



DOI: [10.26807/cav.v11i21.680](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.680)

DOSSIER

"UNA ESPECIE DE ALQUIMIA": SOBRE LAS POSIBILIDADES DE PENSAR EL REALISMO ESPECULATIVO A TRAVÉS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

**"A kind of alchemy":
on the possibilities of thinking speculative realism through
artistic research**

**Adrián Vilar Martín
Daniela Concepción Castanedo**

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/01/26
Fecha de aceptación: 06/03/26

Vilar Martín, A., & Concepción Castanedo, D. "Una especie de alquimia": sobre las posibilidades de pensar el realismo especulativo a través de la investigación artística. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.680>

Resumen:

Considerando el papel esencial de la imaginación en la invención de un saber artístico, este texto indaga en la relación simbiótica entre diversas corrientes filosóficas contemporáneas y las prácticas artísticas. El artículo toma como único punto de partida una cita de Graham Harman, quien en 1999 se refirió a su filosofía orientada a objetos —una propuesta que entiende a los objetos como entidades autónomas fuera de la percepción humana— como “una especie de alquimia”. Al invocar esta alquimia como una imagen capaz de ordenar diversas intuiciones —desde lo que el propio autor buscaba expresar hasta nuestra concepción de la investigación artística—, el asunto se expande rápidamente hacia una constelación de corrientes poshumanistas unidas por el afán de desplazar la centralidad del ser humano en los sistemas de pensamiento. Desde este territorio, el texto se aproxima al porqué de un giro material cada vez más evidente en el arte contemporáneo.

Palabras clave:

investigación artística; realismo especulativo; giro material; alquimia

Abstract:

Acknowledging the essential role of imagination in the invention of artistic knowledge, this text explores the symbiotic relationship between diverse contemporary philosophical currents and artistic practices. The article takes as its sole point of departure a quote by Graham Harman, who in 1999 described his object-oriented philosophy as "a kind of alchemy." By invoking this alchemy as an image capable of articulating various intuitions—from what the author himself sought to convey, to our own conception of artistic research—the inquiry rapidly expands into a constellation of posthumanist currents, all bound by a shared drive to decenter the human in our systems of thought. It is from this territory that the text attempts to approach the underlying reasons behind the increasingly evident material turn in contemporary art.

Key Words:

artistic research; speculative realism; material turn; alchemy

Biografía:

Adrián Vilar Martín (Logroño, España, 2004). Universidad Complutense de Madrid.

Graduado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente forma parte del grupo de estudio Dificultad. Formas y efectos del desvío en la escritura y el arte contemporáneo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En su práctica, desarrolla metodologías experimentales de escritura y explora el potencial epistemológico de la imagen en la producción de conocimiento.

E-mail: advilar@ucm.es Código de identificación ORCID: [0009-0000-0504-8722](https://orcid.org/0009-0000-0504-8722)

Daniela Concepción Castanedo (Santoña, España, 2004). Universidad Complutense de Madrid. Graduada en Física por la Universidad Complutense de Madrid, participa en el programa Organismo 2026 organizado por TBA21. Además, es miembro del grupo de estudio Dificultad. Formas y efectos del desvío en la escritura y el arte contemporáneo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Trabaja desde la escritura y el diálogo entre las prácticas artísticas y científicas, entendiéndolas como sistemas complejos de aproximación a la realidad.

E-mail: dconcepc@ucm.es Código de identificación ORCID: [0009-0003-7445-2157](https://orcid.org/0009-0003-7445-2157)

Introducción

En 1999 aparece por primera vez en los escritos de Graham Harman la idea de una filosofía orientada a objetos, a la que él mismo se refiere como “una especie de alquimia capaz de describir las transformaciones de una entidad a otra” (Harman, 2015, p. 74). Años más tarde, esta formulación inicial daría lugar a su ontología orientada a objetos. Como sabemos, esta propuesta forma parte de una vasta constelación de corrientes contemporáneas cuyo objetivo, desde hace décadas, ha sido desplazar al humano del centro de nuestros sistemas de pensamiento. Traemos a colación estos marcos de pensamiento porque nos urge reconocer su síntesis práctica en ese “giro material” que lleva tiempo permeando la creación artística contemporánea. Carecemos de un interés particular en encumbrar a Harman o en otorgarle al realismo especulativo una autoridad jerárquica frente a otras corrientes. Preferimos reclamarnos de una genealogía impura y coral en la que nos enredamos por igual con pensadoras como Jane Bennett, Karen Barad, Donna Haraway o Rosi Braidotti, movidas todas ellas por la urgencia de superar binarismos y dicotomías heredadas de la modernidad. Atendemos a las sugerentes cartografías de Bruno Latour, Timothy Morton, Isabelle Stengers o Manuel DeLanda, pero desde la investigación en artes les negamos cualquier dominio discursivo sobre las prácticas artísticas. La premisa de pensar el realismo especulativo desde la investigación artística no es más que una excusa preliminar que nos permite articular formas de conectividad entre discursos y materialidades propias del arte. Generar un saber artístico —un cuerpo blando, maleable y osmótico— inserto en epistemologías visuales y semánticas diversas.

Al fin y al cabo, la investigación artística es “la que mejor describe este movimiento de asociaciones precisas y minuciosas de un saber a otro” (Martínez, 2010, p. 10).

Imágenes para la transmutación

Sometida al desgaste cotidiano, la palabra “alquimia” ha quedado reducida a una etiqueta ingenua para referir transformaciones aparentemente mágicas, vaciándola irremediamente de su espesor histórico. De esta práctica conocemos el intento quimérico de transmutar metales en oro, y hoy sabemos que encarnaba, ante todo, un profundo proceso simbólico de transformación interior. Tal y como estudiaron pensadores como Jung (2025), su potencia residía en la íntima reconciliación de los opuestos. Este ejercicio desbordaba por completo el viejo dualismo entre materia y espíritu. Sus resonancias con los postulados del giro material resultan innegables, y por ello no es casual que Harman acudiera a esta figura para ilustrar su propia ontología. Sin embargo, cabe preguntarse qué sentido tiene demorarnos en este uso insignificante de la expresión. Para nosotros, empezar por aquí resulta singularmente significativo porque nos ofrece una atalaya desde la que pensar con una forma de saber que ya no entendemos, que nos resulta antigua y ajena, y con la que, sin embargo, resonamos. Hoy necesitamos, más que nunca, imágenes capaces de ordenar nuestro pensamiento y nuestras experiencias. La propia alquimia sistematizó en prácticas materiales la generación de ciertas experiencias interiores y sirvió como imagen de esa misma vivencia, pues, como señala Raff (2022), esta disciplina proporcionaba “un modelo y un mapa para establecer experiencias interiores, así

como un sistema simbólico para su expresión” (p. 11).

De la misma manera que Harman encuentra en la alquimia una metáfora que le ayuda a disponer el sentido de su filosofía orientada a objetos, a nosotros esta práctica nos sirve, sencillamente, como imagen capaz de ordenar lo que entendemos por investigación artística. Los gestos que cobran vida en un contexto se manifiestan de repente en espacios donde antes no habíamos advertido su posibilidad. Esto se evidencia esencialmente en la relación paradójica que ambos saberes, la alquimia y la investigación en artes, mantienen con la escritura, pues hasta que el empuje del racionalismo exigió su codificación textual, la tradición alquímica era de transmisión oral. De manera análoga, en la universidad defendemos que la investigación en artes resulta de la continua unión y desunión de montajes y ensamblajes (Fernández Polanco, 2013). Y, sin embargo, lidiamos con el reto de someter toda esta multiplicidad procedimental a la apariencia de escritura lineal que demandan los textos académicos convencionales. Así, ambas prácticas generan conocimiento a partir de una experiencia de tensión o fricción, pues operan siempre “en los intersticios de la visibilidad y el discurso” (Martínez, 2012, p. 8, traducción propia).

Un suelo fértil para nuestros saberes

Habitar este territorio intersticial exige, ante todo, que alejemos la investigación de cualquier inercia productivista. Tal y como advierte Martínez (2012), el arte repudia cualquier imposición disciplinar y se niega a fabricar argumentos o dictar evidencias concluyentes.

El pensamiento acontece directamente en la opacidad de los materiales. Del encuentro con ellos, en profunda sintonía con los postulados del realismo especulativo y el giro material, brota un saber intuitivo que, al esquivar la trampa hermenéutica, tensa el acto del ver y del pensar. Un conocimiento que en su trato directo con lo real preserva intacta su potencia especulativa y nos brinda herramientas radicales con las que escrutamos los fenómenos y ensayamos otras formas de estar en el mundo.

Otorgar esta potencia especulativa a la práctica choca frontalmente con la rigidez de las estructuras institucionales. La homologación de los estudios artísticos dentro de la maquinaria universitaria trajo consigo paradojas e indeterminaciones evidentes. Al asimilar nuestras metodologías a los estándares del Espacio Europeo de Educación Superior, asumimos el riesgo constante de quedar atrapados en lógicas burocráticas pensadas para las ciencias experimentales, las ciencias sociales o las humanidades clásicas. Esta tensión estalla cuando las agencias oficiales evalúan los procesos artísticos utilizando manuales de I+D, como Frascati u Oslo, que nos excluyen directamente al exigir una reproducibilidad científica del todo incompatible con la naturaleza situada y material del arte. Semejante ceguera administrativa relega a nuestra disciplina a una posición marginal y la aleja de una financiación equitativa.

Frente a este arrinconamiento, la comunidad investigadora ensaya sus propias vías de resistencia para legitimar sus saberes. Iniciativas internacionales como la Declaración de Viena (Horcajada González, 2023) reclaman un cambio urgente en las políticas de evaluación, mientras que en el contexto

latinoamericano germinan redes impulsadas por urgencias similares. Tal y como mapea López-Cano (2020), diversas plataformas y colectivos en Argentina, Colombia, Chile o Ecuador destinan un enorme esfuerzo a consolidar infraestructuras que garanticen un espacio investigador verdaderamente autónomo. En medio de toda esta pugna por la validación académica, resulta vital detenernos a preguntarnos dónde reside exactamente el arte dentro de la investigación artística (Vilar, 2017). Lejos de conformarnos con encajar en formatos prestados, la respuesta exige reivindicar siempre aquellos proyectos que movilizan epistemologías y modos de hacer propios de las artes.

Misteriosa y nueva materia

Sostener esta defensa de las materialidades propias del arte nos devuelve inevitablemente a la intuición original de Harman. Si el pensador invocaba la alquimia para definir su ontología, lo hacía seducido por una matriz de pensamiento capaz de atender al continuo suceder del mundo. Frente a la indeterminación curricular que atraviesa las universidades de artes, aquellas corrientes filosóficas volcadas en pensar la experiencia más allá de lo humano han emergido como una sólida infraestructura conceptual. El realismo especulativo, la ontología orientada a objetos y los nuevos materialismos actúan hoy como legitimadores teóricos ineludibles para nuestras investigaciones. Su impacto desborda la simple validación académica, pues la irrupción de estas teorías impulsó y configuró simbióticamente ese giro material que hoy define gran parte de las tendencias artísticas contemporáneas.

Ambas esferas coinciden en una misma exigencia epistemológica. Desplazan la hegemonía del sujeto para reconocer la plena capacidad de acción de los objetos, los afectos y las agencias no humanas. Al devolver el protagonismo a la materia, estas corrientes brindan un potente exoesqueleto discursivo que permite al artista-investigador vertebrar aquellos saberes que siempre han surgido de manera natural en su relación con los procesos artísticos.

Aproximarse a este exoesqueleto discursivo exige un distanciamiento disciplinar. Solo desde modos de hacer radicalmente distintos a los de la filosofía seremos capaces de definir los marcos epistemológicos y metodológicos propios del arte. Fiel a esta premisa, el presente artículo secunda a Fernández Pello (2016) e inicia directamente

[...] la búsqueda de una narrativa que prescindiera del texto rígido y se abra a la imaginación, al saber menor o al conocimiento menos reconocido. Así, he iniciado una breve arqueología reciente de un saber orientado al detalle insignificante y de una imaginación textual desatendida, muy necesaria en el debate epistémico e investigador en torno al arte. (p. 366)

Ponemos el acento en el detalle porque la relación del arte con estos pesados armazones teóricos no tiene por qué ser sumisa ni exhaustiva. De hecho, es en esta ligereza y autonomía del pensamiento artístico donde radica la verdadera fuerza de nuestra investigación; una postura indisciplinada que

nos permite interpelar a otros saberes para pensar el mundo con y desde el arte.

Estas corrientes irrumpen en la escena académica impulsadas por el simposio *Speculative Realism*, celebrado en la Goldsmiths en 2007, un encuentro fundacional que reunió a pensadores como Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman y Quentin Meillassoux. En rigor, más allá de la etiqueta inicial de “realismo especulativo”, cada autor ha terminado por desarrollar su propio proyecto filosófico. Hoy estos enfoques “se disgregan en muchas denominaciones: *Flat ontologies*, *Object Oriented Ontologies*, Realismo especulativo, Ecofeminismo especulativo o Fenomenología alien” (Álvarez-Buylla, 2023, p. 92). A pesar de esta aparente dispersión, existe un núcleo teórico compartido; como sintetiza Fernández Pello (2016), “estos filósofos dibujan una ontología posthumana, postkantiana y postfenomenológica, en la que los objetos existen descentrados del sujeto y lo humano es, en sí mismo, un objeto más y no aquel sobre el cual se miden los demás” (p. 83).

Aunque estas ontologías entran frecuentemente en tensión con los nuevos materialismos planteados por Karen Barad, Rosi Braidotti y Jane Bennett, ambas vertientes convergen dentro de los discursos poshumanistas. La influencia de Bruno Latour resulta clave —al punto de que Harman (2009) le dedica una monografía—, especialmente su Teoría del Actor-Red (TAR), la cual “expone una pluralidad de mundos en los que lo humano y lo no humano se relacionan en términos de participación” (Álvarez-Buylla, 2023, p. 92). Esta matriz teórica se nutre, igualmente, de una genealogía filosófica que abarca autores como Leibniz, Whitehead,

Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard. Dejando a un lado sus diferencias, aquí nos importa exclusivamente aquello que las une. Álvarez-Buylla (2023) lo resume a la perfección:

Todas ellas, en su incoherente diversidad, comparten la visión de un mundo donde el hombre no se sitúa en el centro de su cosmología sino que es más bien un participante, al mismo nivel con el resto de objetos, humanos y no humanos e incluso las no cosas. [...] Aunque los nuevos materialismos no conforman un movimiento homogéneo, comparten esa huida del modernismo-posmodernismo y las anteriores filosofías anti-realistas, subjetivistas y antropocéntricas. (p. 92)

Esta sintonía entre la filosofía contemporánea y la práctica artística obedece a un motivo fundamental. Para estas corrientes poshumanistas, la estética constituye el territorio esencial para acceder a la realidad material de las cosas. Frente a un conocimiento estrictamente racional que tiende a reducir y categorizar, la estética ofrece un estudio de las formas y los modos de experiencia capaz de conectar de manera íntima con la vibración de la materia. Otorgar semejante capacidad fundacional al arte adquiere pleno sentido cuando Chantal Maillard (2024) ensancha el alcance de la estética hasta convertirla en una auténtica metateoría del conocimiento. Para la autora, cualquier certidumbre disciplinar germina en el terreno previo de las representaciones. La estética funciona, así

como el sustrato metafórico fundamental donde enraíza toda explicación teórica o científica posterior.

Harman (2015) retoma precisamente esta idea en su artículo *La estética como cosmología*. Apoyándose en las ideas de Ortega y Gasset, el filósofo incide en la capacidad única de la metáfora para rozar la verdadera esencia del mundo. Si Ortega defiende que los seres humanos poseemos una “realidad interna” (p. 108), Harman amplía esta cualidad hacia lo no humano y señala que “las cosas, los árboles, los supermercados y los pantanos también tienen una realidad interna” (p. 109). El conocimiento racional busca siempre profundizar e iluminar esta vida interior valiéndose del lenguaje, pero este opera irremediabilmente desde la traducción y termina alejándonos del objeto en sí. Frente a esta limitación, la estética ocupa un lugar esencial al abandonar la razón en favor del desplazamiento, el acceso indirecto a la realidad. Ortega y Gasset (1947, como se citó en Harman, 2015) define este giro al invitarnos a pensar “lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos cuya función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose. Tal idioma es el arte: esto hace el arte” (p. 109).

Singularidades y gestos aquí y allá

Tomar en serio este idioma implica abandonar la rigidez del formato tradicional para dar paso a una imaginación del texto menos disciplinada. Debemos rescatar esos saberes menores y periféricos que suelen quedar fuera de los discursos oficiales. Por ello, el ejercicio que aquí se despliega funciona como un montaje de intuiciones mínimas, una recolección atenta

de detalles y citas insignificantes. Construir un tejido textual a partir de fragmentos dispersos que resultan vitales para oxigenar el debate investigador en torno al arte.

Como punto de partida, debemos entender la práctica artística —y, desde nuestro lugar de enunciación, el hacer material— como un diálogo simbiótico entre el cuerpo, la materia y la experiencia. Según la distinción que establece Gilbert Ryle (1945) entre el saber qué y el saber cómo, es decir, entre un conocimiento proposicional y un conocimiento que se adquiere haciendo, nuestro trabajo oscila entre ambos. Se trata de un **tipo de experiencia** singular, procedimental y, en definitiva, corporeizada. Comprender la especificidad de este conocimiento exige no desligarlo de su condición material. Como ilustra Deleuze (2012), las ideas deben tratarse como “espacios potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado” (p. 1). Por esta razón, el filósofo advierte que resulta imposible tener una idea en abstracto o en general; pensamos siempre a través de ciertos marcos y, en función de los modos de producirla, podemos tener “una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía” (p. 1).

Como ya sugería Jean-François Lyotard (1987), debemos preguntarnos constantemente qué le sucede a nuestra sensibilidad ante las configuraciones que determinan nuestras realidades. Resulta llamativo cómo el paso del pensamiento mágico-metafórico al pensamiento científico-lógico nos ha empujado progresivamente hacia una jerarquización de las formas de conocimiento. En ella, el paradigma empírico, racional y discursivo se impone sobre otras formas de acceso a lo

sensible —como las imágenes o el arte— y, por supuesto, supedita lo irracional o lo intuitivo (Soto Calderón, 2020).

El rechazo a las formas de pensamiento sensible ha permeado nuestra cultura e incluso nuestras prácticas, priorizando los discursos por encima de las experiencias. Deleuze (2012) es tajante al defender que la obra de arte “no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información” (p. 5). Debemos comenzar por subvertir las lógicas de proyección habituales en la producción artística —aquellas donde la idea se impone sobre la forma—, para desplegar una investigación en la que el pensamiento no se anticipe a su relación con el material (idea materia forma idea). Como señala Soto Calderón (2020), “romper con la lógica de la representación tiene que ver con transformar el vínculo con lo determinado, con dejar de producir con vistas a generar efectos” (p. 79). Georges Didi-Huberman (2019) ilustra esta idea con mucha claridad. El pensador francés explica que cuando se escribe no se persigue un pensamiento ya formado, sino que “se piensa mientras se escribe, por el hecho mismo de escribir” (p. 158). Entender que el pensamiento es resultado de ese gesto, y no al revés, sitúa al cuerpo en el centro del proceso intelectual. Como el propio autor señala, “en el momento mismo en el que trazo estas palabras, escribir es lo que está más cerca del cuerpo” (p. 158). Pensar desde el cuerpo nos obliga a relacionarnos de otra manera con las experiencias no lingüísticas. Como bien advierte Boehm (2011) en su artículo *¿Más allá del lenguaje?*, *Apuntes sobre la lógica de las imágenes*, esta no es predicativa ni se construye mediante proposiciones, sino que sucede en el

propio acto de percibir.

Asumir esta lógica perceptiva y procedimental nos lleva a la reflexión de Adorno (1962), quien afirma en *El ensayo como forma* que “el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido sino que los momentos se entretajan como hilos de una tapicería” (p. 23). Para el filósofo, el pensamiento se despliega de manera asistemática, cuando se produce una fricción entre la experiencia de un sujeto y sus marcos comprensivos, convirtiendo al cuerpo en el escenario mismo del pensamiento. Deleuze y Guattari (2004) fueron determinantes con su propuesta de rizoma, un modelo epistemológico alternativo frente a la rigidez del pensamiento arbóreo, recordando que “estamos ante el pensamiento más clásico y más razonable, más caduco, más manoseado. La naturaleza no actúa de ese modo: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica” (p. 17).

Esta indisciplina epistemológica exige renunciar al control racional sobre nuestro propio quehacer. Dar nombre y conceptualizar los procesos vinculados a la práctica constituye un valioso ejercicio emancipador que nos permite pensarnos desde nuestra singularidad. No obstante, como señala Chantal Maillard (2014), “conocer los secretos de este procedimiento puede que le sirva de ayuda a quien lo emplea, pero no mientras actúa, porque este tipo de saberes que tienen que ver con los modos de acción interfieren con el gesto, siempre” (p. 28). En otras palabras, los discursos no ejercen un dominio real sobre las experiencias no lingüísticas, pues a menudo revelan su propia incapacidad para someter la práctica a las funciones puras de la expresión y

la comunicación. Por ello, resulta fundamental teorizar y escribir desde la conciencia de nuestras especificidades, pero, sobre todo, aceptar que el pensamiento permea el gesto.

Esta cualidad intraducible de la obra, lejos de ser una carencia, constituye el núcleo de nuestra reivindicación epistemológica. Como defiende Álvarez-Buylla (2023), “el hecho de que las prácticas artísticas no sean completamente traducibles a otros lenguajes es lo que evidencia su valor como lenguaje de un conocimiento que debe ser expresado de ese modo específico” (p. 15). Este alegato a favor de un pensamiento inmanente a la materia culmina de forma rotunda en la voz de Borgdorff (2010):

Los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. Parte de la especificidad de la investigación del arte yace, por eso, en la peculiar manera en que los contenidos no conceptuales y no discursivos están articulados y son comunicados. (p. 23)

Conclusiones

Tanto en las corrientes filosóficas poshumanistas como en la investigación artística late una misma urgencia ontológica por superar los lastres antropocéntricos que han codificado nuestra forma de relacionarnos con el entorno. La pérdida de la centralidad humana en la producción de saberes resulta imposible sin superar, al mismo tiempo, muchas de sus consecuencias directas; entre ellas, ciertas dicotomías o el dominio conceptual del

lenguaje sobre la realidad. Una nueva forma de pensar exige un nuevo tipo de atención hacia todo aquello que participa en su producción. Se trata de un saber intrincado, complejo y diferente que requiere, primero, de un cruce constante entre lo científico y lo artístico, lo humano y lo no humano, lo social y lo privado; y, segundo, de entender que este conocimiento se produce desde una nueva idea de sujeto, nuevas materialidades, lenguajes y sentidos.

La mayor parte de las infraestructuras académicas universitarias no contemplan ni están preparadas para abordar un conocimiento tan experiencial y extraño. Sin embargo, la investigación artística, ese espacio aún indeterminado en las facultades de arte, está plenamente preparada para dar cuenta de ello, siempre y cuando asuma una forma radicalmente propia de articularse y evite el intento mimético de legitimarse con metodologías de otras disciplinas. Para sostener las singularidades de este pensamiento emancipado y propiamente artístico, la escritura académica debe ensayar nuevos formatos y metodologías de indagación. Iniciar este texto a partir de una cita funciona como una estrategia de resistencia frente a la homogeneización de los discursos y la falsa asepsia de los saberes oficiales. Buscamos así una entrada oblicua y diagonal, un modelo procedimental que sustituye la argumentación por el ensamblaje. Es precisamente en el montaje y en la fricción de lo fragmentario donde resulta posible otro tipo de conocimiento, no por ello menos legítimo, pero sí radicalmente distinto. Aunque anecdótica, la cita nos empuja a tramar un sentido de conectividad entre la alquimia, la propuesta de Harman y la investigación artística; un recurso expresivo aparentemente menor en los textos

del filósofo es el que nos sirve para ensayar una forma de atención dispersa en los detalles, la reivindicación de un saber menor. En un presente convulso e intrincado en sus formas y representaciones, necesitamos imágenes que nos ayuden a reorganizar el pensamiento, una tarea que no exige únicamente la invención de nuevas figuraciones, sino la voluntad de repensar y resignificar las que ya conocemos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1962). El ensayo como forma. En T. W. Adorno, *Notas de literatura* (M. Sacristán, Trad.; pp. 11–36). Ariel. <https://lecturayescrituraunrn.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/adorno-theodor-w-el-ensayo-como-forma.pdf> (Obra original publicada en 1958)
- Álvarez-Buylla, C. D. M. (2023). *Geomancia sonora: El paisaje como partitura* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo E-Prints Complutense.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87–106). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 13, 25–46.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, 6, 1–16.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2019). *Vislumbres*. Shangrila Ediciones.
- Fernández Pello, C. (2016). *Saber parcial/Sabor diagonal: Imágenes del texto y producción de conocimiento desde el arte* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Archivo E-Prints Complutense.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje: Otra forma de exponer. En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (pp. 105–115). Ediciones Asimétricas.
- Harman, G. (2009). *Prince of networks: Bruno Latour and metaphysics*. re.press.
- Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Caja Negra.
- Horcajada González, R. (2023). Dibujar la complejidad: El diagrama en la investigación artística dentro de la academia. *Arte, Diseño y Comunicación*, 7(1), 35–50.
- Jung, C. G. (2025). *Psicología y alquimia*. Trotta.
- López-Cano, R. (2020). La investigación artística en música en Latinoamérica. *Revista de Especialización Musical Quodlibet*, 74, 139–167. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.779>
- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber* (M. Antolín Rato, Trad.). Cátedra. <https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/J-F-lyotard-la->

[condicion-posmoderna.pdf](#) (Obra original publicada en 1979)

Maillard, C. (2014). *La baba del caracol*. Vaso Roto Ediciones.

Maillard, C. (2024). *Decir los márgenes*. Galaxia Gutenberg.

Martínez, C. (2010). Felicidad clandestina: ¿Qué queremos decir con investigación artística? *Revista ÍNDE: Investigación artística, pensamiento y educación*, 10–13.

Martínez, C. (2012). *Unexpress the expressible / Das Ausdrückbare nicht ausdrücken*. En *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, dOCUMENTA (13). dOCUMENTA (13). https://chusmartinez.ch/wp-content/uploads/2023/02/Documenta13_075_Chus-Martinez.pdf

Raff, J. (2022). *Jung y la imaginación alquímica*. Atalanta.

Ryle, G. (1945). Knowing how and knowing that: The presidential address. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 46, 1–16. <https://doi.org/10.1093/aristotelian/46.1.1>

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Vilar, G. (2017). ¿Dónde está el ‘arte’ en la investigación artística? *ANLAV: Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1, 1–8. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7810>

