería por tanto a la estética y no a la filosofía teórica o a la epistemología. En otras palabras, la estética ha sido el lugar a través del cual la filosofía ha negociado sus límites con *producciones artísticas* (pero escribimos esto en cursiva, porque es precisamente esta operación la que decidió que estas formas –como el conceptualismo– eran artísticas y no filosóficas) (Sánchez Velandia, 2017).
21. El término “crítica institucional” alude a la relación entre método (crítica) y objeto (institución). En su primera ola (finales de los sesenta y los setenta), fue una práctica artística centrada en instituciones del arte como museos o galerías, a través de obras, textos y activismo. La segunda ola, desde los ochenta, amplió el marco institucional incluyendo al artista como parte de la institución y extendió la crítica a otros espacios y prácticas. Ambas formas hoy son parte del campo artístico como historia, pedagogía y arte posconceptual. Andrea Fraser plantea que ya no hay “afuera” de la institución, pues esta ha sido interiorizada. “Nosotros somos la institución”, afirma, proponiendo la creación de “instituciones de la crítica” sustentadas en la autorreflexión (como se cita en Sheikh, 2006).

Referencias bibliográficas

1. BARRIGA-MONROY, M. L. (2015). *La investigación creación en los trabajos de pregrado y postgrado en educación artística* [Ponencia]. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Repositorio Institucional. <https://repositorio.uptc.edu.co/entities/publication/d44884a2-fe89-4b23-a142-786370fee85a>
2. BAUMGARTEN, A. G. (2007). *Estética* [Ästhetik]. Meiner.
3. BEHAR-VILLEGAS, E. (2018). *Economía naranja: Indicadores, realidad y perspectivas de la Bogotá creativa*. Observatorio de Desarrollo Económico (ODEB), Secretaría Distrital de Desarrollo Económico. <https://observatorio.desarrolloeconomico.gov.co/wp-content/uploads/2025/03/cuadernillo-7.pdf>
4. BORGDORFF, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
5. BURGOA, L. V. (2010). La filosofía del juicio según Tomás de Aquino. *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 229.
6. CAMNITZER, L. (2009). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC.
7. CÁRDENAS, J. L. (2016). Los caminos de la filosofía natural en el siglo XVII: Especulación, experimentos e historias naturales. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 16(32), 37-56. <https://revistas.unbosque.edu.co/index.php/rcfc/article/view/1822>
8. CICERÓN, M. T. (1990). *De inventione*. (S. Nuñez, trad.). Gredos.

9. CICERÓN, M. T. (1995). *Sobre el orador. El orador. Bruto. Oratoria* (A. Fontán, Trad.). Gredos.
10. CHAPMAN, O. y Sawchuk, K. (2012). Research-creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”. *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5–26.
11. CITTON, Y. (2018). *Post-scriptum sur les sociétés de recherchecréation*. Analyse Opinion Critique. <https://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2020/08/Citton-PostscriptumSocieteRechercheCreation-2018.pdf>
12. DA VINCI, L. (1980). *Trattato della pittura*. Unione Cooperativa Editrice.
13. DEL VALLE, J. (2011). La dignidad de la imaginación: Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética. *Areté*, 23(2), 303–328.
14. DELEUZE, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? (B. Prezioso, trad.). *Fermentario*, (6).
15. DELEUZE, G. y Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Minuit.
16. DELEUZE, G. y Guattari, F. (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* Minuit.
17. DESCOLA, P. (2018). Modos de ser y formas de predicación. *Fragments du Passado*, 5, 67–77.
18. GAMBOA-MEDINA, A. (2023). La investigación+creación+educación+ (ICE+) como práctica de generación de conocimiento. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (30), 58–74.
19. GRACIÁN, B. (1998). *Obras completas* (Vol. 2). Turner.
20. GUATTARI, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
21. HORTA, J. (2010). Nociones del lenguaje: Argumentos sobre el sentido del conocimiento. *Intersticios*, 15(33), 135–147.
22. KANT, I. (2006). *Crítica del juicio*. Espasa Libros.
23. KOSUTH, J. (1991). *Art after Philosophy and after: Collected Writings, 1966-1990*. MIT Press. (Obra original publicada en 1969).
24. KOZAK, C. (2009). Poéticas tecnológicas y escuela. Apuntes sobre canon y experimentación. *Propuesta Educativa*, (32), 47–53. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704006>
25. LEIBNIZ, G. W. (2001). Discurso de metafísica. En C. Mercer, *Leibniz's Metaphysics: Its Origins and Development*. Cambridge University Press. (Obra original publicada en 1686).
26. LOVELESS, N. (2019). *How to Make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-creation*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9781478004646>
27. MANNING, E. y Massumi, B. (2014). *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. University of Minnesota Press.
28. MARTÍNEZ-RODRÍGUEZ, P. (2022). Entrevista con Luis Camnitzer: conversaciones sobre los imaginarios pandémicos, arte y pedagogía. *Educación Artística Revista de Investigación*, (13), 162–170. <https://doi.org/10.7203/eari.13.21494>
29. MBEMBE, A. (2003). Necropolítica. *Revista de Estudios Culturales*, 1(2), 11–32.
30. MESA Investigación + Creación. (2021). *Investigación + creación: Definiciones y reflexiones*. Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. https://minciencias.gov.co/sites/default/files/ckeditor_files/M601PR04G02%20Investigacion%20%2B%20Creacion%20-%20Definiciones%20y%20reflexiones.pdf
31. PAQUIN, L. y Noury, C. (2018). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques? *Découvrir Magazine ACFAS*. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
32. PEÑUELA, J. (2013). ¿Puede el arte conceptual en Colombia reivindicar una relación con la política entendida en más de dos sentidos?. *Calle 14*, 7(10), 101–110. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/4599>
33. PLATÓN. (1966). *La République*. Flammarion.
34. PLATÓN. (1991). *Phédon. Le banquet. Phèdre*. Gallimard.
35. POTENTE, C. (2013). El desinterés como problema ético, estético y ontológico. *Revista de Estudios Filosóficos*, (1), 85–94.
36. RIVEROS-SOLÓRZANO, H. J. (2023). Investigación-creación en comunicación-educación: La imaginación como potencia transformadora y comunicativa. *Revista Boletín Redipe*, 12(10), 30–43. <https://doi.org/10.36260/rbr.v12i10.2025>
37. RODRÍGUEZ, M. S. (2012). Ingenio, uso hipotético de la razón y juicio reflexionante en la filosofía de Kant. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 29, 35–55.
38. SÁNCHEZ-VELANDIA, E. (2017). *Réflexions pour une philosophie mineure: Autour du conceptualisme latino-américain* [Tesis doctoral, Université de Picardie Jules Verne]. Repositorio HAL. <https://theses.hal.science/tel-03648981>
39. SHEIKH, S. (2006). Notas sobre crítica institucional. *Transform*, (1). <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>
40. VILAR, G. (2005). *Las razones del arte*. Antonio Machado Libros.
41. ZUCCARI, F. (1768). *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. M. Pagliarini.



Bromelio (ensamble) | SERIE FAUNA DE OBJETOS. John Nomesqui